



Д. С. МЕРЕЖКОВСКИЙ

Старый вопрос по поводу нового таланта

В последнее время на Западе, а отчасти и у нас, распространился новый оригинальный род литературных произведений — маленькие сжатые очерки, почти отрывки, приближающиеся по своим размерам и содержанию к известным «Стихотворениям в прозе» Тургенева. Мопассан, Ришпен, Копэ, Банвиль и другие французские беллетристы новейшей формации первые ввели в моду эту своеобразную и довольно грациозную форму, отлично приспособленную к потребностям и вкусам современной публики.

Спенсер в своей статье о музыке¹ делает предположение, что этому искусству должна принадлежать в будущем все более и более выдающаяся роль, так что со временем красота звуков отодвинет на задний план красоту слова и пластических образов. Может быть, эта мысль и не вполне верна, во всяком случае нельзя не признать, что современное настроение масс в значительной степени ее подтверждает. Вкус и понимание живописи, скульптуры и даже отчасти поэзии уменьшается с каждым днем, делается достоянием ограниченного кружка знатоков и ценителей, между тем как популярность музыки растет не по дням, а по часам. Ее возрастающее влияние не могло не отразиться на искусстве более всего родственном ей — на изящной литературе. Эдгар По и Гофман — гении вполне современные, которых никакая эпоха, кроме нашей, не могла бы произвести и оценить, стремились воплотить в слове неясное, неуловимое и почти непередаваемое волнение, доступное, по-видимому, одной только музыке. С другой стороны, мы, кажется, все более утрачиваем способность наслаждаться крупными чертами, резкими контурами и не обращать внимания на детали, мелочи, подробности, — способность, составляющую громадное преимущество античных народов; для нас — в мелочах микроскопических, неуловимых обыкновенным гла-

зом таится самая сущность, *душа* предмета. Архитектурная красота художественного плана в его широких очертаниях ускользает от большинства из нас, части заслоняют целое, ум наш слишком охотно погружается в подробности, дольше всего переживают в нас впечатления не от книги, а от отдельных глав, страниц, отрывков. По мере того, как читатель все более утрачивает способность сосредоточивать внимание на широких контурах стройного, законченного произведения, — поэтов, невольно испытывающих на себе влияние преобладающего эстетического настроения, увлекает страстная погоня за деталями, за тонкими психологическими полутонами, за тем непередаваемым и малоисследованным музыкальным элементом, который таится на дне всякого ощущения. Писатель, отчасти ободряемый внешним успехом новой формы, еще более привязывается к ней потому, что эти маленькие, изящные новеллы, как будто нарочно созданы для того, чтобы передавать микроскопические детали, мимолетные музыкальные оттенки чувства, которые так дороги современному искусству.

Г-н Чехов, издавший в прошлом и нынешнем году две книжки новелл², принадлежит к беллетристам этого нового типа. Книжки его сразу обратили на себя внимание лучшей части читающей публики и литературных кружков, за то, что так называемая критика отнеслась к ним хотя и благосклонно, но довольно сдержанно. Современные русские рецензенты и публицисты (потому что художественных критиков, в собственном смысле этого слова, у нас не имеется) обыкновенно судят писателя не за те достоинства, которые у него есть, а за те, которых, по их мнению, ему недостает. Прием этот, крайне невыгодный для авторов и читателей, оказывается зато чрезвычайно легким и удобным для самих «критиков»: человеку, не обладающему художественным чутьем, гораздо легче предъявлять мертвые, отвлеченные формулы и теоретические требования, чем прочувствовать и проанализировать живую красоту живых образов, легче осудить, чем понять, легче смеяться, чем объяснить. Перед каждым произведением, в котором не слишком резко обозначена общественная тенденция, дающая повод хоть о чем-нибудь поговорить и поспорить, «критики» останавливаются в полном, беспомощном недоумении, более смелые из них с плеча отрицают самую возможность подобных произведений, более трусливые хвалят, но сдержанно и неискренне, только потому, что все их знакомые, литературные кружки и публика хвалят. Вот причина, которая заставила рецензентов отнестись к г-ну Чехову, хотя и бла-

госклонно, но гораздо менее внимательно и добросовестно, чем он этого заслуживает.

А между тем рассказы молодого беллетриста подкупают своей задушевностью и, несмотря на отрывочность, производят вполне цельное художественное впечатление. Чувство, оставляемое ими, довольно неопределенно, но, быть может, в этом и заключается главная его прелесть, подобно тому, как эмоция, возбуждаемая в нас музыкой, нравится нам именно оттого, что она своим неуловимым, неопределенным характером резко отличается от обыденного, вполне ясного, но несколько прозаического строя мыслей и чувств. Г-н Чехов соединяет в себе два элемента, две художественные сферы, которые бывают вполне слиты и уравновешены только в очень немногих гармоничных талантах. Он одинаково любит и природу и человеческий мир. В большинстве писателей эти два элемента более или менее исключают друг друга. Поэты такого типа, как Байрон и Лермонтов, страстно любят природу, но к людям относятся пренебрежительно и свысока, пренебрегают обыкновенными человеческими характерами и бытовой стороной жизни, изображают не живых, настоящих людей, а одного человека, одного героя — демона, Люцифера или Прометея, который является носителем и воплощением внутреннего мира самого поэта. Кроме своей громадной и одинокой личности они действительно понимают и любят только одно — природу. Писатели противоположного типа, как, например, Диккенс, Стендаль, Теккерей, Достоевский — заняты почти исключительно изображением бытовой стороны жизни, человеческого мира в его трогательных, смешных или трагических проявлениях, и обращают довольно мало внимания на мир природы. Только очень немногие первостепенные писатели, как Тургенев и Лев Толстой, соединяют в себе эти два элемента. Г-н Чехов, конечно, не по количеству таланта, о котором трудно судить по тому, что он до сих пор дал, а по качеству, примыкает к современной русской школе, к Тургеневу и Толстому: он научился у них одинаково любить природу и человеческий мир, не жертвовать одним из этих элементов для другого, понимать их органическое и необходимое взаимодействие. Природа для рассказов г-на Чехова — не аксессуар, не декорация, не фон, а часть самой жизни, самого действия, основная грандиозная мелодия, в которой звуки человеческих голосов то выделяются, то исчезают, как отдельные аккорды. Он смотрит на природу не с одной только эстетической точки зрения, хотя по всем его произведениям рассыпано множество мелких изящных черточек, свиде-

тельствующих о тонкой наблюдательности. Но для истинного художника этого мало. Надо, чтобы он обладал не одною только внешней наблюдательностью, чтобы глаз его останавливался не на одной красивой поверхности явлений, не только на изяществе колорита, на мелодичности звуков, но чтобы поэт чувствовал более глубокую внутреннюю связь, кровное родство с природой, надо, чтобы он «с нею одною жизнью дышал, ручья разумел лепетанье, и говор древесных листов понимал, и чувствовал трав прозябанье», чтобы «была ему звездная книга ясна, и с ним говорила морская волна»³. У г-на Чехова как у истинного поэта есть эта глубокая сердечность и теплота в отношении к природе, это инстинктивное понимание ее бессознательной жизни. Он не только любит ее со стороны как спокойный наблюдатель-художник, она поглощает его целиком как человека, оставляет неизгладимую печать на всех его мыслях и ощущениях, подавляет своими тайнами и величием: в его лучших описаниях чувствуется осадок хорошей, глубоко поэтической грусти, которую испытывают чуткие люди в минуты самого интенсивного наслаждения природой. Вот одно из этих прелестных описаний: «Когда долго, не отрывая глаз, смотришь на глубокое небо, то почему-то мысль и душа сливаются в сознание одиночества. Начинаешь чувствовать себя непоправимо одиноким, и все то, что считал раньше близким и родным, становится бесконечно далеким и не имеющим цены. Звезды, глядящие с неба уже тысячи лет, само непонятное небо и мгла, равнодушные к короткой жизни человека, когда остаешься с ними с глазу на глаз и стараешься постигнуть их смысл, гнетут душу своим молчанием; приходит на мысль то одиночество, которое ждет каждого из нас в могиле, и сущность жизни представляется отчаянной, ужасной» («Степь»). На дне природы поэт чувствует тайну: это эстетическое наслаждение, испытываемое при поверхностном созерцании, уступает место более глубокому мистическому чувству, почти ужасу, не лишнему, впрочем, неопределенной, но увлекающей прелести.

Есть прелесть бездны на краю⁴.

Вот другой отрывок: «Позади сквозь скудный свет звезд видна была дорога и исчезающие в потемках прибрежные ивы. Направо лежала равнина, такая же ровная и безграничная, как небо; далеко не ней там и сям, вероятно, на торфяных болотах, горели тусклые огоньки. Налево, параллельно дороге, тянулся холм, кудрявый от мелкого кустарника, а над холмом неподвижно стоял большой полумесяц, красный, слегка подерну-

тый туманом и окруженный мелкими облачками, которые, казалось, оглядывали его со всех сторон и стерегли, чтобы он не ушел. Во всей природе чувствовалось что-то безнадежное, болезненное; земля, как падшая женщина, которая одна сидит в темной комнате и старается не думать о прошлом, томилась воспоминаниями о весне и лете и апатично ожидала неизбежной зимы. Куда не взглянешь, всюду природа представлялась темной, безграничной и холодной ямой» («Враги»). По этому небольшому отрывку можно судить о мастерстве г-на Чехова изображать природу такими тонкими и вместе с тем резко определенными индивидуальными чертами, что описание воспроизводит все неуловимые музыкальные оттенки впечатления, которые, по-видимому, может дать одна только действительность. Впрочем, поэт умеет изображать не только открытые, великолепные горизонты, но и те трогательные мелочи интимной жизни природы, которые доступны лишь истинным поэтам, влюбленным в нее. У него в темноте летней ночи «какой-то мягкий махровый цветок на высоком стебле нежно касается щеки, как ребенок, который хочет дать понять, что он не спит»⁵; у него «золотые полосы вечерней зари похожи на ангелов-хранителей, которые, застывая горизонт своими золотыми крыльями, располагаются на ночлег»⁶. Он в высшей степени обладает мастерством оригинального эпитета; встречая некоторые из его сравнений, вы невольно отрываете глаза от книги и прислушиваетесь, как в душе возникает длинная вереница мыслей, чувств, неясных музыкальных ощущений, похожих на ряд отголосков, пробужденных под сводами громким звуком. Он иногда, как будто не нарочно, мимоходом, бросит вам какую-нибудь мелкую черточку, от которой в вашем воображении вся картина сразу вспыхивает с яркостью галлюцинации.

Но мистическое чувство, почти экстаз, возбуждаемые в нем слишком сосредоточенным созерцанием природы, не ослабляют теплого, внимательного, женственно-нежного сочувствия человеческому горю, любви и понимания бытовой стороны жизни. Между тем, для большинства писателей этот отвлеченный экстаз, чувство мировой тайны почти никогда не проходят даром: в конце концов, они делают поэта слишком одиноким, погруженным в эстетический идеализм, приводят к холодному, жесткому и в сущности бесплодному пессимизму, к презрительному взгляду на обыкновенных людей, на интересы будничной жизни. Г-н Чехов любит и понимает людей не меньше природы. «В жизни ничего нет дороже людей!» — вос-

кликает один из его героев, и, кажется, эта фраза могла бы служить эпитетом ко всем произведениям молодого беллетриста. Любит он человека не за высшие проявления его гения, не за то, что он — сильный и разумный, а, скорее, за то, что он слишком уж слабый, жалкий и смешной. Действующие лица его рассказов — очень маленькие, заурядные люди, в большинстве случаев из неинтеллигентной или полуинтеллигентной среды, в самой серенькой, будничной обстановке.

А между тем, едва успеваешь автор на протяжении каких-нибудь десяти страниц крохотного очерка познакомить нас с одним из своих героев — ничтожнейшим сельским дьячком, неизвестным пастухом, затерянным в степи, зауряднейшим бродягой, пехотным офицериком, — как мы уже инстинктивно привязываемся к ним, начинаем от всей души сочувствовать их микроскопическому горю, и в конце новеллы, чтение которой продолжается не более четверти часа, нам почти жаль расстаться с действующими лицами. Приведу несколько примеров.

В прелестном, глубоко поэтическом рассказе «Мечты» мы имеем дело с бродягой, которого ведут под стражей в уездный город. «Это маленький, тщедушный человек, слабосильный и болезненный, с мелкими, бесцветными и крайне неопределенными чертами». Бродяга рассказывает провожатым свою горькую судьбу. «Моя маменька при господах в нянюшках жила и всякое удовольствие получала, ну а я, плоть и кровь ихняя, при них состоял в господском доме. Нежили они меня, баловали и на ту точку били, чтоб меня из простого звания в хорошие люди вывести». Бродяга чрезвычайно гордится и дорожит своим происхождением. Несмотря на все несчастья, он чувствует себя все-таки привилегированным: «Так меня приспособили, что я не могу теперь никакого мужицкого неделикатного слова сказать». «...Живу я по писанию, людей не забижаю, плоть содержу в чистоте и целомудрии, посты соблюдаю, кушаю по благовремени». Все эти привычки, которые ему кажутся аристократичными, он приписывает своему дворянскому происхождению: «Я так о себе рассуждаю, что у маменьки я был незаконнорожденное дите... Моя маменька весь свой век при господах жила... Не соблюли себя, — это точно... Оно, конечно, грех великий, что и говорить, но зато, может, во мне дворянская кровь есть. Может, только по званию я мужик, а в естестве благородный господин», — восклицает он с искренней гордостью. И вот этот кроткий, очень недалекий, но совершенно безобидный человек попадает на каторгу, бежит, скрывает

свое имя и делается бродягой, не помнящим родства. Теперь, конвоируемый сотскими в уездный острог, он как истинный поэт отдается радужным мечтам о «вольных местах» во восточной Сибири, куда его должны сослать. «Земли там, рассказы-вают, ни почем, все равно как снег: бери, сколько желаешь!.. Стану я, как люди, пахать, сеять, скот заведу и всякое хозяйство, пчелок, овецек, собак... кота сибирского, чтоб мыши и крысы добра моего не ели... Бог даст, оженюсь, деточки у меня будут». Воображение его разыгрывается, — арестанту, которого ведут под конвоем в острог, оно рисует картины привольной жизни, широкие горизонты, быстрые реки, дремучие леса. Много задушевной поэзии в этих детских мечтах забитого, измученного человека, обреченного на неизбежную гибель, вспомнившего вдруг, что и ему принадлежит право жить, как люди, дышать вольным воздухом, иметь семью, дом, родину. Даже сотские не могут не увлечься на мгновение этими мечтами. Но практический смысл скоро берет в них верх над разыгравшейся фантазией: «Так-то оно так, все оно хорошо, только, брат, не доберешься ты до привольных местов. Где тебе? Верст триста пройдешь и Богу душу отдашь. Вишь ты, какой дохлый!» Проснувшийся мечтатель глядит испуганно и виновато и поникает головой. Чувствуя в словах сотского страшную, немолимую правду, «он весь дрожит, трясет головой, и всего его начинает корчить, как гусеницу, на которую наступили». На этом и кончается рассказ, или, скорее, маленькая поэма в прозе, которая принадлежит к лучшим в сборниках г-на Чехова. Как просто и, вместе с тем, задушевно! В каждой строке дышит что-то теплое, глубоко поэтическое и человеческое: невольно перед вашими глазами вырастает и навсегда врезывается в память образ бедного бродяги — поэта и сентиментального мечтателя, каторжника, гордящегося своим благородным происхождением и эпикурейскими вкусами, болезненного, изнеженного дворянским воспитанием и страстно жаждущего вольной жизни. Я нарочно подробно изложил этот рассказ для того, чтобы иметь возможность проследить на деле взаимодействие двух начал, которые входят как составные элементы в поэзию г-на Чехова, — лирических описаний природы и тонкой бытовой наблюдательности. В самом деле, изображение серенького дня, грязной черно-бурой дороги, непроглядной стены белого тумана проникнуто неподдельным лиризмом и музыкальным чувством: сколько, например, этого чувства в заключительных словах отрывка, напоминающих финальный аккорд, взятый рукой опытного артиста: «На траве виснут туск-

лые *недобрые* слезы. Это не слезы тихой радости, которыми плачет земля, встречая и провожая летнее солнце, и какими поит она на заре перепелов, дергачей и стройных длинноносых кроншнепов!»

От этих лирических мест, написанных музыкальной прозой, напоминающей своим изяществом хороший стих, автор сразу легко и свободно переходит к изображению бытовой стороны жизни, к простонародному жаргону сотских Андрея Птахи и Никандра Сапожникова, к елейной, претенциозной и чрезвычайно своеобразной речи каторжника. Если г-н Чехов обладает способностью безгранично отдаваться мечтательному, музыкальному настроению, возбуждаемому природой, то это несколько не мешает ему понимать и глубоко сочувствовать самой будничной, серенькой стороне человеческой жизни, самым мелким насущным вопросам дня, обыденному горю маленьких людей. Молодой беллетрист соединяет несколько отвлеченный, но глубоко поэтический мистицизм в отношении к природе с теплой гуманностью и необыкновенно изящной, задушевной добротой в отношении к людям, что, конечно, свидетельствует о гибкости его таланта.

Автор иногда совершенно отказывается от излюбленного им лирического настроения, от изображений природы, которые ему так великолепно удаются, чтобы целиком отдаться насущным интересам дня, мелким, но жгучим вопросам будничной жизни. Впрочем, и здесь он остается истинным художником и поэтом благодаря красоте и силе гуманного чувства, одушевляющего эти рассказы. В маленьком очерке, озаглавленном «Кошмар», член присутствия по крестьянским делам, молодой человек Кунин, в качестве столичного интеллигента пекущийся о пользах народа, возмущен алчностью, полным индифферентизмом, грубым невежеством сельского священника, отца Якова: «Какой странный, дикий человек. — рассуждает он. — Грязен, неряха, груб, глуп и, наверное, пьяница... Боже мой, и это священник, духовный отец! Это учитель народа!..» Кунин в пылу благородного негодования пишет донос архиерею на отца Якова. Через несколько дней он узнает страшную правду, действительно похожую на кошмар. Священник описывает ему свое положение: «Совестно! Боже, как совестно!.. Стыжусь своей одежды, вот этих латок... риз своих стыжусь, голода... Ну, положим, я снесу и голод, и срам, но у меня, Господи, еще попадья есть! Ведь я ее из хорошего дома взял... Молодая, еще и двадцати лет нет... Хочется, небось, и нарядиться, и пошалить, и в гости съездить. А она у меня... хуже

кухарки всякой, стыдно на улицу показаться. Боже мой. Боже мой!.. Во время обедни, знаете, выглянешь из алтаря, да как увидишь свою публику, голодного Авраамия и попадью... верите ли, забудешься и стоишь, как дурак, в бесчувствии, пока пономарь не окликнет... Ужас! Господи Иисусе! Святые угодники! И служить даже не могу... Вы вот про школу мне говорите, а я, как истукан, ничего не понимаю и только об еде думаю... Даже перед престолом...» Трудно читать без волнения эту незатейливую простую исповедь, в которой и смысл-то весь, в сущности, сводится к самому прозаическому, будничному вопросу о насущном куске хлеба. Столичный интеллигент, пекущийся о благе народа, вспомнил донос, который он написал архиерею, «и его всего скорчило, как от невзначай налетевшего холода. Это воспоминание наполнило всю его душу чувством гнетущего стыда перед самим собой и перед невидимой правдой»... Рассказ крайней простотой, жизненностью и тонким задушевым юмором напоминает деревенские очерки одного из самых талантливых русских бытовых писателей Глеба Успенского. Ни одной яркой лирической черты, ни одного описания природы. Все, по-видимому, крайне прозаично, тускло и строго выдержано в сером, будничном тоне, но зато сколько внутренней глубокой теплоты, гуманности и реализма! Неужели это тот же самый мистик-поэт, проникнутый чувством тайны и бесконечности, который при взгляде на глубокое звездное небо начинает сознавать свое непоправимое одиночество и находить человеческий мир, как и «все, что считал раньше близким и родным, бесконечно далеким и не имеющим цены», мечтатель, которого «звезды, глядящие с неба уже тысячи лет, само непонятное небо и мгла, равнодушные к короткой жизни человека, гнетут своим молчанием» и которому «весь мир, вся природа кажется темной, безгранично глубокой и холодной ямой?» Неужели писатель с таким мистическим темпераментом, заставляющим его погружаться в широкое, несколько отвлеченное философское созерцание природы, может искренне, не теоретически, а по-настоящему сочувствовать некрасивому, прозаическому горю отца Якова, который крадет в гостях крендельки и яблочки для своей попадьи, который мечтает перед престолом о еде и к тому же «неряха, груб и, наверное, пьяница»? Люди узкие, страстно убежденные, но малонаблюдательные, скажут, что подобное сочетание противоречивых настроений невозможно, что нельзя в одно и то же время смотреть на звезды и сокрушаться по поводу их равнодушия к короткой жизни человека, считать все

земное бесконечно далеким и не имеющим цены — и вместе с тем искренне сочувствовать совсем уж земным помышлениям отца Якова о еде. Но в том-то и заключается тайна немногих гибких и гармоничных натур, к которым принадлежит г-н Чехов, что они соединяют в себе очень широкое мистическое чувство природы и бесконечности с трезвым здоровым реализмом, с гуманным отношением к самым обыкновенным, сереньким людям, с чутким пониманием насущных вопросов дня.

Большая нравственная задача поставлена молодым беллетристом в другой его превосходной новелле под заглавием «Враги». Тема, как и во всех рассказах г-на Чехова, незамысловатая. У доктора Кириллова только что умер сын от дифтерита. Некто г-н Абогин, изящный денди, богатый и красивый, явившись к доктору почти в самый момент смерти ребенка, умоляет Кириллова тотчас же ехать к жене, которая внезапно и тяжело заболела. Тот сначала наотрез отказывается, но затем его трогают мольбы и слезы обезумевшего от горя человека, чувство долга берет верх над личным горем, и он едет. Читатель понимает, чего ему стоит оторваться от неостывшего еще труп ребенка, покинув мать, победить в себе боль первых минут отчаяния. По приезде оказывается, что никакой пациентки нет, что жена Абогина притворилась тяжело больной только для того, чтобы как-нибудь сплавить мужа и во время его отсутствия бежать с другом дома. Несчастный супруг в страшном отчаянии рвет и мечет, не замечая даже присутствия доктора, глубоко оскорбленного этим глупым, трагикомическим недоразумением. Кириллов, не разбирая и не понимая ничего, накидывается на бедного Абогина, в сущности, ничем не виноватого. «Я врач, — кричит он в иступлении, — вы считаете врачей и вообще рабочих, от которых не пахнет духами и проституцией, своими лакеями и моветонами, ну и считайте, но никто не дал вам права делать из человека, который страдает, бутафорскую вещь!» У каждого свое личное горе, которое разделяет их, мешая им друг друга понять и делает из этих честных, ничем не виноватых людей озлобленных, обезумевших от ярости врагов. «Абогин и доктор стояли лицом к лицу и в гневе продолжали наносить друг другу незаслуженные оскорбления. Кажется, никогда в жизни, даже в бреду, они не сказали столько несправедливого, жестокого и нелепого. В обоих сильно сказался эгоизм несчастных. Несчастные эгоистичны, злы, несправедливы, жестоки и менее, чем глупцы, способны понимать друг друга». Можно, пожалуй, спорить с последней мыслью, но как просто и резко в самом драматическом положении

действующих лиц поставлен очень большой нравственный вопрос. Кто прав, кто виноват — доктор, суровый, честный работник, недобрый и жесткий, «ненавидящий и презирающий до боли в сердце» всех богатых, откормленных, довольных людей, или Абогин, мягкий, добродушный, «живущий в розовом полумраке и пахнущий духами»? Вот они стоят лицом к лицу, как озлобленные враги, эти представители двух непримиримо враждебных классов, и эгоизм личного горя навеки разделяет их. Но поэт выше обоих, он одинаково их любит, понимает и жалеет, они оба для него только несчастные люди, он прощает одному — роскошь, довольство, розовый полумрак; другому — черствость, озлобление, несправедливую, жестокую ненависть к богатым. Почти весь рассказ написан в строго объективном тоне, а между тем эта художественная объективность несколько не исключает гуманного чувства, дышащего в каждой строке, того чувства, которое пробуждает мысль и волнует совесть читателя, быть может, не менее самой яркой, боевой, политической тенденции.

Я мог бы привести много других рассказов г-на Чехова, как, например, «Дома», «В суде», «На пути» — из сборника, озаглавленного «В сумерках», и «Ванька», «Перекасти-поле», «Тайный советник», «Поцелуй» — из второй, недавно изданной книги, — рассказов, которые проникнуты тем же теплым, гуманным чувством, соединенным с художественной объективностью, с поэтическими описаниями природы. Пример г-на Чехова, как вообще всех истинных художников, доказывает, что можно быть безгранично свободным поэтом, воспевать «красу долин, небес и моря» и вместе с тем искренне сочувствовать человеческому горю, обладать чуткой совестью и откликаться на «проклятые» вопросы современной жизни. Служение красоте, «вдохновение, звуки сладкие, молитвы» вовсе не предполагают в писателе отречения от жгучих интересов дня и общественного индифферентизма.

Г-н Чехов обладает талантом изображать характеры, хотя видно, что эта способность — быть может, самая трудная и важная для современного писателя — не достигла еще в молодом беллетристе своего полного развития. Герои его рассказов никогда не бывают безличными, но автор изображает их чересчур уж внешними, акварельными чертами, что, вероятно, зависит отчасти от избранной им формы коротеньких, отрывочных новелл. На протяжении какой-нибудь дюжины страниц негде обнаружиться сложному и глубокому характеру, даже если бы г-н Чехов и оказался способным создать нечто подоб-

ное. Фигуры действующих лиц быстро мелькают перед глазами читателя, как ряд силуэтов, освещенных слишком беглым, мерцающим блеском, похожим на свет молнии: вы только что успеваете разглядеть их физиономии, уловить в них что-то типическое, еще минута — и вы, может быть, признали бы в них старых знакомых, но молния потухает, рассказ прерывается, и силуэты исчезают. Это же замечание относится и к самому крупному из произведений г-на Чехова, к «Степи», которое только по чисто внешним размерам, а не по внутреннему художественному замыслу значительнее остальных его новелл: рассказ слеплен из почти самостоятельных отрывков, коротеньких эпизодов, лирических описаний природы и представляется скорее сборником отдельных миниатюрных новелл, соединенных под одним заглавием «Степь», чем большим, вполне цельным и законченным эпическим произведением. Впрочем, даже в эскизных очертаниях тех мимолетных силуэтов, которые выводит молодой поэт в своих рассказах, чувствуется мастерская кисть настоящего художника. Среди них есть один тип, чаще других мелькающий в произведениях г-на Чехова и лучше всего удающийся ему: это — тип мечтателя-неудачника, страстного идеалиста и поэта, почти всегда женственно кроткого, мягкого, нежного, но лишенного воли и определенного направления в жизни, получающего жестокие уроки от грубой действительности и все-таки сохранившего способность детски верить и увлекаться. Этот излюбленный поэтом образ героя-неудачника является в самых разнообразных обстановках и под всевозможными видами: под видом каторжника-бродяги, неведомого монаха, слагающего поэтические акафисты святым, образованного русского интеллигента, увлекающегося модными прогрессивными идеями, в личности армейского офицера, мечтающего об идеальной и несуществующей «сиреновой барышне», и бесприютного бобыля Савки, деревенского Дон Жуана⁷. В сущности, это одно лицо, один основной тип под различными физиономиями, в самых разнообразных костюмах и обстановках, это все тот же — герой-неудачник, нежный, добродушный, одаренный богатой поэтической фантазией, тонкой, почти сентиментальной чувствительностью, но абсолютно лишенный устойчивой воли и практического смысла. Чтобы лучше познакомиться с излюбленным героем г-на Чехова, я рассмотрю одну из его самых грациозных, изящных новелл — «На пути», в которой тип неудачника разработан глубже и шире, чем в других. На постоялом дворе ночью, застигнутые крещенской вьюгой, встречают-

ся господин Лихарев с барышней Иловайской, дочерью богатого соседнего помещика. Между ними завязывается как-то сразу откровенный разговор, и Лихарев, в качестве человека в высшей степени экспансивного, излагает случайной собеседнице повесть своей тревожной, бурной и чрезвычайно безалаберной жизни. Еще мальчиком он проявлял ту громадную способность верить, увлекаться, которая, по его мнению, составляет отличительную черту русского народа. Он уже тогда «бегал в Америку, уходил в разбойники, просился в монастырь, нанимал мальчишек, чтобы они его мучили за Христа». В университете он страстно, до самозабвения, увлекся наукой, но, впрочем, ненадолго, он скоро постиг в качестве современного русского Фауста, «что у каждой науки есть начало, но вовсе нет конца, все равно как у периодической дроби», и разочаровался в науке. Затем, смотря по тому, откуда ветер подует, делался нигилистом, революционером, народником, славянофилом, последователем толстовской теории непротivления злу. «Ведь я, сударыня, — признается он Иловайской, — веровал не как немецкий доктор философии, не цирлих манирлих, не в пустыне я жил, а каждая моя вера гнула меня в дугу, рвала на части мое тело». В чаду увлечений он расточил не только свое собственное состояние, но и женино, и массу чужих денег. Он «изнывал от тяжкого, беспорядочного труда, терпел лишения, раз пять сидел в тюрьме, таскался по Архангельским и Тобольским губерниям». «Изменял я тысячу раз, — обличает себя Лихарев, — сегодня я верую, падаю ниц, а завтра уже я трусом бегу от сегодняшних моих богов и друзей и молча глотаю подлеца, которого пускают мне вслед. Бог один видел, как часто от стыда за свои увлечения я плакал и грыз подушку!» Он никогда не лгал ни перед собой, ни перед другими, никогда не изменял тем принципам, в которые в данный момент верил или думал верить, никому не желал зла и, однако, причинил даже близким людям массу горя и бесцельных страданий. Беспорядочной жизнью он вогнал в гроб свою жену. И вот теперь, 42 лет, со старостью на носу, он бесприютен и одинок, «как собака, которая отстала ночью от обоза». Пока Лихарев все это говорит Иловайской, он, по своему обыкновению, сам того не замечая, успел уже увлечься, сесть на новый конек, который в настоящий момент заключается для него в поклонении милосердию женщин и в необыкновенной покорности судьбе, этому необычайному самопожертвованию, всепрощению, «безропотному мученичеству, слезам, размягчающим камень» и т. д. и т. д. Наивная, впечатлительная ба-

рышня увлечена, по-видимому, искренним, хотя, в сущности, несколько актерским красноречием Лихарева, и тот, в свою очередь, готов в нее влюбиться. Но уже поздно, они расходятся и ложатся спать. Много теплоты и поэзии в описании торжественной рождественской ночи, неясных, светлых, полувлюбленных грез Иловайской, горя, раскаяния и беспредельной нежности Лихарева, который плачет со своей бедной девочкой, осужденной поневоле делить его горькую, скитальческую жизнь. «Этот голос человеческого горя среди воя непогоды коснулся слуха девушки такой сладкой, человеческой музыкой, что она не вынесла наслаждения и тоже заплакала». В великолепном, художественном описании их разлуки так много красоты и задушевного чувства, что читателю очень трудно в первую минуту отделаться от испытанного им обаяния и подвергнуть эту прелестную, дышащую жизнью, грациозную поэму строгому анализу. Наяда в одном из стихотворений Полонского смеется над молодым ученым, собирающим раковины, чтобы их «резать, жечь — вникать иль изучать».

А! сказала — ты и мною
 Не захочешь пренебречь!
 Но меня ты как изучишь?
 Резать будешь или жечь?..⁸

Но, не поддаваясь очарованию наяды, мы все-таки должны сознаться, что в рассказе молодого беллетриста есть черты, которые, быть может, не вполне удовлетворят требовательного читателя. Прежде всего, тип Лихарева вовсе не такой реальный и жизненный, каким он может показаться благодаря необыкновенно увлекательному, прочувствованному тону его исповеди. Спрашивается, разве есть какая-нибудь физическая возможность совместить в одну жизнь то количество искренних увлечений, которые, по словам Лихарева, ему пришлось испытать за какие-нибудь 20 лет: он успел за такой сравнительно короткий промежуток времени (я считаю с 18 лет, когда он мог поступить в университет, до 42 — момента его беседы с Иловайской) познать тщету всех наук, быть нигилистом, служить на фабриках, в смазчиках, бурлаках, изучать русский народ, собирать песни, побывать в пяти тюрьмах, отправиться и вернуться из ссылки в Архангельскую и Тобольскую губернии, быть славянофилом, украинофилом, археологом и т. д., и т. д. Заметьте, что каждое из этих многообразных, бесчисленных увлечений, которые он, по-видимому, меняет, как перчатки, «гнет его в дугу», «рвет его тело на части». Он плачет, грызет подушку, глотает подлеца от своих друзей и после этого

снова как ни в чем не бывало идет в смазчики, бурлаки, археологи. Только фантастические нервы могут выдержать ряд подобных потрясений, а ведь Лихарев и в 42 года, в сущности, бодрый, сильный и довольно веселый господин, то, что называется «мужчина в полном соку». Даже мифическому Фаусту для того, чтобы исполнить самую ничтожную частицу программы русского неудачника — познать тщету наук, надо было 80 лет. Очевидно, что тут либо г-н Лихарев, либо сам автор хватил через край. Единственно возможный исход из этого лабиринта невероятностей заключается в предположении, что этот, по-видимому, столь искренний человек на самом деле не что иное, как искусный актер, обманывающий барышню Иловайскую и, быть может, самого себя. Страшные слова, что убеждения будто бы гнули его в дугу и рвали на части тело, именно не более, как страшные слова. Если он и плакал, и грыз подушку, то уж никак не всерьез, а так себе, для вида, из хвастовства перед самим собою: «Вот, мол, я какой благородный, искренний, чуткий интеллигент». И, пожалуй, в названии подлеца, которое ему бросали друзья, была значительная доля правды, ибо превозносимая Лихаревым способность верить и изменять чему угодно, дряблая уступчивость каждому модному веянию граничит с подлостью... — зачем смягчать выражения — это есть настоящая заправская подлость, — правда, бессознательная, но, быть может, именно потому еще более опасная. Меня несколько не удивляет, что наивная провинциальная барышня могла увлечься актерским пафосом и полуискренней декламацией Лихарева, тем более, что оратор — красивый мужчина «в полном соку», но я решительно не понимаю, как сам автор может разделять институтское увлечение Иловайской. А что он вместе с барышней действительно симпатизирует своему герою-неудачнику, об этом прежде всего свидетельствует избранный им эпитафия: «Ночевала тучка золотая (т. е. Иловайская) на груди утеса-великана (т. е. Лихарева)». Далее из заключительных слов рассказа, где празднующийся русский интеллигент сравнивается с «белым утесом», запорошенным вьюгой, ясно, что и воображению самого автора Лихарев представляется чем-то вроде великана. Широкоплечее геркулесовское сложение, саженный рост кажутся наивной барышне миниатюрными, «подобно тому, — от себя уже замечает г-н Чехов, — как нам кажется маленьким самый большой пароход, про который говорят, что он проплыл океан». Очевидно, поэт вместе с м-ль Иловайской обманут искусной декламацией своего героя и принимает те разнообразные

мутные лужи, в которых плавают Лихарев, за нечто вроде океана. А между тем, если бы автор не до такой степени идеализировал своего неудачника, не сравнивал его с утесом-великаном, взглянул на него как на человека, в сущности, не злого и не дурного, но до дна развращенного интеллигентной русской беспринципностью и нравственной обломовщиной, — из Лихарева мог бы выйти очень интересный художественный тип. Даже и так в его фигуре много типического и чрезвычайно современного: он несомненно — плоть от плоти, кость от кости — сын нашего века, вконец изолгавшегося и смешавшего людей, партии, убеждения в один громадный, чудовищный хаос. Придайте Лихареву черту простодушной, наивной подлости и отнимите ненужное притворство, желание показаться подвижником, — вы получите вполне современный тип очень многих русских «общественных деятелей», начавших радикальными идеями шестидесятых годов и кончающих проповедью «благородного, святого рабства» или непротивления злу.

Гораздо реальнее и, пожалуй, даже симпатичнее неудачники г-на Чехова, когда он помещает их в неинтеллигентную или полуинтеллигентную среду, где они не думают много о себе, не претендуют на фаустовско-лихаревскую мировую скорбь, живут вблизи очень чутко понимаемой ими и понимающей их природы, забытые жизнью и людьми, но счастливые внутренним миром своего богатого поэтического воображения. Изыячно и тонко очерчен силуэт такого неинтеллигентного неудачника — огородника Савки в рассказе «Агафья». Савка, в качестве настоящего мечтателя, обожает кейф и чрезвычайно «скуп на движения». Живет он, как птица небесная: утром не знает, что будет есть в полдень. Ото всей его фигуры «так и веет безмятежностью, врожденной, почти артистической страстью к житью зря, спустя рукава». Савка, молодой, здоровый, сильный и красивый парень, благодаря своей бесконечной лени живет «хуже всякого бобыля». С течением времени за ним накопилась недоимка, и мир посылает его на стариковскую, довольно унизительную должность, «в сторожа и пугало общественных огородов. Как ни смеялись над ним по поводу его преждевременной старости, но он и в ус не дул. Это место, тихое, удобное для неподвижного созерцания, было как раз по его натуре». Савка в душе — поэт. У него есть пытлиное, вдумчивое отношение к природе, которую он понимает и любит как истинный художник: «...любопытно... Про что ни говори, все любопытно. Птица теперя, человек ли... камешек ли этот взят — во всем своя умственность!..» Есть в Савке какая-то

скрытая, не находящая себе исхода сила: недаром женщины, которые в этом отношении в высшей степени чутки, находят в нем что-то неотразимо привлекательное. Быть может, они инстинктивно чувствуют во всем его существе то изящество оригинальной, поэтической личности, которое так легко покоряет их воображение и сердце. Им нравится в Савке его презрительное, надменное обращение с ними, некоторая холодность, невозмутимо-философское равнодушие к самым трогательным проявлениям их страсти, его беззаботность, лень, пренебрежение материальной, практической стороной. Несмотря на то, что Савка обладает чрезвычайно мягким и впечатлительным темпераментом, он не способен серьезно увлечься ни одной из деревенских красавиц, победы над которыми ему ничего не стоят: правда, он жалеет их, но как-то брезгливо и, конечно, никогда не изменит для них природе, мечтам, созерцательной лени. Фигуру Савки поэт поместил в изящную поэтическую рамку на фоне тихой летней зари, от которой «остается одна только бледно-багровая полоска, да и та подергивается мелкими облачками, как уголья пеплом», и надвигающейся ночи, в которой, «кажется, звучат и чаруют слух не птицы, не насекомые, а звезды, глядящие с неба». В такой обстановке вы прощаете лень Савки, и вам понятно задумчивое оригинальное лицо этого странного мечтателя, смутно чующего красоту и «умственность» во всем — в каждой былинке, птице, человеку, камешке. Остается жалеть, что г-н Чехов обрисовал его чересчур эскизными, легкими штрихами, что он не развил этого интересного типа, не прибавил побольше реальных, бытовых черт в его биографию и характер, не превратил поэтического силуэта на фоне зари в живого человека.

Я не могу не упомянуть об одной из прелестнейших новелл молодого беллетриста «Святою Ночью», в которой все тот же излюбленный им образ неудачника в лице монаха Николая, неведомого поэта-слагателя акафистов, принимает еще более смутные, полуфантастические, но вместе с тем необыкновенно привлекательные очертания. Сквозь призму восторженных воспоминаний его друга, послушника Иеронима, горящего о смерти Николая, веет от его личности какой-то легендарной, мистической прелестью, как от идеальных монашеских фигур из средневековых преданий. «Этого симпатичного поэтического человека, — говорит автор, — выходявшего по ночам перекликаться с Иеронимом и пересыпавшего свои акафисты цветами, звездами и лучами солнца, непонятого и одинокого, я представляю себе робким, бледным с мягкими, кроткими и

грустными чертами лица». Не правда ли, в этом грациозном отрывке, напоминающем стихотворения в прозе Тургенева и Бодлера, фигура монаха Николая походит на один из неуловимых образов почти без контуров, но с понятным, знакомым выражением, которые проносятся перед глазами во время музыки, но и в этом неопределенном, полувоздушном облике вы можете подметить несомненное сходство с основным типом рассказов г-на Чехова — с празднующимся интеллигентом Лихаревым, бродягой, мечтающим о «вольных местах», огородником-поэтом Савкой. У всех у них мягкие, кроткие черты лица с грустным выражением, женственно-нежное сердце, полное отсутствие воли, мечтательность, презрение к практическим требованиям жизни.

Рассказы г-на Чехова, благодаря своей отрывочности, не могут захватывать ряда последовательных моментов действия, расположенных в перспективе времени, — в них нет и не может быть психологического развития характеров и положений, того, что называется интригой, завязкой. Это не более как повседневные, чрезвычайно простые сцены, взятые из будничной жизни, но автор всегда умеет осветить их таким задушевым чувством, что они приобретают в глазах читателя новую неожиданную ценность, иногда художественное, часто идейное значение. Тенденции в собственном смысле в очерках г. Чехова нет. Но, несмотря на довольно объективный творческий темперамент поэта, в его рассказах можно уследить одно излюбленное имя, чаще других повторяющееся, драматическое положение, подобно тому, как мы уже нашли один основной, лучше всего удающийся ему характер. Поэт любит сопоставлять в их резкой противоположности и непримиримом антагонизме два психологических элемента — сознание, разлагающий анализ, рефлексию и бессознательную, неразложимую силу инстинкта, чувства, страсти, сердца. С любовью, хотя, по своему обыкновению, чересчур эскизно и отрывочно, он изображает сложные перипетии их борьбы, которая в современном человеке все более обостряется и приводит подчас к нестерпимо мучительным, болезненным кризисам. Элемент чувства в новеллах г. Чехова почти всегда выставляется либо как нечто стихийное, разрушительное, но все-таки грандиозное, более могущественное и неодолимое, чем разлагающая, критическая способность («гордый демон так прекрасен, так лучезарен и могуч»), либо как нечто спасительное, идеальное, как вечная правда, которая, будучи растоптанной и поруганной людьми, погруженными в эгоистичные расчеты буржуаз-

ного «здорового смысла», изредка вырывается наружу и тогда побеждает своей неотразимой красотой. Замечательно, что в том и в другом случае сердцу, инстинкту, бессознательному элементу поэт отдает предпочтение перед рефлексией, перед аналитической способностью. Возьму несколько примеров.

В рассказе «Верочка» автор изображает современного молодого человека, несколько гамлетовского типа, с дряблой волей, обреченного на «собачью старость в тридцать лет», измученного и обессиленного бесцельным копанием в собственной душе, различными сомнениями и вопросами, анализирующего и думающего в «такое время, когда не думает никто». Молодая девушка признается ему в любви. «Вера (имя девушки) была пленительно хороша, говорила красиво и страстно, но он испытывал не наслаждение, не жизненную радость, как бы хотел, а только чувство сострадания к Вере... Бог его знает, заговорил ли в нем книжный разум или сказалась неодолимая привычка к объективности, которая так часто мешает людям жить, но только восторги и страдание Веры казались ему приторными, несерьезными, а в то же время чувство возмущалось в нем и шептало, что все, что он видит и слышит теперь, с точки зрения природы и личного счастья, серьезнее всяких статистик, книг и истин...». Но он, «как ни рылся в своей душе, не находил даже искорки». По обыкновению таких людей, вместо того, чтобы просто отдаться простому чувству, он копается в себе и докапывается до следующего неутешительного вывода: «Это не рассудочная холодность, которою так часто хвастают умные люди, не холодность себялюбивого глупца, а просто бессилие души, неспособность воспринимать глубоко красоту, ранняя старость, приобретенная путем воспитания, беспорядочной борьбы из-за куска хлеба, номерной, бессемейной жизни».

Подобно тому, как герой «Верочки», несмотря на весь свой ум и образование, на все свои «статистики, книги, истины», пасует, теряется, делается смешным и жалким перед чувством влюбленной в него женщины, так в рассказе «Дома» прокурор, «опытный правовед, полжизни упражняющийся во всякого рода пресечениях, предупреждениях и наказаниях», смущается, робеет и не знает, что ответить на самые, по-видимому, незамысловатые детские вопросы своего маленького сына Сережи. Ребенку, уличенному в краже табака, любящий отец старается внушить незыблемость и святость принципа личной собственности. Но эта идея, которая с теоретической точки зрения кажется прокурору очевидной и непоколебимой, уничтожается самыми простыми детскими возражениями Се-

режи, идущими не от разума, а от чувства. Прокурор, с строгой логичностью человека, привыкшего к юридическим формулам, твердит мальчику «мое», «твое», а тот разрушает все его доводы одной ласковой улыбкой, одним порывом не развращенного предрассудками, естественного чувства: «Возьми, если хочешь! Ты, пожалуйста, папа, не стесняйся, бери! Эта желтенькая собачка, что у тебя на столе, моя, но ведь я ничего... Пусть себе стоит!» И прокурор пасует, смущается, чувствует свое бессилие перед какой-то высшей внутренней правдой, заключенной в словах ребенка. Конечно, в суде этому теоретику было бы гораздо легче разрешить «канальские вопросы»; но в семье не то: для санкции тех государственных основ, которые так неожиданно поколеблены Сережиным восклицанием: «Возьми, если хочешь, ты, пожалуйста, папа, не стесняйся, бери!» — и его вполне логичной ссылкой на «желтенькую собачку», прокурору нельзя здесь прибегнуть к юридическому формализму, и если не он, то, по крайней мере, читатель чувствует, что не узкая ограниченная правда житейского здравого смысла, а вечная, простая правда любви — на стороне Сережи. Та же полусознательная творческая идея или, скорее, излюбленный драматический мотив, настроение, которое только очень несовершенно и грубо выражается афоризмом: чувство шире и правдивее рефлексии, критической разлагающей способности, — неясными проблесками мелькает в рассказах «На суде»⁹, «Тайный советник», «Поцелуй» и во многих отдельных чертах, эпизодах, намеках, разбросанных по всем произведениям г-на Чехова.

Но в произведениях молодого беллетриста нет того, что принято у нас называть тенденцией. Чувство, одушевляющее их, не есть резко обозначенное политическое направление, а скорее, несколько неопределенная, расплывчатая, но задушевная, теплая гуманность, которая лучше всего формулируется в приведенном мною раньше восклицании одного из героев: «В жизни ничего нет дороже людей!» Можно ли обвинять писателя за это отсутствие сознательной намеренной тенденции, дает ли оно достаточное основание для признания его деятельности праздной, ничтожной или прямо развращающей, вредной для общества?

Прежде, чем приступить к этому трудному и чрезвычайно запутанному вопросу, я вынужден сделать следующую оговорку: в настоящее время в нашем обществе распространился тип фантастических поклонников так называемого «чистого искусства», утверждающих, что всякая тенденция, как бы она

ни была искренна и глубока, — настоящая пагуба для художника, что первое и самое важное его качество — полный общественный индифферентизм, высокомерное презрение к насущным запросам современной жизни и какое-то на деле невозможное и невиданное олимпийское бесстрашие. Самое слово «тенденция» ненавистно для этих людей. Термины «искусство», «красота», «эстетика» получили в неопрятных руках пошлый опереточный характер и до такой степени осквернены нечистоплотными прикосновениями, что теперь просто страшно и гадко употреблять эти слова. Вслушайтесь в голоса фанатических проповедников чистого искусства, и вы поймете, что под видом эстетики, красоты они защищают свой собственный индифферентизм. Эти люди считают за личное оскорбление всякий намек на тенденцию только потому, что она прямо бьет им по лицу, напоминает им, что есть общественный суд и совесть. Они искренне ненавидят всякий проблеск идеи в художественных произведениях, потому что идея может только осветить их полное нравственное падение. Боясь света, они закрывают глаза на все и забиваются в узкий, темный угол своей «чистой», в сущности же, чрезвычайно неопрятной эстетики. Конечно, не с этой мнимо эстетической точки зрения намерены мы защищать в последующем изложении художественное творчество, не отмеченное резкой окраской. Если нам и придется употреблять иногда слова, донельзя оскверненные и опошленные, в этом не наша вина, и, конечно, такое вынужденное совпадение терминов не может подать повод вдумчивому читателю отнести нас к толпе фанатических поклонников «чистой красоты», возводящих в символ веры полную нравственную беспринципность художника. Антипатию к лагерю подобных эстетиков современного опереточного пошиба мы не в состоянии выразить с достаточной силой и энергией. Наше коренное, принципиальное отличие от них заключается в том, что они отрицают в искусстве всякую возможность тенденции, и если решаются признать некоторые произведения с очевидно тенденциозной окраской великими, то все-таки утверждают, что велики они отнюдь не благодаря тенденции, а лишь несмотря на нее; мы же, будучи бесконечно далекими (раз навсегда просим читателя иметь это в виду) от каких бы то ни было, тем более неопратно эстетических, нападок на тенденцию, признаем за ней громадное не только жизненное, но и художественное значение, так как она, несомненно, является одним из самых роскошных, неисчерпаемых источников поэтического вдохновения. Разве не резкая боевая

тенденциозность, ответившая на жгучие вопросы дня, создала стих Ювенала и высокохудожественные образы некоторых сатир Щедрина, вдохновение Барбье и бессмертные политические памфлеты Свифта, песни Некрасова и «Châtiments»¹⁰ Виктора Гюго? Вот почему все наши возражения будут направлены отнюдь не против самой тенденции, а лишь против узкой, фантастически нетерпимой формулы некоторых из ее приверженцев, которая гласит: «Вне тенденции для художника нет спасения». После этого маленького вынужденного отступления обращаемся к самому вопросу.

Конечно, не жизнь — для искусства, а искусство — для жизни, так как целое значительнее своей части, а искусство — только часть жизни. Мы вполне признаем принципы научной этики, утилитарианской нравственности даже по отношению к искусству, мы убеждены, что и оно, как всякая человеческая деятельность, имеет конечной целью и результатом достижение наибольшей суммы возможного счастья. Но весь вопрос заключается в качестве, характере, свойствах этого счастья. Все человеческие деятельности легко и удобно классифицируются в две обширные группы: группу деятельностей распределяющих и накапливающих. К первой группе относятся все деятельности социальные (как, например, политическая борьба партий, распространение среди масс идей и принципов, добытых научной социологией, наконец, даже художественное творчество с резко обозначенным направлением и яркой тенденциозностью), к этой же группе относятся все деятельности, имеющие в виду непосредственное достижение общественной пользы и возможно равномерное, справедливое распределение между всеми членами общества того основного фонда человеческого счастья, который в данный момент имеется в распоряжении благодаря второй группе деятельностей, накапливающих и увеличивающих этот основной капитал.

Нисколько не отрицая громадной важности первой группы деятельностей распределяющих, социальных, можно вместе с тем признавать не меньшую важность за группой деятельностей накапливающих, которые, не имея в виду непосредственного достижения общественной пользы и равномерного распределения суммы достигнутого счастья, направляя усилия лишь к тому, чтобы отодвинуть как можно дальше пределы человеческого сознания и чувствительности, открывают иногда новые, совершенно непредвиденные горизонты для беспредельного движения науки и прогресса. Поясню мою мысль примерами. Возьмем деятельности служителей так называемой «чистой науки», какого-нибудь химика, зоолога, ботаника, открываю-

щих новое химическое тело, новый вид животных или растительных организмов: их открытия могут и не иметь прямого отношения к общественной пользе, но они необходимо должны и будут иметь, по крайней мере, косвенное отношение к реальному благу человечества: не говоря уже о том, что эти открытия могут подать повод для какого-нибудь технического изобретения, для усовершенствования какой-нибудь отрасли прикладной науки, они раздвигают пределы человеческого знания и тем самым увеличивают сумму благ, которые впоследствии группа социальных деятелей будет стремиться равномерно и справедливо распределять между людьми. Но раз мы признали целесообразной деятельность служителей чистой науки на основании того же самого принципа, то есть принципа полезности деятельности не только распределяющей, но и накапливающей, нам неминуемо придется признать столь же целесообразной деятельность служителей искусства — притом не только таких, которые резкой тенденциозностью своих произведений непосредственно стремятся к достижению общественной пользы (что соответствует техническим изобретениям в научной деятельности), но и таких, которые служением идеалу красоты, «вдохновением, звуками сладкими и молитвами» увеличивают общую сумму эстетических наслаждений, доступных человечеству. Статуя, картина, музыкальная пьеса, антологическое стихотворение Фета, Тютчева, Анакреона или лирическое описание природы в новеллах г-на Чехова, по-видимому, совершенно бесцельные, с точки зрения деятельности распределяющей, стремящейся к непосредственному достижению общественной пользы, оказываются и значительными, и ценными, и полезными с точки зрения деятельности накапливающей: разве они не содействуют прогрессивному усовершенствованию эстетического вкуса и впечатлительности, которые приносят нам такую массу высоких и бескорыстных наслаждений, разве лучшие из них не открывают человеческому глазу и уху целые миры новых колоритов, форм, звуков, ощущений, и разве тем самым они не раздвигают пределов человеческой чувствительности, не обогащают ее основного фонда, подобно тому, как научная деятельность химика, зоолога или ботаника открытием нового химического тела, животного и растительного организма расширяет границы человеческого знания, увеличивает его основной капитал и через это способствует накоплению возможно большей суммы счастья, доступной всему человечеству? Но если это так, то всякая художественная, хотя бы и не тенденциозная картина, статуя, музыкальная пьеса, стихотворение Фета или поэтиче-

ская новелла таких писателей, как г-н Чехов, должны считаться полезными, ценными и вполне оправданными с точки зрения научной утилитарианской нравственности.

Можно признавать громадное значение и красоту таких произведений, как сатиры Ювенала, песни Барбье и Некрасова, в которых резкая, глубоко искренняя тенденциозность проистекает из самой сущности творческого темперамента художника, и вместе с тем понимать не только поэтическую, но и жизненную ценность таких произведений, как «Илиада» Гомера или «Ромео и Джульетта» Шекспира, в которых нет и следа какой-нибудь тенденции. Дело в том, что мои возражения направлены не против того, что тенденция возможна, но против того, что она составляет необходимое условие *sine qua non*¹¹ признания художественных произведений ценными и значительными.

Мы уже видели, до какой степени отрицание пользы, приносимой нетенденциозными художниками, несправедливо, мы сейчас увидим, что кроме того оно неразумно. Творческий процесс не механический — а бессознательный, произвольный, органический, о чем может свидетельствовать каждый истинный художник и все, кому случалось наблюдать возникновение первого психического импульса, составляющего самое зерно художественного произведения. Сознание, критическая работа, научная подготовка составляют ряд очень существенных моментов, либо предшествующих творческому акту, либо следующих за ним, но специальное отличие этого акта от всех других душевных состояний и эмоций заключается именно в его бессознательном, органическом и произвольном характере. Истинно художественные произведения не изобретаются и не делаются, как машины, а растут и развиваются, как живые, органические ткани. С этим положением можно, пожалуй, спорить, так как, к несчастью, психология творчества еще слишком мало разработана для того, чтобы подтвердить незыблемыми научными доказательствами этот эмпирический закон, хотя я вполне уверен, что высказанная мною мысль не встретит возражений среди лиц, мало-мальски знакомых по наблюдению или собственному опыту с процессом возникновения художественных произведений. Но, раз вы согласились с тем положением, что творческий акт не есть механическое, сознательное приспособление, а явление органическое, произвольное, вам неминуемо придется признать и то, что творческому акту невозможно и неразумно предписывать какие бы то ни было внешние, не от него зависящие законы и теоретические формулы, подобно тому, как нельзя путем каких бы то

ни было внешних механических приспособлений изменить внутреннее морфологическое строение органа, по произволу управлять биологическими процессами в животной или растительной ткани. В этом смысле художник так же не властен *по произволу* изменить в своем собственном произведении какую бы то ни было, даже самую ничтожную черту, как садовник, культивирующий растение, не властен прибавить или отнять у цветка ни один лепесток. Тенденция вполне законна, если она является таким же бессознательным, непроизвольным, органическим продуктом художественного темперамента, как и все другие элементы, входящие в состав творческого акта, но, только что она навязывается извне как теоретическая формула, она либо портит и калечит художественное произведение, либо является мертвым несрастающимся придатком, неспособным омрачить красоты всего произведения: в таком случае она не может слиться, смешаться с ним, как масло не сливается с водой, как палка, приставленная к цветку, — с самим растением. Конечно, критики могут сердиться и выходить из себя по поводу того, что Гораций — не Ювенал, что Фет — не Некрасов, что г-н Чехов — не г-н Короленко, но это комичное негодование будет так же праздно, неразумно и ненаучно, как негодование биолога по поводу того, что у данной разновидности пять, а не шесть лепестков, что артериальная кровь красного, а не черного цвета.

Трудно заподозрить такого художника, как Шиллер, в общественном индифферентизме, в отсутствии идейности и глубоко прочувствованной, органически связанной с свойствами его темперамента и, следовательно, вполне законной тенденциозности, а между тем и он определяет творческий акт как что-то непроизвольное, стихийное, над чем не властны никакие внешние предписания, теоретические формулы и рассудочные требования:

«Не мне управлять песнопевца душой», —
 Певцу отвечает властитель:
 «Он высшую силу признал над собой, —
 Минута ему повелитель.
 По воздуху вихорь свободно шумит,
 Кто знает, откуда, куда он летит?
 Из бездны поток выбегает:
 Так песнь зарождает души глубина,
 И темное чувство, из дивного сна
 При звуках воспрянув, пылает»¹².

