



Е. А. ЛЯЦКИЙ

А. П. Чехов и его рассказы

Этюд

I

А. П. Чехов своими многочисленными сочинениями давно уже овладел общественным вниманием. Его рассказы и повести вызвали значительную критическую литературу, стали предметом горячих споров и самых разнообразных, нередко диаметрально противоположных суждений. Эпитет «чеховский» сделался нарицательным именем для известного рода умственных и душевных состояний и настроений. Пьесы Чехова не сходят с репертуара театров, ставящих своей задачей преследование новейших течений в искусстве и жизни. Произведения Чехова переведены на иностранные языки и за границей привлекают внимание критики. Нельзя потому не признать, что, судя по всем таким внешним признакам, мы имеем дело с писателем далеко не заурядным, хотя и не «великим» и не «европейским», как его величают у нас не в меру усердные отечественные хвалители.

Интересно и необходимо разобраться в основных причинах такого успеха, насколько они освещены критикой и обнаруживаются в идейном и художественном содержании произведений. В данном очерке мы ограничиваем свою задачу указанием существенных черт, образующих индивидуальность этого своеобразного писателя, в связи с господствующими тонами его мировоззрения и значением его общественного влияния. Соглашаясь далеко не со всеми выводами предшествующей критики, мы понимаем всю трудность предпринимаемой нами работы, и если и беремся за нее, то лишь потому, что постановка вопроса о пересмотре литературных суждений о Чехове представляется нам своевременной и важной.

Но прежде — несколько предварительных замечаний. Давно уже признано ходячей истиной, что писатель есть явление общественное и что суждение о нем должно иметь в виду, с одной стороны, объем и характер его таланта, а с другой — влияние идейной и художественной стороны этого таланта на дальнейшее развитие общества в том или другом отношении. Это и образует два главных направления в изучении литературных явлений и два метода критической разработки.

Изучение таланта в его сущности, как он создает и вынашивает образы в себе, как ассоциирует внешние впечатления жизни, внося в них гармонию и стройность, является всегда необходимою ступенью для определения безотносительной ценности писателя с точки зрения глубины производимых им художественных эмоций и верности и тонкости художественной кисти. Можно остановиться на этом первом и в известных случаях важнейшем шаге исследования, можно бесконечно любоваться произведением и не идти дальше лирического излияния восторга перед вдохновенным созданием художника, явившего непонятную, чудодейственную власть над нашей душой. Можно признать божественное откровение в искусстве, которое, кроме себя, кроме своей свыше одухотворенной красоты, не знает иной цели; можно, не боясь шаблонных обвинений, допустить и даже поклониться таланту ради таланта, искусству — ради искусства, за те волшебные краски и звуки из какого-то другого мира, которые обаятельно прекрасны, хотя не передаваемы на языке будничной речи людской, как песни моря или ласкающий шепот цветов.

Тончайшие краски
 Не в ярких созвучьях,
 А в еле заметных
 Дрожаниях струн, —
 В них зримы сиянья
 Планет запредельных,
 Непознанных светов,
 Невидимых лун.
 И если в минуты
 Глубокого чувства,
 Мы смотрим безгласно
 И любим без слов,
 Мы видим, мы слышим,
 Как светят нам солнца,
 Как дышат нам блески
 Нездешних миров...¹

Но что бы ни изображал современный поэт, — пышные ли картины природы или убогий пейзаж, потрясающую драму

или унылую, жалкую действительность пошлого прозябания, можно признать за ним право свободно, безотчетно отдаваться порыву творческой кисти, изображать все, что подвернется под руку, — и затем оценивать его творения с точки зрения верности рисунка, изящества и тонкости штриха. Можно не идти в своих требованиях дальше непосредственного импрессионизма, и задача искусства будет исполнена, если создание художника вызовет впечатление глубокое, яркое, хотя и не влекущее к размышлению и разгадке.

Искусство давно уже перестало пониматься как приятная забава, как возвышенное занятие, которым можно наполнить часы отдыха и досуга, как соловьиная песнь без значения слов, рождающая влюбленные грезы и томные вздохи. Отжило свой век и то воззрение, когда на искусство смотрели как на помощь науке в ее стремлениях раскрыть и осветить истинно полезное в мире, заставляя искусство служить посредником между все новыми и новыми завоеваниями отвлеченной науки и мало развитой, но страждущей толпой. Теперь искусство — могучая свободная стихия человеческого духа, рождающаяся на тех же глубинах, откуда берут начало побуждения разума и веры и любви к жизни, та высшая степень творческой деятельности, которая является одним из величайших средств общественного прогресса.

В этом смысле выражение «искусство для искусства» не включает в себе ничего ужасного. Пусть художник не скажет нам, зачем он создал свое произведение; пусть он сумеет зажечь огонь на маяке скалы, не заботясь о том, кто будут те пловцы на корабле, которым он пошлет свои лучи в непроглядную бурную ночь... Новейшие художники на Западе любят разгадывать сумерки, любят ловить фантастические тени лунных ночей; они хотят прокрасться в таинственные шорохи темной человеческой души, трепетно колеблемой неустанной борьбой мгновений, мелькающих в сознании, и вечности, поглощающей их. У Метерлинка и Ибсена, у Родена и Бёклина были великие предки по духу, изображавшие могучие, но ясные движения души, как Шекспир, Гёте и Байрон, и сумевшие выразить высочайшую и в то же время доступную людскому сердцу красоту и гармонию, — например, Рафаэль и Бетховен. Там, на Западе, оставленные ими величайшие дары духовной культуры давно уже сделались общим достоянием, вошли в плоть и кровь общественного самосознания, и художественная пытливость, не останавливаясь на этих ступенях, стремится к дальнейшим завоеваниям и обращается, в новейших течениях, к еще не выраженному сло-

вом, не схваченному мыслью. Для человечества, только небольшая часть которого живет относительно сознательной жизнью, напрягая все усилия, чтобы осмыслить основные формы стихийного жизненного процесса, такое направление, идущее навстречу загадочным символам, неясным представлениям, всему, что усыпляет здоровое чувство реальной жизни, но будит своеобразные поэтические настроения, может показаться возвратом к тем отдаленным векам, когда люди ожидали спасения не от своей культурной предприимчивости и изощренности мысли, но от мистических откровений и глаголов свыше. Но кто скажет, к чему приведет это направление?

Но есть страны и эпохи, где особенно ценными являются те стремления художественной мысли, которые облегчают людям борьбу за ближайшие идеалы свободного и осмысленного существования. Когда зажигают огонь на высотах мысли, как на высоком холме, не с тем, чтобы он озарял безразличные пучины моря, но чтобы он служил знаменательным лозунгом и, может быть, боевым сигналом идущих сражаться и умирать, — то важно, чтобы этот огонь горел ярким светом над дорогой, по которой идут и падают люди. Чем ярче, тем знаменательнее будет этот огонь; чем выше вздуется пламя костра от горного ветра, тем ярче вспыхнет надежда в душе сомневающийся и малодушных.

Литература должна не только отражать, но и освещать, и совершенствовать жизнь. Этот процесс приведения жизни в более совершенный вид не заключается, как думали прежде, в отыскании новых точек зрения, с которых те или другие явления представлялись бы сознанию в блеске поэзии и красоты. Он должен состоять для всякого, сочетающего запросы совести с исканием смысла в бытии, в улучшении самых форм его, в усовершенствовании тех условий, от которых зависит то, что одни люди чувствуют себя в жизни так дурно, что им ничего не стоит отказаться от нее; другие — дурно, но лучше первых; третьи — еще лучше, а четвертые — сносно, или, пожалуй, хорошо. Литература должна изучать жизнь не потому только, что ее процесс представляет высокий интерес для объективного наблюдателя в бесконечном количестве отношений; не потому только, что в ней есть прекрасное и безобразное, зло и добро, что весной поют соловьи, а зимою бывает и холодно, и не на всех людей хватает приюта и хлеба. Литература нужна жизни не потому только, что ее выражением служит чудодейственное слово, могущее охватить тончайшие оттенки мысли и чувства, могущее двигать горами, созидать и разрушать реаль-

ные и волшебные миры; но литература тем дорога жизни, что она в лучших своих представителях, помимо своего художественного наслаждения, заставляет нас глубоко вникать в причины наших страданий, вооружает нас против этих причин, как против злейших врагов, возбуждая в нашей душе протест, сначала пассивный, потом активный, и доводит нас до ясного сознания невозможности жить без борьбы. Но страдания бывают разные, разная бывает и борьба. Не дело литературы художественной вызывать человека на борьбу с природой в том смысле, как ее понимают естествоиспытатели и врачи. Не ей указывать способы вызова дождя или средства продления жизни. Но в ее власти то, чтобы люди, чем дальше, тем больше проникались идеями правды, трудовой и общественной солидарности и добра. Сообразно с этим литература должна напрягать все усилия, чтобы обеспечить всеми доступными ей способами торжество этих идей, но так, чтобы от этого торжества, хотя бы в идеальном будущем, была видимая польза, становилось бы меньше людей страдающих, угнетенных и оскорбленных внешним, от людей зависящим, укладом жизни. И потому, насколько был бы бесплоден протест против стихийных явлений жизни, не поддающихся учету человеческого разума, настолько велик и благотворен возбуждаемый ею протест против тех внешних условий, изменение которых находится во власти человеческих масс. Нельзя не бороться человеку за признание той объединяющей идеи, что солнце всем равно светит, а земля предлагает свои дары всем людям без ограничений, и жизнь может быть прекрасной, если люди перестанут держать друг друга за горло и обратят свободные руки на общую, а стало быть, и свою собственную пользу. Развитие этого рода идей, восходящих к радостному культу разумно-свободной и духовно-просветленной жизни, идей, содействующих реальному благу человечества, — является прямою обязанностью литературы в обширном значении этого слова. В частности, у каждой из литератур, создаваемых гением различных народов, есть свои особые специальные обязанности, и в ряду их едва ли не самые трудные и ответственные задачи взяла на себя наша русская литература.

Судьба русской литературы замечательна во многих отношениях. Длинный ряд веков прошел в мучительных попытках освободиться от чуждых пут, навязанных ей роковою игрою исторических условий, и сбросить с глаз пелену, мешавшую ей взглянуть в действительность, кипучую, яркую, полную своеобразного драматизма, пестревшую могучими характерами и

умами. Бредя ощупью, с трудом разбираясь в элементарных вопросах общественного и народного самосознания, она уже с самого начала исторического существования должна была стать добрым гением нашего младенческого просвещения и культуры. Став, наконец, самобытною по коренным источникам своего содержания и национальной по духу, она расцвела дивными художественными дарованиями и не уклонилась в сторону от исторически завещанных целей, принимая под свою охрану все более и более широкие круги интересов гуманной мысли и общественного улучшения, являясь гениальной проповедницей равенства людей, любви и правды. Учительный и проповеднический тон лучших представителей нашей литературы прошлого века, столь органически связанной подготовительными умственными течениями с произведениями Л. Н. Толстого, во второй период его творчества, явился в семье европейских литератур даже отличительным признаком, объясняемым из расовых особенностей славянского духа. Объясняется это, может быть, и тем, что наша литература, в отличие от европейской, по тем элементам знания, которые входили в нее, шла впереди русской науки, и многие отрасли исторических и гуманитарных изучений исходят корнями своими из общего содержания литературы в прошлом.

Но с развитием русской науки, когда литература в собственном смысле определилась в границах своего содержания и поставила вопросы исторического смысла и цели литературного развития, перед ней сама собой, благодаря постепенному сближению с жизнью, определялась величайшая задача служить освободительным идеалам в самом широком значении. Понимание этой задачи вошло, с одной стороны, в служение высочайшим общечеловеческим принципам добра, любви и правды, а с другой — в страстное желание блага многомиллионной народной массе. Аннибалова клятва, которую давали благородные идеалисты тридцатых и сороковых годов, посвящая свои силы служению закрепощенной родине, стала к шестидесятым годам лозунгом честно выполняемого гражданского долга русского писателя, воплотившего в звуках и образах прекрасной русской речи заветнейшие идеалы русского общественного блага. Бесконечными звеньями уходя в историческую даль, развивалась общественная стихия в литературе, сверкая блесками вольнодумной сатиры в екатерининскую эпоху, развертываясь во всю ширину народной мысли и чувства у Пушкина, уходя в глубину в исканиях идеальных путей у Белинского, Тургенева, Некрасова, Добролюбова, Толстого. В шестидесятые и семидесятые годы, все глубже и глубже прони-

кая в тайники русской жизни, уяснялась та историческая преемственность литературно-общественных явлений, которая с положительностью закона открывала скрытый ход развития, предшествовавшего появлению того или другого писателя; всякий из них естественно укладывался в одно из направлений, обусловленных историческим ходом и современными формами русской жизни. Литературные случайности, которые попытались бы создавать новые направления, не имевшие связей с интересами реальной жизни, были бы столь же непонятны в ту эпоху, как существа четвертого измерения, как они непонятны теперь с их потугами проникнуть путем поэтических галлюцинаций в потусторонний мир.

Теперь уже можно судить по историческим итогам о том, какую роль сыграла литература в деле освобождения крестьян. Но этим освободительная задача ее еще далеко не кончена; продолжая бороться за идеи справедливости и личной свободы, за принципы общественного достоинства и равноправности, литература вложила много участия в создание того высокого типа интеллигенции, основным признаком которого явилось такое горячее рвение к вопросам общественного и народного блага, готовность жертвовать собою за меньшого брата во имя протеста против всяческого стеснения и произвола. В современной неразборчивой прессе зачастую можно встречать недостойные и пошлые выходки против русской интеллигенции, упреки ее в равнодушии и оппортунизме. Голоса эти принадлежат или представителям низких общественных побуждений, или невеждам, которые не видали истинной русской интеллигенции и приняли за нее столь расплодившееся в наше смутное время интеллигентное «мещанство». Истинная интеллигенция — та, в которой сосредоточивается фокус нашей общественной совести, которую уважают даже ее враги, но о которой нельзя говорить, прежде чем деяния ее не отойдут в область исторических фактов. Эта интеллигенция, более чувствуемая по своему влиянию, чем играющая роль на поверхности моря житейского, была создана по преимуществу освободительной литературой шестидесятых и семидесятых годов. В ней чувствовалась сдавленная мощь, крепкая убежденность и непоколебимая вера в лучшее будущее.

Обстоятельства 80-х годов оказались сильнее влияния этой интеллигенции. Начался разброд общественной мысли, яркие идеалы задержались мутной пеленой безвременья и безверья. Жизнь словно остановилась в своем течении, запросы просвещения не получали исхода, запросам художественной мысли не доставало простора и света. Голоса интеллигентов предыдущего де-

сятилетия естественно и неестественно замолкали, в литературе водворялась анархия в смысле руководящих политических и общественных принципов. Голосами в обществе и литературе завладели новые люди, отрeksiеся от литературных традиций отцов и дедов и водворившие в литературе торжество новых веяний в сфере понимания искусства, его общественной роли, содержания и формы.

К концу 80-х годов, когда разрыв литературы с жизнью сделался фактом, на литературном поприще появился А. П. Чехов.

II

Как мы уже заметили выше, произведения Чехова вызвали обширную критическую литературу. Эта литература поражает больше количеством, чем глубиной, обстоятельностью и разнообразием суждений. Почти все критики сходятся на признании Чехова великим, даже европейским писателем, придают ему высокое идейное и художественное значение как художнику серых, беспросветных сторон русской действительности, слагающихся в общую картину такой томительной скуки и безысходной пошлости, обывательского переползания изо дня в день, которое совершенно поглощает личность и делает бесплодными ее попытки вырваться из заколдованного круга.

В частности же, для характеристики Чехова интересны два-три мнения, касающиеся вопроса по существу и сделавшиеся исходными пунктами для большинства журнальных статей, принадлежащих авторам, которые пуце всего боятся упрека в отсталости и в непонимании новейших литературных течений.

По меткости и сжатости определения основных свойств чеховского таланта первое место занимает, по нашему мнению, статья Н. К. Михайловского по поводу сборника рассказов Чехова под заглавием «Хмурые люди»². Писатель, художественная прозорливость которого может не признаваться только теми, кто не читал его блестящих статей, отметил в Чехове его несомненную талантливость, берущую свои соки из того литературного поколения, для которого власть действительности была выше всего. Действительность не вообще, в мировом или философском смысле, но ее сегодняшний день, ее конкретная сущность, потому что даже ближайшее прошлое этой действительности уже не достаивалось признания со стороны людей этого поколения, заявлявших, что идеалы отцов и дедов были

над ними бессильны. Но, вместе с тем, критик указывал в этой статье, что, исключая «Скучную историю», прочие рассказы этого сборника отличаются случайностью в выборе тем и отсутствием жизни и теплоты в содержании. Г-н Михайловский поставил бы, по его словам, в заглавии сборника не «хмурых людей», но «холодную кровь»: это символизировало бы, что Чехов с холодной кровью пописывает, а читатель с холодной кровью почитывает его. Жизненность «Скучной истории», в противоположность прочим рассказам, г-н Михайловский объясняет тем, что в него вложена «авторская боль». Г-н Чехов талантлив, а талант должен время от времени с ужасом ощущать тоску и тусклость действительности, должен ущемляться тоской по тому, «что называется общей идеей или богом живого человека». И критик высказывает пожелания, что если Чехов не может выработать своей собственной общей идеи, то пусть он останется хотя поэтом тоски по общей идее, поэтом мучительного сознания ее необходимости.

«Палата № 6» и такие рассказы, как «Черный монах», «О любви», показали г-ну Михайловскому, что поэзия тоски возобладала в Чехове, произведения которого начинают возбуждать другое чувство, далекое от прежнего добродушно-веселого смеха, чувство вдумчивой грусти или досады на нескладицу жизни, в которой нет «ни нравственности, ни логики».

Гораздо решительнее становится на сторону Чехова г-н Скабичевский³. Он сосредоточивает внимание преимущественно на художественной стороне произведений г-на Чехова и приходит к выводу, что это — писатель замечательный по глубине и художественности таланта. Он горячо защищает г-на Чехова от упрека в том, будто г-н Чехов увлекался подчас «лазурью небес» или «соловьиными трелями», а главное, будто у него нет идеалов. Такое обвинение по отношению к писателю представляется г-ну Скабичевскому отрицанием «святая святых» человека, всего его внутреннего содержания, — отрицанию самого человека.

Г-ну Скабичевскому кажется невозможным даже сомневаться в отсутствии идеалов у г-на Чехова. «У г-на Чехова, — говорит он, — найдете вы свои фальшивые страницы, каковы, например, концы его произведений “Дуэль” и “Жена”, но эти концы страдают вовсе не художественным индифферентизмом и эпикурейством и не отсутствием идеалов, а, напротив того, тем крайним идеализмом, который полагает, что вера и любовь в буквальном смысле двигают горами, и что самому отпетому

негодяю ничего не стоит под их влиянием обратиться в рыцаря без страха и упрека».

Утверждая крайний идеализм г-на Чехова, г-н Скабичевский не столько доказывает, сколько пространно цитирует его произведения, чтобы заставить читателя прочувствовать и понять, что подобных страниц не мог написать писатель без идеалов. Но каким бы восторженным поклонником г-на Чехова ни являлся г-н Скабичевский, самая возможность постановки вопроса о том, есть или нет идеалы у писателя, ясно показывает, что по этому вопросу у г-на Чехова не все обстоит благополучно. Ведь кому же придет в голову сомневаться в отсутствии идеалов у Гоголя или Салтыкова? И не представляет ли опасности вообще возможность двойного отношения к идеализму г-на Чехова? Ведь безотносительная ценность идеалов в том и заключается, что писатель делает их яркими, как солнце, разгоняет перед ними туман и тучи, застилающие их блеск в глазах обыкновенного человека. К чему они, если они не ясны, не светят нам и не греют, не поднимают нашего взора к далеким, пусть даже недостижимым, небесам, где бы дух наш, хотя бы на время, озарился вечным сиянием красоты и стряхнул с себя томление и копоть повседневной обывательской жизни? К чему они, если они не осветят перед нами ни одной пяди земли, которую мы не могли бы отвоевать у темных сил жизни, чтобы положить на нее хотя бы один камень для будущего маяка человеческого счастья, — мы говорим — маяка, потому что людям самим, не рассчитывая на помощь извне, приходится устраивать свою жизнь, а солнце по-прежнему недосыгаемо высоко, а тучи будут по-прежнему надолго скрывать его от нашего взора, и вселенной, с ее мириадами звезд и миров, по-прежнему не будет никакого дела до того, какие страдания разрывают человеческое сердце, какая братоубийственная война ведется на убогом, удаленном от источника жизни, грязном комочке земли! И, наконец, дело вовсе не в том, есть или нет идеалы у писателя, а в том, какие идеальные стремления, сознательно или бессознательно, вызывает он своими произведениями в душе читателя. Он — один, а читателей — тысячи, десятки тысяч, сотни тысяч. И если окажется, что — никаких, или неясные, двойственные, ведущие чувство жизни к ущербу, то это значит, что такой писатель не нужен или мало нужен для общества, что его влияние поверхностно, скоропреходяще, а успех основан на неразборчивости читателей.

Критикам приходилось возводить по поводу идеализма г-на Чехова сложные и затейливые построения. Г-н Волжский в сво-

ей интересной книге о г-не Чехове⁴ потратил много таланта и вдумчивости на изучение внутреннего смысла его произведений. Г-н Волжский признает г-на Чехова тоже крайним идеалистом, но в ином смысле, чем полагает г-н Скабичевский. По терминологии г-на Волжского, г-н Чехов не оптимистический идеалист, а пессимистический, или, как бы сказал г-н Андреевич, «героический пессимист». Лучшие произведения г-на Чехова представляются г-ну Волжскому глубоко проникнутыми настроением безнадежного идеализма, который признает нравственную ценность идеала, но не находит путей к его осуществлению в действительной жизни. «Если бы у Чехова не было этого чрезвычайно высокого идеала, с недостижимой высоты которого он расценивает действительность, он не мог бы видеть всей пошлости, тусклости, серости, всей мизерности ее. Поэтому вполне прав Скабичевский, когда он говорит: “Подумайте, разве есть какая-нибудь возможность выставить все безобразия каких-либо явлений и вопиющее отступление их от идеалов, раз художник не хранит этих идеалов в душе своей, не проникнут ими?”»

Это говорит г-н Волжский и, вслед за г-ном Скабичевским, указывает у г-на Чехова на «Рассказ неизвестного человека» как на одно из лучших произведений, в котором сказался этот пессимистический идеализм. Проследим дальнейший ход мыслей г-на Волжского. По его словам, г-н Чехов не выдерживает своего пессимистического идеализма, и настроение это очень часто сменяется у него прямо противоположным. Неприемимый идеализм, протестующий против пошлости действительности, переходит у него в пантеизм, рабски поклоняющийся ей. Оба настроения уживаются рядом в г-не Чехове и, по своей резкой противоположности, сказываются то борьбой, то возобладанием одного настроения над другим. Пантеистическое оправдание действительности критик отмечает у г-на Чехова и в более поздних произведениях, причем выражается оно не только уже в безразличии тем, на что указывал еще г-н Михайловский, называвший по этому поводу г-на Чехова «даром пропадающим талантом», но — «что гораздо важнее, в общем тоне рассказов, заключительных авторских вставках, раскрывающих основные мотивы настроения писателя, наконец, в многочисленных тирадах героев, представляющих собой подчас целые гимны во славу всеоправдывающего пантеизма».

В подтверждение этого пантеистического течения в мирозерцании г-на Чехова автор приводит несколько цитат и, между

прочим, из монолога «Чайки» — одно из наиболее фантастических мест. Там Чайка говорит о себе: «Тела живых существ исчезли в прахе, и вечная материя обратила их в камни, в воду, в облака, а души их всех слились в одну. Общая мировая душа — это я... я... Во мне душа и Александра Великого, и Цезаря, и Шекспира, и Наполеона, и последней пиявки. Во мне сознания людей слились с инстинктами животных, и я помню все, все, все, и каждую жизнь в себе самой я переживаю вновь...» Заключительные слова Сони («Дядя Ваня») в последнем акте о том, что следует трудиться для других и теперь, и в старости, не зная покоя: «А когда наступит наш час, мы покорно умрем, и там, за гробом, мы скажем, что мы страдали, что мы плакали, что нам было горько, и Бог сжалился над нами...», — эти слова критик рассматривает точно так же, как доказательство авторского пантеизма, с точки зрения которого в природе нет ничего лишнего, все имеет смысл и нравственную ценность. Отсюда и вся пошлость и бессмыслица жизни, все жестокости, и страдания, и обиды — все находит себе моральное оправдание. Но время от времени, — так думает г-н Волжский, — в г-не Чехове просыпается обостренный героический пессимизм, поднимается протест против власти действительности, является тоска по далекому, но бессильному Богу. Таким образом, «скептик по натуре, он (Чехов) все время колеблется между двух смутных идеалов, то отдаваясь крайнему идеализму своего непримиримого протеста против действительности, то увлекаясь радостным пантеистическим поклонением существующему. Обе крайние точки, два нравственных полюса, между которыми варьирует общий тон повестей, рассказов и драм г-на Чехова, образуют как бы его десницу и шуйцу, подобно деснице и шуйце, указанной г-ном Михайловским у гр. Л. Н. Толстого. Десница — это пессимистический идеализм г-на Чехова; но даже и десница его бессильна и беспомощна; идеал г-на Чехова, “живой бог” его — недостижимо высок, потому-то и действительность, изображаемая в произведениях г-на Чехова, так ничтожна — жалка, убога, сера и бесцветна. Ее обесцвечивает, обесценивает именно высокий идеал, в виду которого она кажется такой жалкой и убогой...» Словом, г-н Чехов десницы имеет идеал, но не верит в его фактическое могущество.

Всеоправдывающий пантеизм г-на Чехова, являющийся его шуйцей, вызывал, однако, иное отношение со стороны других критиков. Г-н Оболенский видел в этой стороне творчества г-на Чехова величайшее достоинство художника, который любит

и жалеет все и вся на свете⁵: изображает, мол, Чехов все мелкое, маленькое, обыденно-страждущее, неслышно-плачущее — и испытывает сам любящую жалость ко всему на свете, а глядя на него, и мы жалеем и любим это. Но любить всех — значит — не любить никого, и г-н Волжский справедливо замечает, что эта любящая жалость ко всему на свете весьма часто переходит просто в нравственное равнодушие, к которому так применимы слова Писания: «Знаю твои цели, что ни холоден ты, ни горяч. О, если бы ты был или холоден, или горяч. Но так как ты тепловат и ни горяч, ни холоден, — извергну тебя из уст моих»⁶.

Этюд г-на Волжского написан, повторяем, вдумчиво и увлекательно, но мы не будем следить за ходом его мыслей в дальнейшем изложении, как не будем останавливаться на многочисленных оценках других критиков, так как они не дают для нашей цели ничего особенно существенного. Нелегко разобраться и в этих положениях. А разобраться нужно, чтобы подойти, наконец, к г-ну Чехову без предубеждения и априорных взглядов. Итак, за исключением сдержанного отзыва г-на Михайловского, последующая критика дружно и с разных сторон вознесла Чехова на завидную для писателя высоту. Г-н Чехов — великий писатель обыденной, пошлой действительности, картины которой так неотразимо действуют на читателя в известном направлении, что он, в конечном итоге, неминуемо должен воскликнуть: «Нет, больше так жить невозможно!» Таких картин не может создавать художник, не имеющий в душе высоких идеалов, — следовательно, эти идеалы у него есть. Они проявляются в том течении творчества г-на Чехова, которое исключает возможность пантеистического примирения с жизнью и проникнуто глубоким «героическим» пессимизмом. Источник его кроется в бессилии того живого бога, в которого верит г-н Чехов...

Критика построила прекрасное здание, но едва ли оно продержится долго. Главная техническая ошибка этой критики заключается в том, что она применялась к тому материалу, который давал ей писатель, а не исходила из общих требований искусства, социологии, этики, прогресса. Не положив основания, она занялась отделкой фасада и устремилась вверх, вслед за воздушными башнями, готовыми убежать в небеса... И незаметно для себя она стала частной, «чеховской» критикой, утратив точку зрения широкого историко-литературного исследования и сопоставления.

Критика эта говорит: г-н Чехов написал поразительную (пусть так) картину пошлости и скуки, следовательно — у него

есть идеалы в любом понимании этого слова. Безусловен ли этот вывод? Едва ли. Ведь если рассуждать так, то придется во всяком творчестве отбросить ту часть, которая относится на долю непосредственного отражения действительности, того подражания природе, которое находится в прямой зависимости от наблюдательности художника и нередко сказывается бессознательным техническим мастерством. Чем обыденно-реальнее изображения, чем ближе охватывают они конкретные формы жизни, чем тоньше технические навыки, тем труднее становится наблюдать высоту духовного подъема в творчестве художника. Иногда о ней можно судить еще по степени типичности, как, например, у Гоголя, Диккенса, Салтыкова; но мы затруднились бы сказать это относительно г-на Чехова, изображения которого конкретно-жизненны, но в поражающем большинстве случаев отнюдь не типичны. Разве большей невероятностью будет допустить, что процесс творчества г-на Чехова напоминает собою, *mutatis mutandis*⁷, то, как создавал Обломова или Сашеньку Адуева Гончаров, рисовавший просто потому, что рисовалось, не задумываясь над тем, что из этого выйдет? И когда выходило то, чего не ожидал художник, когда получалась произвольно вылившаяся и не менее «чеховской» (во всяком случае) поразительная картина пошлости и скуки, то о чем должна была прежде всего подумать критика: о самой картине, идейном и общественном значении ее, об особенностях таланта, или же о том, были ли в душе художника идеалы, *которыми он мучился*, и если были, то каковы? Кажется, двух ответов тут быть не может, и, в частности, на примере Гончарова можно наглядно убедиться, насколько предпочтительнее заниматься его картинами, оставив в покое те из его идеалов, которые были неразборчивы, неясны и, может быть, весьма непривлекательны при ближайшем знакомстве. И все ли писатели, изображающие пошлость жизни, мучаются своими идеалами, т. е. их несоответствием с изображением действительности, как мучился когда-то Гоголь? Мы не побоимся спросить: например, г-н Лейкин, писатель, бесспорно, умный и не без таланта, мучится ли он «конфликтом идеала с действительностью», и почему не возникает вопроса об его идеалах? А что, если он от души сам же смеется над своими изображениями и думает больше о меткости и остроте, чем об идеалах, что весьма похоже на правду?

Нет, лучше оставить в покое душу художника с ее идеалами, которые не раскрываются отчетливо и самопроизвольно уму и сердцу читателя. Лучше, не мудрствуя лукаво, вгля-

деться в конкретную сущность его произведений, вдуматься в жизнь и людей, изображенных им, и дать себе посильный ответ: чем являются эти произведения в художественном отношении и каково заключающееся в них зерно нравственного и общественного прогресса?

III

Итак, речь пойдет о художественном и общественном достоинстве произведений г-на Чехова.

Охватить содержание его произведений нелегко. Чем бы это ни объяснялось, — миниатюрностью ли изображений, или монотонностью колорита, но рассказы г-на Чехова, если их читать подряд, сливаются в конце концов в одно серое пятно, без определенных очертаний, без рельефных образов, без волнующих настроений и неожиданно вдохновенных штрихов. Нужно большое усилие памяти, чтобы запомнить огромную галерею портретов и удержать в голове хотя бы наиболее характерные черты из внутренних и внешних положений, сюжетов и деталей обстановки. Критики любят сравнивать г-на Чехова с Мопассаном. Мопассан любил прибегать к форме новелл, говорят они между прочим; новелла же является и излюбленной формой литературного повествования у Чехова. Но за этой внешней чертой, которая сама по себе слишком ничтожный мотив для сопоставления, критики упускают другую, которая делает это сопоставление невозможным. У Мопассана, в прямую противоположность г-ну Чехову, несмотря на единство настроения, рассказы никогда не сливаются в одну общую массу, образы колоритны и ярки, положения индивидуальны, и обстановка настолько тесно сливается с героями рассказов, что воспоминание о них дает не одинокие портреты, но цельные картины жизни с мельчайшими подробностями, которые как бы составляют часть их самих. О г-не Чехове этого нельзя сказать.

Один из критиков, говоря о г-не Чехове, употребил выражение «мягкий карандаш». Удачнее этой характеристики трудно что-нибудь придумать. Этим выражением определилась вся литературная манера Чехова — мягкость тонов, неясность контуров, тщательная отделка одних деталей, капризная незаконченность других, и все это тонет в столь же мягкой дымке какой-то необъяснимой меланхолии и безразличия, которая забирается в душу читателя, как вечерние сумерки крадущейся осени, как напоминание о неизбежной старости и смерти...

Это — первое свойство таланта г-на Чехова, таланта, отрицание которого было бы таким же заблуждением, как и господствующее в настоящее время неумеренное преувеличение его размеров. В образовании этого таланта на долю органической способности, самородной артистической «жилки» приходится, кажется, столько же, сколько нужно отнести к изумительной выработке, упорному многолетнему труду в определенном направлении, в тщательной заботе о том, чтобы придать штрихам законченность и округлость. И каждый новый том произведений Чехова доказывает, что эта работа еще продолжается, что техника владеет еще писателем больше, чем писатель ею, и только с того момента, когда она перестанет стоять между художником и жизнью, его талант и мирозерцание свободно и всесторонне выльются в искусство.

Этот момент еще, кажется, не наступил, но он приближается, судя по тому, насколько г-н Чехов ушел вперед от первоначальных, можно сказать — ученических набросков и рисунков. К настоящему же моменту почти все произведения г-на Чехова, не исключая и самых прославленных, представляются нам массой эскизов, среди которых есть превосходно сделанные, но ни один еще не перешел в законченную художественную картину. Мы сказали бы, что талант Чехова эскизен по самой природе своей, если бы не придавали этому эпитету его буквального значения, естественно понижающего качество таланта до невозможности вывести писателя на дорогу настоящего художественного мастерства, и если бы не предполагали, что такое определение могло бы оказаться преждевременным, и потому неверным.

В этом отношении г-н Чехов далеко не единственное явление в русской литературе, но он счастливее многих из своих современников. Уже при самом появлении своем на литературном поприще он встретил внимательную и снисходительную критику своих произведений, которая должна была помочь ему глубже вникнуть в свои изображения и свойства таланта. Но самому писателю следовало быть строже к себе при издании впоследствии полного собрания своих сочинений и многое из первых томов оставить на долю литературной известности г-на Антона Чехонте. Г-н Чехов не мог бы сказать, относя к себе слова Пушкина о художественном творении:

Ты им доволен ли, взыскательный художник?
Доволен? Так пускай толпа его бранит

И плюет на алтарь, где твой огонь горит,
И в детской резвости колеблет твой треножник...⁸

Разница слишком большая в исторической обстановке читателей и художников. В наши дни толпу скорее можно обвинять в большой подчас неразборчивости художественных вкусов, а художников — в излишнем самодовольстве, ничего общего не имеющем с признанием своих заслуг в знаменитой Горациевой оде.

Но, как бы ни было, из полного собрания г-на Чехова нельзя выбросить тех рассказов, наполняющих первые тома, которые с несомненной наглядностью убеждают, что юмор и остроумие не под силу таланту г-на Чехова. Мы могли бы привести сотню примеров, насколько тяжеловесен и зачастую груб юмор г-на Чехова, насколько его стремление быть остроумным оказывалось бессильной и жалкой претензией. Но раньше нас это было уже указано в превосходной статье К. К. Арсеньева, напечатанной на страницах «Вестника Европы» при появлении первых сборников рассказов г-на Чехова⁹. В ней был отмечен преимущественно анекдотический элемент «Пестрых рассказов», легковесность, неправдоподобие. «Невозможное бывает иногда смешным — и ради смешного г-н Чехов не отступает перед невозможным, — говорит г-н Арсеньев. — Понятно, что комизм получается в таких случаях очень невысокий». Главное — комизм не внутренний, а чисто внешний. Товарищ прокурора, надевший в потемках вместо халата шинель пожарного, которого спрятала кухарка; оратор, произносящий надгробную речь, не зная, кто лежит в гробу, и называя его именем присутствующего здесь сослуживца покойного; пресловутый пошлый роман с контрабасом; брак по расчету; «Канитель», «Произведение искусства», «Средство от запоя», — бесполезно пересказывать их сюжеты, — вот тот комизм, которым заявил себя г-н Чехов в первоначальной своей литературе.

Убедившись, вероятно, в отсутствии глубокого и тонкого юмора, каким должен быть истинно художественный юмор, г-н Чехов перешел к другому, прямо противоположному освещению изображаемых сторон жизни, сосредоточив свое внимание на ее унылых и скучных явлениях. Рассказ за рассказом, повесть за повестью стали раскрывать гнетущие картины беспросветных будней человеческой души, где страдания и радости, стремления и интересы — все мелко, пошло, — и от картин этих повеяло на читателя действительно невыносимым унынием и скукой. Но в этой специальной «чеховской» скуке слились не-

раздельно два начала, которые давно следовало разграничить для понимания писателя: скуку жизни в качестве объекта художественного наблюдения — в сфере самой сущности жизненных явлений, и скуку, так сказать, самого художника, соединение его личного пессимизма с известным направлением художнической кисти и сознательным подбором красок.

Говоря так, мы имеем в виду изображения жизни русской интеллигенции, которые никак не следует смешивать с чисто бытовыми картинами. О них будет речь особо.

Итак, известная группа рассказов г-на Чехова повела к образованию особого литературно-общественного понятия — «чеховской» скуки. И для этого были свои мотивы. Конечно, изображать скуку жизни — еще не значит изображать ее скучно. У Чехова же это именно так. Изображает ли он несчастного гимназиста, кончающего самоубийством, доктора ли, который ударил фельдшера и мучится противоречиями жизни; описывает ли тягучий степной пейзаж, рисует ли вздорную светскую куклу¹⁰, — ото всего веет на читателя не скукой самих описаний и картин, не апатией безлюдья и холодом безверья, но тяжестью рам, сдавивших картины, унынием авторского настроения, существующего как-то отдельно, и потому не мотивированного, и тяжелой тучей висящего над описанием. Оттого самые картины кажутся читателю далекими, безжизненными и холодными. В пейзаже нет движения, человеческие фигуры остановились, застыли в том положении, в каком их оставил художник, и не оживают в душе читателя, не вмешиваются властно в мир его чувств и идей, а мыслятся им как-то отдельно, теоретично, без участия сердца. Мертвенность жизни, пошлость и скуку можно изображать жизненно. Русская литература знает примеры, когда художники неистово смеялись над своими произведениями, хохотали над тем, что составляло предмет их изображения, но после в душе читателя их смех отдавался горькими слезами: перед читателями выступала из рамок авторского смеха горькая правда жизни, поражающая трагизмом, своей безнадежной удаленностью от идеала. И чем глубже вдумывался читатель в эту жизненную правду, тем больше видел в ней не дававшийся ему как отдельной личности философский смысл жизни, и тем более забывал о присутствии автора, сближая расстояние, при котором творчество переходит в жизнь.

Таковы последние произведения Толстого. Но далеко не то у г-на Чехова: в изображаемой им скуке не чувствуется того высшего трагизма, который призывает к суду человеческую со-

весть; жизнь рисуется перед ним не в своей непосредственной сущности, но сквозь густую сеть личного уныния. Конечно, и само по себе грустно, когда г-н Чехов напоминает нам, что на свете есть много обездоленных и нищих духом, что в жизни бывает много огорчений и неудач, что есть в ней неумные и пошлые люди, циники и черствые эгоисты, но за их черствость, пошлость, глупость, за их страдания, за их тоску и уныние нам не становится совестно перед самими собою, мы отвлеченно страдаем от общемирового несовершенства вещей, но не от того ближайшего, частного, которое было создано нашими руками, за которое мы могли бы считать себя повинными, которое мы хотели бы исправить.

Этого высшего трагизма нет в мотивах творчества г-на Чехова, как не было и истинного юмора, — и это коренная черта.

Возьмем одно из произведений г-на Чехова, которое в этом отношении должно быть самым ярким — по замыслу автора, это — «Скучная история», из записок старого человека. Старый человек — здесь рассказ ведется от его имени — лет тридцать профессорствовал в столичном университете, приобрел популярное имя в России и за границей, был счастлив в своей деятельности, увлекался наукой и чтением лекций, но на старости лет с ним произошло нечто для него странно-непонятное. «Во мне происходит нечто такое, — жалуется он своей воспитаннице Кате, — что прилично только рабам: в голове моей день и ночь бродят злые мысли, а в душе свили себе гнездо чувства, каких я не знал раньше. Я и ненавижу, и презираю, и негодую, и возмущаюсь, и боюсь. Стал не в меру строг, требователен, раздражителен, нелюбезен, подозрителен. Даже то, что прежде давало мне повод сказать лишний каламбур и добродушно посмеяться, родит теперь тяжелое чувство. Изменилась во мне и моя логика: прежде я презирал только деньги, теперь же питаю злое чувство не к деньгам только, а к богачам, точно они виноваты; прежде ненавидел насилие и произвол, а теперь ненавижу людей, употребляющих насилие, точно виноваты они одни, а не все мы, которые не умеем воспитывать друг друга. Что это значит? Если новые мысли и новые чувства произошли от перемены убеждений, то откуда могла взяться эта перемена? Разве мир стал хуже, а я лучше, или раньше я был слеп и равнодушен? Если же эта перемена произошла от общего упадка физических и умственных сил — я ведь болен и каждый день теряю в весе, — то положение мое жалко: значит, мои новые мысли ненормальны, нездоровы, я должен стыдиться их и считать ничтожными»...

Старый профессор добирается до истины: он утомлен жизнью, недуг овладел им, существование окрашивается мрачным цветом, появляется старческое брюзжание: «Мне кажется почему-то, — говорит он, — что если я поропщу и пожалуюсь, то мне станет легче».

Все признаки налицо, но Катя успокаивает его: по ее мнению — болезнь тут ни при чем, у Николая Степановича просто открылись глаза на то, что творится у него в семье. Она ненавидит его жену и дочь и советует окончательно порвать с семьей. Николай Степанович резонно возражает ей, что она говорит нелепость, но не замечает, что нелепости эти не случайны, и что Катя, вообще говоря, и сама человек не особенно умный. Послушайте, что она говорит об университете человеку, который сроднился с ним и тридцать лет чувствовал себя в нем полезным и счастливым: «Что он вам? Все равно никакого толку. Читаете вы уже тридцать лет, а где ваши ученики? Много ли у вас знаменитых ученых? Сочтите-ка. А чтобы размножать этих докторов, которые эксплуатируют невежество и наживают сотни тысяч, для этого не нужно быть талантливым и хорошим человеком. Вы лишний». По отношению к старому профессору эти слова бессмысленны и жестоки, если только говорящий их не отрицает в корне науку, врачей, пользу общественной деятельности. Но Катя, взбалмошная и нервная бездельница, далека от общего отрицания, как и утверждения чего-нибудь; она просто не отдает себе отчета и говорит что взбредет в голову, чаще всего недоброе и злобное, потому что сама она нездорова и озлоблена пустотой и бесцельностью своей, Катиной, жизни.

Рассказ продолжается неровно, с отвлечениями в сторону; интерес основной темы не может угнаться за внешним ходом повествования. Старый профессор продолжает анализировать себя, но, не добираясь до причин, проявляет все более и более признаки болезненного старческого недовольства. Современная литература представляется ему не литературой, а своего рода кустарным промыслом, будто бы существующим для того, чтобы его поощряли, но неохотно пользовались его изделиями. Французские книжки лучше, но и в них редко можно найти главный элемент творчества — чувство личной свободы. «Один (автор) боится говорить о голом теле, другой связал себя и по рукам, и по ногам психологическим анализом, третьему нужно теплое отношение к человеку, четвертый нарочно целые страницы размазывает описаниями природы, чтобы не быть заподозренным в тен-

денциозности»... Николай Степанович не замечает, насколько неопределенны и беспочвенны эти обвинения, подсказанные болезненной тревогой души, готовой предъявить к литературе невозможное требование — вернуть ему здоровье, силы и молодость. Лет двадцать пять назад Николай Степанович с удовольствием бы прочел у одного из писателей о голом теле, другого похвалил бы за психологический анализ; теперь же все это не нужно ему, а то, что ему нужно — чувство здоровой жизни — это ускользает от него. Недоволен Николай Степанович был и *«теперешними»* своими учениками». Ему не нравилось, что они курят табак, употребляют спиртные напитки и поздно женятся; что поддаются влиянию писателей новейшего времени и вместе с тем совершенно равнодушны к таким классикам, как Шекспир, Марк Аврелий, Эпиктет, Паскаль. Все затруднительные вопросы, имеющие более или менее общественный характер (напр., переселенческий), они, эти ученики его, решают — кажется Николаю Степановичу — только подписными листами, но не путем научного исследования и опыта, — хотя последний путь находится в полном их распоряжении...

Требую такого серьезного образования от молодых людей, заслуженный профессор несколькими страницами ниже дает повод предположить, что его собственное общее образование находится в большом противоречии с этими требованиями. Он, видите ли, испытывал с раннего детства неопределенный страх перед «серьезными статьями» по социологии, искусству и т. д., а в старости находил оправдание в том, что «русские» серьезные статьи, без всяких оговорок, казались ему невозможными для чтения, потому что они все, будто бы, пишутся в высокомерном и вообще в дурном тоне, напоминавшем профессору швейцаров и театральные капельдинеров, надменных и величаво невежливых. Уже эта ассоциация идей, соединявшая в чувстве непонятного страха злополучных русских авторов с театральной челядью, говорила за то, что если Николай Степанович и читал, по его собственному заявлению, «французские книжки», то эти книжки не относились ни к социологии, ни к искусству, ни к наукам общеобразовательным в широком смысле. Напротив, в нем можно видеть довольно заурядную личность узкого специалиста, предпочитавшего всем остальным сочинения писателей-врачей и естествоиспытателей, — между прочим, потому, что им были, будто бы, исключительно присущи скромность и джентльменский покойный тон. Таким образом, и в этих огульных обвинениях представителей русской науки несомненны признаки того же болезнен-

ного старческого брюзжания, которое стремится перенести причины своего пессимизма на окружающий мир и получить от того облегчение.

И вот в этом состоянии, когда к человеку подкрадывается смерть, он забывает все, что у него было хорошего в жизни, труд и успех, т. е. нравственное удовлетворение, благоприятные внешние условия и счастливые годы семейной жизни, и ему начинает казаться, что прежние шестьдесят два года нужно считать пропащими, что в его пристрастии к науке, в его стремлениях (немножко запоздалых) познать самого себя, во всех мыслях, чувствах и понятиях не было чего-то общего, что связало бы все это в одно целое. И он формулировал это так: «Каждое чувство и каждая мысль живут во мне особняком, и во всех моих суждениях о науке, театре, литературе, учениках и во всех картинах, которые рисует мое воображение, даже самый искусный аналитик не найдет того, что называется общей идеей, или богом живого человека.

А коли нет этого, то, значит, нет и ничего».

Верен ли этот вывод не только абсолютно, но даже по отношению к Николаю Степановичу? Конечно, нет. Что в самом деле перевернуло вверх дном мирозерцание старого профессора, то, в чем он многие годы видел смысл и радость своей жизни? Какая-нибудь новая идея, или извне возбужденная нравственная причина, или, наконец, разочарование, вызванное сильной работой критического ума? Нет, искания новой идеи, может быть, к счастью Николая Степановича, не было в его жизни, и мировой вопрос наивно и логически неумело ставился слишком поздно. Вопрос о смысле жизни мог показаться бессмысленным перед раскрытой могилой, но едва ли эту постановку вопроса должны и захотят принять те, которые живут и хотят жить во имя чего бы то ни было.

Пока у них есть силы и сознание жизни, они не скажут, что пока нет этого, т. е. бога живого человека, то, значит, нет ничего. Они будут искать, сомневаясь и надеясь, веря и разочаровываясь, и не все придут к тому отрицательному выводу, к которому пришел изнервничавшийся, больной старик.

Конечно, грустно видеть, как на ваших глазах мучается и умирает человек, но смысл поставленного Чеховым вопроса — не в трагизме смерти, а, напротив, в трагизме жизни.

Но глубок ли этот трагизм, прочно ли он обоснован, абсолютен ли и обязателен ли для нас? И можно ли выводить какое-либо общее заключение из того, что умирающий Николай Степанович на дикие вопли Кати о том, что ей делать и как жить дальше, отвечает конфузливо, но по совести: «Не знаю». Ответ

на наши вопросы могли бы нам дать только те, кто не на пороге смерти, а всю жизнь искали истины и наконец — нашли, а найдя, перестали жить так, как они прежде жили.

Если бы Катя обратилась не к Николаю Степановичу, а к кому-нибудь из этих людей, то кто-нибудь, может быть, ответил бы ей так же, как отвечал всем ищущим истины удивительный старец наших дней, поведавший об этой истине всему миру. Он сказал бы Кате, что жизнь есть благо, что свет жизни находится в ней самой, что все ее несчастье заключается в ее исключительности, замкнутости, в отсутствии живых органических связей с бесконечным миром человеческих существ. Он мог бы указать ей на свое решение вопроса, и в этом решении Катя могла бы увидеть, если бы захотела понять, нечто невольно подчиняющее, нечто абсолютное, нужное и важное для жизни. «Я оглянулся шире вокруг себя. Я взгляделся в жизнь прошедших и современных огромных масс людей. И я видел таких, понявших смысл жизни, умеющих жить и умирать, не двух, не трех, не десять, а сотни, тысячи, миллионы. И все они, бесконечно различные по своему нраву, уму, образованию, положению, все одинаково и совершенно противоположно моему неведению знали смысл жизни и смерти, спокойно трудились, переносили лишения и страдания, жили и умирали, видя в этом не суету, а добро».

И дальше он мог бы сказать Кате: «Но тут я оглянулся на самого себя, на то, что происходит во мне, и я вспомнил все эти сотни раз происходившие во мне умирания и оживления. Я вспомнил, что я жил только тогда, когда верил в Бога. Как было прежде, так и теперь: стоит мне знать о Боге, и я живу; стоит забыть, не верить в него, и я умираю». И, — кто знает, — может быть, Катя пошла бы за ним? А старый профессор вместо всякого ответа на запросы взбаламученной души, мог предложить Кате только «завтракать». Мертвый он был человек.

IV

Интеллигенты у г-на Чехова — умирающие и мертвые люди не потому, что они много страдают и не находят ничего радостного в своем существовании, но потому, что у них нет именно этой общей идеи, что они сами заслоняют от себя истинное понятие о жизни и даже в яркие дни не могут оторваться от своей тени, чтобы хоть на миг взглянуть на ясное, всем равно улыбающееся солнце. Все они — близкие родственники Николаю Степа-

новичу, который, по словам г-на Чехова, принадлежал к поколению не восьмидесятников, а шестидесятников, дружил с Пироговым, Кавелиным, Некрасовым, а на деле ничем не отличается от всей серенькой галереи «чеховских» портретов: бесхарактерного, но черствого инженера-специалиста Павла Андреевича, доктора, который, ударив фельдшера, никак не справится с своим настроением и повторяет только, что — «все устроено глупо, глупо, глупо», даже студента Васильева, умевшего отражать в своей душе чужую боль, но дальше припадков и слез не шедшего в своем протесте¹¹. И снова г-н Михайловский был тысячу раз прав, когда указывал, что имена знаменитых шестидесятников ничего не объясняли в Николае Степановиче¹². Стоит только, действительно, припомнить автобиографию Пирогова, литературную деятельность Кавелина, Некрасова, биографии других русских людей того заветного времени — Белинского, Герцена, Чернышевского, Добролюбова, чтобы видеть, что отсутствие общей идеи было для них всего менее характерным. «Люди — всегда люди, — писал по этому поводу г-н Михайловский. — Они и в те времена падали, уклонялись от своего бога, становились в практическое противоречие сами с собой, но они всегда, по крайней мере, искали “общей идеи”, и никоим образом нельзя сказать о них, как говорит о себе Николай Степанович, — что они только перед смертью опомнились. Пусть их общие идеи, эти ныне по-детски отвергаемые идеалы отцов и дедов, были на тот или другой взгляд ложны, неосновательны, недостаточно выработаны, все, что хотите, но они были или же составляли предмет жадных поисков». Итак, напрасно Чехов старческим возрастом Николая Степановича думает скрасить преждевременную хилость мысли и чувства тех современников автора, которые являются излюбленными героями его произведений. Изображения их ранних старческих немощей, их преждевременных умираний, вероятно, весьма любопытны для медицинской и, в частности, психиатрической науки, но для дела жизни, для раскрытия основных нравственных пружин нашего существования они едва ли нужны, потому что эти люди думали не о том, как жить, но о том, как они будут умирать и, таким образом, облегчали работу не жизни, а смерти.

Вероятно, превосходный психиатрический анализ представляет собою столь прославленная «Палата № 6». В ней много грустного, но ничего трагического в смысле столкновения идеала с действительностью. Гнетущее впечатление производит больница для сумасшедших, описанная с такой обстоятельностью и даже любовью, как это может сделать только писатель-врач. В эту

больницу попадает страдающей манией преследования чиновник, Иван Дмитриевич Громов. Шаг за шагом, мелочь за мелочью рассказывает г-н Чехов о том, какова была обстановка, предшествовавшая болезни — вырождающаяся семья, наследственное предрасположение, — затем первые проявления, затем дальнейшее развитие, делавшее пребывание Громова среди здоровых людей невозможным. В этом рассказе, методичном и деловито-последовательном, для врача драгоценна, по всей вероятности, всякая подробность: и то, что брат Ивана Дмитриевича, Сергей, умер от скоротечной чахотки, и то, как появились первые признаки болезни, когда он встретил закованных арестантов в сопровождении конвойных с ружьями, и ему вдруг почему-то показалось, что и его тоже могут, ни с того, ни с другого, заковать в кандалы и отвести в тюрьму, — но для обыкновенного читателя этот, в своем роде превосходный, рассказ не заключает такого специального интереса, и, читая его, он может бесконечно жалеть бедного Ивана Дмитриевича и думать вслед за поэтом: «Не дай мне Бог сойти с ума: нет, легче посох и сума, нет, легче труд и глад»...

На свете бывает немало странных совпадений; одно из них имело место и в том городишке, где была описанная больница, с палатой № 6 и с Иваном Дмитриевичем в этой палате. Лечивший Ивана Дмитриевича врач Андрей Ефимович сходит и сам с ума, и сам попадает в ту же палату. Опять-таки, врачам небезынтересно проследить разновидность психической болезни Андрея Ефимовича и то, насколько мастерски рассказаны ее проявления и развитие. Детство у него было «противное»; готовясь поступить в духовную академию, он уже тогда, может быть, носил в себе скрытые задатки тихой меланхолии. Отец заставил его изменить дорогу, и Андрей Ефимович вошел в жизнь с званием врача, которое было ему не под силу, с больною душой и явным ущербом нормального чувства жизни. Об этом говорила уже его наружность: суровое лицо, неуклюжее мужицкое сложение, громадные руки и ноги. Но, вопреки ожиданиям, поступь у него была тихая, походка осторожная, вкрадчивая, голос тонкий и мягкий, характер безвольный, конфузливый и ко всему апатичный. Но еще больше об этом ущербе чувства жизни говорила его страсть к резонерству и к отысканию оправдательных мотивов собственной бездеятельности и тряпичности. Это оправдание было нужно ему, потому что он любил ум и честность; оно давалось ему без труда, потому что основной и характерной для таких субъектов чертой мирозерцания являлось убеждение, что все в мире вздор и чепуха, что «на земле нет ни-

чего такого хорошего, что в своем первоисточнике не имело бы гадости».

Сообразно с этим, рассуждения его были последовательны и логичны. Когда Андрей Ефимович охладел к медицинской практике, он стал думать о том, что деятельность его была бесполезна или ничтожна сравнительно с ежедневным числом больных: сегодня примешь тридцать больных, а завтра их придет тридцать пять, послезавтра сорок — и так круглый год... Выходит один обман. Не стоит серьезно относиться и к больным в палатах, так как, все равно, заниматься ими по правилам науки нельзя, потому что правила есть, а науки нет: «если же оставить философию и педантически следовать правилам, как прочие врачи, то для этого, прежде всего, нужны чистота и вентиляция, а не грязь, — здоровая пища, а не щи из вонючей кислой капусты, и хорошие помощники, а не воры».

Андрей Ефимович не замечает, что из его рассуждений ускользает одна весьма существенная черта — его собственная роль как человека, на обязанности которого и лежит устранять эти элементарные недостатки больницы, а не разводить в ней грязь, грубость и воровство, — и продолжает философствовать дальше: «Да и к чему мешать людям умирать, если смерть есть нормальный и законный конец каждого? Что из того, что какой-нибудь торгаш или чиновник проживет лишних пять, десять лет? Если же видеть цель медицины в том, что лекарства облегчают страдания, то невольно напрашивается вопрос: зачем их облегчать? Во-первых, говорят, что страдания ведут человека к совершенству; и, во-вторых, если человечество в самом деле научится облегчать свои страдания пилюлями и каплями, то оно совершенно забросит религию и философию, в которых до сих пор не только находило защиту от всяких бед, но даже счастье. Пушкин перед смертью испытывал страшные мучения, бедняжка Гейне несколько лет лежал в параличе; почему же не поболеть какому-нибудь Андрею Ефимычу или Матрене Савишне, жизнь которых бессодержательна и была бы совершенно пуста и похожа на жизнь амебы, если бы не страдания?»

Убогая патологическая мудрость подобных умствований, напоминавшая собою классические слова гоголевского Артемия Филипповича, что больных лечить нечего: «Если умрет, то и так умрет, если выздоровеет, то и так выздоровеет» — являлась исконным оправданием российской распущенности и халатности. Но можно ли извлекать отсюда какую-либо «общую

идею», можно ли и стоит ли оспаривать выводы Андрея Ефимовича о том, что все вздор и суета, на том основании, что если он и представляет собою зло в том уголке жизни, куда он заброшен судьбой, то виноват в этом не он, а время; что в конечном итоге разницы между лучшею венскою клиником и его больницей, в сущности, нет никакой, и что, родись он двумястами лет позже, он был бы другим?

Иван Дмитрич, которого Андрей Ефимович столь часто посещает в палате № 6, дал ему на эти рассуждения основательную и вполне здравую отповедь: «Во всю вашу жизнь, — говорил Иван Дмитрич, — до вас никто не дотронулся пальцем, никто вас не запугивал, не забивал; здоровы вы, как бык. Росли вы под крылышком отца и учились на его счет, а потом сразу захватили синекуру. Больше двадцати лет вы жили на бесплатной квартире, с отоплением, с освещением, с прислугой, имея притом право работать, как и сколько вам угодно, хоть ничего не делать. От природы вы человек ленивый, рыхлый и потому старались складывать свою жизнь так, чтобы вас ничто не беспокоило и не двигало с места. Дела вы сдали фельдшеру и прочей сволочи, а сами сидели в тепле да в тишине, копили деньги, книжки почитывали, услаждали себя размышлениями о разной возвышенной чепухе и (Иван Дмитрич посмотрел на красный нос доктора) *выпивахом*. Одним словом — жизни вы не видели, не знаете ее совершенно, а с действительностью знакомы только теоретически. И презираете вы страдания и ничему не удивляетесь по очень простой причине: суета сует, внешнее и внутреннее презрение к жизни, страданиям и смерти, уразумение, истинное благо, все это философия, самая подходящая для российского лежебоки». Но эта отповедь пропала даром, потому что Андрей Ефимыч уже не мог рассуждать здраво.

Опять-таки, как психиатрический этюд рассказ об Андрее Ефимыче производит впечатление тонкой и глубоко аналитической работы. Андрей Ефимыч, философствуя с Иваном Дмитричем на тему о том, что между теплым, уютным кабинетом и палатой № 6 нет никакой разницы, что покой и довольство человека не вне его, а в нем самом, или воображая, как через миллион лет мимо земного шара пролетит в пространстве какой-нибудь дух и увидит только глину и голые утесы, приходил к заключению, что и культура, и нравственный закон, и долг лавочнику, и человеческая дружба — все это вздор и пустяки. Но скоро и такие рассуждения уже не помогали. В нем началось уже разобщение со средой, может быть, ничтожной и по-

шлой, но здравомыслящей. Когда почтмейстер посоветовал ему лечь в больницу, Андрей Ефимыч стал разуверять его в своей болезни: «Болезнь моя только в том, — говорил он, — что за двадцать лет я нашел во всем городе одного только умного человека, да и тот сумасшедший»... Ему казалось, что болезни не было никакой, а просто он попал в заколдованный круг, из которого нет выхода. О действительности Андрей Ефимыч подумал только тогда, когда его посадили в больницу, и ему стало страшно. Когда стало вечереть, он подошел к окну и стал смотреть на больничный забор, на тюрьму, на то, как всходила на небо холодная, багровая луна, — и все это было страшно. «Сзади послышался вздох. Андрей Ефимыч оглянулся и увидел человека с блестящими звездами и с орденами на груди, который улыбался и лукаво подмигивал глазом. И это показалось страшным.

Андрей Ефимыч уверял себя, что в луне и в тюрьме нет ничего особенного, что и психически здоровые люди носят ордена, и что все со временем сгниет и обратится в глину, но отчаяние вдруг овладело им, он ухватился обеими руками за решетку и изо всей силы потряс ее. Крепкая решетка не подавалась.

Потом, чтобы не так было страшно, он пошел к постели Ивана Дмитрича и сел.

— Я пал духом, дорогой мой, — пробормотал он, дрожа и отирая холодный пот. — Пал духом.

— А вы пофилософствуйте, — сказал насмешливо Иван Дмитрич.

— Боже мой, Боже мой!.. Да, да... Вы как-то изволили говорить, что в России нет философии, но философствуют все, даже мелюзга. Но ведь от философствования мелюзги никому нет вреда, — сказал Андрей Ефимыч таким тоном, как будто хотел заплакать и разжалобить»...

Мороз пробегает по коже, когда читаешь этот диалог двух сумасшедших, когдаходишь в их положение и думаешь, что никто не поручится за то, что с тобою самим, или с кем-нибудь из твоих близких, не сделается того же. Это жестоко, это, может быть, бессмысленно посылать такие страдания миру, которые не зависят от сознания и воли человека, корни которых уходят в такие глубины человеческого прошлого, перед которыми бледнеет сама библейская древность. В сочинениях Гаршина и Достоевского, в «Записках сумасшедшего» Гоголя — литература наша имеет превосходнейшие образцы произведений этого рода, но с тою огромною разницею, что у Гаршина подобные произведения проникнуты обаянием дивной художественности,

Достоевский в галлюцинациях безумного человека ищет откровений, у Гоголя в сумасшедшем Фердинанде VIII мы видим тысячи живых, настоящих, не сумасшедших Поприциных, жизнь которых даже не скрашивается и безумною грезой. У г-на же Чехова находим холодный, спокойный анализ болезни, посещающей человека, но самого человека под этим анализом не видим.

Разница тут и в том, между прочим, что Гоголь, Достоевский и Гаршин — громадные художники, постигшие чувство жизни до высших пределов сознания, и вместе с тем душевно надломленные люди, а г-н Чехов — наблюдательный и вдумчивый врач, тонкий исследователь и уже затем — художник. Он может превосходно описать ход рассуждений больного Андрея Ефимыча, рассказать, как его ударил Никита, как он потом умер и его хоронили, но никогда он не мог бы вложить в слова Андрея Ефимыча такой сверхчеловеческой муки и дьявольской насмешки над всей мировой жизнью, какую отравляет читательскую душу последний вопль несчастного Фердинанда VIII, когда в вихре горячечных мыслей перед ним мелькало и море, и родимый дом, и матушка, которой уже не спасти своего бедного сына: «Посмотри, как мучат они его. Прижми ко груди своей бедного сиротку. Ему нет места на свете, его гонят. Матушка, пожалей о своем бедном дитятке...

А знаете ли, что у алжирского бея под самым носом шишка?»

Трагизм художественный тем и отличается от трагизма житейской прозы, к которому мы все так привыкли, что он не только поражает и ужасает, но и трогает, умиляет до слез и этими слезами смывает с нее грязную накипь жизни. До этих слез трагизму рассказов г-на Чехова, как до неба, далеко.

V

Нетрудно заметить, что интеллигенты произведений г-на Чехова весьма родственны между собою. Роднит их прежде всего то, что мы назвали ущербом нормального чувства жизни. Они не живут полною жизнью — не потому, что не могут жить при тех или иных общественных условиях, не потому, чтобы им было совестно жить во всю ширь своей природы, когда рядом умирают от голода и холода, но просто потому, что они или больны, или настолько наследственно слабы и неспособны, что борьба за существование является для них совершенно не по силам. «Нехороший, жалкий и ничтожный я человек, — говорит Иванов,

один из “чеховских” интеллигентов. — Как я себя презираю, Боже мой! Как глубоко ненавижу я свой голос, свои шаги, свои руки, свою одежду, свои мысли. Ну не смешно ли, не обидно ли? Еще года нет, как был здоров и силен, был добр, неутомим, горяч, работал этими самыми руками, говорил так, что трогал до слез даже невежд, умел плакать, когда видел горе, возмущался, когда встречал зло. Я знал, что такое вдохновение, знал прелесть и поэзию тихих ночей, когда от зари до зари сидишь за рабочим столом, или тешишь свой ум мечтами. Я веровал, в будущее глядел, как в глаза родной матери... А теперь, о Боже мой, утомился, не верю, в бездельи провожу дни и ночи. Не слушаются ни мозг, ни руки, ни ноги»... В другом месте Иванов рассказывает, что он испытывает такое чувство, как будто он надорвался вроде рабочего Семена, взвалившего во время молотьбы себе на спину непосильную тяжесть.

Подобные рассуждения чрезвычайно характерны для «чеховских» неврастеников, а таковыми неизменно являются у этого писателя все интеллигенты. Одни из них страдают поражающей слабостью воли, но эта слабость несколько не похожа на ту, которая отличала шекспировского Гамлета или наших Тентетникова и Обломова. У последних болезнь воли сводилась скорее к ее переутомлению, реакции, которая сказывалась на потомке вслед за периодом могучих волевых аффектов у избалованных жизнью отцов и дедов. Эта слабость воли была, если можно так о ней выразиться, психологическая, и бороться с ней можно было духовным возбуждением, призывом к идеалу, возвышенной одухотворенной любовью, в которой была бы поэзия, и лунный блеск, и романтическое томление. Но болезнь воли «чеховских» героев (надо признаться, к ним мало подходит это слово) возникает на почве физиологической: в большинстве случаев отцы и деды их либо безнадежные алкоголики, либо от разных прочих причин физически и нервно расшатанные люди, и неудивительно, что детища их не действуют, т. е. не живут, а только ноют в своей бессилии справиться с жизнью и просят не на арену жизненной борьбы, а в больницу. И потому их столь же бесполезно звать на подвиги, на сознание долга, даже на пир жизни, на глубокую, сильную страсть, как пораженных неизлечимым ревматизмом или параличом звать к утопающему на помощь, или танцевать. Тем не помогут ни добрый конь, ни меч-кладенец, ни Офелия, ни Иоанна д'Арк, кому нужны больничная решетка, сиделка да хороший врач.

Ставить эту интеллигенцию в связь с интеллигенцией шестидесятых годов по крайней мере смешно. Если бы представить себе, что именно им, этим безумным и больным людям, достались по наследству огромные умственные и нравственные сокровища, накопленные лучшими умами и идеальнейшими натурами своего века, то пришлось бы признать, что в двадцать или тридцать лет все так изменилось на Руси, а может быть, и в целом мире, что здравый ум можно найти только за больничной решеткой, и только сумасшедшие пользуются свободой. А признав это, можно будет, конечно, впасть в самый идеальный пессимизм и рассуждать с точки зрения какого-нибудь духа, которому вздумается пролететь миллион лет спустя мимо земного шара и улыбнуться самой мефистофелевской улыбкой, не увидев на ней и следа человеческого существования.

Но если взять вопрос с простой человеческой точки зрения, то дело с интеллигенцией обстоит совсем не так плохо. Она далеко не укладывается своими идеалами, мыслями и настроениями в те рамки, в которые пытается уложить ее г-н Чехов. Дело в том, что у нас, когда речь заходит об интеллигенции, на сцену выступают те «независящие» обстоятельства, благодаря которым ряды ее настолько редуют, что является решительно невозможно говорить о ней как о чем-то едином и цельном. Очевидно, что эта часть интеллигенции, весьма разнообразная по происхождению и степеням образования, которая не поддается официальному признанию, являясь законнейшим детищем поколения шестидесятых годов, — никоим образом, однако, не может быть поставлена в связь с измельчением того поколения, к которому принадлежит писатель. В то время как отличительным признаком тех невидимых сил ума и таланта являлись несомненно широкие альтруистические побуждения и вытекающий из них обостренный борьбою идеализм, герои г-на Чехова, наоборот, цепко держатся за блага растительной жизни, совершенно индифферентны к стремлениям общественного характера и страдают не от невозможности вырваться на свободу, не от сознания бесплодности борьбы, но от собственной дрянности, вырождения и болезней. Эта интеллигенция патологическая, судьбой обреченная на преждевременное умирание, и свобода ей так же не нужна, как зеркало — пребывающим во мраке. Можно как угодно относиться к стремлениям тех рядов интеллигенции, деятельность которых происходит где-то вдали, и в глубине, куда не достигает наш глаз, но едва ли кто-либо подыщет основание, по которому можно было бы не считаться с их наличностью и игнорировать их, устанавливая связь одного

поколения с другим. Даже той ничтожнейшей частицы восьмидесятников, которой удалось вернуться к прерванной общественной деятельности и проявить себя стойкостью прежнего убеждения на различных поприщах умственной, художественной и чисто практической жизни, слишком достаточно, чтобы снять с поколения восьмидесятников огульный упрек в индифферентизме и измельчании.

Таким образом, приходится сузить тот круг явлений, который подходит под понятие «чеховской интеллигенции». В нее войдут люди, которых нельзя приписать какой-нибудь определенной эпохе, они существовали всегда и везде на земном шаре. Их недовольство в жизни объясняется столько же, как мы видели, их слабостью в общей борьбе за существование, сколько и болезненными претензиями, которые они предъявляют к жизни. Они смотрят на нее как на что-то организованное, что должно одевать, кормить и развлекать их, и если это «что-то» исполняет по отношению к ним свои обязанности дурно, они жалуются и хнычут, или же свыкаются и окончательно опошляются. Они забывают главное, — что сами они призваны быть не зрителями, но устроителями жизни, которым следовало бы раньше общих нападков на жизнь оглянуться на себя и отнестись критически к собственному «я». Герои г-на Чехова весьма мало вносят в жизнь не только радости или красоты, но даже просто поступков, а между тем, посмотрите, сколько предъявляют они требований к ней. Жизнь для них не просто человеческое существование в союзе себе подобных, где во всякой среде, независимо от сословия или образования, можно найти и душевный интерес, и осмысленную работу, и — открой сердце только — глубокий родник живого участия и добрых чувств, но непременно жизнь столиц, больших городов, с суетой, шумом и всякого рода столичными затеями. Доктор, попавший в провинциальную глушь, непременно клянет свое существование, потому что эта глушь оказалась несоответствующей той действительности, о которой он мечтал в университете. В университете же он мечтал не о помощи ближним, но о театрах, вечерах, карточной игре и пирушках. Чиновник или следователь будут бранить провинцию за то, что в ней из рук вон скверные дороги, на земских станциях клопы, среди населения воры и убийцы. Инженер, наживающий капитал на постройке дороги, станет брюзжать о том, что на глухой станции его заедает тоска одиночества, и что за порядочным шампанским ему приходится посылать за несколько сот верст¹³. И г-н Чехов, к примеру скажем, любовно займется анализом на-

строений и доктора, и чиновника, и инженера, но совершенно не обратит внимания на то, какво живетса населению с доктором, который опустилса до последней степени, с чиновником, каждый проезд которого сопровождается большими и малыми жертвами в честь ненасытного Молоха, об инженере же и говорить нечего: обывателю не высчитать, насколько лучше жилось бы ему в его родной излюбленной глуши, если бы подобных инженеров было, вообще говоря, поменьше... Заметим кстати, — рисуя своих интеллигентов, г-н Чехов обнаруживает большое пристрастие к врачам: последние фигурируют у него во многих рассказах; назовем, например, «Неприятность», «Дуэль», «Ионыч», «Бабье царство», «Скучная история», «Случай из практики», «По делам службы» и др. Изображения врачей в этих рассказах, в общем, довольно сходны между собой: их занятие является для них не любимым, живым делом, но ремеслом или служебным орудием. К человеческим страданиям они совершенно равнодушны, никаким высшим интересам не служат и на окружающую среду не оказывают никакого влияния.

Отсутствие высших умственных интересов в «чеховских» интеллигентах нельзя считать чем-то органическим, фатально падающим на русскую общественную почву. Оно — явление, вызванное внешними обстоятельствами, явление если и не случайное, то, хочется думать, временное; по крайней мере, по отношению к ближайшим поколениям в настоящем и прошлом оно имеет определенные исторические причины. В России так или иначе приходится в общем понимать под интеллигенцией, не исключительно, но главным образом, ту массу деятелей, которая прошла сквозь строй университетской науки, даже не столько науки, сколько идейного возбуждения и гуманитарного влияния. Но на пути университета стоит — *horribile dictu*¹⁴ — так называемая классическая школа, созданная для того, как это уже обнаружилось в истории, чтобы остановить слишком большой рост умственного возбуждения в русской молодежи и отвлечь молодую мысль от настоятельных запросов русской жизни к красотам той речи, на которой изъяснялся в древности величавый, мужественный Рим и прекрасная, женственная Эллада. Параллельно с этой специальной подготовкой будущих слушателей университета, в составе университетских преподавателей совершался обусловленный теми же причинами процесс обнищания духовных сил, ряды профессоров-гуманистов редели все больше и больше. После Грановских, Кудрявцевых, Буслаевых, Кавелиных¹⁵ оставались лишь их кафедры, как после славных пиров старые кубки, что хранят еще

память о драгоценном вине, бившем из них через край, но сделать дурное вино хорошим они не в силах. Университетское образование, чтобы быть тем, чем оно должно быть по существу, стало нуждаться в значительных дополнениях, которые пришлось заимствовать со стороны, иногда издалека. Дополнения эти и составляли именно те порывания к общим вопросам жизни и духа, которые не возбуждало программное чтение лекций, ударившихся, за немногими счастливыми исключениями, в узкую специализацию и мелкое, но в то же время умеренно аккуратное буквоедство.

Страждущие и ноющие интеллигенты г-на Чехова — подлинные детища «толстовско-катковской» ложно-классической системы¹⁶, без общих идей, без идеалов и веры. Если лучшие из них и томятся по тому, что писатель удачно назвал «богом живого человека», то преобладающее большинство — или самодовольные потребители жизни, или люди с непомерно развитыми аппетитами, или же просто ограниченные и тупые люди. Их, положительно, вернее было бы назвать представителями интеллигентного «мещанства», потому что в них нет основных признаков истинно интеллигентного человека — сочетания ума, благородства и общественной совести.

Не угодно ли взглянуть на типичнейшего разночинца «чеховской интеллигенции» — Лаевского из «Дуэли», или, пожалуй, даже лучше — Ионыча. В несколько растянутом и скучноватом, несмотря на хорошенькие отдельные места, рассказе того же имени изображается молодой врач Дмитрий Ионыч Старцев, который поселяется в провинции, в глуши, и постепенно вырастает в эту глушь всеми интересами своего ума и сердца. О нем нельзя сказать, что он опускается в тины провинциальной обыденщины, что среда заедала его. Входя в эту среду, он не вносил с собою никакого идейного подъема или каких бы то ни было общественных стремлений, и если заговаривал иногда, уже раздобревши на городской практике, о политике или науке, то случалось это при закуске или между двумя роберами винта. Пытался еще Старцев заводить разговоры на ту тему, что человечество, слава богу, идет вперед и скоро будут обходиться без паспортов и смертной казни, а за ужином или чаем проповедовал, что нужно трудиться, что без труда жить нельзя, — и этим истощались все ресурсы его образования, если не считать его медицинского ремесла, доставлявшего ему по вечерам удовольствие вынимать из кармана бумажки, добытые практикой, затем закуски, лафит № 17, карты — вот и вся жизнь «заеденного

средю» и в то же время отъевшегося на счет этой среды человека.

В этой жизни было одно маленькое романическое приключение. Оно не оставило почти никакого следа на деревянной душе Ионыча, но зато показало его во весь его дрянненький рост. Романическое приключение его вначале ничем не отличалось от тысячи подобных же романических приключений. Зажиточная провинциальная семья с претензией на литературные и артистические вкусы, а в семье, как водится, дочь, и тоже с претензией на музыкальный талант. Ионыч не то, что влюбился в нее, но не прочь жениться. И он мечтает, — но не так, как мечтали когда-то при соловьях и луне, а иначе, по-своему: «Если ты женишься на ней, — размышлял он, — то ее родня заставит тебя бросить земскую службу и жить в городе. Ну что же, — думает он, — в городе, так в городе. Дадут приданое, заведем обстановку»...

Но ни романа, ни свадьбы не вышло. «Котик» уехала в консерваторию, а когда вернулась, Ионыч вошел уже в ту колею, когда устройство семейного очага понимается исключительно как беспокойство, и похвалил себя за то, что не женился прежде.

Рассказано так, что читатель решительно не может понять: радоваться ли ему вместе с Ионычем, что все обошлось благополучно и человек остался жить, хотя и по-прежнему скучновато, но без семейного беспокойства, или горевать о том, что Ионыч и провинциальная среда оказались без влияния друг на друга, или же покорно склонить голову перед властью действительности, с которой ничего не поделаешь... Можно морализировать на эту тему во всех трех направлениях вместе и порознь, и все-таки не добраться до той простой истины, что в создании Ионычей, этой одной из многочисленных разновидностей «чеховского интеллигента», играют роль не столько роковые обстоятельства, протест против которых бесплоден, сколько разные другие условия и, на первом плане, нашими же руками заботливо устроенные особенности нашей школы, словно специально направленной на выработку тупых, самодовольных и пошлых потребителей жизни. Эту сторону Чехов совершенно опускает из виду, сваливая все в одну кучу, за счет якобы мудреной, сложной и стихийно-непонятной жизни. Оттого-то и поднимается такой протест в душе против общей картины жизни у г-на Чехова, что пессимизм его не объективный, не вытекающий из цельного философского мирозерцания, а какой-то смутный, частичный, едва ли не объясняемый во многих случаях преобладанием унылых настроений в душе

автора. И потому иной раз самого писателя как-то скорее хочется пожалеть, чем тех, кто страдает в его рассказах от нескладичи и жестокости жизни.

В то время как все внимание рассказа сосредоточивается на том, как Ионыч толстеет и откладывает деньги в банк (мы бы сказали — пошлеет, если бы автор дал нам понятие о том, что в молодости у Ионыча были задатки высших стремлений), г-н Чехов проходит мимо двух страшных драм, которые должны были разыграться в семье Туркиных: одна — в эпизоде борьбы за обманчивый призрак музыкальной славы, другая — в последней попытке вернуть утраченный идеал семейного счастья. Но г-н Чехов указывает на них вскользь, мимоходом, — и то какими-то жесткими и сухими чертами. Бледно и шаблонно очерчены фигуры отца и матери Котика. Мать на протяжении всего рассказа, с промежутками по несколько лет, только и делает, что читает романы собственного сочинения; у отца автор подметил только одну черту — коверканье языка: «здравствуйте, пожалуйста», «недурственно», «бонжурте», «это с вашей стороны весьма перпендикулярно»...

Личность девушки намечена самыми общими штрихами.

VI

В художественном отношении в произведениях г-на Чехова много недостатков, и редкие из них не бросаются в глаза читателю при мало-мальски внимательном чтении. Если не останавливаться на мелочах вроде не раз уже отмечавшейся критикой недостаточной мотивировки сюжета, неестественности внешних положений и манерности языка, то едва ли не самыми крупными отрицательными свойствами явятся крайняя сухость, почти протоколизм изложения и полное отсутствие жизненной типичности в изображениях фигур. Оба эти недостатка выражаются преимущественно в тех рассказах, где г-н Чехов является не столько художником, сколько публицистом русской интеллигенции, как бы задавшимся целью доказать на массе примеров ее бессодержательность, пошлость и тупость.

Отчасти эти недостатки объясняются тем особым свойством таланта г-на Чехова, которое открывает в его натуре наблюдательность особого рода. Мы бы назвали ее наблюдательностью логической, выражающейся в том, что писателю свойственно уметь входить не в чувства и ощущения, но в мысли другого

человека. Если бы у г-на Чехова была способность ориентироваться, так сказать, в психологической обстановке, угадывая то, что чувствуют его герои, то его рассказы не были бы так утомительно бедны настроениями, зависящими не только от общего угла зрения писателя, но и от возможного разнообразия чувств и ощущений созданных им людей. Однако то, что мы называем логической наблюдательностью, достигало во многих рассказах г-на Чехова высоких степеней развития; оно выражалось у него нередко в искусной, чрезвычайно отчетливой формулировке различных сложных жизненных явлений. Стоит вспомнить, например, какими тонкими штрихами передает старый профессор чтение лекции, целью которой является, по его словам, победить многоголовую гидру, сидящую перед ним. Бесподобно также сделана характеристика Ивана Ивановича в рассказе «Жена»¹⁷, этого человека, который всюду, куда ни войдет, вносит с собою какую-то духоту, гнет, что-то в высшей степени оскорбительное и унижительное, который ненавидит верующих на том основании, что вера есть выражение неразвития и невежества, и в то же время ненавидит и неверующих за то, что у них нет веры и идеалов. Но лучше всего г-н Чехов ведет рассуждения о слабых, безвольных и тряпичных людях. Иногда эта наблюдательность переходит у г-на Чехова в такие сплошные рассуждения, всегда безотносительно верные, но слишком уж отвлеченные, что люди начинают казаться какими-то мыслящими аппаратами, под умственностью которых совершенно исчезают самопроизвольные инстинкты жизни. В рассказе «Княгиня» г-н Чехов набрасывает эскиз пустой и богатой светской барыни, ни дурной, ни хорошей, но влюбленной в самое себя. У г-на Чехова явилось намерение высказать ряд весьма поучительных и не лишних для нашего времени соображений, как отзываются на маленьких людях богатство и исключительное положение избранных судьбы. Для этой цели он сопоставил с фигурой княгини фигуру служившего у нее когда-то доктора, в уста которого вложил длинейший и местами сильный монолог на тему о скудости и богатстве. Публицистический замысел настолько овладел автором, что он не заметил крайней неестественности сцены разговора доктора с княгиней, перед которой расточать перлы красноречия было немногим больше, чем метать бисер, по известному евангельскому изречению. Фигура доктора осталась совершенно в тени, и рассказ много потерял в своей художественности, но это не помешало морали остаться моралью, весьма полезной для тех, кто и в наши дни забывает притчу о «Богатом и Лазаре»¹⁸.

В зависимости от указанного нами свойства наблюдательности г-на Чехова находится и преобладание описательного элемента над драматическим и субъективно-лирическим, и выбор признаков. Он в буквальном смысле *рассказывает* о жизни, людях, природе как о чем-то, что по отношению к рассказчику уже отошло на известное, более или менее далекое расстояние, и он вспоминает не самые картины жизни, но то, как он их наблюдал. Рассказывает г-н Чехов в «Степи», как везут девятилетнего Егорушку отдавать в гимназию. Этот Егорушка ничем не отличается от десятков и сотен детских типов, изображенных у различных писателей; его можно было бы очертить несколькими характерными штрихами, но это не входит в планы писателя: он посвятит два-три штриха Егорушке и затем сольет его со степью, с загорелыми холмами, с знойным небом, с полетом коршуна, который останавливается в воздухе, точно задумавшись о скуке жизни, потом встряхивает крыльями и стрелой несется над степью, и непонятно, зачем он летает и что ему нужно... Потом Егорушка появляется снова на мгновение и снова уступает место развертывающейся картине степного пейзажа, и так много раз, словно с намерением показать читателю, что Егорушка нужен здесь лишь как подробность, идущая к изображению степи. И в самом деле, благодаря вольному или невольному подбору черт, которыми характеризуется в преобладающем большинстве случаев эта наблюдательность, течение мыслей Егорушки, детский мирок последнего так и не раскрывается перед читателем — так, как он мог бы раскрыться под пером Тургенева или г-на Короленки. Это потому, что г-н Чехов не был в душе у Егорушки, а только мельком взглядывал на него, любуясь привольной, но однообразной картиной степи. Возьмем наудачу несколько признаков, относящихся к Егорушке. «Бричка бежит, а Егорушка видит все одно и то же небо, равнину, холмы»... «Егорушка нехотя глядел вперед на лиловую даль, и ему уже начинало казаться, что мельница, машущая крыльями, приближается»... «Егорушка, задыхаясь от зноя, который особенно чувствовался теперь, после еды, побежал к осоке и отсюда оглядел местность. Увидел он то же самое, что видел и до полудня: равнину, холмы, небо, лиловую даль»... И так много раз Егорушка глядит то зоркими, то сонными глазами и видит перед собой не более того, что видит сам художник. Когда же последний пытается передавать внутреннее созерцание Егорушки, попытки эти терпят нередко полнейшую неудачу. Судите сами: «В то время как Егорушка смотрел на сонные лица», вдали послышалось тихое пение. И вот Егорушке «стало казаться, что это пела

трава; в своей песне она, полумертвая, уже погибшая, без слов, но жалобно и искренно убеждала кого-то, что она ни в чем не виновата, что солнце выжгло ее понапрасну; она уверяла, что ей страстно хочется жить, что она еще молода и была бы красива, если бы не зной и не засуха; вины не было, но она все-таки просила у кого-то прощения и клялась, что ей невыносимо больно, грустно и жалко себя...» «И в торжестве красоты, — говорит он далее, — в излишке счастья чувствуешь напряжение и тоску, как будто степь сознает, что она одинока, что богатство ее и вдохновение гибнут даром для мира, никем не воспетые и никому не нужные, и сквозь радостный гул слышишь ее тоскливый, безнадежный призыв: певца! певца!» Все это могло и должно было казаться художнику. Но едва ли подобные представления могли рождаться в голове маленького степного дикаря: что-то уж очень неестественно.

Малоестественным является и тот прием, при помощи которого г-н Чехов пытается иногда изображать природу, стараясь навязать ей отдельные человеческие настроения, не стоящие ни в какой связи с олицетворением. Г-н Чехов создает иногда такие нехудожественные образы: «Но вот, наконец, когда солнце стало спускаться к западу, степь, холмы и воздух не выдержали гнета и, истощивши терпение, измучившись, попытались сбросить с себя иго». Или: «Вся степь пряталась во мгле, как дети Моисея Моисеича под одеялом». Но рядом с этими несообразностями встречаются описания, проникнутые нежной и грустной поэзией.

У г-на Чехова есть еще один искусственный прием, мешающий внутренней цельности и сжатости впечатления. Он выбирает одну какую-либо черту, часто несущественную, но почему-либо полюбившуюся ему, и начинает повторять ее в разных сочетаниях с другими мелкими и, зачастую, нехарактерными чертами. Он так заботится о том, чтобы окрасить эту черту впечатления читателя, что не замечает, насколько получающиеся при этом повторения и задержки становятся утомительными и прямо ненужными. Наименее требовательные из наших критиков, подметив этот прием г-на Чехова, увидели в нем новый повод к восхвалению писателя и решили, что индивидуальность творческой манеры г-на Чехова в том-то именно и состоит, чтобы изучать не целого человека, но определенную черту в нем, чтобы в этой черте отразилась вся человеческая душа. Этот прием давно был известен миру: им пользовались трагики античной жизни, к нему обращался гениальный Шекспир, утрировали лжеклассики, у Гоголя он достигал высочайшего совершенства; но

разница между ними и г-ном Чеховым та, что предшественники его действительно умели уловить наиболее характерные черты человеческой души и умели находить для них естественные и в высшей степени жизненные выражения, а г-н Чехов останавливается на чертах случайных, мало характерных для того или иного образа.

Мы понимаем всю высшую символичность образа Отелло, который в то же время не перестает быть для нас живым человеком, без малейшего ущерба для своей внутренней цельности; мы понимаем, что одной фразой: «Прошу, — сказал Собакевич — и наступил гостю на ногу» — можно до конца исчерпать внешнюю типичность образа. Но нам непонятно, какое значение имеют банальные повторения одного и того же штриха в большинстве «чеховских произведений».

Это сказывается не только на каких-нибудь мелочах, вроде того, например, как в рассказ «Степь», где «лиловая даль» в описаниях повторяется, по крайней мере, раз десять; «три бекаса» попадают навстречу путникам целых три раза; комната на постоялом дворе дважды названа мрачной; злополучная поговорка: «хоть пруд пруди» — повторяется чуть не в каждом рассказе; или же — Ольга Ивановна Рябовская, в рассказе «Попрыгунья», по воле автора если и выходит из дому на протяжении довольно долгих промежутков времени, то лишь затем, чтобы съездить к портнихе или к знакомой актрисе, хлопотать насчет билета, или еще Иван Петрович (в «Ионыче») выступает с своим «недурственно» всякий раз, как на него обратит свое благосклонное внимание художник. Есть целый ряд произведений, где такой основной чертой, своего рода лейтмотивом, является настолько нетипичная черта, что она делает даже подробное описательное изображение малопонятным. В рассказе «Холодная кровь», прозаическом донельзя и словно специально написанном для путейского ведомства, купец Малахин везет с товарным поездом гурт быков. Обер-кондуктор с машинистом, с целью поприветовать купца и пожить на его счет, везут быков настолько уже по-русски — то с бесконечными остановками, то с такими резкими толчками, что быки рискуют расстаться с жизнью раньше, чем прибудут по назначению. Начинается тягучий рассказ о том, как на каждой остановке купец вынимает деньги и без всякого сожаления, не только внешнего, но и внутреннего, дает в качестве взятки то обер-кондуктору, то начальнику станции, то смазчику, и испытывает при этом даже как будто удовольствие. После «подмазки» начальника станции «старик очень доволен

только что бывшим разговором; он улыбается и оглядывает все зало, как бы ища, нет ли тут еще чего-нибудь приятного?» Так же неестественно рассказывается сцена о том, как хладнокровный Малахин составляет с хладнокровным жандармом протокол о хладнокровии железнодорожных служащих, благодаря которому долготерпение хладнокровных быков может истощиться и нанести убыток хозяйскому карману. Но быки выдерживают испытание, и Малахин продает их, хотя несет при этом по четырнадцати рублей убытка. Но он так хладнокровен, что сам же подшучивает над своей неудачей и по всему видно, — говорит писатель, — что понесенный им убыток мало волнует его... Эта последняя черточка так же неестественна в российском купце, как неестественен и весь подбор черт для характеристики роли этой «холодной крови» в различных сферах обывательской жизни.

Тенденциозным подбором черт, весьма мало типических, отличается и рассказ «Человек в футляре». Учитель греческого языка, Беликов, выказывал «постоянное непреодолимое стремление окружить себя оболочкой, создать себе, так сказать, футляр, который уединил бы его, защитил бы от внешних влияний». Как же это выражалось у него помимо внешности, в которой он, очевидно, был неповинен? Боясь действительности, он хвалил прошлое, рассказывает г-н Чехов: «О как звучен, как прекрасен греческий язык! — говорил он (Беликов), со сладким выражением; и, как бы в доказательство своих слов, прищунив глаз и подняв палец, произносил: — антропос».

Этого Беликова, несмотря на его явную ограниченность, переходившую в прямую глупость, будто бы все боялись в гимназии, так как он угнетал всех своей мнительностью и соображениями о том, как бы чего не вышло; под его влиянием учителя, «все мыслящие, глубоко порядочные, воспитанные на Тургеневе и Щедрина» люди, сбавляли ученикам баллы за поведение, сажали под арест и даже исключали... Беликова боялась не только гимназия, но и весь город, в котором людей, подобных Беликову, было несколько: боялись громко говорить, посылать письма, читать книги, помогать бедным, учить грамоте.

Экая напасть этот Беликов, ходивший всегда в калошах и с зонтиком и питавшийся судаком на коровьем масле на том основании, что постное есть вредно, а про скоромное, пожалуй, скажут, что Беликов не исполняет постов, — экое горе принес он городу! Ни писем не пишут, ни грамоте не учат, еще немного — и, чего доброго, разучились бы говорить по-русски и ста-

ли бы выражать свои мысли в прекрасных звуках греческого языка... Однако, читатель, мыслимо ли это? Возможно ли, чтобы педагогическая корпорация, состоявшая из людей развитых и в особенности читавших Щедрина, да еще во главе с директором, могла пятнадцать лет подчиняться влиянию этой карикатуры на тень щедринского Иудушки? И можно ли допустить, чтобы люди, подобные Беликову, держали в осаде весь город, не будучи ни помпадуррами, ни агентами прежнего третьего отделения?

Дальнейшее течение рассказа проливает некоторый свет на фигуру Беликова. «Ложась спать, — рассказывает г-н Чехов от лица товарища Беликова по гимназии, — он (Беликов) укрывался с головой; было жарко, душно, в закрытый двери стучался ветер, в печке гудело, слышались вздохи из кухни, вздохи зловещие...

И ему было страшно под одеялом. Он боялся, как бы чего не вышло, как бы его не зарезал Афанасий, как бы не забрались воры, и потом всю ночь видел тревожные сны, а утром, когда мы вместе шли в гимназию, был скучен, бледен и было видно, что многолюдная гимназия, в которую он шел, была страшна, противна всему существу его, и что идти рядом со мной ему, человеку по натуре одинокому, было тяжело». Очевидно, Беликов был болен: в скрытом виде у него была мания преследования. Человек он был вообще хилый и слабый, и умер он, если поверить автору, от того, что на него нарисовали «пасквиль», из-за которого он поссорился с товарищем. Стало быть, и здесь мы имеем дело с явлением патологическим, которое уже по одному этому не может иметь обобщающего типического значения.

По-видимому, и сам писатель чувствовал это, и, боясь, что читатели не поймут истинной тенденции, вложенной в рассказ, принялся разъяснять ее сам устами некоего Ивана Ивановича: «А разве то, что мы живем в городе, в духоте, в тесноте, пишем ненужные бумаги, играем в винт — разве это не футляр? А то, что мы проводим всю жизнь среди бездельников, сутяг, глупых, праздных женщин, говорим и слушаем разный вздор — разве это не футляр?»

Несомненно, мы делаем много ненужного, лишнего, и не делаем того, что нужно и важно для жизни, мы теряем дорогое время, но, право же, не так, как изображает это г-н Чехов своим Беликовым. Мы, наоборот, слишком, может быть, жалуемся на футляр, который давит нас откуда-то извне, но, порываясь сбросить его, мы не делаем достаточно усилий, опускаем руки

и только думаем мучительную гамлетовскую думу, которой мучился еще Илья Ильич Обломов на своем диване. Дальнейшие рассуждения чеховского резонера нехарактерны даже для Беликова: «Видеть и слышать, как лгут, и тебя же называют дураком за то, что ты терпишь эту ложь, сносить обиды, унижения, не сметь открыто заявить, что ты на стороне честных, свободных людей, и самому лгать, улыбаться, и все это — из-за куска хлеба, из-за теплого угла, из-за какого-нибудь чинишка, которому грош цена, — нет, больше жить так невозможно».

VII

Нет, больше жить так невозможно! — таков рецепт г-на Чехова современному читателю. Это он, современный читатель, насмотревшись разных несчастных случаев, бывающих в жизни, и наслушавшись рассказов о душевных и нервных болезнях, поражающих человечество, должен вдруг остановиться и сказать: нет, больше жить так невозможно. И сказав, — или повеситься на первом попавшемся крюке, или обратиться к г-ну Чехову и спросить: а как жить, уважаемый маэстро? Неизвестно, как бы ответил этому читателю г-н Чехов, если бы тот на деле обратился к нему с таким вопросом; но в сочинениях своих он этого ответа не дает... И что делать бедному читателю, которого судьба не создала ни неврастеником, ни душевнобольным, и который ищет смысла и разумной цели в жизни, если г-н Чехов ответит ему, подобно старому профессору в «Скучной истории»: «Не знаю», и, чтобы замять неприятный разговор, предложит позавтракать?

Это будет, действительно, скучная, очень скучная история...

Писатель без мирозерцания, относительно которого самые благожелательные ценители не могут столковаться, есть или нет у него идеалы... куда он поведет за собой, когда он сам не знает истинной дороги? Раскроет ли он глубину испытания жизни? Обнаружит ли он те внутренние общие причины, которые отражаются на поверхности беспорядочным разнообразием явлений?

Да и отражения эти являются у г-на Чехова неполными, односторонними, часто неверными, и этими отражениями, нигде не сведенными в одно, нигде не достигающими той высоты художественности, за которую ему можно было бы простить все остальное, г-н Чехов хочет заставить читателя самого додуматься до коренных основ жизни. И читатели додумываются — до той

мысли, что в основе и «героического пессимизма», и «примиряющего пантеизма» лежит одно: все скверно; Бог хоть есть, но Он бессилён; действительности не победишь, а стало быть, желать, стремиться, бороться, верить и любить — все напрасно.

Неврастеники и вырождающиеся, конечно, примут этот вывод, и, в частности, рассказы г-на Чехова будут доставлять им удовольствие еще на том основании, что больные любят, когда с ними говорят о болезнях. Но без идеалов оздоровления это вечное изображение болезней и страданий может только усилить и без того повышенную мнительность больного, а иным может показаться тою проповедью отвращения к жизни, о которой говорил, устами своего Заратустры, философ, постигший все язвы современного человечества.

«Есть проповедники смерти, — говорил он, — и земля полна людьми, которым нужна проповедь отвращения к жизни.

Земля полна лишними, жизнь испорчена чрезмерным множеством людей. О, если бы можно было “вечной жизнью” сманить их из этой жизни!

Вот они — эти чахоточные душою: едва родились они, как уже начинают умирать и мечтают об учении, которое проповедовало бы усталость и отречение.

Им встречается или больной, или старик, или труп, и они тотчас же говорят: “Жизнь опровергнута”.

Но опровергнуты только они и глаза их, видящие только одну сторону в бытии...»¹⁹

О, как мы понимаем страстное восклицание современного критика, обращенное ко всем «чеховцам»: «Лжете вы, слышите, вы лжете! Светлая, прекрасная жизнь существует, но ее условием является борьба! Готовность рисковать, бороться — вот ключ, которого у вас нет, жалкие вы людишки. Не смейте клеветать на жизнь!»^{*20}

И поистине г-н Чехов был бы этим проповедником смерти, если бы в творчестве его не было стихии, которая самобытнее и шире тенденции изображать бесцветными тонами серую и вялую жизнь интеллигентного мещанства. Стихия эта — подлинная десница г-на Чехова: к ней мы теперь и обратимся.

VIII

Итак, мы видели, что в тех рассказах, сюжеты которых основывались на тенденциозном изображении жизни русской интел-

* *Луначарский*. Русская мысль. 1903. Февраль.

лигенции, не было многих данных, характеризующих то соответствие между талантом и предметом изображения, которое свидетельствует, что талант нашел самого себя и находится на верном пути: не было истинного комизма, страдало чувство художественной меры, не было яркости красок и свободного размаха кисти. На рассказах отражалась та особая вымученность, когда художник пишет, больше отзываясь больными нервами на тревожные запросы жизни, чем повинаясь влечению творческой натуры. Не образами мыслит г-н Чехов, но больными вопросами современной жизни, и это отразилось в его рассказах упомянутой категории слишком большой отвлеченностью задуманных фигур. Внимательно вчитываясь в них, можно заметить постоянную борьбу между стремлением к образу, к законченности сюжета, — и настойчивым, иногда почти страстным желанием высказаться по поводу тех или других темных сторон современной действительности. Иногда тяготение к образу брало верх, и тогда творчество стремилось без всякой тенденции отражать действительность, подобно фотографической камере, равнодушно схватывающей все, на что направляется объектив: в этом виде творчество Чехова соответствовало тому определению, которое выражалось формулой: «всепримиряющая, всеоправдывающая власть реальной жизни» или «пессимистического пантеизма». В других случаях выступало на первый план стремление высказаться, порыв, исходивший из возвышенного альтруистического начала, уяснить людям то, что им непонятно, обнажить явление, обнаружить его скрытые мотивы. Сильнейшие по впечатлению в этом смысле произведения отличаются явным сатирическим характером. Таков, например, «Рассказ неизвестного человека». Орлов — не только психологическая задача, подобно «неизвестному человеку», но и петербургский чиновник, со всеми свойствами черствого столичного бюрократа. Несмотря на то, что обрисовка характера Орлова удалась Чехову гораздо лучше многих из его попыток и от рассказа веет живой душой, сатира, независимо от того, насколько она входила в планы художника, вышла бледной и не вносила в литературные изображения петербургских чиновников ни одной новой черты. Можно думать, что в этом жанре творчества сатира не в числе лучших средств чеховского таланта.

Но в чем же с наибольшей полнотой выразился талант г-на Чехова?

По нашему мнению, истинный жанр г-на Чехова — бытовой рассказ без всякой тенденции или, лучше сказать, претензии на философскую глубину смысла. Как ни наблюдателен г-н Чехов,

но наблюдательность эта, как мы уже заметили выше, — свойство тонко мыслящего человека, но не психолога, — для этого она слишком холодна. Отсюда понятно, отчего г-ну Чехову сравнительно лучше удаются те фигуры, в которых душевные движения проявляются внешним, легко поддающимся описанию, образом; напротив, драматизм состояния, скрытая мощь духа или глубокая внутренняя борьба требуют от г-на Чехова большого и неблагодарного труда. Это преобладание описательной стороны творчества над психологической наглядно выражается в одной из лучших повестей г-на Чехова — «В овраге». Здесь вполне обнаружилось и глубокое знание Чеховым различных сторон мещанского и народного быта.

Перед нами — семья сельского богача и местного кулака Григория Цыбукина: в живо переданной обстановке полумещанского, полукупеческого быта живут и действуют несколько человек, из которых одни так и врезаются в память; другие же, действия которых должны были основываться на душевных движениях, остаются бледны и не вполне понятны. Из числа первых невестка Цыбукина, Аксинья, — лучший бытовой тип повести; живо нарисован и старик, и старший сын его, Анисим. Старик — типичный деревенский торговец всем, что ему может дать выгоду, но с большой склонностью к семейной жизни, выражавшейся в том, что он любит свое семейство больше всего на свете, особенно старшего сына, Анисима, и невестку. Народ называл его кровопийцей за тот постоянный обман, который сделался обычным в его торговле. «Уж очень народ обижаем, — говорит по этому поводу жена его, Варвара, — сердце мое болит, обижаем как — и, боже мой. Лошадь ли меняем, покупаем ли что, работника ли нанимаем — на всем обман. Обман и обман. Постное масло в лавке — горькое, тухлое, у людей — деготь лучше. Да нешто, скажи на милость, нельзя хорошим маслом торговать?» — На это Анисим, служивший в сыщиках и почитавший себя чем-то вроде философа, может только ответить: «Кто к чему приставлен, мамаша».

Но в семье своей старик Цыбукин — добрый или, пожалуй, безвольный человек. Когда Варвара, это страшное существо с односторонней совестью, добрая и ограниченная женщина, стала помогать мужикам деньгами, хлебом, старой одеждой, а потом начала таскать и из лавки, старик как будто понял, что у нее таилось в душе. «Раз глухой (сын Цыбукиных) видел, как она унесла две осьмушки чаю, — и это его смутило.

— Тут мамаша взяли две осьмушки чаю, — сообщил он потом отцу. — Куда это записать?

Старик ничего не ответил, а постоял, подумал, шевеля бровями, и пошел наверх к жене.

— Варварушка, если тебе, матушка, — сказал он ласково, — понадобится что в лавке, то ты бери. Бери себе на здоровье, не сомневайся.

И на другой день глухой, пробегая через двор, крикнул ей:

— Вы, мамаша, ежели что нужно, — берите.

В том, что она подавала милостыню, было что-то новое, что-то веселое и легкое, как в лампадках и красных цветочках».

Но дальше милостыни, вздохов и ахов протест ее не шел, а между тем в семье Цыбукина творились поистине возмутительные вещи; Варвара даже ни словом не перечит Аксинье, которая стала главным рычагом обманной торговли Цыбукина. Почти на ее глазах происходит дикая сцена, в которой разъяренная Аксинья обваривает кипятком ребенка своей снохи Анны, но Варвара только стонет и ничем не высказывает своего отношения ни к самому факту преступления, ни к участи несчастной Липы.

Аксинья — сама жизнь: жестокая, злобная, страстная, бойкая той особой смышленостью русского ума, которая вооружает человека для борьбы хитростью лисицы и наглостью волка; зоркостью, с которой она умела намечать и вырывать лакомые кусочки жизни, она могла напомнить хищного ястреба. Наружность ее была замечательна: «У Аксиньи были серые, наивные глаза, которые редко мигали, и на лице постоянно наивная улыбка. И в этих немигающих глазах, и в маленькой голове на длинной шее, и в ее стройности было что-то змеиное; зеленая с желтой грудью, с улыбкой она глядела, как весной из молодой реки глядит на прохожего гадюка, вытянувшись и подняв голову». Старику любо-дорого было видеть, как она торговала в лавке, смеялась и кричала, как вела тайную торговлю водкой, и как сердились покупатели, которых она обижала. Впоследствии она, сделавшись уже влиятельнейшей купчихой в околотке, будет выгонять его из собственного дома и не давать ему есть, и за спиной глухого мужа не постесняется принимать «пожилого щеголя» из местных помещиков. Все это естественно, жизненно так, как понимают эту жизненность герои Максима Горького; все это идет к мастерски очерченному образу красивой и счастливой «гадюки». Но психология Варвары мало обоснована и не вполне понятно, как при всем строе жизни, заведенном Анисьей, Варвара могла «еще больше пополнить и побелеть» и по-прежнему творить добрые дела. Еще более удивительно, как могла Аксинья помириться с ее присутствием в доме. Образ Липы едва

намечен. В малоестественной сцене, где убивают ее ребенка, она не бросается на Аксинью, как разъяренная львица, у которой отняли детеныша, а только вскрикивает так, как никогда еще не кричали в Уклееве. И вся она какая-то «окаменелая» во всей пьесе.

Несообразность сюжета, столь обычная у г-на Чехова, вроде эпизода с фальшивыми деньгами, которые развел в Уклееве сыщик Анисим, или та сценка, где Анисим проявляет свои сыскные способности у себя же на свадьбе, совершенно пропадают в превосходной картине цыбукинского быта. Читая их, не замечаешь, как натянута рассуждения Анисима о совести и Боге, насколько сам Анисим является искусственным, несмотря на то, что замысел этого образа с точки зрения художественной техники был весьма удачен. При иной постановке он должен был бы столкнуться с Аксиньей и — или вступить с нею в борьбу, или заключить с ней союз на том основании, что им обоим была присуща чуткость и зоркость низменных животных тварей. Если в рассуждениях Анисима о совести сделать необходимую постановку понятий, определяемых его профессией, ему можно поверить, когда он говорит, что видит и понимает «насквозь». «Ежели у человека рубаха краденая, я вижу. Человек сидит в трактире, и вам так кажется, будто он чай пьет и больше ничего, а я, чай-то чаем, вижу еще, что в нем совести нет. Так целый день ходишь и ни одного человека с совестью. И вся причина потому, что не знают, есть ли Бог или нет»... Такой же прозорливостью отличалась и Аксинья.

Не станем подробно останавливаться на характеристике всех рассказов, где бытовая сторона и бытовые типы обличают в г-не Чехове настоящего, а иногда и превосходного художника; для этого нужно было бы написать не одну, а несколько статей. Если такой рассказ его, как «Бабье царство», может быть рассматриваем рядом с предыдущим в том отношении, что в нем из-за попытки, довольно наивной, раскрыть ложную психологию молодой купчихи-миллионерши выглядит яркая картина купеческого быта, то, например, такие рассказы, как «Бабы» или «Мужики», обличают в г-не Чехове уже настоящего мастера и, несмотря на несколько однотонное освещение, производят впечатление истинно художественных произведений. В этих рассказах все естественно, живо, все бывает и может быть; образы запоминаются сразу, и цельности впечатления не мешает никакой скучающий или умствующий интеллигент. В рассказе «Бабы» два действия, и оба глубоко интересны с чисто человеческой точки зрения. На постоялый двор Кашина, по прозвищу «Дю-

дя», заезжает какой-то мещанин с мальчиком, и вот между хозяином и проезжим завязывается разговор. Проезжий рассказывает любовный эпизод из своего прошлого, в который заключена была потрясающая драма с гибелью молодой жизни, страданиями и слезами, мещанской моралью, догматичной, жестокой и темной. Он полюбил жену своего соседа, когда того забирали в солдаты, и до такой степени привязал к себе молодую женщину, что та на всю жизнь отдала ему свое сердце. Между тем приходит весть о возвращении мужа. Письмо развязывает руки мещанину, ему становится выгодно стать на сторону своей мещанской морали; но в душе его любовницы поднимается страшная борьба. «Она побелела, как снег, а я ей говорю: — Слава Богу, теперь, говорю, значит, ты опять будешь мужняя жена. — А она мне: “Не стану я с ним жить”. — Да ведь он тебе муж? — говорю. — “Легко ли... я его никогда не любила и неволей за него пошла. Мать велела”. — Да ты, говорю, не отваливай, дура, ты скажи: венчалась ты с ним в церкви или нет? — “Венчалась, — говорит, — но я тебя люблю и буду жить с тобой до самой смерти. Пускай люди смеются... Я без внимания”... — Ты, говорю, богомольная и читаешь писание, что там написано?»

Ссылка на писание весьма характерна. Никто так часто не хватается за него, как те, которые вольно или невольно искажают его истинный смысл и прикрывают им свои скверные поступки, заплаты на рубище своей совести.

Но баба, по выражению мещанина, не слушает, уперлась на своем, и хоть ты что: «Тебя люблю» — и больше ничего. Приехал муж, она и мужу заявила, что ему не жена, что с ним не хочет жить — «и всякие глупости». Мещанин уверял тогда, что дело не ладно, поклонился мужу в ноги, повинился перед ним, а Машеньке прочитал в его присутствии по внушению от ангела небесного такое чувствительное наставление, что самого даже слеза прошибла. И муж, Вася, простил и его, и жену. И простил так, как только умеют прощать истинные самородные христиане из здоровой крестьянской среды. Особым прозрением любви взглянул он на происшедшее:

«Я, говорит, прощаю, Матюша, и тебя, и жену, бог с вами. Она солдатка, дело женское, молодое, трудно себя соблудити. Не она первая, не она последняя. А только, говорит, я прошу тебя жить так, как будто между вами ничего не было, и виду не показывай, а я, говорит, буду стараться ей угождать во всем, чтобы она меня опять полюбила». Руку мне подал, чайку попил и ушел веселый». И мещанину стало весело, что все обошлось так

хорошо. Но не тут-то было: Машеньке не давали проходу. Ее выгоняли, били и муж, и бывший любовник; читали ей наставления и стращали геенной огненной, куда Машеньке предстояло идти заодно со всеми блудницами... И в конце концов — Вася заболел и помер, а по мещанству пошли разговоры, что Вася помер не своей смертью, что извела его Машенька. Машеньку судили и сослали в каторгу на тринадцать лет. На суде она не признавалась, но мещанин в свидетелях был и объяснил все по совести: «Ее, говорю, грех. Скрывать нечего, не любила мужа, с характером была»... Но она не дошла до Сибири, а умерла где-то по дороге в тюрьме. Дюдя, слушающий его рассказ, весь на стороне мещанина: «Собаке собачья смерть», — говорит он по поводу смерти Машеньки. После Машеньки остался трехлетний Кузька, и вот в душе мещанина зашевелилось какое-то жесткое и, некоторым образом, профессиональное чувство жалости: он решил взять к себе это «арестантское отродье». Этот Кузька и был тем мальчиком, с которым мещанин заехал на постоянный двор. Нетрудно себе представить, каково жилось сироте под опекой милосердного дяденьки.

И в то время как мещанин и Дюдя обменивались впечатлениями по поводу рассказанного эпизода и житейской морали вообще, за ними жизнь вышивала на той же канве новый узор, исполненный глубокого драматизма и неразрешимых противоречий. Молодая, красивая Варвара, сноха Дюди, слышала повесть мещанина, но отнеслась к ней совершенно иначе: у нее был свой «грех». Она «гуляет» с попovichем и на замечание другой снохи, Софьи, говорит: «А пускай... Чего жалеть? Грех, так грех, а лучше пускай гром убьет, чем такая жизнь. Я молодая, здоровая, а муж у меня горбатый, постылый, крутой, хуже Дюди проклятого. В девках жила, куска не доедала, босая ходила и ушла от тех злыдней, польстилась на Алешкино богатство — и попала в неволю, как рыба в вершу».

В это время где-то за церковью запели печальную песню, от которой потянуло свободной жизнью, и сама Софья стала смеяться: «Ей было и грешно, и страшно, и сладко слушать»...

Здесь дана только завязка новой драмы, но она и не нуждается в развитии: одна из вероятных развязок ее уже рассказана в повести мещанина. Пьеса заканчивается грустным эпизодом: у Кузьки пропала шапка, дяденька его «осерчал» и погрозил «оборвать уши поганцу». У Кузьки уже перекосило лицо от ужаса, но, к счастью, шапка нашлась на дне повозки. «Кузька рукавом стряхнул с нее сено, надел и робко, все еще с выражением ужаса

на лице, точно боясь, чтобы его не ударили сзади, полез в повозку».

Правдивым бытовым реализмом проникнута и повесть г-на Чехова «Мужики». В ней нет ярких, типичных фигур, нет сложных психологических узоров, краски во многих местах сильно сгущены, но в общем от картины мужицкого житья-бытья, которое разворачивается в этой повести, веет такой жизненной правдой, перед которой не может не остановиться в раздумьи самый равнодушный человек. Такое впечатление получается больше от целой картины, от общего фона, чем от конкретного изображения действующих лиц, — последние слабо выделяются на общем фоне: Ольга и Саша обрисованы несколько слащаво. Николай едва намечен, Кирьяк появляется на сцену только затем, чтобы крикнуть свое «Ма-арья», с намерением прибить ее; мало типичного и в остальных образах. Все происходит в каких-то сгущенных сумерках невыносимой тяготы, фатальной жестокости жизни, и только прорывающиеся там и сям картинки деревенской природы в мягких и нежных тонах смягчают это впечатление и вносят в рассказ оживляющую и примиряющую струю.

Когда Николай умер, Ольга с дочерью расстались с деревней и пошли в город. Она шла, исполненная самых грустных впечатлений от пережитого, она припоминала такие часы и дни, когда казалось, что все эти люди, которых она оставила, живут хуже скотов: они грубы, нечестны, грязны, нетрезвы, ссорятся, дерутся, боятся и подозревают друг друга. По ее мнению, жить среди мужиков было страшно, хотя и они были люди, страдали и плакали, изнемогали от тяжелого труда и совершенно оставались без помощи. Но непосредственным виновником этой нескладицы жизни является, по мнению Ольги, только мужик. «Кто держит кабак и спаивает народ? Мужик. Кто растрчивает и пропивает мирские, школьные и церковные деньги? Мужик. Кто украл у соседа, поджег, ложно показал на суде за бутылку водки? Кто в земских и других собраниях первый ратует против мужиков? Мужик». Наезжающие из города интеллигенты — сами люди корыстолюбивые, жадные, развратные, ленивые, которые и в деревню являются лишь за тем, чтобы оскорбить, обобрать, напугать, — какая от них может быть польза?

Читатель так и расстается с рассказом на этих грустных мыслях Ольги, и автор ни одним штрихом не обнаруживает их наивности и односторонности, конечно, вполне простительной и понятной с точки зрения бывшей горничной меблированных

комнат. От этого выигрывает, может быть, внешняя объективность рассказа, но зато несомненно проигрывает «общая идея». В данном случае «общая идея» — не в смысле идеала, но в смысле того понимания общего порядка вещей, которое, рассуждая о видимостях, принимает в соображение и те причины, влияние которых отразилось на них. Ведь не мужик держит кабак и спаивает народ, а что-то другое, какая-то отвлеченность, которую трудно выразить русским словом: не то схема, не то система, не то эксплуатация. Не мужик растрчивает и пропивает мирские деньги, а скорее наоборот — мужицкие деньги идут на потребности, ничего общего с ним, мужиком, не имеющие. А мужику из этих денег достаются то вершки, то корешки, по известной сказке о том, «как мужик с медведем пшеницу и репу сеяли», с тою лишь разницею, что в сказке существо мужику доставалось, а медведь оставался в дураках, в жизни же как будто наоборот выходит. Что и говорить, случается мужику украсть у соседа, поджечь или дать ложную клятву, но ведь на то он темный, неразвитый человек, у которого ни в душе, ни за душой ничего нет такого, за что он мог бы держаться как за ясно сознаваемый принцип: религия, вера? Но разве он не видит, что люди, которых он считает верующими и религиозными, прикрывают формулами этой веры ту же сущность: обкрадыванье, бездушие, черствый эгоизм? Винить в этом интеллигенцию было бы и неправильно, и бессмысленно, но заставить читателя пофилософствовать на кое-какие жизненные темы бывает, право, не лишнее... художники умеют это делать без всякого насилия с их стороны. Какой-нибудь штрих, точка — и толчок дан. Г-ну Чехову это решительно не удается.

IX

Мы ограничимся этими повестями, совершенно достаточными для того, чтобы показать лучшие свойства таланта г-на Чехова как бытописателя. Нужно ли говорить, что это, местами тонкое, художественное мастерство проявляется везде, где рассказ переносит читателя в обстановку давно сложившейся, отстоявшейся жизни, преимущественно в области народного и мещанского быта? Мы останавливались на примерах с сюжетами глубоко драматическими, но у г-на Чехова немало произведений, проникнутых грустной задумчивостью, красотой осенних сумерек в мягких очертаниях родного русского пейзажа. Из таких произ-

ведений отметим, например, «Счастье» и «Свирель», где импрессионизм творческой манеры г-на Чехова достигает высокой степени развития. Как и следует ожидать, природа дает богатые средства для выражения этого импрессионизма, но сама она в руках художника — послушное орудие, отражающее все оттенки его настроений. «Мелитон плелся к реке и слушал, — так кончается рассказ “Свирель”, — как позади него мало-помалу замирали звуки свирели. Ему все еще хотелось жаловаться. Печально поглядывал он по сторонам, и ему невыносимо становилось жаль и небо, и землю, и солнце, и лес, и свою Дамку, а когда самая высокая нотка свирели пронеслась протяжно в воздухе и задрожала, как голос плачущего человека, ему стало чрезвычайно горько и обидно на непорядок, который замечался в природе.

Высокая нотка задрожала, оборвалась — и свирель смолкла».

В других, позднейших рассказах, эта тихая грусть соединяется с такой теплотой души, что из-за эпического спокойствия пробиваются струйки задушевного мечтательного лиризма, и в бытовую картину вплетаются, лаская и украшая ее, искренние поэтические нотки. Такова маленькая пьеска «Архиерей», заканчивающаяся трогательным описанием смерти преосвященного, после которого осталась старушка-мать; она стеснялась его при жизни, но потом любила «рассказывать о детях, о внуках, о том, что у нее был сын архиерей, и при этом говорила робко, боясь, что ей не поверят... И ей в самом деле не все верили».

Удаются г-ну Чехову и маленькие картинки из детской жизни, вроде рассказов «Гриша», «Событие» или «Ванька», хотя и в этом жанре, рядом с ними, встречаются рассказы натянутые и грубоватые, как «Детвора» или «Кухарка женится». В рассказе «Ванька» трогательно изображена неприветная жизнь сиротки-мальчика в подмастерьях; он сам рассказывает ее в письме к дедушке. «Приезжай, милый дедушка, — писал Ванька, — Христом-Богом тебя молю, возьми меня отсюда. Пожалей ты меня, сироту несчастную, а то меня все колотят, и кушать хочется, а скука такая, что и сказать нельзя, все плачу. А наемдни хозяин колодкой по голове ударил, так что упал и насилу очухался. Пропащая моя жизнь, хуже собаки всякой... А еще кланяюсь Алене, кривому Егорке и кучеру, а гармонию мою никому не отдавай. Остаюсь твой внук Иван Жуков, милый дедушка, приезжай»... Окончив письмо, Ванька вложил его в конверт, написал адрес: «На деревню дедушке» и опустил письмо в ящик. Бе-

зыскусственная, милая повестушка эта возбуждает чувство живейшего участия к бедному мальчику и серьезную, заботливую думу о тысячах таких мальчиков, ежегодно забрасываемых народной нуждой в гибельные городские трупобы.

Лучше дается Чехову и юмор в бытовых рассказах, но мы их характеризовать не будем — пора кончать, да и говорить о них не особенно хочется, хотя среди этих рассказов есть несомненно забавные, отразившие на себе тонкую бытовую наблюдательность автора, а порой и такие, которые возбуждают грусть, вроде рассказа «Злоумышленник», о мужичке, отвинчивавшем гайки с рельс, нужные ему в качестве грузил при рыбной ловле. Особо пришлось бы говорить и о пьесах, которые было бы односторонне рассматривать независимо от их сценического исполнения, тем более, что образовалась особая труппа, сделавшая исполнение пьес Чехова как бы своей специальностью. Кое-где мы отметили, впрочем, что по настроениям они не вносят новых черт в общее пессимистическое, мрачное и тусклое освещение жизни.

Пора кончать... но, расставаясь с писателем, хотелось бы найти в его настроениях какой-нибудь светлый луч, хотя слабую надежду на то, что жизнь не всегда будет казаться ему непобедимо-властной и безысходно-мрачной; хотелось бы верить, что она улыбнется ему как художнику одной из тех обольстительных улыбок, которые разливаются в творчестве солнечным светом радости жизни во имя жизни, радости борьбы во имя высших идеалов человечества. И, нам кажется, такие проблески есть у г-на Чехова. В одном из рассказов, сюжет которого взят, как и следовало ожидать, из области народного быта, мы встречаем здоровое отношение к жизни, с которой люди борются, которую побеждают сильным духом и бодрой мыслью. В рассказе «В ссылке» перевозчик Семен, по происхождению дьячковский сын, советует татарину, своему товарищу, отказаться от матери и жены, от всего человеческого. Семен довел себя, по его собственным словам, до такой «точки», что может «голый на земле спать и траву жрать: и дай Бог всякому». И он приводит случай из своих житейских наблюдений, как один господин, из ссыльных, изводит себя из-за больной любимой женщины — изводит, по его мнению, напрасно, потому что она все равно помрет. А помрет она, — продолжает Семен, — человек этот свесится с тоски, или в Россию убежит, а там его, дело известное, поймают, судить будут, каторга, плетей попробует... Но татарина не убедить этим примером. Пусть каторга, пусть тоска, зато господин этот живет, как человек; у него есть жена и

дочь, он знает, зачем живет. Как раз во время этой беседы с противоположного берега раздается требование перевоза; оказывается, что это едет в поиски за доктором тот самый ссыльный, о котором рассказывал Семен. Когда тарантас перевезли и проезжий ускакал, Семен пустил ему вдогонку насмешку: ищи, мол, настоящего доктора, догоняй ветра в поле... Но татарину эти слова показались уже слишком отвратительными, и он дал Семену такую отповедь на своем ломаном языке: «Он хорошо... хорошо, а ты — худо. Ты худо. Барин хорошая душа, отличный, а ты зверь, ты худо. Барин живой, а ты дохлый... Бог создал человека, чтоб живой был, чтоб и радость была, и горе было, а ты хочешь ничего, значит, ты не живой, а камень, глина. Камню надо ничего, и тебе ничего... Ты камень — и Бог тебя не любит, а барина любит».

Чеховский татарин оказывается на стороне деятельной любви к жизни, верности нравственным устоям. И в пьесе М. Горького («На дне») подобный же татарин является живым воплощением народного здравого смысла и здорового отношения к упорядоченной внутренним законом жизни. Это случайное совпадение довольно любопытно. От него один шаг к признанию этих черт в русском мужике, которому они более к лицу, при всем хаосе его понятий и бестолковости в жизненном укладе. В таинственной глубине темного народного чувства сверкают искры глубокой любви к жизни и вера в возможность ее совершенства. Бог народных масс — Бог живой, жизнедеятельный, Бог труда, терпения и любви. Под какой бы грубой оболочкой ни теплилась эта вера, она не вызывает отчаянья и безнадежной скорби у того, кто сочувственным и непредубежденным взором вглядывается в сложные извилины народной души. Он сам проникнется этой верой и скажет, что у такого народа есть будущее, ради которого стоит помочь ему выйти из темноты и убожества...

Мы должны вернуться к той исторической перспективе, в которой г-н Чехов занял по настоящее время, волею судеб русской литературы и своего таланта, свое особое место. Сильнейшая — бытописательная сторона этого таланта заставляет скорее отнести г-на Чехова к тому направлению, которое до него и при нем создавалось художниками, посвящавшими свои силы изображениям различных сторон жизни народного и народно-буржуазного быта. Не говоря о давних попытках, направление это, сказав-

шись высокими образцами живописи у Тургенева, Некрасова, Льва Толстого, мрачными красками у Григоровича и Никитина, перешло в новую фазу своего развития в произведениях Глеба Успенского, Решетникова, Златовратского, Левитова, Петропавловского, подчинявших свое творчество идеям народного блага и о путях к его достижению; наконец, без крайних увлечений народнической тенденцией, в смягченной форме более непосредственной художественности оно вылилось в группе таких писателей, как Короленко, Мамин-Сибиряк, г-жа Дмитриева²¹, и продолжает законно существовать в жизни, верное старым заветам добра, свободы и правды. Г-н Чехов принадлежит к этой последней группе писателей, но и здесь у него особое положение. Его дарование по блеску, конечно, никто не станет сравнивать с талантом Тургенева или Льва Толстого. По глубине вдумчивости в народную жизнь его едва ли можно ставить на одну доску с Глебом Успенским; по части знания быта он, конечно, уступит место и Решетникову, и Левитову, хотя обоих далеко превосходит чувством художественной меры и изяществом кисти. Своими наблюдениями над жизнью низших слоев русской интеллигенции он возбуждает много вопросов, если можно так выразиться, интимно-общественного свойства, но среди них едва ли найдутся такие вопросы, которых не ставила бы предшествовавшая г-ну Чехову публицистика в обобщенных или конкретных формах. Достаточно указать на одного Салтыкова, — в колоссальном наследстве которого мы не разобрались до сих пор, — чтобы видеть, как мало нового вносит г-н Чехов в этом публицистическом смысле своими изображениями всяческого убожества, худосочия, разных зол и бед нашей общественной жизни. Даже в изображении процессов различных душевных болезней и всяческих видов невращения и безволия, обусловленного чаще физиологическими, чем иными причинами, г-н Чехов далеко не представляет собою исключительного явления, так как и в этом отношении у него были предшественники, гораздо дальше его ушедшие — Достоевский и Гаршин. Но, вместе с тем, уступая каждому из этих писателей порознь в основном мотиве их деятельности, г-н Чехов каждому из них ответил той или иной стороной своего таланта, душевных симпатий, склонностей и общечеловеческих стремлений. Однако, оставаясь вполне самостоятельным в своем творчестве, г-н Чехов почти не коснулся тех мучительных вопросов общественной совести, которыми болели его могучие духом предшественники, и то настроение, которое господствует в его поэзии, далеко не явилось итогом, подведенным (как полагали некоторые) их мучительным и страстным по-

пыткам приблизиться к идеалу общественного блага. Лишь в одном случае можно признать в г-не Чехове — «уже историческое явление», — если понимать творчество его как фокус, вобравший в себя косые лучи разочарования, сомнения, утомления русской прогрессивной мысли.

В таком случае, это историческое явление, этот фокус — только этап для больных, малодушных и отставших, и мы на нем не остановимся долго. Жизнь ушла вперед, и волны ее начинают беспокойно биться о прибрежные камни. Под грозой и непогодой они поют бурную песню борьбы и приволья, поют о том, что в них много несокрушимой мощи, и что мертвая зыбь вчерашнего штиля прошла навсегда безвозвратно...

Не устоять «чеховским» настроениям перед этим порывом жизненных сил, окрыленных надеждой, озаренных бледными лучами занимающейся зари.

