



М. НЕВЕДОМСКИЙ

Без крыльев

А. П. Чехов и его творчество

Творчество Чехова... Если судить по «литературе предмета», то вряд ли найдется во всей нашей беллетристике более сложная задача для критической характеристики, чем творчество этого грустного художника. Это положительно загадка какая-то... Литература о Чехове не бедна. Мы имеем целый ряд критических статей о нем, а также воспоминаний-характеристик. Но, на мой взгляд, вопрос все же мало подвинут к решению: ни интимная суть его творчества, ни самая личность художника не обрисовываются достаточно определенными чертами...

«Чехов был демократом, он мечтал о торжестве демократических идеалов», — пишет в своей статье о Чехове г-н Львов в апрельской книжке 1905 г. «Образования»¹; а несколькими строками ранее тот же критик замечает: «К несчастью, он не дожид до “настоящего дня”, когда даже и слепые прозрели», и т. д., — объясняя этим отсутствие «молодой России» в галерее чеховских типов и лишь редкие и «символические» у него проблески света... Чехов не дожид до того дня, когда *слепые* прозрели. Но ведь *зрячие*, очевидно, прозрели и видели все, что надлежало видеть, и ранее, и, вероятно, довольно давно видели... Почему же не видел этого «тонкий, чуткий», по признанию того же критика, «художник-демократ»? Г-н Львов не останавливается даже на этом вопросе. А ведь вопрос это совсем немаловажный, это именно одна из «загадок», которые загадал покойный беллетрист: такому «зрячему» художнику, как Чехов, необходимо было дожить до времени, когда прозревают и слепые, чтобы видеть...

«Холодная кровь», — кратко и жестко резюмирует свою характеристику Чехова покойный Н. К. Михайловский. Это в

первой его заметке о Чехове, написанной по поводу сборника «Хмурые люди»². А вот слушательницы московских высших курсов в своей телеграмме к вдове покойного художника ценят в Чехове именно то, что он учил их *«любить и жалеть наших хмурых людей»*. Опять загадка.

Г-н Булгаков (Новый путь. 1905. Январь—февраль³) усмотрел в Чехове с одной стороны «оптимиста-идеалиста», а с другой — какого-то тайного приверженца христианства, нечто вроде евангельского Никодима⁴. Это, положим, можно объяснить обычной рьяностью неопитов, стремящихся во всем и во всех усматривать элементы недавно обретенной ими истины. Но ведь должны же в творчестве Чехова хотя бы отсутствовать отрицательные данные для такой характеристики, должны же отсутствовать всякие признаки, мешающие новому пророку причислить его к «избранным». А между тем г-н Шестов в «Вопросах жизни» (март 1905 г.⁵) в своей тонкой и интересной статье о Чехове счел себя вправе дать ему такую характеристику: «Искусство, наука, любовь, вдохновение, идеалы, будущее, — переберите все слова, которыми современное и прошлое человечество утешало или развлекало себя, — стоит Чехову к ним прикоснуться, и они мгновенно блекнут, вянут и умирают»; а немного далее: «Мопассану часто приходилось делать напряжения, чтобы справиться со своей жертвой. От Мопассана сплошь и рядом жертва уходила хоть помятой и изломанной, но живой. В руках Чехова все умирало»... Ясно, что, по мнению г-на Шестова, Чехов не столько «тайный» приверженец религии г-на Булгакова, сколько явный пессимист, «сверлящим скептицизмом» своим разрушающий все религии... Я нарочно взял характеристики по существу, попытки определить идейную сторону чеховского творчества. И мне кажется, достаточно указать на эти диаметрально противоположные, исключаяющие одно другое определения, чтобы признать, что чеховское творчество действительно нечто «загадочное»...

Г-н Мережковский пошел еще дальше г-на Шестова: в статье «О Чехове» (сборник «Грядущий Хам»⁶) он, с высот своей новой «религии Троицы», уподобляет Чехова за атеизм «голому босяку», а об его мирозерцании, как впрочем и о мирозерцании всей современной интеллигенции, говорит: «Это-то и есть истинная смерть, не только телесная, но и духовная, предсказанная в Апокалипсисе», и т. д. И так повелось исстари. Еще г-н Протопопов доказывал, что Чехов лишен всякой «общей идеи»⁷, а г-н Скабичевский, наоборот, называл его «крайним идеалистом»⁸. Тот же «крайний идеализм» усматривает

теперь в Чехове г-н Волжский, оговариваясь лишь, что этот идеализм *пессимистический*⁹; г-н Батюшков, совпадая с г-ном Булгаковым, увидевшим в Чехове «оптимиста», решительно протестует против «ходячих» обвинений Чехова в пессимизме (сборник «На памятник Чехову»¹⁰), и вопреки г-ну Львову, превратившему Чехова чуть не в социал-демократа, уверяет (в «Мире Божиим»), что, доживи Чехов до наших дней, он, наверное, был бы *кадетом*¹¹.

Г-н Горнфельд, обладающий вообще несколько «спенсеровским» типом мышления, находит чисто спенсеровское утешение в том соображении, что разноречие критиков есть лучшее доказательство оригинальности и *значительности* дарования писателя¹².

Это, пожалуй, и утешительно, но не совсем справедливо и во всяком случае мало подвигает вперед нашу задачу. От всех этих разноречивых характеристик остается только одно прочное и несомненное *residuum*¹³: гг. критики очень склонны трактовать объект своей критики по образу и подобию своему. Из этих характеристик мы узнаем, главным образом, что г-н Львов — несомненный демократ, г-н Булгаков — очень рьяный в деле прозелитизма философически-утонченный христианин, подобно некоторым ксендзам или Чичикову вербующий даже «мертвые души», г-н Шестов — писатель со сверлящим скептицизмом, г-н Батюшков — «оптимист» с явной слабостью к партии *К.Д.*, и т. д. Все, это, конечно, очень интересно. Однако кто же сам-то А. П. Чехов? Этот тоже небезынтересный вопрос, мне кажется, остается открытым.

А что касается утешительности, которую г-н Горнфельд усматривает в самом факте разноречивости оценок, то да будет мне позволено указать, что о Шекспире, Гёте, Пушкине так не разноречат. И дело тут не в исторически отстоявшейся оценке, не в том, что это уже художники далекого от нас времени, относительно которых человечество уже успело «столкнуться», а в том, что у каждого из них вполне определенный и главное — *гармонический* облик. Современники спорили о них потому лишь, что не достигли до их понимания. Дольше и разноречивее спорили о таких художниках, как Байрон, Ибсен; но это вызывалось совершенной новизной их идей, — тем, что они говорили «новое слово» и притом такое, которое сполна отрицало все, до того «установленное». Может быть, Чехов сказал такое «слово»? Это было бы настоящее утешение, но вряд ли кто станет утверждать что-либо подобное. А вот о Гейне, с его резко дисгармоническим творчеством, спорили долго

и спорят страшно разноречиво и до сих пор. Стало быть, дело не в величине таланта...

Мне кажется, что неудача в попытках столкнуться относительно А. П. Чехова до известной степени обусловлена и самыми критическими приемами, которых придерживались авторы указанных характеристик.

Есть, в сущности, три основных приема для литературной критики.

Один — прием Добролюбова и Писарева — чисто публицистический. «Мне нет никакого дела до самого автора и до того, что он хотел сказать своими произведениями. Я беру изображаемые им явления жизни и пользуюсь ими как материалом». Так приблизительно формулирует задачу критики Писарев. И по-своему он совершенно прав. Был бы совершенно прав и г-н Львов, например, если бы он ограничился публицистическим использованием «материала», поставляемого произведениями Чехова, и не старался отбросить отраженный свет от своей публицистики на облик самого автора. Материал использован, и хорошо, — цель достигнута, а самого автора надо оставить в покое.

Другой тип критики — субъективно-философский. Критик исходит из определенного философского мирозерцания и классифицирует идеи и тенденции автора, наиболее, с его точки зрения, существенные. Это может повести к одностороннему, но все же интересному результату, если только объектом критики служит писатель с определенным и гармоническим строем мыслей. Мы можем соглашаться или не соглашаться с выводами такого критика, смотря по тому, принимаем или нет его исходную точку, но, во всяком случае, тут всегда выдвигается какая-нибудь существенная сторона автора, и в логической внутренней связи с ней, по отношению к ней, располагается в известной перспективе все прочее. И «христианский» пыл г-на Булгакова, и «сверлящий» критицизм г-на Шестова привели бы к таким результатам, если бы они трактовали так Тургенева, Толстого, Достоевского, а из современников наших Горького или Андреева. Но в применении к «загадочному» чеховскому творчеству этот прием оказался неудачным. Вышло не только односторонне, но оценка как бы попала не в то место, прошла *мимо* Чехова, не задевая его.

Третий и наиболее, по-моему, плодотворный критический прием применен к Чехову не был.

Это синтетический прием. Он складывается из попытки психологической характеристики самого автора и из анализа идей и

мотивов его произведений при свете того образа, который получается в результате первой характеристики. Тут получается как бы *circulus viciosus*¹⁴. Об авторе судим по его произведениям, а затем обратно, исходя из представления о нем, объясняем его творчество. Но это только кажущееся неудобство и только *формально* «порочный круг».

В самом деле, ведь это самый привычный для нас прием в жизни. Познаем ли мы когда-нибудь иначе людей, с которыми в жизни сталкиваемся? Где тот педант, который в жизни составлял бы себе представление о знакомых лишь по высказанным ими «идеям» и их поведению? Это было бы вполне логично, никакого «порочного» круга в себе не заключало бы, и, однако, всякий признает, что в результате такого знакомства получилось бы лишь полное, тупое непонимание. Мы в этих случаях предпочитаем «круг». По лицу, по интонациям голоса, по жестам, — *по впечатлению*, словом, — мы при первом же знакомстве составляем себе примерное понятие о человеке, а затем, уже при свете этого понятия, вглядываемся в речи и дела. А на самом деле и круга-то никакого нет. Первоначальное представление получается главным образом путем интуиции, художественного понимания, в дальнейшем преобладает логика, рациональное, «диалектическое» толкование. Так же должно, на мой взгляд, обстоять дело и в области литературной оценки. Да в большей или меньшей степени, бессознательно, по большей части, этим «двойственным» методом все критики и пользуются. Классические характеристики Белинского, являвшегося представителем *философской* критики, служат лучшим тому примером. Мне кажется, надо только делать это сознательно, не предаваясь ложному страху перед «кругом», возвести это в систему. И в писаниях каждого беллетриста можно подслушать своего рода «голос», «интонацию», подсмотреть «жесты», — свести с ним *первое знакомство*. Это, конечно, будет субъективно-художественное понимание, зыбкий фундамент. Но иного, более твердого, здесь и быть не может. И только ставши на этот фундамент, мы получаем уже полный простор для классификации с точки зрения «системы», для оценок и выводов, для полной, синтетической характеристики.

Если всякое суждение, все равно логическое ли или художественное, есть известное взаимоотношение между мыслящим субъектом и объектом его мышления, то ясно, что для оценки суждения и даже для *понимания* его нам необходимо составить себе представление об обоих факторах — о субъекте в

такой же мере, как и об объекте. Чтобы «понять» фотографию звезды, нам нужно знать не только расстояние ее от Земли, но и свойство (силу увеличения) телескопа. А там, где изучается такой *субъективный* и иррациональный по существу своему процесс, как художественное творчество, знакомство с *субъектом* его, очевидно, является особенно важным.

Заслуга покойного Н. К. Михайловского в области критики, по-моему, сводится именно к тому, что он усложнил наивно-публицистические приемы добролюбовской и писаревской эпохи элементами этого синтетического метода. Однако в качестве последовательного публициста он в характеристике автора сосредоточивался почти исключительно на публицистических, гражданских элементах его облика. От того, разумеется, результаты «интуиции» выходили несколько односторонними, иногда несправедливыми. Так, в частности, по отношению к Чехову ему пришлось впоследствии смягчить свой «жесткий» первоначальный приговор...

Попытаемся же завести с Чеховым «первое знакомство». Звучит это, благодаря подвернувшейся мне под перо фразеологии, грустным парадоксом, но в отношении умерших писателей такое знакомство облегчается в известной мере наличностью воспоминаний-характеристик. Затем в подобных случаях удобнее обращаться и к условиям окружающей жизни, к влиянию *среды*, исторической обстановки, воспитавшей художника. Мы воспользуемся и тем, и другим, заглянем и в «воспоминания» о Чехове, и в *среду*, его взрастившую.

Писания Чехова всегда производили на меня впечатление несколько затуманенного зеркала. Точно на гладкую, идеально отшлифованную поверхность стекла кто-то «надышал», и зеркало покрылось дымкой, некоторой *матовостью*. Правильно и во всем своем разнообразии отражаются в нем предметы, но чуть-чуть тусклы краски, не совсем отчетливы очертания. В образах Чехова есть всегда что-то недосказанное, и всегда они сероватые, грустно-матовые, точно автор боится или не может передать все, что знает о своих персонажах. Я, конечно, говорю здесь о втором «хмуром» периоде чеховского творчества. В первый, коротенький, — всего два-три года, — период *Антоши Чехонте*, период «Стрекозы» и отчасти «Нового времени», зеркало было совсем светлое. Это было время веселого смеха,

чистого комизма... Да и потом, до самого конца, чуть доходило до смеха, чуть отражалась комическая фигура, она неизменно попадала в светлое место на зеркале, и изображение так и высовывалось из общего фона, яркое и отчетливое... Вспомните приказчика Епиходова или прогоревшего помещика Симеона-Писчика¹⁵ в «Вишневом саде», — разве не тот же Антоша Чехонте высмеивает их добродушно-светлым смехом? Но «специальность» Чехова — полуюсные *матовые* образы. Сравните с ними многоцветных, полных крови и жизни, «живых» людей, вышедших из-под пера Л. Толстого, таких пластичных и выпуклых, что, кажется, вокруг них обойти можно... Или прозрачные, насквозь видные образы Тургенева... Ясны и прозрачны и образы-идеи наших неромантиков, набросанные красочно-яркими нетерпеливыми мазками романтика Горького, или очерченные тонкой символической кистью Л. Андреева... В длинном ряду старых и новых наших художников совсем особняком стоит матово-грустный Чехов.

Любопытно, что авторы «воспоминаний» отмечают у Чехова *матовый* голос, грустный и несколько глухой сдержанный баритон. А наряду с этим все они упоминают и о необыкновенном, светлом «чеховском смехе», который уцелеет у него до конца, за все долгие годы болезни и «хмурости».

Г-н Щеглов (в «Приложениях к Ниве»¹⁶) рассказывает, что Чехов всегда носился с идеей — написать хороший водевиль. «Да, водевиль есть вещь, а прочее все гиль!» — будто бы цитировал иногда Чехов грибоедовского Репетилова.

«Он очень любил шутки, нелепые прозвища, глупости, мистификации», — вспоминает г-н Бунин (III сборник «Знания»). Заведя разговор о литературе и превознося лермонтовскую «Тамань», Чехов заметил: «Не могу понять, как мог он, будучи почти мальчиком, сделать это! Вот бы написать такую вещь да еще водевиль хороший, тогда бы и умереть можно!»¹⁷

Воспоминания г-на Щеглова относятся еще к периоду связи Чехова с «Нововременцами»: он виделся с Чеховым в последний раз в 97-м году. Разговор, приводимый г-ном Буниным, происходил в самые последние годы Чехова. Мечта о «водевиле» все еще жила в нем.

Сочетание «светлого смеха», любви к смеху и «матового» голоса — в прямом и переносном смысле — очень характерное для Чехова сочетание. Мне даже кажется, что этим сочетанием определяется в существенных чертах весь его облик, что оно может служить тем «сезамом», от которого раскрываются таинственные двери его творчества.



Смех, чувство комического есть реакция на такие внешние впечатления, которые идут вразрез с установленным, глубоко залегшим в сознании представлением о смысле предмета. По школьному определению, комизм состоит в противоречии между формой и содержанием. Содержание мы мыслим, форму мы видим, и если она не пристает к содержанию, если идет к нему, «как корове седло» или «вороне павлиньи перья», — мы смеемся. Таким образом, комизм, это — как бы реванш, отместка за попранные права сущности, идеи, как бы реабилитация этих прав. Белинский любил пользоваться гегелевским определением комического писателя: область комического есть область «видимостей», «кажущегося», а не «действительного сущего», и писатель-комик вскрывает всю несостоятельность и незаконность мира случайностей, «отрицающих идею». Это определение вполне укладывается в только что приведенное мною.

Я бы сказал, что дарование чеховское было прежде всего *комическое*.

Об этом свидетельствует не только *созданный им у нас жанр комических очерков*, не только все эти перлы комизма («Злоумышленник», «Хирургия», «Накануне поста» и т. д., и т. д.), которыми пересыпан весь ранний «веселый» период его творчества, и не тот рецидив «смеха», который я уже отметил в его последней драме, но и вечное, не покидающее его на протяжении всей деятельности пристрастие к *«противоречию между формой и содержанием»*. Светлый смех исчезал. Болезнь, начавшаяся еще в конце 80-х годов (г-н Бунин, ссылаясь на письмо А. П. Чехова к сестре от 1887 года, думает, что легкие Чехова уже тогда были тронуты туберкулезным процессом¹⁸), и мрачное безвременье, взрастившее Чехова, сделали то, что беззаботно-веселый Антоша Чехонте превратился в «матового», хмурого писателя-«нытика», как он сам иронически себя называл; тронулась в путь длинная процессия этих серых, безнадежных образов — лишних, бессильных, замученных людей, и затянула хором унылую песнь о своей несостоятельности... Но *формально* в своей концепции Чехов оставался верен прежнему *комическому* приему. Художественный рычаг, с которым он подходил к явлениям жизни, остался тот же: *искание противоречий*...

Что вызывает наш смех в «Злоумышленнике»?

С одной стороны, идиллическая наивность мужика, видящего в отвинченной от рельсов гайке лишь грузило для удочки, ибо: «ежели ты живца или выползка на крючок сажаешь, то нешто он пойдет ко дну без грузила?.. Черт ли в нем, в живцето, ежели поверху плавать будет!..» С другой стороны — этот следователь с глубоким серьезом искореняющий «злую волю» по 1081 статье, в глазах которого та же злополучная гайка — достаточное основание, чтобы видеть в рыболове достойного каторги злоумышленника... Более дикой противоположности во взглядах на один и тот же и притом столь ничтожный по объему предмет трудно и придумать! И читатель в первую минуту невольно забывает и о трагическом финале истории, и о глубоком общественно-бытовом содержании, на которое Чехов, быть может, случайно, — наложил руку в этом классическом комическом очерке и смеется, смеется до слез над обоими: и над рыбаком, который ради пескаря может произвести крушение поезда, и над этим искоренителем «злой воли», стреляющим из пушки по воробью. И там, и тут — вопиющее противоречие между сущностью дела и его формой. Оба попали в истинно-комические *положения*. Я подчеркиваю, что противоречие здесь обуславливается внешним положением гораздо в большей мере, чем внутренними свойствами действующих лиц. Пробежите «веселые» очерки Чехова, и вы убедитесь, что это характерно для них: почти везде дело не в типах, а в положениях. Напомню «Налима» (барин и вся дворня в голом виде в воде — подведены «под один ранжир» жадностью к налиму, который, в заключение, всех их оставляет с носом); напомню «Винт», где чиновники играют в карты — фотографические изображения их начальства, а заинтригованное сначала начальство принимает участие в этой «святотатственной» игре; напомню «Дочь Альбиона», «Хирургию» и пр., и пр. Везде — комизм положения. Но комизм положения не значит внешний комизм. Это противоречие между положениями персонажей и сутью дела почти всегда соответствует у Чехова общему характеру противоречиям, заложенным в самой жизни. Все это не пустые фарсы, а «хорошие водевили», как выражался он, — вроде тех двух водевилей, которые ему удалось написать: «Предложения» и «Медведя». Таких чисто смехотворных пустячков, как «Роман с контрабасом», «Мститель», «Злой мальчик», «Страшная ночь», очень немного у Чехова.

Смех Чехова умный, хоть и юношески-беззаботный смех. Это не смех какого-нибудь Лейкина. Веселый комизм Чехова переходит иногда даже в шарж, но почти всегда отражает да-

леко не веселые противоречия самой жизни. В эту раннюю свою пору Чехов не избегает и так называемых «гражданских» — обличительных мотивов, и его комические очерки превращаются подчас в легкую политическую сатиру. Напомню «Смерть чиновника», «Тревогу»¹⁹, «Унтера Пришибеева», «В бане», «Брожение умов» и пр. Начинаящий, еще неопределившийся писатель, очевидно, совершенно свободен в выборе своих тем, в полной мере обладает той *внутренней свободой*, тем «чувством личной свободы»²⁰, которое впоследствии, как отмечает г-н Бунин, он возводил в теорию, признавал главным и необходимым свойством истинного художника... Обладал ли этим драгоценным даром веселого Антоши Чехонте уже выработавшийся в тонкого художника слова, уже определившийся хмурый, «матовый» А. П. Чехов? Обладал ли он этим свойством в то самое время, когда начал возводить его в теорию?.. Затрагивая теперь этот вопрос лишь мимоходом, мы остановимся над ним впоследствии подробно, ибо он очень важен для уразумения Чехова. Еще одно замечание о чеховском *смехе*. Смеялся Гоголь, смеялся Щедрин, один здоровым и светлым смехом, обнимавшим всю нашу нелепую действительность, а другой болезненно-желчно и пророчески-гневно. Но начинали они не смехом. Гоголь романтически воспевал идиллии украинской жизни, пересыпая их блестками юмора. Щедрин начал с грустной, пожалуй, сентиментальной, повести о бедноте и неудачниках²¹. Смеяться они стали лишь тогда, когда созрели, когда увидели в смехе орудие для идейно-художественной борьбы. Вот почему смех их был такой сознательный, такой серьезный, если можно так определять смех. Смех юноши Чехова — беззаботное, веселое выискивание и высмеивание противоречий, — и только. Нацупал противоречия, нелепые *положения*, выставил их всем напоказ выпукло и ярко и заливаешься беззаботным хохотом... Тут нет никакой идеи, нет служения какому бы то ни было богу (кроме разве бога юности). Это вполне свободный и беззаботный смех. Мог ли такой смех стать целью жизни человека? С другой стороны, мог ли Чехов сохранить на всю жизнь этот первоначальный источник его творчества? Мог ли он и вообще уберечь его до конца среди всех условий нашей российской действительности? Наконец, что нес с собой в жизнь, с каким багажом вступал в нее этот богато одаренный художник?

Перехожу теперь к «матовому голосу» Чехова, к его «матовым» образам, к его вечной сдержанности и нелюбви договаривать вещи до конца. Эти особенности Чехова бросаются в глаза

при первом знакомстве с его писаниями, и стоит вдуматься в них, чтобы оценить все их значение.

Мне придется обратиться сначала к посмертным воспоминаниям*. Сами по себе эти воспоминания дают не так уж много. И тут авторы предаются субъективизму, до известной степени творят «по образу и подобию своему»**. Старательно, по обычаю всех «поминателей», наделяют А. П. Чехова всеми причитающимися покойникам по штату добродетелями, как-то: человечность, тонкость чувств, аристократизм духа и т. п. Но среди этого субъективизма и общих хвалебных мест можно отыскать, особенно у г-на Куприна, несколько характерных, индивидуализирующих образ Чехова черточек, из которых иные повторяются при этом и у других авторов воспоминаний.

Такова именно, помимо указанных выше внешних черточек — «матового» голоса и «чеховского» смеха, — особенная *сдержанность* Чехова, о которой говорят и г-н Бунин, и г-н Куприн. Первый, воспоминания которого особенно напоминают «похвальное слово», видит в ней особенность «сильной» и избранной натуры: «Его сдержанность проистекала, мне кажется, из аристократизма его духа, между прочим и из его стремления быть точным в каждом своем слове... Того, что свершалось в глубине его души, никогда не знали даже самые близкие ему люди. А что же сказать о посторонних?»...

Г-н Куприн анализирует эту черту подробнее:

«Думается, что он никому не раскрывал и не отдавал своего сердца вполне. Но ко всем относился благодушно, безразлично в смысле дружбы. В своей удивительной объективности, стоя выше частных горестей и радостей... он мог быть добрым и щедрым, не любя, ласковым и участливым без привязанности... И в этих чертах, которые всегда оставались неясными для его окружающих, кроется, может быть, главная разгадка его личности»²³.

* Наиболее полная из известных мне сводка воспоминаний о Чехове сделана Ф. Д. Батюшковым в его статье «А. П. Чехов по воспоминаниям его и письмам» (сборник «На памятник Чехову», изд. 1906 г.).

** Это относится особенно к воспоминаниям Максима Горького в «Нижегородском сборнике»²². Давно уже отмечена особенность Горького — заставляя всех своих героев говорить одним языком, и именно, языком самого автора... Не избег этой участи и Чехов: говорит он, мыслит и даже «действует» в очерке М. Горького совсем «по-горьковски»... Так что при чтении минутами сдается, что не Горький Чехову, а Чехов Горькому пишет поминальную статью своим правдивым пером...

А немного далее тот же автор замечает:

«Есть люди, органически не переносящие, болезненно стыдящиеся слишком выразительных поз, жестов, мимики и слов, и этим свойством А. П. обладал в высшей степени... В нем жила *боязнь пафоса**, сильных чувств и неразлучных с ними несколько театральных эффектов». Г-н Куприн пытается этим объяснить, между прочим, почему никак нельзя было дознаться, сочувствует ли Чехов «движению интеллигенции», «протестам» и т. д.**

Как видите, не только творчество Чехова, но и самая личность его таила в себе, по признанию авторов воспоминаний, какие-то загадки, его не могли разгадать «даже самые близкие ему люди», многое оставалось «неясным для его окружающих».

Чужая душа всегда — темный лес, и психология всегда может опираться лишь на догадки. Но характерно, что оба писателя выдвигают эту загадочность Чехова как его особенность. Ясно, что «сдержанность» была такой же отличительной особенностью для его личности, каковой она является для его творчества. Чем же она обуславливалась? «Аристократизмом духа», — отвечает г-н Бунин. Это хвалебно, но малоопределятельно. Гораздо важнее то совершенно иного характера объяс-

* Курсив мой. — М. Н.

** Г-н Сергеенко, знавший Чехова еще на школьной скамье, отмечает (Приложение к «Ниве», 1904 г.) задатки этих особенностей уже в Чехове-гимназисте²⁴:

«...Держался он полуяло, полужастенчиво, с той осмотрительностью в поступках, которая с годами превратилась у него в драгоценный житейский такт, привлекавший к Чехову людей и ограждавший от злобствующих недоброхотов... Чехов никогда не подлаживался к людям и не старался им угождать, а скорее был ял в своих отношениях... В этом отношении Чехов мало изменился с детства. И тогда он являл собою как бы нейтральную сторону, не проявляя замашек к подчинению других, но и не растворяясь никогда своей личностью в окружающих явлениях»...

По-видимому, эта сдержанность и *нейтральность* ненадолго покидают Чехова в «веселый» период его творчества, в период первых литературных успехов, к которому относится его знакомство-переписка с А. Н. Плещеевым (см. сборник «На памятник Чехову») и первая встреча с ним г-на Короленко, описанная последним в «Русск<ом> бог<атстве>» (1904 г.)²⁵. Авторы воспоминаний отмечают у него в эти годы общительность и даже жизнерадостный задор. Но, по мере превращения «Антоши Чехонте» в автора «матовых» образов, юношеская «сдержанность» и «нейтральность» опять вступает в свои права, и уже надолго — до конца...

нение, которое он дает тут же и только «между прочим»: «стремление быть *точным* в каждом слове». Вы чувствуете здесь какую-то постоянную напряженность, слежение за собою, из боязни погрешить против *точности*... Вот это уже характерно и кое-что объясняет.

Еще ближе к делу, на мой взгляд, подходит г-н Куприн. Он, правда, связан тоном некролога, посмертных воспоминаний, боится недостаточно похвалить, и потому мысль его как бы немного виляет из стороны в сторону. Даже рассуждению о «благодушном безразличии» Чехова к людям, которое он спешит объяснить «удивительной его объективностью», он считает нужным предпослать оговорку: «Тут я должен подойти к щекотливому месту, которое, может быть, не всем нравится». А затем, метко указав страшно характерную для Чехова черту — «*боязнь пафоса, сильных чувств*», он тут же прибавляет: «и неразлучных с ними несколько театральных эффектов», — чем почти аннулирует первую половину замечания... В самом деле, кто это и где доказал, что сильные чувства неразлучны с театральными эффектами? Я думаю, как раз наоборот: где театральные эффекты, там именно и не ищите сильных чувств, истинного пафоса... Чего же на самом деле боялся Чехов? Театральности или сильных чувств? Мне думается, и того, и другого. Мне думается, что скользкая фраза г-на Куприна попала как раз в точку и, при некоторой нелогичности своей, дала очень сжатую и верную характеристику Чехова.

Именно так: боязнь пафоса, сильных чувств и в то же время боязнь театральности или, как тот же г-н Куприн говорит немного ранее: «слишком выразительных поз, жестов, мимики и слов», — вот причины вечной упорной «сдержанности» Чехова. Он действительно был как бы чем-то напуган, словно вечно чего-то боялся, и потому вечно работал над собой, скупой и тщательно взвешивал каждое свое слово, предпочитал не договорить там, где был риск сказать больше, «чем следует», где можно было хоть на йоту погрешить против «точности». Согласитесь, что это очень мало похоже на внутреннюю свободу художника, на полную свободу его личности, о какой говорится в своих воспоминаниях г-н Бунин...

От воспоминаний обратимся к самым произведениям Чехова. Вот уж где царствует боязнь пафоса! Чехов прямо избегает сильных драматических сцен — в повестях, очерках, в драмах — всюду. В «Дуэли», в самой сцене поединка, психология героя повести Лаевского тщательно изображена до самого того момента, когда раздается выстрел фон Корена. Фон Корен про-

махнулся. Что переживает уцелевший Лаевский в эту минуту? Какой вихрь чувств, мыслей должен пронестись в его нервной и измученной душе? Мы ничего не узнаем об этом от Чехова, ибо он именно тут ставит точку, а затем — показывает нам Лаевского, уже переродившимся, «исправившимся». В повести «В овраге» дикая сцена, где Анисья обваривает кипятком младенца Липы, обрывается на нечеловеческом крике ребенка. В душу матери Чехов опять как бы не решается заглянуть в этот момент... Кульминационный пункт «Скучной истории», сцена между профессором и Катей в гостинице, трактован с той же «сдержанностью». Профессор окончательно признает свою несостоятельность, порожденную отсутствием того, «что его товарищи-философы называют общей идеей», и он пасует перед допросами непосредственной Кати (к этой сцене нам еще придется вернуться), совершенно бессилён указать ей, как жить, что делать... Трагическая коллизия эта изображается такими немногочисленными штрихами:

«— По совести, Катя, не знаю...

Я растерялся, сконфужен, тронут рыданиями и едва стою на ногах.

— Давай, Катя, завтракать, — говорю я, натянуто улыбаясь. — Будет плакать!»

Катя уходит, не глядя на него и не оборачиваясь. Его покинуло единственное в мире существо, к которому он привязан. Он остался один. Что он переживает?.. Чехов ставит точку. В данном случае я не художественный минус указываю, как в двух предыдущих. С художественной точки зрения именно эта сцена, пожалуй, лучшая в этой едва ли не лучшей вещи Чехова. Здесь его сдержанность и скупость передают с концентрированной силой угрюмое и немое отчаяние «проглядевшего жизнь» профессора. Мне нужно только указать, что Чехов нигде не изменяет отмечаемой мною черте: он везде сдержан до скупости, везде боится пафоса. Здесь эта скупость повела к художественному выигрышу, — это не значит, что она всегда к нему приводит.

Треплев в «Чайке» перед самоубийством, когда любимая им Нина Заречная навсегда уходит от него, произносит только: «Не хорошо, если кто-нибудь встретит ее в саду и потом скажет маме. Это может огорчить маму». Затем он рвет все свои рукописи и идет стреляться... Все его переживания автор предоставляет психологическому чутью и воображению зрителя. В «Трех сестрах» Ирина, невеста Тузенбаха, на сообщение об его смерти отзывается только двумя словами: «Я знала, я знала...»

Да и из остальных никто почти ни словом не упоминает о нем... Правда, смерть Тузенбаха, по замыслу автора, очевидно, лишь эпизод в общей бессмысленной тяготе жизни, под которой изнывают героини драмы, но психологически такая скупость на слова у «трех сестер» все же маловероятна.

Однако довольно цитат. Мне не нужно доказывать, что Лев Толстой, например, сумел бы найти простые, совсем не «театральные» слова, чтобы изобразить горе Липы или переживания Треплева, как он и нашел их хотя бы в сцене смерти Андрея Болконского или самоубийства Анны Карениной. Я не говорю уже о Достоевском, который, может быть, дошел бы до полного забвения чувства меры в этих случаях, истерзал бы себя и читателя, но, конечно, «театрального эффекта» не дал бы. Ясно, что в Чехове тут говорила боязнь не одной театральности. Чехов не умел найти простых и достаточно сильных слов для выражения сильных чувств, — вот гипотеза, которая невольно напрашивается при этих сопоставлениях. И если мы скажем, что Чехов как писатель был *лишен пафоса*, и если мы тем же отсутствием пафоса объясним его «благодушно-безразличное» отношение к людям, мне думается, мы не ошибемся. И так как мы не похвальное слово пишем, а стараемся по советам разобраться в сложном духовном облике большого писателя, то можем отметить это отсутствие пафоса, страсти, пристрастия как отличительную черту этого типичного созерцателя. В результате, безусловно, некоторая холодность, «изумительная объективность, стоящая выше (почему *выше?*) частных радостей и горестей», как выражается г-н Куприн; какое-то заглядывание в жизнь и в людей *извне*, со стороны, с точки зрения постороннего наблюдателя, а не участника, — зрителя, а не действующего в драме лица. И с этой холодностью уживается необыкновенный «зрительский» *интерес* к жизни, неутолимая наблюдательность, что метко указывает тот же г-н Куприн, — мне хочется сказать: какой-то *технический*, чисто художественный интерес к наблюдению и воспроизведению жизни, и такая выработанность, такая сознательная продуманность в приемах наблюдения и воспроизведения, как мало у кого другого! С этой точки зрения проблема чеховского творчества представляет совершенно исключительный теоретический интерес... Но это уводит нас в сторону от занимающей нас теперь темы.

Сколько фигур «без пафоса» вышло из-под пера Чехова, — этого и не перечесть. Почти все его герои именно этим отсутствием пафоса и характеризуются, это их проклятье, причина

их несостоятельности, их нежизнеспособности. Иные сами казнятся в этом, как землемер²⁶, герой чудесного очерка «Верочка», бог весть почему ушедший от влюбленной в него и глубоко привлекательной девушки:

«Дойдя до мостика, он остановился и задумался. Ему хотелось найти причину своей странной холодности. Что она лежала не вне, а в нем самом, для него было ясно. Искренно сознался он перед собой, что это не рассудочная холодность, которую так часто хвастаются умные люди, не холодность самолюбивого глупца, а просто *бессилие души* (курсив мой. — М. Н.), неспособность воспринимать глубоко красоту, ранняя старость, приобретенная путем воспитания, беспорядочной борьбы из-за куска хлеба, номерной бессемейной жизни».

Этим *бессилием души* страдают как чиновник, так и революционер в «Рассказе неизвестного человека», и образованный коммерсант Лаптев в повести «Три года», и камер-юнкер муж в очерке «Жена», и купчиха Анна Акимовна в «Бабьем царстве», и литератор Тригорин в «Чайке», и земец, брат «трех сестер», и даже «лопающий» «Вишневый сад» разбогатевший крестьянин Лопахин, и т. д., и т. д. Это бессилие сказывается в различных областях, начиная от простой любви между мужчиной и женщиной, как в очерке «Верочка», и кончая социальными бедствиями и способностью реагировать на них, как в «Жене». Но везде основная причина та же — тусклые, заглушенные чувства, неспособность к пафосу, к живым порывам, к глубоким переживаниям.

Тусклая, *матовая*, бессильная душа, — это постоянная тема Чехова. Смелые публицисты, вроде г-на Львова, конечно, объяснят это «эпохой», которую, дескать, воспроизводил Чехов. Они не остановятся даже перед бессилием в области любви, перед той вереницей не умеющих любить мужчин и женщин, которая тянется сквозь все произведения Чехова. Таковы уж были эти треклятые 80-е годы, — скажут они. Утверждает же г-н Львов (правда, цитируя какого-то автора «воспоминаний»), что 80-е годы «раздвинули частицы легких» покойного художника, так что и чахотка, по его мнению, объясняется все тою же «эпохой»!²⁷ Я не решусь на такие диагнозы. А вот допустить, что в пристрастии к изображению *матовых* душ сказалось нечто субъективное, нечто вроде самобичевания или самовоспроизведения со стороны автора, — я склонен. Самобичевание, впрочем, не то слово. Известно признание Гоголя, что он старался «отделываться» от «пороков», наделяя ими свои типы, как бы для предания их всенародной

казни. Тургенев всю жизнь изображал слабавольных «гамлетов» и противопоставлял им сильные, действенные фигуры «донкихотов», как бы неся перед последними повинную. Правда, как очень тонко подметил Михайловский, он не доводил покаяния до конца и лукаво снабжал каждого «донкихота» двумя-тремя такими черточками, которые в значительной степени проваливали дело «донкихота» и клонили чашку весов в сторону «гамлета»²⁸. Но все же это было до известной степени самоказню. Чехов и здесь только изображал, только воспроизводил, только перевоплощался в своих героев. За редкими исключениями, вроде цитированного выше приговора над героем «Верочки», он не судил, предоставлял произносить вердикт читателю. Но, если он и не «лукавил» подобно Тургеневу, надо все же признать, что при всей своей «высшей объективности» он в данном случае умел замолвить словечко в пользу «бессильных душ», умел сделать их симпатичными, — быть может, и бессознательно...

Вот почему непримиримый Н. К. Михайловский и встретил появление Чехова жестким осуждением: «холодная кровь», и увидел в его драме «Иванов» «апофеоз бессилия»²⁹. Он был, конечно, несправедлив, но, во-первых, был по-своему прав, а с другой стороны, конечно, чересчур резко, но верно указал на некоторые стороны чеховских писаний, весьма для них характерные.

Не «апофеоз» бессилия, а очевидный напряженный интерес к нему и кое-какие элементы заступничества за него, симпатии к нему, — это, несомненно, центральный пункт в творчестве Чехова. И надо сказать тут же, что в психологии «бессильной души» Чехов великий мастер, что созданные им фигуры людей, пораженных отсутствием «пафоса», останутся навсегда образцовыми...

Художник бессилия души, живописец жизни *без пафоса* — таково будет первое определение Чехова, к которому приводит наша характеристика.

* * *

Типы людей «недоговоренных», недоношенных самой жизнью, трактованы у Чехова наиболее исчерпывающе, с редкой у Чехова законченностью. Матовость, эскизность, недоговоренность других его образов, как и вообще его «матовый баритон», его боязнь пафоса, сдержанность, доходящая до скупости забота о «точности», помимо указанных только что *личных*

особенностей автора, думается мне, имеют еще иной источник, еще иными причинами обусловлены.

Мне приходится теперь обратиться к общему миросозерцанию Чехова, насколько оно выясняется в его «объективных» писаниях, и заглянуть в «эпоху» — в эти пресловутые и действительно треклятые 80-е годы.

О «внутренней политике» этих годов и о всех ее общественно-психологических результатах я распространяться не стану. Много об этом уже говорено. Да и что тут говорить, когда в жизни, в полноте своей и всесторонности водворилась «система» государственного деятеля, которому принадлежит знаменитый афоризм: «Народу образование не нужно, ибо оно научает логически мыслить»!..

Все культурные задачи решались с высоты этого принципа. Все прочие располагались в соответствующей ему перспективе. Но если и все было сделано, чтобы пресечь всякое движение общественной и культурной мысли, если реакция и торжествовала по всему фронту и достигла таких размеров, какие даже Россия переживала разве что в конце 40-х годов, то все же «мертвая точка», в которую превратилась общественная жизнь, объясняется не только этими внешними причинами. В подобном, очень распространенном истолковании эпохи 80-х годов, мне кажется, есть изрядная доля неправды. Публицистика того времени иначе и не могла и не должна была трактовать этот вопрос. Борьба с главным врагом была ее основной задачей. А если и теперь стать на историческую точку зрения мешает чересчур значительное количество *аналогических* моментов в нашей современности, то все же это сделать необходимо. Особенно, если, подобно нам, главный интерес вопроса видишь в *психологии* общества: ведь именно она, эта психология общества, является прежде всего той *средой*, которая вскармливает и определяет «исторически» художника, которая интимно и непосредственно воздействует на него, гораздо интимнее и непосредственнее, чем «внешние» условия... А мы имеем дело еще с таким атеоретическим и аполитическим художником, как Чехов...

Мне даже кажется, что есть что-то оскорбительное в столь обычном у нас признании приоритета публицистики, в столь верном служении ее традициям, в этом постоянно производимом, с ее легкой руки, «перегибании дуги» в сторону «внешних обстоятельств» или, — что то же, — «внутренней политики»... Что же, в самом деле, мы-то из себя представляем? Неужели «кто палку взял, тот у нас и капрал», и достаточно

капралов с их палками, чтобы превратить в ничто наше общество?..

«Мертвая точка» 80-х годов имела, на мой взгляд, по меньшей мере столько же *внутренних*, в самой психологии общества заложенных причин, как и причин внешних.

Это было время глубокого, страшно болезненного перелома в общественном мирозерцании. Сам Чехов, во много раз цитированном письме к А. С. Суворину, относящемся к 1894 году, ретроспективно формулирует так этот перелом: «Похоже, что все были влюблены, разлюбили и теперь ищут новых увлечений», и прибавляет, что всем, подобно лихорадящим больным, захотелось теперь «кисленького» *³⁰.

К 80-м годам относится только первая половина фразы: «Все были влюблены, разлюбили». Жить стало нечем. Не даром даже у Н.К. Михайловского срывались такие фразы: «О наличности какой-нибудь общественной задачи, которая соединила бы в себе грандиозность замысла с общепризнанной возможностью немедленного исполнения — нечего в наше время и говорить, нет такой задачи...» По ироническому определению «переставшего быть революционером» Л. Тихомирова³², вся задача передовых элементов «сводилась в то время к тому, чтобы передать в сохранности последующим поколениям “священный огонь” революции, как в церкви бережно передают зажженную свечу от одного к другому — как бы она не погасла!»...

Но, на мой взгляд, если характеризовать в общих чертах сущность перелома происходившего в те годы в сознании передового общества, то надо сказать, что это было *нарождение политического мышления*, в истинном смысле этого слова. До этого момента оно было исключительно социальным. К этому времени социальный утопизм, грандиозными перспективами которого жили дотолем, не только уперся в глухую стену «внешних» условий, но успел уже вскрыть и свою *внутреннюю* несостоятельность. Пока принимали за данное все грандиозные социальные возможности, якобы заложенные в нашем на-

* Характерен для Чехова *тон*, в котором он трактует эту тяжелую историческую драму: это та же «сдержанность», которую он проявляет в письме, приводимом г-ном Буниным, где трактуются не историческая драма, а личное и притом радостное событие: «Милый Иван Алексеевич, стало быть, позвольте на Страстной ждать Вас... Приезжайте, сделайте такую милость! Жениться я раздумал, не желаю, но все же, если Вам покажется скучно, то я, так и быть уж, пожалуй, женюсь»³¹.

роде, в «самобытных» формах его жизни, а единственное препятствие к осуществлению этих возможностей усматривали в «стене» внешних политических условий, внимание, естественно, сосредоточивалось на этой «стене».

Общественная мысль в эпоху «народовольчества», т. е. в конце 70-х и начале 80-х гг., считала главным своим признаком борьбу с этой «стеной», с теми условиями, которые так и именовались «искусственными» и «внешними». При свете царивших над умами народнических теорий, все *внутреннее* противопоставлялось целиком *внешним* искусственным тормозам; в области этого внутреннего все, казалось, обстояло благополучно и даже более чем благополучно, раз именно здесь были заложены блестящие социальные возможности. Когда исчезла вера в эти возможности, мысль, естественно, должна была направиться от внешних условий *вовнутрь*, должна была мало-помалу сосредоточиться на явлениях общественных, на самом обществе. Как всегда бывает при крутом повороте, мысль ударилась сначала в направление диаметрально противоположное прежнему, — так сказать, «внешнему», — и дошла до эксцессов. Возникла проповедь совершенствования «в себе», абсолютно аполитическое толстовство, а рядом с ним все то, что принято обозначать «декадентством», и что характеризуется исключительным вниманием к индивидуальным настроениям, к личным мотивам. Это были два конца той же палки: один — китайский или русский, другой — европеизированный. Абстрагируем от всего этого движения *вовнутрь* элементы китайщины — с одной стороны, и подражательности и болезненных извращений — с другой, и мы увидим не одни признаки реакции, а уже и зарождение нового угла зрения... Интерес к личности человеческой, со всей сложностью ее атрибутов, есть первый шаг к признанию тех внутренних факторов жизни, которые прежде почти игнорировались, как бы затмеваемые ослепительным светом утопии и преувеличенным представлением о роли «внешних» условий. Это *ухождение в себя* было первым шагом в область «естественного права», в область прав личности, находящих себе осуществление только в правах общества. Это был первый шаг к политическому самосознанию общества, которое в наши дни уже доросло до идеи, что самостоятельного значения «стена» не имеет, что ее сила и крепость определяются только бессилием общества. В 70-х годах и ранее общества как активной силы, можно сказать, не было. Существовали только две силы: сила «стены» и сила утопистов-интеллигентов. «Мертвая» эпоха 80-х годов, с

этой точки зрения, является тем моментом, когда в муках и болезнях, среди густого удушливого мрака и чада политической реакции, нарождались на Руси первые зачатки общества.

Это был начальный момент глубокой «переоценки ценностей» во всех областях, от политики до самых интимных, личных вопросов. Работа этой переоценки, особенно этико-философской стороны миросозерцания, не завершилась окончательно до самых наших дней. Еще многое, нуждающееся в переоценке, по традиции до сих пор царит в умах, отчасти, вероятно, потому, что для возведения того этико-философского здания, которым жила эпоха народничества, эта эпоха сумела выдвинуть такие огромные таланты, как Герцен, Щедрин, Михайловский. Подобный пережиток представляет собою, между прочим, и тот приоритет «публицистики», то пристрастие к ней, на которое мы указали в самом начале настоящей небольшой экскурсии в историю 80-х годов.

Нечего и пояснять, что начальный момент переоценки был главным образом *отрицательным*: первую свою задачу люди видели в отрицании прежних, установленных ранее, а теперь развенчанных ценностей.

Эта *отрицательная атмосфера* окружала Чехова с первых дней его сознательной жизни. Но, быть может, здесь необходимо сделать небольшую оговорку. Как известно, Чехов никогда не вращался в среде тех крайних передовых элементов общества, на которые с особенной тяжестью легла внешняя и внутренняя ломка 80-х годов. Он в то время печатался в «Стрекозе» и «Новом времени» и общался с нововременцами, как свидетельствует между прочим в своих воспоминаниях г-н Щеглов, неоднократно подчеркивающий, что Чехов его называл «Жаном», а он Чехова «Антуаном»... Что этим господам была Гекуба, и что они ей? — спросит, пожалуй, читатель. Но, во-первых, Антуан, хотя и общался с Жаном, все же, разумеется, кое-чем от него и ему подобных отличался. С другой стороны, трудно указать другой пример такого почти поголовного влияния известного направления на умы, каковым было влияние народничества. Созданное падением рабства, это направление, модифицируясь и раздробляясь на тысячи оттенков и градаций, умело наложит свою печать на всю сколько-нибудь прогрессивную мысль от утопического социализма «Отечественных Записок» до «широкого народного либерализма» «Недели» и даже «Нового времени». Мы знаем, что даже до сих пор этот «парламент» нашей бюрократии не устает прикрывать свои вожделения фиговым листком «демократиче-

ских» принципов, «народных» интересов, долженствующих подыскать себе «самобытное», «пригнанное к национальной физиономии» выражение. И до сих пор даже «разбойники пера» прибегают к «идеям» и богатому лексикону народнической эпохи. Что же говорить про старое время, про 80-е годы? А затем «переоценкой» занялись в первый момент вовсе не крайние элементы. Эти старались сохранить хотя бы практическую схему, от которой уже отлетел живой теоретический дух, совершали подвиги «героизма отчаяния», поддерживали, как иронизировал Л. Тихомиров, «священный огонь». В «толстовство», в «декадентство», в проповедь «малых дел» уходили другие, более умеренные, промежуточные элементы... Что по темпераменту (отсутствие пафоса), по воспитанию, по связям Чехову естественнее всего было примкнуть именно к ним, — в этом вряд ли приходится сомневаться. Это, конечно, лишь догадка. Прямых биографических указаний на это у нас нет, как и вообще нет сколько-нибудь подробной биографии Чехова. Но ведь интересен не самый факт связей и сношений, а существо дела. По существу же Чехов относился именно сюда — к рядам этих умеренных «переоценщиков», возражателей на недавно господствовавшие теории...

«Любили и перестали любить»... Чехов не участвовал в романе русской интеллигенции с народом: ни одного намека на какое-либо увлечение народничеством нельзя указать в юношеских его произведениях. На его долю выпало только похмелье в чужом пиру, только развязка романа, разочарованность и скептический анализ бывшего увлечения. Если мы станем искать в его писаниях следы какой-нибудь идеологии, то найдем только кое-какие робкие намеки на временное увлечение толстовством. В «Хороших людях» писателю, «отделяющемуся» фельетонами от самых трудных жизненных вопросов, противопоставляется вдумчивая, честно мыслящая сестра его, докторша. Она отрицает его «идейную» работу, постоянно твердит о «непротивлении злу» и бросает брата и столицу для деревни, чтобы там «оспу прививать»... «А Владимир Семенович все писал свои фельетоны, возлагал венки, пел “Gaudeamus”, хлопотал о кассе взаимопомощи сотрудников московских повременных изданий», за что и понес надлежащую кару: чуть ли не на другой день после смерти «он был совершенно забыт».

Интересно следующее место из споров брата с сестрой:

«Мне кажется, — говорит докторша, — что современная мысль засела на одном месте и прикикла к этому месту. Она

предубеждена, вяла, робка, боится широкого, гигантского полета, как мы с тобой боимся взобраться на высокую гору, она консервативна». «Широкий и гигантский полет» эта новаторша, — а быть может, и сам Чехов в эту минуту, — видит в непротивлении злу и служении народу, хотя бы «прививкой оспы».

Отметим здесь и явное стремление к «переоценке ценностей», явную «возражательскую» тенденцию, и еще следующее очень типичное для Чехова обстоятельство: герой очерка проводит жизнь в писании фельетонов, в которых, по уверению Чехова, самым рутинным манером делает критический разбор разных беллетристических пустячков. Ясно, что он очень недалек и уж никак не может служить мишенью для нападков на «современную мысль» вообще; слишком много для него чести, каковы бы ни были дефекты этой современной мысли! С другой стороны, докторша, по-видимому, увлекается Толстым и его проповедью опростительства; но тут же примешивается «оспопрививание»; т. е. медицина, которую Толстой всегда отрицал, да и вообще культурная работа в деревне, совершенно не характерная для толстовцев. Эта идейная или программная неясность очень характерна для Чехова: чуть он затронет какую-нибудь идеологию, у него всегда так выходит...

В уже упомянутом выше письме к Суворину Чехов сам признает, что некоторое время увлекался толстовством, но, как бы оправдываясь, прибавляет, что его не самые идеи Толстого покорили, а скорее «толстовская манера выражаться, рассудительность и, вероятно, гипнотизм своего рода»... «Теперь же во мне что-то протестует, — продолжает он. — Расчетливость и справедливость говорят мне, что в электричестве и паре любви к человеку больше, чем в целомудрии и воздержании от мяса. Война-то и суд — зло, но из этого не следует, что я должен ходить в лаптях и спать на печи вместе с работником, его женой и т. д.»³³. Но на самом деле кое-какие элементы «толстовства», несомненно, были ассимилированы Чеховым и не покидали его до конца. Это прежде всего — отрицательное отношение к большинству тех форм, в которых идет современная «работа головой», как говорится в сказке об Иване-дураке, ко всем этим «службам» и «деятельностям» в рамках современного строя. В очерках Чехова проходит длинный ряд прокуроров, следователей, судей, администраторов. Их «умственный труд», «не требующий ни напряжения ума, ни таланта, ни личных способностей, ни подъема творческого духа», он — вместе с героем «Моей жизни», по-видимому, — «ставит ниже

физического труда, презирает его и не думает, чтобы он хотя одну минуту мог служить оправданием праздной, беззаботной жизни так как он сам не что иное, как обман, один из видов той же праздности»...

В очерке, из которого взяты только что цитированные слова, яснее, чем где-либо, и очень своеобразно и характерно для Чехова сказалось его временное увлечение «толстовством»: идейного размаха Толстого здесь нет и следа, от всей глубины и последовательности его барского «покаяния» осталось только отвращение к привилегированной «работе головой», отвращение к сутолоке, лживости и праздности, присущей так называемой «культурной жизни». Герою *скучно* жить среди этого общества, и он становится маляром. Боязнь пафоса, сдержанность, искренность и простота сердца, доходящая до окончательного обкарнания всякой идеологии, до отказа от идей, — основные черты героя этой повести. Это воистину — «нищий духом». Между прочим, стоит отметить, что это единственный у Чехова герой, «направление» коего не подтачивается рефлексией, не разбивается доводами окружающих и не опровергается самой жизнью: при всех тяжелых переживаниях, на него обрушившихся, он до конца остается верным себе, т. е. как бы правым, с точки зрения автора. Это редкая вещь у Чехова.

Таково отношение Чехова к единственной идеологии, к единственной «программе жизни», которою он одно время увлекался. Все прочие теории и программы для Чехова как бы не существовали. Можно думать, что эпоха переоценки и разочарования в недавних «программах» воспитала в нем скептическое отношение к теоретизации жизни вообще, ко всякой попытке систематизировать жизнь и охватить *сущее* и *должное* в одной сколько-нибудь стройной теоретической схеме. Во всякой религии жизни он как бы заподозривал *догму*, скептически-опасливо сторонился от нее, как бы боясь потерять «свободу личности», утратить *точность* и искренность чувства и мысли. Всякая теория представлялась ему чем-то «внешним», принадлежащим всем, всему внешнему «обманчивому» миру, и он, точно схимник, спасался от «соблазнов разума» в свой внутренний мир, в мир непосредственных «точных» переживаний и настроений. Это действительно нечто похожее на христианский *аскетизм мышления*, так сказать, и г-ну Булгакову, пожалуй, можно было сослаться на эту черту Чехова для оправдания своего рьяного прозелитизма, но он, конечно, этого не сделал: очень уж невыгодная вышла бы ссылка...

Свое недоверие к «теориям» Чехов не раз выражал беллетристически. Напомню с грустным юмором трактованную фигуру Лихарева в чудесном поэтическом очерке «На пути»: он спустил все свое состояние на «идеи», «полжизни состоял в штате нигилистов и атеистов», «ударился в нигилизм с его прокламациями, черными переделами и всякими штуками», «ходил в народ, служил на фабриках в смазчиках, бурлаках»; потом (хронология, заметим, несколько грешит против действительной истории русской жизни) «полюбил русский народ до страдания, любил и веровал в его Бога, в язык, творчество... И так далее, и так далее»... «В свое время был он славянофилом, надоедал Аксакову письмами, и украинофилом, и археологом, и собирателем образцов народного творчества... увлекался идеями, людьми, событиями, местами... увлекался без перерыва. Пять лет тому назад служил отрицанию собственности; последней его верой было непротивление злу». Теперь он нянчится со своей нервной и капризной дочуркой и едет на фабрику к кулаку в управляющие, ради куска хлеба. Физически могучая, добродушная и увлекающаяся натура его и «новая его вера» — в женщину — чуть не покоряют за один разговор в непогодную зимнюю ночь молодую девушку-помещицу, встретившуюся с ним на постоялом дворе... Лихарев трактован любовно и мягко. Но намерения автора очевидны: это сатира на все теоретические увлечения нашей интеллигенции, которая, по уверению Лихарева, «без веры жить не может». Хронологическая путаница и хронологически немислимое совмещение всех этих наших интеллигентских исканий в образе одного человека обличают, во-первых, как чужды были Чехову все эти теории, а во-вторых, подчеркивают его иронически-небрежное к ним отношение...

Уже более определенно-вредное, но, — да позволено мне будет так выразиться, — и еще более «косолапое» отношение к «идеям» сказалось в неудачном по фабуле «Рассказе неизвестного человека». Больной чахоткой герой рассказа, от лица которого он и ведется, — по-видимому, террорист, — поступает в лакеи к небольшому чиновнику с целью убить его отца, большого сановника. Но в момент, когда предоставляется удобный к тому случай, он ничего не ощущает в душе, никакой «ненависти» (?): «Старое, грустное лицо и холодный блеск звезд вызывали во мне только мелкие, дешевые и ненужные мысли о бренности всего земного, о скорой смерти... Нельзя уж было сомневаться: во мне произошла перемена, я стал другим». Он стал «другим» и пропустил удобный случай. Но на словах он

еще не отказывается от прежней веры и проповедует ее Зинаиде Федоровне, молодой женщине, которую «спасает» от неверного ей возлюбленного: она бросила мужа для этого возлюбленного, для того чиновника, у которого служит лакеем «неизвестный человек», а теперь, когда последний раскрывает ей глаза, а в то же время раскрывает и свое *travesti*³⁴, она едет с ним за границу, увлеченная его проповедью. Но тут, своим непосредственным чувством, она вскоре распознает его сущность:

«Владимир Иванович, Бога ради, зачем вы неискренни? — продолжала она тихо, подходя ко мне. — Когда я все эти месяцы мечтала вслух, бредила, восхищалась своими планами, перестраивала свою жизнь на новый лад, то почему вы не говорили мне правды, а молчали или поощряли рассказами и держали себя так, как будто вполне сочувствовали мне? Почему? Для чего это нужно?

— Трудно сознаваться в своем банкротстве, — проговорил я, оборачиваясь, но не глядя на нее. — Да, я не верю, утомился, пал духом... Тяжело быть искренним, страшно тяжело, и я молчал. Не дай Бог никому пережить то, что я пережил».

Это, разумеется, должно служить символическим развенчанием «семидесятничества» и несчастных его эпигонов, на долю коих выпал «героизм отчаяния», — развенчанием «поколения, проклятого Богом», как именовал его поэт этого поколения г-н П. Я.³⁵ Но согласитесь, что приемы пущены в ход именно «косолапые»... И нелепое поступление в лакеи, влюбленность в Зинаиду Федоровну, и чахотка героя, и его физическое и нравственное бессилие, — все это запутывает дело так, что от «возражательского» замысла почти ничего не остается... Подобно Кате из «Скучной истории», Зинаида Федоровна ставит в упор вопрос: что ей делать? И герой, подобно профессору, не имеет ответа на этот вопрос.

Это — по адресу радикальных идейных людей того времени.

Умеренному либерализму, помимо уже упомянутого мною очерка «Хорошие люди», достается в лице профессора в «Скучной истории». Н. К. Михайловский считает совершенно случайным и не важным указанием автора на дружеские связи профессора с Кавелиным, Некрасовым, и т. д.³⁶ Если говорить с художественной точки зрения, то Михайловский прав: несостоятельность человека, лишённого того, что называется «общей идеей», — вот основная тема повести; а такая несостоятельность, пожалуй, не характерна для Некрасовых, Кавелиных и их друзей. Но Чехов, совершенно не обнаруживая обще-

ственного мирозерцания профессора в его речах и думах, очевидно, хотел этим внешним указанием объяснить читателю, с представителем какого лагеря он имеет дело. Знаменитый ученый, друг Кавелина и Некрасова, «развенчивается» тем, что не может указать жизненной дороги для Кати. К сожалению, и эта прекрасная вещь Чехова страдает все тем же недостатком, который проявляется у него каждый раз, как он займется изображением «идейных» людей. Кульминационный пункт повести, заключительная сцена между Катей и профессором, цитированная нами выше, при всей ее художественности, проигрывает в силу по вине все той же неловкости автора: он нарисовал Катю такой мятущейся истерической натурой, переходящей от увлечений романических, к страсти к театру и т. д., что, право, и обладатель самой верной «общей идеи», пожалуй, не нашелся бы на месте профессора, не сумел бы ответить на вопрос: что этой Кате делать? И если принять все это во внимание, то выйдет, что повесть написана не во славу «общей идеи», без которой немыслимо разумное существование, как истолковывает эту вещь Михайловский, а просто изображает постепенный упадок жизненных сил в больном и усталом старике-ученом, — упадок, приводящий его к безнадежному скептицизму...

Снисходительнее всего Чехов относится к направлению «Недели», к теоретикам «малых дел». В полном поэзии очерке «Дом с мезонином» происходит следующий диалог между пейзажистом-художником и Лидой, помещичьей дочерью, посвятившей себя народной школе и лечению крестьян «порошками»:

«Вы приходите к ним на помощь с больницами и школами, но этим не освобождаете их от пут, а, напротив, еще больше поработаете, так как, внося в их жизнь новые предрассудки, вы увеличиваете число их потребностей, не говоря уже о том, что за мушки и за книжки они должны платить земству и, значит, сильнее гнуть спину». Это говорит художник, горячий поборник высшей обобщающей науки, но в то же время, по-видимому, и толстовец: он видит исход в одном, — чтобы «все люди согласились физически работать», иначе народ останется «опутанным цепью великой», к которой медицинские пункты, школы, аптечки, библиотечки прибавляют лишь «новые звенья»... Лида, однако, с твердостью отвечает: «Скажу вам только одно: нельзя сидеть сложа руки. Правда, мы не спасаем человечества и, быть может, во многом ошибаемся, но мы делаем то, что можем». Художник, влюбленный в сестру Лиды

Женю, терпит фиаско: под давлением сестры Женя уезжает от него...

Я не буду останавливаться на том, что этот пейзажист-толстовец являет из себя какое-то редко встречающееся сочетание, что очень странны его теории (и толстовские, и ницшеанские ноты и, пожалуй, революция); он странен и *неловко* задуман, как странны уже упомянутые Лихарев, и «неизвестный человек», и проповедующий «оскудение природы» доктор Астров (в «Дяде Ване»), мечтающий, впрочем, о той прекрасной жизни, которая наступит лет этак через 200—300, как странен подполковник, Вершинин («Три сестры»), мечтающий о том же, и т. д., и т. д. Я полагаю, что из всех приведенных мною выдержек уже достаточно обнаруживается смутное и не тонкое трактование Чеховым всех наших направлений и идейных лагерей, неумение разбираться в них. Мне эти выдержки нужны были для того, чтобы доказать его *атеоретичность*, его отчужденность от всяких общественных теорий — во-первых, и его *недоверие* вообще ко всякой теории и идее, его скептицизм к ним — во-вторых. Упомяну, впрочем, еще о двух его вещах, особенно ярко и *в общей форме* иллюстрирующих последнее утверждение: о безнадежно-скептической и очень художественной повести «Палата № 6» и о фантастическом, странном по фабуле очерке «Пари». В повести сводятся лицом к лицу два мирозерцания: вялый квиэтический оптимизм заведующего больницей доктора Андрея Ефимовича, дошедшего до полной пассивности и бездеятельности на таком основании: «предрассудки и все эти житейские гадости и мерзости нужны», так как они с течением времени перерабатываются во что-нибудь путное, как «навоз в чернозем», и — «на земле нет ничего такого хорошего, что в своем первоисточнике не имело бы гадости»; этому доктору противопоставляется глубоко реагирующий на все злое, вечно готовый к протесту чиновник Иван Дмитриевич Громов. Последнего повесть застает уже больным «манией преследования», обитателем «палаты № 6». Вскоре попадает туда же и его антитеза — Андрей Ефимович, апатия которого превращается в ипохондрию. Итак, обе идеологии приводят к одному и тому же невеселому концу — к «Палате № 6». Другой идеи я не вижу в этой повести: не наивное же поучение нерадивым докторам, не воздаяние же за равнодушные, не «наказанный же порок» надо видеть в той жестокой расправе, которую чинит больничный сторож над доктором, не радевшим о больнице, а теперь попавшим в нее?.. Как психиатрические типы обе фигуры, может быть, очень интересны, но

идеологии, ими представленные, опять какие-то странные, случайные, случайно противопоставленные... В очерке «Пари» интеллигентный человек бьется об заклад на четыре миллиона с банкиром: он берется просидеть в одиночном заключении 15 лет. Пари уже выиграно. Наступил предпоследний день 15 года, но заключенный, перечитавший за это время бездну книг по всем отраслям наук, особенно по истории и философии, а под конец читавший только Евангелие, убегает в ночь перед последним днем, чтобы доказать свое презрение ко всем жизненным благам, к жизни вообще...³⁷ По-видимому, и здесь поется мрачное *de profundis*³⁸ всяким теориям...

В воспоминаниях г-на Куприна есть одно курьезное указание: г-н Куприн, кажется, приводит этот эпизод только с целью рассказать, как Чехов, среди разговора, вдруг «уходил куда-то внутрь, созерцая нечто таинственное и важное»: «Тогда-то А. П. и делал свои странные, поражавшие неожиданностью, совсем не идущие к разговору вопросы, которые так смущали многих»... В данном случае разговор зашел о «неомарксистах», а Чехов вдруг спрашивает: «Послушайте, вы никогда не были на конском заводе? Непременно поезжайте. Это интересно»... Не ясно ли, что тут простое недоразумение со стороны г-на Куприна: то «таинственное и важное», что «созерцал» в эту минуту Чехов, на самом деле было самой банальной «остротой» над социал-демократами, которые, как известно, по мнению обывателя, стремятся устроить из жизни «конюшню со стойлами», с «общественным воспитанием детей» и т. д. «Поразительный» вопрос Чехова ведь принадлежит к «созерцаниям» «тех обывателей, которые о Прудоне знают лишь изречение «*La propriété c'est le vol*»³⁹, а про «сицилистов» отзываются: «Ну да, что твое, то мое, но не обратно» и пр... Это, конечно, мелочь, но мелочь — характерная.

Удивляться ли после всего изложенного, что Чехов «не приметил» новые течения нашей общественной и идейной жизни, остался глух к ним, не отразил их почти ни в одном художественном образе своих последних очерков, если не считать красивой, но только намеченной, бледной фигуры «Невесты», в повести того же названия, да нелепого совсем, сумбурного студента Трофимова в «Вишневом саде»?.. Идеи и теории опять реабилитировали себя в нашей жизни. Огромный подъем общественных сил, рождение новых партий, выход на историческую сцену демократических классов, — все это, разумеется, должно было искать формул и теоретических знамен, выражающих новые потребности и идеи. Но Чехов остал-

ся в стороне: верный сын эпохи 80-х годов, он действительно должен был ждать момента, «когда даже слепые прозревают», чтобы отказаться от своего недоверия к идеям и программам, от своего «обывательского» скептицизма к ним. Обывательского — *c'est le mot*⁴⁰, как говорят французы. Все это отрицание идей и эта *атеоретичность* Чехова ограничивали его идейный кругозор именно до обывательской узости. И, может быть, трагедия чеховской жизни и определяется прежде всего вечным конфликтом, вечным противоречием между тонкой эстетической организацией, до отвращения, до боли ненавидевшей обывательщину, и этим обывательски-узким кругозором мысли. Если бы я был на месте г-на Булгакова и писал бы статью на тему «Чехов как мыслитель»⁴¹, я бы ограничился пятью словами: *Чехов совершенно не был мыслителем*. Во всей плеяде наших крупных художников он в этом смысле стоит совершенно одиноко. Разве еще Гончаров, автор «Слуг» и толкований к «Обрыву», может быть поставлен рядом с ним⁴². Если после всего предыдущего, мои утверждения все же покажутся несправедливыми, если привычное отношение к Чехову, именно как самому заклятому врагу и сатирику обывательщины, заставит видеть в моих словах парадокс, я попрошу читателя присмотреться сколько-нибудь внимательно к чеховскому «Сахалину».

Если бы вам сказали, что тонкий и громадного таланта художник едет изучать эту страну бесконечных мук, эти последние пределы человеческого унижения и поругания, — с каким жутким чувством ждали бы вы возвращения этого художника... Какие потрясающие, еле переносные картины должен он привезти оттуда, какую вереницу самых страшных для человека вопросов поставить перед нами!... Ведь Сахалин, с этой системой «каторжных семей», где людей спаривали как животных, с его знаменитыми палачами, охотой на беглых и беглыми «людоедами» от голодухи, это, пожалуй, почище «Мертвого дома», с такой силой изображенного Достоевским: это фантастический Дантов ад в реальной обстановке русского быта и русского администрирования...

Что же привез оттуда Чехов? Он, вероятно, преследовал и чисто практические цели, так как изучал Сахалин с соизволения местной администрации. Его составленные в виде мемуаров записки представляют наполовину статистический «деловой доклад», и, если не ошибаюсь, они даже повели к кое-каким улучшениям в быте каторжных. Но наряду с докла-

дом идут и личные впечатления и размышления. Что же дают эти последние? — Мало, до странности мало...

Рядом с пространными, в несколько страниц, рассуждениями на тему о «презрении к отхожему месту русского человека» и по вопросу об ошибках администрации, во что бы то ни стало насаждающей земледелие, несмотря на совершенно неподходящие условия климатические и почвенные, вы то там, то здесь натываетесь на места общего характера...

Вот впечатление от первой встречи с каторжными, при сходе с парохода:

«Возле пристани на берегу, по-видимому, без дела, бродило с полсотни каторжан: одни в халатах, другие в куртках или пиджаках из серого сукна. При моем появлении вся полсотня сняла шапки, — такой чести до сих пор, вероятно, не удаивался еще ни один литератор».

Впечатление от встречи описано. Чехов ставит точку... Вот картина осмотра камер и отчасти «итог» каторжного житья:

«Мы в шапках ходим около нар, а арестанты стоят руки по швам и молча глядят на нас. Мы тоже молчим и глядим на них, и похоже на то, как будто мы пришли покупать их. Мы идем дальше в другие камеры, и здесь та же ужасная нищета, которой так же трудно спрятаться под лохмотьями, как мухе под увеличительным стеклом, та же сарайная жизнь, в полном смысле нигилистическая (?), отрицающая собственность, одиночество, удобства, покойный сон».

Точка зрения «комфорта», проводимая в последних словах, применяется Чеховым и в других местах. Встретивши как-то каторжного из привилегированного сословия, Чехов спрашивает: «Послушайте, отчего вы так нечистоплотны?» — и получает ответ, что среди общей грязи сожителей нет смысла заботиться об опрятности...

А вот идеи, под которыми подписался бы любой «гуманный» тюрьмовед:

«Свириная картежная игра, с разрешения подкупленных надзирателей, ругань, смех, болтовня, хлопанье дверьми, а в кандалной звон оков, продолжающийся всю ночь, мешают утомленному рабочему спать, раздражают его, что, конечно, не остается без дурного влияния на его питание и психику. Стадная сарайная жизнь с ее грубыми развлечениями, с неизбежным воздействием дурных на хороших, как это давно уже признано, действует на нравственность преступника самым растлевающим образом. Она отучает его мало-помалу от домовитости, т. е. того самого качества, которое нужно беречь в каторжном больше всего» и т. д.

Или еще о картах:

«Под смиренными кусочками сахару и булками (в камерах) прячется зло (?), которое распространяет свое влияние далеко за пределы тюрьмы».

Целых полстраницы посвящены «любителям так называемой заборной литературы», из которых «один уже старик и толкует, что ему свет постыл и умирать пора», но остается любителем «надписей в уединенных местах» и отборной, трехэтажной ругани... И невдомек Чехову, что все эти разухабистые слова, весь этот цинизм, «страшное зло» картежного запоя и пр. — только убежище, куда спасается ошельмованная душа, что этой душе видится во всем этом как бы реванш за поправленные ее права, как бы утеха в ее бездонном тупом горе...

Чехов (совсем по-верещагински!⁴³) присутствует при экзекуции над арестантом, которому дают 90 розог, чтобы затем подробно описавши ее, сделать следующий скромного размаха вывод:

«Наказание розгами от слишком частого употребления в высшей степени опошилось (sic!) на Сахалине, так что не вызывает во многих ни отвращения, ни страха...

От телесных наказаний грубеют и ожесточаются не одни только арестанты, но и те, которые наказывают и присутствуют при наказании».

А как вы полагаете, нуждается ли в объяснении или оправдании любовь сахалинцев к побегам? Чехов очень осторожно высказывается на эту тему. Он перечисляет мотивы, которые гонят ссыльного из Сахалина:

«Страстная любовь к родине и тоска по ней», «незасыпающее сознание жизни», «стремление к свободе, присущее человеку и составляющее при нормальных условиях (sic!) одно из благороднейших его свойств»... «Все сибирское население и до сих пор побег не считает грехом»...

Читатель, чьи это речи, кто говорит все это? «Утонченный» ли «христианин» г-на Булгакова, «страшный» ли (более страшный, чем сам Мопассан) скептик, со всеразрушающим, «сверлящим» анализом, каким рисует Чехова г-н Шестов, наконец, убежденный ли «демократ» г-на Львова или... или некто совсем иной? Не оправдываются ли этими выписками наши определения Чехова как человека *без пафоса*, — потому что именно пафос, сильное чувство нужны были, чтобы охватить всю ту психологическую бездну, какую являет из себя Сахалин, — человек с обывательски ограниченным кругозором идей, ибо иначе, при самой скрупулезной осторожности и точности в выводах, можно было прийти к чему-нибудь и более захватывающему и широкому, чем этот «дельный» доклад криминалиста

или гигиениста... В самом деле, даже непонятно *скуден* этот Сахалин Чехова! * Как только он оставляет *художество* и обращается к высказыванию своих мыслей в прямой и *положительной* форме, Чехов становится почти заурядным. И тот же Чехов обаятелен и глубок, как только принимается за художественное воспроизведение, поскольку, впрочем, не касается в нем теорий и идей, как мы старались показать выше.

Доказательство этому — ну, хотя бы бесподобный в художественном смысле, глубоко вдумчивый и такой теплый очерк «В

* Мне незачем оговариваться, что в чеховском «Сахалине» попадают и другие, истинно чеховские по красоте и силе, места: то ярко и сжато изображен весь ужас небрежности к человеку, до которой доходит администрация, то автор затоскует, перенесшись мыслью, по ассоциации, из поселка ссыльно-каторжных в свободную русскую деревню в праздничный день, с ее хороводами и песнями, то обдаст вас тоскою, двумя штрихами нарисовав виднеющийся вдаль «свободный» берег Татарского пролива... И уж, конечно, лучше всего места юмористические. Приведу следующий перл из описания вымирающего племени Айно:

«В настоящее время Айно, обыкновенно без шапки, босой и в портках, подсученных выше колен, встречаясь с вами по дороге, делает вам реверанс и при этом заглядывает ласково, но грустно и болезненно, как неудачник, и как будто хочет извиниться, что бороды у него выросла большая, а он все еще не сделал себе карьеры»...

Интересны его мимолетные, но тонкие и, пожалуй, пророческие замечания об японцах. Он отмечает их изысканную деликатность и культуристность:

«Вне дома они ходят в европейском платье, говорят по-русски очень хорошо; бывая в консульстве, я очень часто заставал их за русскими и французскими книжками; книг у них полон шкаф. Люди они европейски образованные, изысканно-вежливые, деликатные и радушные. Для здешних чиновников японское консульство — хороший, теплый угол, где можно забыться от тюрьмы, от каторги и служебных дразг, и, стало быть, отдохнуть...»

И опять забавный и меткий юмористический штрих:

«Японская вежливость не лицемерна и потому симпатична, и как бы много ее ни было переуцено, она не вредит, по пословице — “масло каши не портит”... Один токарь-японец в Нагасаки, у которого наши моряки-офицеры покупали разные безделушки, из вежливости всегда хвалил все русское. Увидит у офицера брелок или кошелек и ну восхищаться: “Какая замечательная вещь! Какая изящная вещь!” Один из офицеров как-то привез из Сахалина деревянный портсигар, грубой топорной работы. “Ну, теперь, — думает, — подведу я токаря. Увидим, что он теперь скажет”. Но когда японцу показали портсигар, то он не потерялся. Он потряс им в воздухе и сказал с восторгом: “Какая прочная вещь!”...»

ссылке», который притом, по-видимому, навеян Чехову именно сахалинскими впечатлениями...

Мы подошли теперь вплотную к той интереснейшей *проблеме чеховского творчества*, которую уже формулировали отчасти.

Уныло-скептическое отношение ко всяким «теориям прогресса», ко всем девизам борющегося за свое достоинство и счастье человечества, по-видимому, безотрадное пессимистическое отношение к самой жизни, обывательски ограниченный кругозор и — широкие художественные обобщения, исполненные подлинной поэзии художественного созданья! Такова «антиномия», которую заключает в себе творчество Чехова.

В заключение нашего «первого знакомства» с Чеховым попытаемся выискать в его писаниях его *положительные* вкусы и симпатии. Я чувствую, что чрезмерно растянул это «первое знакомство», что, в частности, слишком долго останавливался на доказательстве обывательского пошиба мирозерцания Чехова; но мне казалось необходимым войти здесь в некоторые подробности, ввиду расхождения моего в этом пункте с большинством критиков, писавших о Чехове. *Положительные* симпатии Чехова, на мой взгляд, вполне подтверждают это мое мнение о нем.

Подобно Мопассану или Лихареву (герою очерка «На пути»), «среди лицемерья наших дней и всякой пошлости и прозы», среди пустыни всех мучительно-нелепых или жестоких условий нашего бытия, Чехов нашел только один оазис — чистую и непосредственную женскую душу. Все женские души, им изображенные с симпатией, — несчастные жертвы окружающих их условий, все они — прежде всего искренни и непосредственны. Таков образ Липы, жертвы бесчеловечной атмосферы мещанского «оврага», такова Зинаида Федоровна в «Рассказе неизвестного человека», Катя в «Скучной истории», такова героиня «Чайки» Нина Заречная, Соня в «Дяде Ване», все три героини «Трех сестер» и т. д., и т. д.

Искренность и непосредственность — это, конечно, страшно привлекательно и ценно. Но... мне вспоминается окончание одного из романов Генриха Сенкевича⁴⁴, этого умеренного буржуа-эстета: в его «Семье Поланецких» в заключительных строках говорится о героине: «От нее веяло искренностью, как от очага теплом»... Автору кажется, что он сказал этим очень много. Но ведь согласитесь, что это лишь *отрицательное* определение... Хотелось бы большего для *идеала!*...

Есть у Чехова и мужские положительные типы: несколько добродушных и застенчивых «здоровяков», вроде доктора Самойленки в «Дуэли» или того же Лихарева, а затем несколько жалких и несчастных, очень искренних, но «нищих духом», вроде героя повести «Моя жизнь», пожалуй, дяди Вани, помещика Брагина в очерке «Жена», самого «неизвестного человека»... К ним, пожалуй, можно присоединить еще длинный ряд «людей без пафоса», тоже *искренних* — мучеников рефлексии, явную симпатию к которым мы уже отмечали у Чехова, да еще несколько *засосанных средой* интеллигентных фигур, вроде Иванова, доктора Астрова из «Дяди Вани», «учителя словесности» и т. д. Вот и все, кажется...

«Положительное» — это совсем не стихия Чехова. У него были вкусы и настроения, и притом главным образом отрицательные, — *страдательные*. Эти вкусы и настроения были по существу своему чисто *эстетическими*, лишенными живого, деятельного чувства, лишенными пафоса, истекавшими прежде всего из чувства, благообразия, красоты. Но эти настроения и вкусы не рационализировались, не доводились до стадии «обобщенных» чувств, идей и принципов. Вот почему попали мимо Чехова, как я уже высказывал, попытки *философской* критики, пытавшейся дать определение *Чехову-мыслителю*. Особенно интересна в этом смысле неудача, постигшая г-на Шестова. Он попробовал продолжить до их пересечения все «отрезки» идей, которые попадают у Чехова. И вот, доведенные до своего логического конца, эти идеи дали философию такого мрачного и универсально-похоронного скептицизма, что пришел в ужас даже сам мрачный г-н Шестов!... Г-н Шестов пришел в ужас, а если бы Чехову довелось при жизни прочитывать такую характеристику, то он, наверное, лишь усмехнулся бы... «А по-моему, — вероятно, сказал бы он, как делает это в воспоминаниях г-на Бунина, — по-моему, хорошо быть офицером, молодым студентом... Стоять где-нибудь в людном месте, слушать веселую музыку»...

Г-ну Львову, зачислившему его в демократы (может быть, даже в социал-демократы?), Чехов ответил бы что-нибудь вроде следующего: «Я очень люблю культурность и опрятность, мне очень нравится порядочность всего обихода жизни, например, у немцев; этой порядочностью я наслаждался в последние дни моей жизни в Баденвейлере. Я терпеть не могу всего дикого, грубого, лживого и пошлого. — Вот вся моя программа»...

И, пожалуй, согласился бы он только со своим «Жаном», в статье которого имеется следующее место:

«Философия Чехова?... Разве это не абсурд, — спрашивается, — ставить вопрос о философии писателю, у которого в иных небольших рассказах больше философии, чем в добром томе патентованного философа! Философия Чехова — философия здравого смысла»...

Единственные теории, которые твердо исповедовал Чехов, это были теории медицинские. Авторы воспоминаний приводят отзывы о нем профессиональных врачей как о талантливом диагносте⁴⁵. Сам Чехов в известной своей краткой автобиографии утверждает, что медицинские знания очень часто пригождались ему в его художественной деятельности⁴⁶. Пригождались или, наоборот, вредили ему эти знания в области искусства, — это, с моей точки зрения, большой вопрос. Но что медицина не могла обогатить его идеями, не могла расширить его философский кругозор, — это факт бесспорный. Медицинский позитивизм, скудный содержанием и в то же время претендующий на полное обладание истиной, — очень обычное миросозерцание у врачей. По-видимому, подобный позитивизм сыграл некоторую роль в атеоретичности и афилософичности Чехова. Какая масса тягостных вопросов должна была постоянно возникать в его сознании под давлением его огромной наблюдательности, его эстетической требовательности... Все эти вопросы не находили даже намеков на разрешение в его миросозерцании. Позитивизм и фанатическая преданность *точности* побуждали, вероятно, даже гасить эти запросы при самом их зарождении. Отсюда должен был возникать постоянный психологический диссонанс, тоскливая душевная смута, находившая себе отражение в скептических и пессимистических мотивах Чехова.

И бог весть, насколько фигура Дмитрия Петровича Силина, в очерке «Страх», является продуктом *объективного* творчества, так ли уж чужды душе самого автора вложенные ему в уста беспокойные речи:

«Я, голубчик, не понимаю и боюсь жизни. Не знаю, быть может, я больной, свихнувшийся человек. Нормальному, здоровому человеку кажется, что он понимает все, что видит и слышит, а я вот утерял это “кажется” и изо дня в день отравляю себя страхом. Есть болезнь — боязнь пространства, так вот я болен боязнью жизни. Когда я лежу на траве и смотрю на козявку, которая родилась только вчера и ничего не понимает, то мне кажется, что ее жизнь состоит из сплошного ужаса, и в ней я вижу самого себя»...

Может быть, постоянная «сдержанность» и «таинственность» Чехова, на которую указывают знавшие его, помимо природных задатков, объясняется именно подобной душевной

смутой... Где уж тут высказываться, «изливаться»!.. Очень характерно для людей, страдающих подобной душевной смутой, пристрастие к уединению, к тишине и тому созерцательно-бездумному настроению, какое дает ужение рыбы. Чехов, как известно, очень любил эту забаву... Еще более характерна любовь к общению с детьми, которое также дает «отдых» таким людям. Биографы подчеркивают у Чехова и любовь к детям, и умение сближаться с ними. Наконец, лучшее и могущественнейшее лекарство — это, разумеется, природа. Кто прочел хоть одну страницу «Степи» или чудное описание летнего вечера в очерке «В овраге», тот не усомнится в том, какой страстной любви к природе был полон Чехов. Я думаю, что это был *единственный его «пафос»*...

Мне всегда чувствовалось, что в «Чайку» вложено много лично пережитого и автобиографического. Г-н Щеглов, часто общавшийся с Чеховым в те годы, когда писалась эта драма, подтверждает мою догадку. И в признаниях Тригорина об его «писательском счастье» мне слышатся отчасти признания самого Чехова:

«Я люблю вот эту воду, деревья, небо, я чувствую природу, она возбуждает во мне страсть, непреодолимое желание писать. Но ведь я не пейзажист только, я ведь еще гражданин, я люблю родину, народ, я чувствую, что если я писатель, то обязан говорить о народе, об его страданиях, о будущем, о науке, о правах человека и пр., и пр. И я говорю обо всем, тороплюсь, меня со всех сторон подгоняют, сердятся, я мечусь из стороны в сторону, как лисица, затравленная псами, вижу, что жизнь и наука все уходят вперед и вперед, а я все отстаю и отстаю, как мужик, опоздавший на поезд, и в конце концов, чувствую, что я умею писать только пейзаж, а во всем остальном я фальшив, и фальшив до мозга костей».

Устраните из этой тирады заключительные, чересчур резкие ноты самобичевания, и вы получите некоторые черты самого Чехова. Вы помните, между прочим, что, подобно Чехову, и Тригорин — страстный удильщик...

На этом я заканчиваю «предварительное знакомство» с Чеховым.

Это предварительное знакомство, на мой взгляд, дает нам в руки некоторый ключ к его творчеству. В основе этого творчества лежит глубокий диссонанс. Психологически это — диссонанс между прирожденным типично *комическим* даром и унылым жизнеощущением, который находил себе выражение в подмеченном биографами *светлом* смехе и тусклом, *матовом* голосе. Идеологически это, с одной стороны, — огромная эсте-

тическая чуткость и проникновенность, а с другой — узкий кругозор миропонимания, обусловленный как лишенной пафоса натурой, так и «отрицательной», безыдейной эпохой 80-х годов. Общераспространенное мнение, что Чехов был лишь *объективным* бытописателем восьмидесятилетия, на мой взгляд, несправедливое мнение. И в его творчестве, как и во всяком подлинном творчестве, много субъективных элементов. Сам он был верным сыном эпохи, продуктом, *жертвой* восьмидесятых годов. Они, годы эти, обрезали ему «крылья», сделали его *бескрылым поэтом...*

Позволяю себе снабдить эту статью своего рода *post-scriptum*'ом.

Представляя собою первую главу работы о Чехове, мною задуманной, но не выполненной *, настоящая статья, разумеется, далеко не исчерпывает сложного вопроса о творчестве Чехова. В частности, она только мимоходом затрагивает чисто эстетическую сторону Чехова, а именно этой стороной определяется и огромное место его в нашей новой литературе и права на его бессмертие... Если я тем не менее согласился на появление статьи в настоящем сборнике, то лишь в надежде, что в этой попытке *предварительного* ознакомления с Чеховым, все же намечено несколько отправных точек, которые могут пригодиться для дальнейшего, более углубленного его изучения.

Я попытаюсь на немногих страницах этого *post-scriptum*'а хоть отчасти пополнить пробелы статьи, хоть немного углубить те перспективы, те ходы «внутри здания», которые для меня раскрываются с намеченных в статье отправных точек.

Начну с эстетики. Прежде всего отмечу особенность творчества, совершенно выделяющую Чехова из *школы* русской беллетристики, создавшейся еще в 50-х годах. Творчество Чехова имело главным, если не единственным, источником эстетическое чувство, органическую потребность созерцания и воссоздания. Это было художество — самоценность. «Творчество из ничего», — сказал о Чехове г-н Шестов в статье, которую я уже упоминал. Г-н Шестов забыл, что первичным источником

* Благодаря закрытию журнала «Мир Божий» в 1906 г., где эта глава была напечатана.

всякого художественного творчества является это «ничто», — является именно эстетическая жажда, ищущая удовлетворения. Среди больших художников Чехов олицетворяет собою это явление в на редкость чистом виде. Чехов своим творчеством доказал, как могуч этот источник сам по себе, почти отрешенный от иных подсобных источников творчества — моральных и философских.

В этом смысле писания Чехова представляют огромный интерес для критики и психологии творчества. Сам он не раз затрагивал в художественной форме эту тему о самоценности творчества. Преломленная сквозь призму усталого скептицизма, обозначается эта тема у Тригорина из «Чайки», в его словах об «обязанности писать и писать». Та же потребность-повинность вложена в душу портного Меркулова в небольшом комическом очерке «Капитанский мундир»: он шьет виц-мундиры, за которые ему не платят, пренебрегая «доходными» зипунами: «Пущай лучше помру, чем зипуны шить!»... Наконец, несколько осложненная темой о связи между художником и толпой, та же мысль проходит и в очаровательном очерке о лодыре Сережке, устраивающем «Иордан», — очерке, представляющем один из перлов Чехова и так озаглавленном: «Художество».

К этому источнику своего творчества Чехов относился вполне сознательно. Он на этом месте стоял, это любил. Это даже привело его к созданию соответствующей теории, чуть ли не единственной (кроме медицинских), которую исповедовал этот атеоретический человек. Он всегда убежденно отстаивал принцип *свободного* искусства:

«Я боюсь тех, — писал он Плещееву в 1887 г., — кто между строк ищет тенденции...»

«Я не либерал, не консерватор, не постепеновец, не монах, не индифферентист. Я хотел бы быть свободным художником и — только...⁴⁷»

В этом пункте он был новатором и «возражал» на идеи предыдущего поколения, — возражал плодотворно и победоносно. Именно с Чехова начинается поворот от прежней, суживавшей область искусства, гражданско-идейной теории, которая исповедывалась нашими художниками (за исключением разве Тургенева) и критиками, начиная с Белинского (в его последнем периоде), и до 80-х годов. Именно с Чехова начинается новая полоса нашего искусства, переход от морально-публицистических заданий к расширенным горизонтам, к искусству с заданиями эстетико-философскими. Чехов явился первой ступе-

нию этого перехода, если хотите — только формальной, в том смысле, что идеологически он был не шире, а уже своих предшественников. Но самый принцип свободного искусства, самую возможность наполнения его расширенным содержанием он понимал и своими писаниями утверждал, проводил в жизнь. Одновременно с Чеховым подняли знамя бунта против прежних теорий мистики «идеалисты» и «декаденты». Но тогда как они только сменяли одно рабство на другое, попадали из моралистских цепей в цепи «чистого искусства»; тогда как в их литературе личность художника без остатка поглощалась чисто техническими задачами, художничанием, образом-самоцелью, рифмой и ритмом, *an und für sich*⁴⁸, а вместе с личностью художника так же без остатка исчезали и жизненный смысл, и жизненная ценность их произведений; Чехов оставался верен серьезным, святым, жизнь творящим традициям нашей литературы. Его темой была жизнь, подлинная жизнь, во всем доступном ему разнообразии ее. Вот почему этот *новатор* все же становится в ряды представителей органической, исконной струи нашей литературы, является продолжателем дела Тургеневых и Толстых.

Непрестанное любовное внимание к художеству-самоценности побуждало Чехова разрабатывать и оттачивать приемы его творчества до невиданного у нас изящества и красоты. Никто из его предшественников не возвышался до такой простоты и тонкости стиля, до такой выработанности, точности, живописности и богатства языка. Язык, которым говорят действующие лица его очерков и драм, обладает всеми цветами житейской радуги — по цвету и оттенку на каждую профессию, звание и положение!.. Принцип *художественной меры и экономии художественных средств* проводился им в его очерках с такою тщательностью и чуткостью, что делает эти очерки поистине классическими. Можно сказать, что Чехов создал у нас не только жанр «комического очерка», но и жанр очерка вообще, — до такого совершенства довел он эту форму. Продолжая начатое Толстым и следуя по стопам Мопассана, которого он знал и ценил, как мало кто иной, он разработал у нас *импрессионизм* литературной живописи и *драматический прием повествования* (характеристика действующих лиц не описательная, а, так сказать, «на деле», в их поступках и речах). Наконец, в области театра (если не ошибаюсь, под некоторым влиянием Гауптмана) он создал у нас *драму настроения*, — драму нарастающего лиризма, не разрешающегося в действии...

Углубленность, серьезность и широта замыслов росли в произведениях Чехова по мере созревания и развития его таланта, — росли до самого конца. Если сначала очерки его были осколками жизни, калейдоскопом гениально подмеченных психологических черточек, выявлявших то тот, то другой уголок русской жизни, дававших заглядывать в душу населявших эти уголки сереньких людишек; то под конец своей деятельности Чехов уже пытается синтезировать, охватывать картины жизни целых слоев и групп, подводить им итоги. И с этого времени, начиная с очерков «Человек в футляре», «Крыжовник» и повести «В овраге», к его исконно *реалистическим* приемам все больше примешивается элементов *символизма*, который особенно рельефно выступает в его *лебединой песне* — драме «Вишневый сад». В этом отношении Чехов был сын своего времени, шел в ногу со всем художеством, нашим и европейским. Говорить ли о влиянии Чехова и его манеры на наших новых беллетристов. Если в последнее время, когда в результате огромной жизненной и идеологической смуты в нашем искусстве воцарилась изрядная неразбериха, связь современных беллетристов с Чеховым не так наглядна и ощутительна, то непосредственная связь с ним Горького и Андреева (особенно в их первом периоде) — ясна для каждого, а уж о реалистах-бытовиках, как Куприн, Вересаев, Арцыбашев, нечего и говорить....

Таковы завоевания, сделанные тем эстетическим даром, который составлял основную стихию Чехова, который, с принудительностью рока, побуждал его созерцать и воссоздавать — в *вечной* игре самоценного творчества.

А неизменно серьезное, я бы сказал — *религиозное* отношение к этому творчеству, заставлявшее видеть в своих переживаниях и в переживаниях людей вообще единственный достойный этого творчества объект, повело к тому, что ни один из сверстников Чехова не сделал столько для русской жизни и культуры. Никто не явился лучшим выразителем эпохи, не подвел ей более полного итога. И тут, думается мне, надо упомянуть добрым словом скептическую атеоретичность Чехова и тот *диссонанс* между его идеологической скудостью и эстетическим богатством, о котором я говорил как о ключе к проблеме его творчества в ее целом.

Счастье или проклятье, плюс или минус для художника стройное миросозерцание? В общей форме может быть только один ответ: счастье и плюс, если под миросозерцанием разуметь определенную религию жизни, гармонию мироощущения

и миропонимания. Догмат, схема, рассудочные и не вытекающие из непосредственного восприятия действительности, мертвят и сушат, почти опошляют, губят дело художника. Но подлинная религия жизни может только ферментировать, углублять и расширять творчество, окрылять творца... Чехов, по моему пониманию, был совершенно лишен такой религии, был поэт *бескрылый*. Но жил он в такую эпоху, когда недавно перед тем царившая в умах и душах и «окрылявшая» людей народническая религия жизни выветрилась и износилась, а новой, на смену ей, история еще не выработала. От старой религии отлетела душа, она превратилась в остов, именно в схему и догму, и исповедывать ее художнику значило почти обречь себя на бесплодие.

Позволю себе привести одно признание, *народника* В. Г. Короленко (из его воспоминаний о Чехове), которое, при всей нерешительности и двойственности тона, в сущности достаточно определительно подтверждает мою мысль:

«В воздухе чувствовалась необходимость некоторого “пересмотра”, чтобы пуститься в путь дальнейшей борьбы и дальнейших исканий... И поэтому самая “свобода” Чехова от “партий” данной минуты, при наличии большого таланта и большой искренности, казалась мне тогда, признаюсь, некоторым преимуществом. Все равно, — думал я, — это не надолго...»

И в том «возражательстве» против теорий «дедов и отцов», которое я отмечал у Чехова, и в его трактовании этого отживающего умонастроения, при всей неудачности этого трактования, все же была доля правды, сказывалось чутье жизни.

И безыдейность Чехова пригодилась ему. Сам лишенный идеологии, сам в идеологическом смысле почти обыватель, он мог понимать, интимно и всесторонне, ту среду, которая в эти годы осталась без идеологии, без религии. И он воспроизводил ее как никто. Пусть в поле его зрения не попадали действительные элементы, которые, разумеется, были вкраплены и в 80-е годы в толщах жизни. Пусть он в 90-х годах остался слеп к народившимся и поднявшим голову новым типам, новым течениям новой, *городской* эпохи нашей культуры. Но *свою* эпоху, но эпоху ликвидации *сельской* культуры, эпоху разложения двуединого крестьянско-барского уклада он понимал, чувствовал и живописал, со всеми ее болями и тоской, во всей ее постылой и, казалось, безысходной неподвижности, в картинах, исчерпывающих и бессмертных. Если он остановился как на единственном положительном типе на типе «милого челове-

ка», искреннего, но безвольного и нищего духом; если люди дела и действия почти всегда как бы заподозревались им; если, как я говорил, область *положительного* совсем не его область (кроме разве постоянного влечения к *культурности* и тоске по ней), — то *отрицательные* стороны своей отрицательной эпохи он изобразил и обнял в обобщениях, которые навсегда останутся памятниками этой эпохи и, пожалуй, *угрозой* и назиданием для эпох других.

Мне уже приходилось однажды* говорить о самом крупном, на мой взгляд, обобщении, сделанном Чеховым. Позволю себе повторить здесь эти строки:

«Ущерб личности, порождаемый порядком с девизом: “кто к чему приставлен”**, доходит до предела, когда личность превращается либо в какой-то деревянный механизм, если найдет себе место в жизни и прирастет к тому, “к чему приставлена” (“Человек в футляре”, профессор в “Дяде Ване” и т. д.); либо, не найдя места в жизни, превращается в тень личности, в призрак, в какое-то мелькание...

“Без веры, без любви, без цели, как тень, слоняюсь я среди людей”, — говорит герой драмы “Иванов”. В прекрасном очерке “По делам службы” фигура “цоцкого”, всю жизнь неведомо для кого разносящего пакеты, превращается в сновидении доктора в символ крестьянского, — да и не одного крестьянского, — существования: “Мы идем... мы идем... мы идем...” Куда? Зачем? — ответа нет.

Лихарев (“На пути”), оба героя “Палаты № 6”, Таня “Скудной истории”, Треплев и Нина в “Чайке”, “дядя Ваня” и т. д., и т. д. — все поют этот лейтмотив.

“Если бы знать... Если бы знать!” — с воплем отчаяния восклицают интеллигентные героини драмы “Три сестры”. “Нас нет, ничего нет на свете, мы не существуем, а только кажется, что мы существуем... И не все ли равно...” — отвечает им спившийся врач Чебутыкин.

И “кто к чему приставлен” Анисима, и это чебутыкинское “нас нет” являются полюсами той оси, вокруг которой вращаются все драмы жизни, зарисованные Чеховым».

Максим Горький, в своих воспоминаниях о Чехове, красиво сформулировал публицистическое значение его творчества:

* См.: сборник «Общественное движение в России в начале XX в.», статья «Наша художественная литература предреволюционной эпохи»⁴⁹.

** Этот девиз-резюме вложен в уста Анисиму в очерке «В овраге».

«Большой, умный, ко всему внимательный человек прошел мимо скучных жителей своей родины... и сказал им: “Стыдно так жить”...»

И оно было и остается огромным, это публицистическое или вообще *жизненное* значение его писаний! А Чехов не учил, не проповедовал, был чужд публицистики, как мало кто иной. Он только подчинялся своей потребности творить, воссоздавать действительность, побуждаемый своим *эстетическим страдальчеством* и вечно и всюду оперируя присущим ему (как прирожденному *комическому* дарованию) методом *искания противоречий*.

Два слова об этом методе и «страдальчестве», — и я могу закончить свое *post-scriptum*.

Я упомянул о чеховском «выискивании противоречий» не только в чисто комических по замыслу его вещах, но и в «хмурых» очерках и «хмурых» драмах.

Напомню теперь «знаменитого» профессора «Скучной истории», жалко-бессильного перед запросами жизни, при всем его научном величии; напомню миллионершу-фабрикантку в «Бабьем царстве», чуть не вышедшую замуж за бедняка-рабочего, чтобы бежать от бессмысленности своего существования; другую подобную миллионершу в «Случае из практики» и там же общую картину всего огромного предприятия, существующего только для того, чтобы компаньонка хозяйки «могла пить вкусные вина»; напомню «счастье» знаменитости Тригорина, которому завидует Нина Заречная в «Чайке», и его исповедь; ребячливый эстетизм владельцев «Вишневого сада», их жизненную несостоятельность и грустные признания Лопахина — жизненного, весьма «состоятельного», но подтачиваемого червем сомнения в смысле своего существования, и т. д., и т. д. *Рычаг*, с которым Чехов приступает к явлениям, — всюду один, формально-комический — искание противоречий. И при отсутствии всяких общественно-идеологических побуждений он этим рычагом то и дело вскрывал огромные, глубоко заложенные в социальной структуре противоречия и язвы...

Что касается *эстетического страдальчества*, то у Чехова есть удивительное признание, доказывающее, что даже эстетическое наслаждение у него было сопряжено именно с ощущением муки и грусти. Вот несколько строк из очерка «Красавицы», в которых он дает резюме своего впечатления от встречи на постоялом дворе с красавицей-армянкой:

«Ощущал я красоту как-то странно. Не желание, не восторг и не наслаждение возбуждала во мне Маша, а тяжелую, хотя и

приятную, грусть. Эта грусть была неопределенная, смутная, как сон. Почему-то мне было жаль и себя, и дедушки, и армянина, и самой армяночки, и было во мне такое чувство, как будто мы все четверо потеряли что-то важное и нужное для жизни, чего уж больше никогда не найдем...»

Встреча с армяночкой — юношеское воспоминание; но затем описывается мимолетно виденная им уже много позднее белокурая девушка с чисто русской красотой, — а впечатление от нее — то же, та же непонятная, «тяжелая, хотя и приятная, грусть»... И разве могло быть иным ощущение красоты у столь дивно эстетически одаренного художника, которому выпало на долю созерцать русскую жизнь, русскую действительность, да еще у *бескрылого* художника, не чаявшего исходов и выходов из «оврагов» этой действительности?

Чехов, с его эстетической одаренностью, среди русской действительности, — это такая же антитеза, какая заключается и в его созданиях: никогда, кажется, за все существование художественного слова такой ужасающий жизненный материал не облакался в столь благоуханную, столь чарующую форму...

