



Д. Н. ОВСЯНИКО-КУЛИКОВСКИЙ

Этюды о творчестве А. П. Чехова

І. ПОСТАНОВКА ВОПРОСА

Все писатели-художники не просто воспроизводят жизнь как она есть, не фотографируют ее, но *обобщают*, руководясь потребностью своего ума — познать, понять, объяснить явления жизни. В этом отношении, как и в некоторых других, работа художника (так называемое «художественное творчество») весьма близко подходит к работе ученого, которая также, отвечая потребности познания, сводится к *обобщению* действительности. Главное различие между ними состоит в том, что художник претворяет свои обобщения в художественные образы, между тем как ученый выражает их в форме научных положений, выводов, «законов».

Всякий художественный образ есть результат обобщения, как бы сгущения известных черт, которые в действительности большею частью разрознены, разобщены, разбавлены примесью других черт и лишь крайне редко попадают в таком ярком, типичном выражении, какое они получают в создании художника.

Для того, чтобы получить художественное обобщение, нужно умение *выбирать* между множеством различных черт, сплетение которых составляет наблюдаемую жизнь, как раз то, что нужно для художественной правдивости, для типичности, для яркости образа. К этому *выбору* и сводится, в конце концов, обобщающая работа художника. Умение же произвести его — это уж дело таланта, — научиться этому нельзя, и каждый художник совершает подбор черт по-своему, соответственно с особенностями своего дарования. В этом деле никто никому не указ.

Но, как ни разнообразны художественные дарования и, стало быть, как ни различны способы подбора черт, мы все-таки можем установить два типа, между которыми распределится большинство художников.

К одному типу мы отнесем тех, которые производят, в известном смысле и в известной мере, *разносторонний* подбор черт. Ко второму мы отнесем тех, которые совершают подбор *односторонний*. Поясню это примерами, а также и указанием на соответственное различие в научной деятельности.

Возьмем, например, общечеловеческие типы Шекспира (Отелло, Гамлет и др.), великосветские типы Толстого в «Войне и мире» и в «Анне Карениной», героев и героинь Тургенева, фигуры из нашей провинциальной жизни у Писемского, у него же — народные типы и т. д., и т. д. Каждый из этих образов представляет нам, так сказать, полного, цельного человека, освещенного с разных сторон, наделенного *различными чертами*. Ни один из них не является воплощением *одной какой-нибудь черты*. Например, Отелло вовсе не есть воплощение ревности: это — человек, наделенный *различными чертами*, из которых иные никакого отношения к ревности не имеют, но — человек, которому только пришлось пережить, со всеми его мучениями и роковыми последствиями, чувство ревности. Во многих из таких образов, кроме основной черты натуры, ясно отмечены, например, национальные особенности, в других — сословные, бытовые, черты времени. У Тургенева, например, Рудин воплощает в себе целый период в развитии передового русского общества (40-е годы); у Пушкина Онегин есть представитель известной части общества 20-х годов, оставаясь в то же время ярко выраженной личностью. Вот именно в такого рода художественных образах я и вижу тот *подбор черт*, который можно назвать *разносторонним*. Чтобы нарисовать Гамлета, Отелло, Онегина, Ленского, Татьяну, Рудина, Базарова, Лизу Калитину, Лаврецкого, Волконского-старика, Волконского-сына, Безухова, Вронского и т. д. — нужно было сделать известный *выбор черт* из действительности, выдвинуть одни, устранить другие, сгруппировать их, слить в цельную, живую фигуру, — и этот выбор явственно отличается тою особенностью, что сделан *разносторонне*, то есть образы наделены *различными чертами*, обрисовывающими их с разных сторон: и со стороны характера, и со стороны темперамента, ума, среды, нравов и т. д. Это именно тот выбор, который удобнее назвать *подбором*, собиранием нужных и так или иначе идущих к делу признаков.

Художественные образы, принадлежащие к этому типу творчества, наиболее полно воспроизводят ту действительность, которая в них обобщена. Конечно, отношение образа к действительности бывает здесь весьма различно, смотря по тому, как далеко простирается обобщающая сила образа. Так, например, обобщающая сила шекспировских образов, как известно, не ограничивается пределами той действительности, которую Шекспир наблюдал и знал: некоторые из них (например, Гамлет), можно сказать, созданы скорее для нашего времени, чем для эпохи Шекспира: весьма вероятно, что для грядущего человечества это гениальнейшее из художественных обобщений будет иметь еще больше смысла и значения, чем оно имеет для нас. С другой стороны, возьмем, например, купеческие типы Островского: это — превосходные произведения искусства, но их обобщающая сила весьма невелика, — она не простирается дальше той действительности, которая в них изображена; когда в самой жизни исчезнут этого рода типы (уже теперь они начинают понемногу исчезать), соответственные создания Островского потеряют непосредственный художественный интерес. Итак, отношение образа к действительности может быть весьма различно (упомянув о типах Шекспира и Островского, мы взяли крайние пределы); но, при всем этом различии, художественные образы, о которых мы говорим, объединяются в одну большую группу с вышеуказанной точки зрения, — группу, которой мы противопоставляем другую, характеризующуюся, как я указал выше, *односторонним выбором черт*.

Чтобы сделать нашу мысль яснее, мы, прежде чем рассмотреть эту вторую группу, обратимся к сравнению работы художника с работою ученого. Творчество, создающее образы, принадлежащие к нашей *первой* группе, может быть уподоблено той ученой работе, которая основана на возможно всесторонних наблюдениях изучаемого явления в том его виде, как оно существует в самой действительности. В особенности подходит сюда деятельность ученых в области наук *описательных*, как зоология, ботаника, история. Творчество, создающее образы, принадлежащие к нашей *второй* группе, уподобляется уже иной ученой работе, именно той, которая основана на *опыте*. Наука, пользующаяся этим методом (химия, физика), достигает своих открытий путем создания таких искусственных условий, каких в природе нет. При помощи опыта ученый, например, получает вещество в чистом виде, в каком оно в действительности не встречается, или обнаруживает такие

свойства вещества или же такое действие силы, которые вне опыта недоступны наблюдению.

Вот теперь и представим себе художника, который, отправляясь от наблюдений над какими-либо явлениями жизни, создает образ, в котором он искусственно (как ученый — в опыте) устраняет одни черты, усиливает другие, придает своему созданию одностороннее освещение с целью получить в чистом виде какую-либо сторону натуры человеческой, в действительности уравновешенную или заслоненную другими сторонами, — представим себе этот тип художественной работы, который можно назвать *опытом* в искусстве, и мы заранее должны уже ожидать, что образы, созданные таким путем, будут по существу отличаться от образов, отнесенных нами к первой группе. Образы, полученные путем художественного «опыта», разумеется, не могут относиться к действительности так, как относятся к ней образы первой группы. В противоположность последним они не воспроизводят действительности, обобщая ее, а скорее обобщают известные стороны этой действительности, разлагая ее, видоизменяя в том или в другом направлении ее естественное выражение, создавая искусственные условия, благодаря которым ярко, выпукло, мощно обнаруживается в создании художника то, что в самой жизни затемнено, заслонено, нейтрализовано и не видно или плохо видно, и что увидеть и распознать нам необходимо.

Нам необходимо увидеть и распознать все, что есть в жизни человеческой глупого, скверного, нравственно уродливого, к чему мы пригляделись и привыкли, а потому и не распознаем во всем его безобразии. Мы часто не распознаем его и по другой причине: в действительности оно зачастую не разобщено от других сторон, его скрашивающих, оно часто разбавлено, уравновешено, — и мы не чувствуем его давления. Так вот художник и создает — искусственно — те условия, при которых все это глупое, уродливое, скверное, душевно мелкое и т. д. обнаруживается отчетливо, ярко, полно. Ученые для произведения опыта имеют инструменты, аппараты, приборы, которые для постороннего зрителя заслоняют истинную лабораторию опыта — *творческую мысль ученого*. Художник никаких инструментов и приборов для художественного *опыта* не имеет, — и для постороннего зрителя *творческая мысль* его, истинная лаборатория опыта, ничем не заслонена; мы ее ясно видим вместе со *смехом, негодованием, слезами, скорбью* художника. Эти душевные движения (эмоции) играют в искусстве роль превосходных «реактивов», силу которых проявля-

ются в художественных созданиях всевозможные отрицательные свойства действительности, которые вне «опыта», в самой жизни, на нас не действуют совсем или недостаточно сильно действуют.

Гениальным представителем этого «опытного» метода в искусстве был у нас великий Гоголь, с его героями «Ревизора» и «Мертвых душ». Другим могучим художником того же — одностороннего — типа творчества был у нас Салтыков.

Уже эти имена указывают нам, что к рассматриваемому типу художественных образов должны относиться образы *сатирические*, каковы общеизвестные фигуры героев Гоголя и Салтыкова. Но нетрудно убедиться в том, что, во-первых, далеко не все *сатирическое* в искусстве принадлежит к этому типу, и, во-вторых, что, с другой стороны, к нему должно быть отнесено многое такое, что не подойдет под понятие художественной сатиры в тесном смысле.

Так, например, герои «темного царства» у Островского, которых по праву можно отнести к области художественной сатиры, принадлежат, как мы видели выше, к нашей первой группе, а не ко второй. С другой стороны, к этой второй группе мы отнесем весьма многое у Достоевского, который, как известно, созидал свои яркие и сильные образы путем в высокой степени одностороннего подбора *черт*. Излишне пояснять, что большинство этих образов Достоевского не принадлежит к области художественной сатиры. *На каком именно подборе и каких черт* они основаны, и какой душевный момент был главной пружиной творчества Достоевского, — это превосходно разъяснено в известной статье Н. К. Михайловского («Жестокий талант»¹), принадлежащей к числу самых лучших произведений русской литературной критики. Наконец, сюда же, к этой второй группе, следует причислить образы Толстого в его тенденциозных рассказах («Смерть Ивана Ильича», «Крейцера соната»), где, правда, есть явственный сатирический оттенок, заключенный, впрочем, не столько в самих образах, сколько в манере повествования.

После этих пояснений мы можем уже перейти к определению художественного таланта А. П. Чехова. Образы, им созданные, несомненно, должны быть отнесены ко второй группе: они построены на *одностороннем подборе черт*. Нам нужно теперь показать, в чем именно состоит эта односторонность и на каком душевном движении она обоснована.

Прежде всего укажу на следующее. Чехов никогда не дает нам всесторонней детальной разработки типов или характеров,

которые он изображает. Он только намечает одну, две, три черты и затем придает им известное освещение, большую часть при помощи необыкновенно тонкого и меткого психологического анализа. В результате получается сильный и своеобразный художественный эффект, — такой, какого не найдем у других художников, кроме разве Мопассана, талант которого во многих отношениях очень близко подходит к таланту Чехова.

Для пояснения сказанного достаточно будет припомнить фигуры героев одного из замечательнейших рассказов Чехова — «Скучной истории». Я нарочно беру этот рассказ, потому что фигуры, в нем выведенные, нарисованы полнее, обстоятельнее, разностороннее, чем в других произведениях. Главное лицо, старый профессор, можно сказать, даже разработано в подробностях и представляет собою цельный образ, составленный *из разных черт* — характера, ума, воззрений, настроений и т. д. Мы видим его в семье, в аудитории, в отношениях его к студентам; мы знакомимся с его мирозерцанием, его умственными интересами и вкусами, его нравственными понятиями. Казалось бы, перед нами образ, который следует отнести к нашей первой группе, а не ко второй. И однако же, при внимательном наблюдении, мы не колеблясь отнесем его именно ко второй группе: *разносторонность черт* в нем лишь относительная, пожалуй, даже — в известном смысле — только кажущаяся, в действительности же этот образ построен на подборе двух или трех *основных черт*, которые резко выделяются из ряда других, освещены ярким светом и, как сильный рефлектор, отбрасывают этот свет на *идею* произведения, очень значительную, очень глубокую. *Эти черты* — огромный ученый ум профессора и тесно связанное с психологией такого ума светлое *общее* мировоззрение, вера в человечество, в его прогресс, в его лучшее будущее, а рядом — мрачный, не чуждый мизантропии взгляд на современность, почти полное душевное одиночество, глубокая скорбь мыслителя. Следствием яркого художественного освещения, направленного на *эти черты*, является то, что другие, которых немало в рассказе, остаются в тени, и все внимание читателя сосредоточивается на этой освещенной стороне фигуры. Выходит *односторонний подбор черт*, в силу которого мы имеем перед собою не художественное воспроизведение целого человека, целого характера или типа, а художественное изучение указанных *черт* ума, настроения и самочувствия, которые легко могут быть перенесены с данного образа на другой, аналогичный, но взятый в совер-

шенно иной обстановке, наделенный другими личными свойствами. Иначе говоря, то, что так ярко освещено в фигуре старого профессора, очень легко *обобщается*, — и со стороны широты обобщения этот образ принадлежит к числу значительнейших созданий искусства.

На этом примере мы уже видим, в чем состоит односторонность *выбора черт* у Чехова: он выделяет из хаоса явлений, представляемых действительностью, известный элемент и следит за его выражением, его развитием в разных натурах, как химик, выделяя какое-либо вещество, изучает его действие, его свойства в различной среде. Сборник, куда вошла «Скучная история», озаглавлен «Хмурые люди», — в нем Чехов изучает не типы, например, ученого («Скучная история») или почтальона («Почта») и т. д., а тот душевный уклад или тот род самочувствия, который можно назвать «хмуростью», или который в душе ученого проявляется известным образом, у почтальона — другим. Чехов исследует психологию этой «хмурости» в различной душевной «среде», — он изучает в этих очерках не людей, а «хмурость» в людях.

Столь же ярко, или, пожалуй, еще ярче, обнаруживается этот художественный прием, который мы сопоставляем с опытным методом в науке, и который мы так и будем называть «художественным опытом», в других рассказах и также в пьесах Чехова. Укажу здесь на знаменитый рассказ «Мужики». Помнится, Н. К. Михайловский упрекал Чехова в том, что он нарочно подбирает в рассказе «Мужики» темные краски, сгущает тени, преднамеренно устраняет все, что хоть сколько-нибудь могло бы скрасить мрачную картину убогости, одичания, тьмы, представляемой деревенской жизнью не где-нибудь в медвежьем углу, за тридевять земель, а под самой Москвой². Но ведь в таком нарочитом *подбирании черт* и состоит самый-то «художественный метод», которым пользуется Чехов. Разве Гоголь и Щедрин не подбирали столь же нарочито нужные им черты, устраняя все прочее, не пренебрегая даже придумыванием смешных имен, вроде Тяпкин-Ляпкин, Земляника, Перехват-Залихватский и т. д.? Скажут, быть может, что ведь это — сатира, то есть именно тот род искусства, который и не претендует на полное, всестороннее и беспристрастное изображение действительности, с ее светом и тенью, ее добром и злом, а воспроизводит только тень и зло. Но выше мы уже указали на то, что помимо сатиры в собственном смысле есть много художественных произведений, основанных именно на *одностороннем предвзятом подборе черт*. В этих произведениях

мы находим исполненное глубокого смысла и интереса изучение той стороны действительности, которая в создании художника рельефно выделяется благодаря одностороннему *подбору черт*. А ведь в жизни человеческой есть немало таких сторон, течений, процессов, которые иначе нельзя понять и прочувствовать, как только с помощью их выделения, их одностороннего освещения, искусственного сгущения признаков, которые их характеризуют.

К числу таких сторон принадлежат, например, человеческая бездарность, душевная деревянность, тупость, ограниченность кругозора, мелкий эгоизм мелких натур. Этого добра в нашей жизни слишком много, так много, что мы теряем чувствительность в отношении к нему, — мы, люди жизни, плохие барометры для определения *этого* ее давления. Художественная натура Чехова, напротив, — это крайне чуткий барометр в этом смысле, и во многих своих вещах, например, в превосходном рассказе «Моя жизнь», он дает нам поразительные результаты своих «художественных опытов», направленных на изучение этих явлений, в действительности затененных или уравновешенных многими другими. «Опыт» поставлен и проведен мастерски, равно как и тот, который дан в рассказе «Ионыч». Но если бы, например, иностранец или будущий историк захотели по этим рассказам составить себе правильное понятие о жизни наших провинциальных городов в конце XIX века, то они попали бы впросак³: как ни скудна, ни бедна наша жизнь, но ведь не из одной сплошной бездарности, тупости, пошлости состоит она, и население наших городов не есть нарочитый подбор мелких душонок. В подобный же просак попал бы будущий историк, если бы он возымел мысль изобразить Россию второй половины XIX века, с одной стороны, по Салтыкову, а с другой — по Достоевскому: вышла бы картина, составленная из фигур «помпадуров» с «помпадуршами» на одном плане и психопатов с психопатками — на другом. Очевидно, будущему историку, прежде чем пользоваться произведениями Салтыкова и Достоевского, придется сперва уяснить себе истинный смысл этих произведений, которые были написаны вовсе не для будущего историка, и вникнуть в самый характер творчества этих писателей.

Так же точно должен будет отнестись будущий историк и к произведениям Чехова. Убедившись, что он имеет в них результаты своеобразного «художественного опыта», он откажется от мысли изучать по ним нашу жизнь во всей ее полноте и во всем разнообразии ее часто *противоречивых черт*; но зато

он с высоким интересом и с глубоким сочувствием остановится на этом первостепенном даровании, посвятившем себя тяжкому подвигу художественного изучения современной ему жизни во всей ее скудости и во всем однообразии ее мелких, будничных, пошлых черт. И будущий историк, конечно, лучше нас отметит и оценит тот душевный реактив, силою которого Чехов производит свои «художественные опыты»: это именно — *унылая скорбь*, внушаемая созерцанием современной жизни и исследованием души современного человека, и, все яснее сказывающееся в произведениях конца 90-х годов («Человек в футляре», «Случай из практики» и др.), *художественное прозрение* в лучшее будущее, может быть, далекое, для нас недоступное, и, наконец, рядом с этим прозрением — робко-радостное, едва мерцающее, как бы *предчувствие* грядущих поколений — счастливых, переросших все узкое, все пошлое и мелкозлое, что так обезображивает душу человека, и живущих полною, широкою жизнью ума и чувства.

Будущий историк ясно увидит и поймет эти интимные пружины творчества Чехова. Но не попытаться ли и нам *проследить* их в том виде, как они обнаруживаются в работе нашего писателя, — не попытаться ли нам заглянуть в художественную лабораторию поэта? Постараемся это сделать...

II. «ИОНЫЧ»

Выше я старался представить общую характеристику таланта А. П. Чехова. Здесь я имею в виду пояснить эту характеристику разбором одного из лучших произведений Чехова, именно рассказа — «Ионыч» (1898 г.). Я беру именно этот рассказ, а не какой-нибудь другой, потому что «Ионыч», принадлежа к числу лучших произведений Чехова, в то же время выгодно отличается тою, если можно так выразиться, прозрачностью своего построения, которая позволяет отчетливо различать как приемы творчества, так и основной замысел автора. Здесь все (за исключением, впрочем, одного места, на которое мы укажем в конце этой статьи) представляется ясным, удобопонятным: мы хорошо видим, откуда и куда идет писатель, какую дорогу он избрал, и мы сами, без труда и помехи, идем вслед за ним по этой дороге, им проложенной, вынося убеждение, что в *данном случае* лучшей нет, что она — удобнейшая и кратчайшая. Последнее убеждение имеет большую важность в деле оценки достоинства художественных произведений.

Если, например, прочитав какое-нибудь художественное произведение и *поняв его*, то есть проникнувшись теми мыслями и чувствами, которыми был проникнут художник, когда писал, вы приходите к заключению, что эти мысли и чувства могли возникнуть у вас иным способом, что художник вел вас к ним не прямой и удобнейшей, а окольной и неудобной дорогой, что он потратил слишком много труда и сил и заставил вас сделать эту трату без надобности, — то такое заключение (предполагая, что оно вполне *справедливо*) будет доказательством, что данное произведение искусства весьма далеко от художественного совершенства. Обратимся же к разбору рассказа «Ионыч». Если прочитать этот небольшой рассказ бегло, так сказать, поверхностно, без должного внимания, без того проникновения, какого требует всякое серьезное произведение искусства, то легко может показаться, будто рассказ написан на старую, избитую тему о том, как «среда заедает свежего человека». В былое время в нашей литературе это была одна из ходячих, излюбленных тем. Писались повести, романы, пьесы, в которых «герой», обыкновенно молодой человек с благородными стремлениями и возвышенной душой, попадает в непонимающую его, отсталую «среду» и вступает в борьбу с нею; эта борьба кончается тем, что благородный «герой» растеривает все свои возвышенные стремления, «падает», опускается и начинает жить безыдейно, пошло, даже развратно, — тою жизнью, какою будто бы живет «среда». В свое время некоторые из произведений этого рода представляли известный интерес, даже имели общественное значение, но в общем можно сказать, что тут было потрачено слишком много ненужных усилий для уяснения очень ясной и простой мысли, давным-давно выраженной кратко и выразительно в таких пословицах, как «с волками жить — по-волчьи выть», «один в поле не воин» и т. п.

Если мы в рассказе «Ионыч» сосредоточим внимание исключительно на *его фавеле* и выведем *оттуда* основную мысль произведения, да к тому же передадим то и другое (фавелу и мысль) немногими и «своими» словами, то сперва может явиться предположение, будто это только новая вариация на ту же тему. В рассказе пустота и вялость провинциальной жизни, в которой отсутствуют высшие умственные интересы, а есть только пародия на них или игра в эти интересы. В эту провинциальную тину попадает «свежий» человек, земский врач Старцев, человек с умом, образованием и способностью к труду; по прошествии нескольких лет он «опускается», стано-

вится исключительно человеком наживы, копит деньги и все более и более черствеет в своем эгоистическом существовании и в нескрываемом презрении к «среде», перед которою, впрочем, он не может похвалиться большими преимуществами.

Нетрудно, однако, видеть, что даже при такой поверхностной передаче «своими словами» рассказа (или даже не самого рассказа, а только его фабулы) можно почувствовать, хотя бы и смутно, некоторое различие между этим произведением Чехова и теми повестями, романами и пьесами, на которые я указал выше. Первое, что бросается в глаза, это тот факт, что у Чехова все дело представлено, так сказать, наыворот: «герой» вовсе и не выступает на борьбу со средою, самая мысль о борьбе ему и в голову не приходит; зато он кончает тем, что все его отношения к обществу являются произвольным, ненарочитым выражением какого-то подобия «борьбы» с ним или, лучше, не борьбы, а только протеста, и притом такого, который никоим образом не может быть подведен под шаблонное представление о «свежем» человеке с возвышенными чувствами и благородными стремлениями, выступающем против пошлости и грубости нравов «среды». Герой Чехова становится во враждебные отношения к «среде» вовсе не с целью ее исправления или перевоспитания, отнюдь не во имя протеста против разных безобразий, а совсем по другим психологическим причинам, рассмотрение которых и составляет нашу задачу.

Чтобы выполнить эту задачу сколько-нибудь удовлетворительно, нужно прежде всего *понять* надлежащим образом рассматриваемое произведение *как художественное*, то есть не только со стороны фабулы, но по преимуществу со стороны художественных приемов. Попытаемся сделать это.

Дело происходит в губернском городе. Самую жизнь этого города Чехов не рисует; местное общество не выведено на сцену в лице различных его представителей, которые могли бы дать нам понятие о его нравах, уровне его умственного развития, интересах или страстях, волнующих обывателей, и т. д. Но однако же, хотя провинциальная жизнь и не изображена в рассказе, ее присутствие там явственно чувствуется читателем; мало того: она даже *освещена* известным образом, — о ней дано определенное понятие. Этот результат, пожалуй, мог бы произвести на нас впечатление художественного фокуса, если бы те приемы, с помощью которых он достигается, не были так просты и ясны. Самый главный из них состоит в следующем. Вот что мы читаем в первых строках рассказа: «Ког-

да в губернском городе С. приезжие жаловались на скуку и однообразие жизни, то местные жители, как бы оправдываясь, говорили, что, напротив, в С. очень хорошо, что в С. есть библиотека, театр, клуб, бывают балы, что, наконец, есть умные, интересные, приятные семьи, с которыми можно завести знакомства, и указывали на семью Туркиных как на самую образованную и талантливую». Вот с этой семьей знакомится и доктор Старцев, «только что назначенный земским врачом». В дальнейшем Чехов очень обстоятельно изображает эту «талантливость» Туркиных, и мы, вместе с доктором Старцевым, выносим весьма определенное понятие о Туркиных как о людях совершенно пустых, бездарных и совсем не интересных. В конце рассказа мы вполне понимаем, почему Старцев должен был прийти к заключению, что «если самые талантливые люди во всем городе так бездарны, то каков же должен быть город». У писателя с небольшим художественным дарованием такой прием, сводящийся к обыкновенному силлогизму, мог бы оказаться непригодным для намеченной цели, мог бы произвести невыгодное впечатление наивности и аляповатости. Это — прием рискованный именно в силу его простоты. Чтоб им воспользоваться без ущерба для художественного впечатления, писателю прежде всего нужно было бы позаботиться о том, чтобы его скрыть, спрятать, чтобы не раскрывать свои карты. Нужно было художественно изобразить пустоту и бездарность Туркиных, а также показать, что этот сорт бездарных и пустых людей в высокой степени типичен, что по ним можно судить о той среде, в которой они пользуются репутацией талантливых и интересных. Засим предосторожность требовала не делать даже намека на возможность вышеуказанного силлогизма и только поставить читателя в такое положение, в силу которого он сам невольно должен будет вывести это умозаключение. Нетрудно было бы показать, что Чехов блистательно справился с задачей художественного типичного изображения пустоты и бездарности Туркиных. Картина, им нарисованная, говорит сама за себя. Но вышеуказанной предосторожности, как мы знаем, Чехов не соблюдает и не боится под картину подписать «нравоучение». Силлогизм, к которому должен был прийти незаметно сам читатель, Чехов ему подсказывает. Для сохранения художественного эффекта это очень рискованно, но Чехов не боится рисковать. Я намеренно останавливаюсь *на этой черте*, потому что она очень характерна для художественного таланта Чехова. Смелость в употреблении опасных художественных приемов, давно уже скомпрометированных и

опошленных, и вместе с тем необыкновенное умение их *обезвреживать* и пользоваться ими для достижения художественных целей — вот что ярко отличает манеру Чехова и заставляет нас удивляться оригинальности и силе его дарования. В данном случае «силлогизм» обезврежен тем, что он выражен в конце рассказа, уже после того, как читатель сам его вывел, так что он не подсказывается ему автором; кроме того, прием обезврежен еще тем, что вывод сделан не прямо от лица автора, а косвенно — от лица Старцева, и представлен *как черта*, дорисовывающая общее настроение героя.

Другой прием, примененный Чеховым для того, чтобы *осветить* жизнь города и умственный уровень его обывателей, не рисуя их, также принадлежит к числу очень рискованных. Он состоит в том, что автор просто указывает нам, как стал относиться к местному обществу доктор Старцев после того, как он уже прожил в городе несколько лет, вошел в курс местной жизни, перезнакомился со всеми. В главе IV читаем: «Обыватели своими разговорами, взглядами на жизнь и даже своим видом раздражали его. Опыт научил его мало-помалу, что пока с обывателем играешь в карты и закусываешь с ним, то это мирный, благодушный и даже неглупый человек; но стоит только заговорить с ним о чем-нибудь несъедобном, например, о политике или науке, как он становится в тупик или заводит такую философию, тупую и злую, что остается только махнуть рукой и отойти». Следует несколько образчиков этой «тупой и злой философии», свидетельствующих об отсталости обывателей, об отсутствии у них сколько-нибудь просвещенных и широких воззрений. В результате у нас складывается весьма невыгодное для местного, так называемого «интеллигентного», общества представление о нем. На этом нашем представлении, которое нам *подсказано*, можно даже сказать — *навязано* автором, и основано *освещение* внутренней жизни общества города С., сделанное так, что самый-то освещаемый предмет за этим освещением и не виден.

Если бы мы стояли на той точке зрения, что искусство должно всегда изображать жизнь во всей ее полноте, отражая и светлые и темные ее стороны, то мы предъявили бы Чехову ряд упреков в односторонности только что указанного освещения, а также, пожалуй, в огульности и голословности суждений, которые он высказывает от лица своего героя. Обращаясь к действительности, мы могли бы, с фактами и документами в руках, «опровергнуть» слишком уж безотрадный взгляд автора на жизнь нашей провинции и доказать, что в ней есть и

свои светлые стороны, что в любом провинциальном городе всегда найдется некоторое число лиц, не хуже, а скорее лучше доктора Старцева, наконец, что даже средний, ничем не выделяющийся из уровня обыватель, может быть, в действительности не так уж ограничен и пошл, как это кажется Старцеву и как хочет представить Чехов, и т. д. и т. д. Нетрудно видеть, что, предъявляя такие упреки и доказательства, мы только напрасно потратили бы свое красноречие. Автор с полным правом мог бы возразить нам, что, во-первых, все это ему отлично известно, а во-вторых, что тот односторонний, безотрадный взгляд на жизнь, в котором мы его упрекаем, не им выдуман, — он существует и даже принадлежит к числу довольно распространенных *настроений* мыслящих людей повсюду в цивилизованном мире и, стало быть, сам по себе составляет часть все той же жизни. Вот именно этот мрачный взгляд, это унылое настроение и воспроизведено в рассказе. Художественный замысел рассказа в том-то и состоял, чтобы искусною группировкою немногих черт дать яркое выражение этому отрицательному и унылому взгляду на жизнь, и притом так, чтобы видны были его психологические основания, его корни, глубоко лежащие в душе современного человека, и чтобы вся картина, нарисованная художником, могла в читателе, даже вовсе не предрасположенном к такому настроению, вызвать это последнее, заставить его понять возможность и — в известном смысле — законность этой точки зрения на вещи. Если художник этого достиг, то его задача выполнена блистательно. Здесь возможно еще одно недоразумение, которое устранится само собою, как только мы уясним себе, что, собственно, лежит в основе мрачного взгляда, воспроизведенного в рассказе «Ионыч».

В его основании лежит особого рода унылое и безотрадное чувство, вызываемое в художнике созерцанием всего, что есть в природе человеческой заурядного, пошлого, рутинного. Это чувство крепнет и растет по мере того, как художник, расширяя круг своих наблюдений, повсюду встречает различные проявления рутины, то в форме вялости мысли и бездарности, то в виде душевной тупости и той шаблонности, которая неразлучна с понятием о *среднем* человеке. Под воздействием мысли, что рутинка — не исключение, а правило, что она — необходимая принадлежность большинства и так называемый *средний* и *нормальный* человек является воплощением заурядности природы, тупости ума и чувства, бездарности, беспросветности, — унылое чувство незаметно преобразуется в мрачное,

пессимистическое воззрение на человека. Итак, это — пессимизм особого рода, не тот, который основан на убеждении, что в жизни человеческой больше зла и страдания, чем добра и счастья, а также не тот, который возникает из исключительно созерцания всего, что есть в натуре человеческой и в жизни ненормального, дикого, зверского. Пессимисты этого последнего типа обыкновенно смотрят на будущее с недоверием и склонны идеализировать прошлое; они указывают на увеличение процента преступности, на распространение самоубийств и разных душевных болезней, всюду видят упадок нравов, всюду находят признаки разложения и вырождения. Напротив того, «пессимизм» Чехова и некоторых других художников и мыслителей того же умственного склада основывается на глубокой вере в возможность безграничного прогресса человечества, на убеждении, что оно вовсе не идет назад, а только слишком медленно идет вперед, и главным препятствием, задерживающим наступление лучшего будущего, является *нормальный* человек, который не хорош и не дурен, не добр и не зол, не умен и не глуп, не вырождается и не совершенствуется, не опускается ниже нормы, но и не способен хоть чуточку подняться выше ее. Я припоминаю мысли известного итальянского ученого Энрико Ферри на тему: «Чем мы обязаны ненормальным людям?»⁴ Ферри говорил: «Недавно профессор Ломброзо при мне получил телеграмму, содержащую всего один вопрос: “Что такое нормальный человек?” Телеграмма была отправлена редакцией “New-York-Herald”, и отправители с нетерпением ожидали ответа Ломброзо. Они, вероятно, были крайне разочарованы этим ответом, ибо, вместо дифирамба биосоциологическим добродетелям нормального человека, знаменитый ученый определил его приблизительно в следующих выражениях: “Человек, обладающий хорошим аппетитом, порядочный работник, эгоист, рутинер, терпеливый, уважающий всякую власть, домашнее животное...”»

«По-моему, — продолжает Ферри, — “нормальный человек” похож на готовое платье, продаваемое большими магазинами». «“Нормальные люди” служат продолжателями рода человеческого и передают потомству из поколения в поколение традиционные взгляды и предрассудки...» Людей, которые возвышаются над средним уровнем и обладают душевной чуткостью и умственной восприимчивостью, которые способны усвоить себе новую мысль и т. д., Ферри, по примеру Ломброзо, называет «ненормальными», отличая их от другого сорта ненормальных людей, которые опускаются ниже среднего уровня.

Весь очерк итальянского ученого проникнут глубоким отвращением к культуре «нормального». «Излечить человечество от этого культа, — говорит он, — крайне трудно, ибо оно из поколения в поколение поклонялось “нормальному” и только временами отдавалось во власть новым течениям, “эпохе Возрождения” и другим подобным проявлениям развития и торжества “ненормальных” людей, сбрасывающих с себя гнет однообразия и рутины...»

Этот вопрос, поднятый итальянскими учеными, — о том, что такое *нормальный* человек, каковы его отличительные признаки, физические (антропологические) и психологические, — есть вопрос сравнительно новый. Науке еще предстоит исследовать его с разных сторон и точек зрения. Одна из заслуг Ломброзо и его школы в том, что они выдвинули его и привлекли внимание к нему, хотя постановка, ими предложенная, отличается некоторою односторонностью и резкостью.

Вот именно этому-то вопросу о *нормальном* человеке, взятом со стороны психологической и общественной, и посвящены некоторые рассказы и очерки Чехова, в том числе и «Ионыч». Нетрудно видеть, что искусство имеет полную возможность с успехом заниматься исследованием психологии «нормального» человека, и что здесь мы заранее должны ожидать встретить весьма различные способы постановки вопроса, смотря по тому, на какой точке зрения стоит художник. Он может идеализировать «среднего» человека и находить в нем известные положительные качества; он может, напротив, отнестись к нему отрицательно и стать на ту точку зрения, на которой стоят Ломброзо и Ферри. Вот именно эту последнюю мы и находим у Чехова. К «среднему» человеку Чехов относился отрицательно, сурово, почти жестоко, и сущность его отрицательного воззрения может быть сведена к мысли, что общество, состоящее из одних только «средних», так называемых «нормальных» людей, есть общество безнадежное, беспросветное, представляющее картину полного застоя, темной рутины, из которой нет выхода. Выше я привел одно место, рисующее с этой именно стороны обывателей города С.

Вот что читаем дальше: «Когда Старцев пробовал заговорить даже с либеральным обывателем, например, о том, что человечество, слава богу, идет вперед, и что со временем оно будет обходиться без паспортов и без смертной казни, то обыватель глядел на него искоса и недоверчиво и спрашивал: “Значит, тогда всякий может резать на улице кого угодно?” А когда Старцев в обществе, за ужином или чаем, говорил о том, что

нужно трудиться, что без труда жить нельзя, то всякий принимал это за упрек и начинал сердиться и назойливо спорить. При всем том, обыватели не делали ничего, решительно ничего, и не интересовались ничем, и никак нельзя было придумать, о чем говорить с ними» (гл. IV).

Как видит читатель — это постановка вопроса столь же резкая и односторонняя, как и у Ферри. Можно с нею не согласиться, можно находить картину, нарисованную Чеховым, утрированную и его суждения о «нормальном обывателе» несправедливыми, но вот в чем нельзя сомневаться: автор говорит все это не «зря», а потому, что он лелеет высший человеческий идеал. Лелеять этот идеал — его законное человеческое право; а с высоты этого идеала действительно средние, нормальные люди должны казаться именно такими, какими изобразил их художник. Несомненно также и то, что усвоение этой точки зрения никакого вреда принести нам не может, а только обогатит наше душевное содержание новыми чувствами и мыслями — из числа тех, которые облагораживают и возвышают человека.

Теперь присмотримся несколько ближе к главному герою рассказа, доктору Старцеву.

Старцев во многом, несомненно, человек все той же рутины, которая ему так ненавистна в других. Он — из числа тех, которые легко и скоро опускаются, тяжелеют и становятся жертвами какой-нибудь низменной страсти, вроде скупости и жадности к деньгам. В его натуре много грубого, жесткого, много мелкого эгоизма и душевной сухости. Но в то же время от других людей рутины он выгодно отличается одним преимуществом — *просвещенным умом*. Важное свойство такого ума это — дар воображения, позволяющий человеку видеть дальше, мысленно выходить из рамок текущего обихода жизни, так или иначе постигать возможности иного, лучшего будущего. Умам этого рода вполне доступна идея прогресса, которая у людей с умом рутинным как-то не уместается в голове: они могут знать о ней понаслышке, по школьным учебникам истории, по университетским лекциям, по некоторым прочитанным и непонятым книгам или журнальным статьям; но они не в состоянии силою воображения представить себе иную жизнь, кроме той, какую они живут, — им кажется, будто она неподвижна в своих формах и устоях. Вообще, идея исторического будущего, как и идея исторического прошлого, есть одна из тех сравнительно сложных и трудных идей, которые малодоступны людям, живущим только настоящим, людям, погло-

ценным текущим обиходом жизни с ее повседневными впечатлениями, интересами и заботами. Как бы ни был Старцев во всех прочих отношениях человеком рутины, наживы, жизни изо дня в день, — указанное преимущество ума ставит его гораздо выше окружающей среды и делает то, что в этой среде он чувствует себя очень скверно. Оттуда презрение Старцева к другим, ко всему обществу, в котором он вращается, — презрение, доходящее до грубости. Это представлено, например, в следующем месте: «...Старцев избегал разговоров и только закусывал и играл в винт, а когда заставал в каком-нибудь доме семейный праздник и его приглашали откусать, то он садился и ел молча, глядя в тарелку; и все, что в это время говорили, было неинтересно, несправедливо, глупо; он чувствовал раздражение, волновался, но молчал». Читая этого рода места в рассказе и в особенности принимая в соображение то, что узнаем о Старцеве в последней главе, мы выносим смешанное чувство, составившееся из противоположных впечатлений. С одной стороны, мы сочувствуем Старцеву и готовы признать, что он имеет основание презирать обывателей города С. Но, с другой стороны, мы приходим к мысли, что, вероятно, некоторые (а может быть, и многие) из тех, кого он презирает, могут быть в иных отношениях гораздо лучше его, и что он, собственно говоря, не имеет нравственного права относиться к людям с нескрываемым презрением за то только, что это люди «средние» и рутинные, что природа не наделила их таким умом, какой у него. К этому присоединяется еще и следующее соображение: сам Старцев недостаточно ценит свой ум и относится к нему так, как будто его, этого ума, совсем и нет у него. Просвещенный взгляд, широта умственного горизонта — это для него только обуза, и без них он был бы счастливее и, пожалуй, даже (тут сам собой напрашивается парадокс) — лучше, симпатичнее. Парадоксальность или ошибочность такого вывода состоит в том, что не ум Старцева виноват в этом, а сам Старцев, то есть его натура, его низменные инстинкты, наконец, та его *рутинность*, в силу которой он так же мало придает значения уму и потребностям мысли, как и те, которые совсем их не имеют. Он не уважает прав своего собственного ума и ничего не делает для удовлетворения его потребностей, для дальнейшего расширения его горизонтов, для его культуры. На это, пожалуй, Старцев мог бы возразить нам, что нет смысла развивать ум, который никому не нужен, что ему и охоты нет совершенствовать свою мысль, когда не с кем ею поделиться. Но это была бы только отговорка или увертка. Во-первых, не

живет же он на необитаемом острове и при желании легко мог бы найти кружок людей образованных и мыслящих; а во-вторых, ум имеет свои потребности — питаться умственной пищей и работать мыслью, независимо от того, есть ли возможность сейчас же поделиться с кем-нибудь этой мыслью или нет. Из всех видов одиночества самое сносное — это именно одиночество умственное. Оно — неизбежный удел того, кто живет высшими интересами мысли среди общества, которому эти интересы чужды и непонятны. Совсем другое дело — тот род общего душевного одиночества, яркий образец которого представляет Старцев. Одинокая, деловая жизнь, не согретая ни любовью, ни дружбою, без каких бы то ни было нравственных связей с людьми, жизнь очерстневшего и озлобленного эгоиста, целиком построенная на какой-нибудь низменной страсти, — вот жестокий удел таких натур, как Старцев. «У него в городе громадная практика (читаем в последней главе) — некогда вздохнуть, и уже есть имение и два дома в городе, и он облюбовывает себе еще третий, повыгоднее... У него много хлопот, но все же он не бросает земского места: жадность одолела, хочется поспеть и здесь и там». Вот как сам он описывает свою жизнь: «...Как мы проживаем тут? Да никак. Старимся, полнеем, опускаемся. День да ночь — сутки прочь, жизнь проходит тускло, без впечатлений, без мыслей... Днем нажива, а вечером клуб, общество картежников, алкоголиков, крикунов, которых я терпеть не могу. Что хорошего?»

Хорошего тут, разумеется, ничего нет. Но мы поставим другой вопрос: *нормально ли это?* На этот вопрос мы ответим: вполне *нормально* — для того порядка вещей, для того уклада общественности, который существует повсюду в цивилизованном мире, и все черты, из которых составлен художественный образ Старцева, в высокой степени *типичны* для *современного* человечества. И в самом деле: страсть к наживе — разве это не характерное, не *нормальное* в наше время явление? Разве это не одна из главных черт века? Деловитость, способность к труду, — не из любви к самому делу, а исключительно ради обогащения, — превращение деятельности, по существу своему человеколюбивой, — какова деятельность врача, в человеконенавистническую погоню за деньгами — разве это не характерно, не типично, разве это не настоящая, современная *рутина*? Эгоизм, душевная сухость и проза, отсутствие живых нравственных связей, полное одиночество — эти черты в фигуре Старцева являются только резким выражением того, что в несколько смягченном виде представляется явлением обще-

распространенным и образует *норму и рутину* душевной жизни современного человека. В этом смысле фигура Старцева представляет собою образчик превосходно поставленного и вполне удавшегося «художественного опыта». Вникая в смысл этого опыта, мы легко выведем оттуда заключение, которое послужит некоторою поправкою вышеуказанному воззрению итальянских ученых на рутинность «среднего» человека. Эту поправку можно формулировать так: рутинность, со всеми ее печальными последствиями, есть принадлежность не отдельного человека, не индивидуума, как бы он ни был ограничен и невосприимчив ко всему новому, — рутинность есть прежде всего принадлежность *общественности*. Самый упорный рутинер — это именно само общество, а не личность. Взятые отдельно от наших общественных отношений, все мы так или иначе своеобразны, мы уклоняемся или, по крайней мере, имеем задатки уклоняться от нормы в ту или другую сторону; но раз мы входим в состав той или другой общественности, то, по необходимости, подчиняемся установившейся в ней норме привычек, понятий, обычаев, моды и как бы заражаемся теми стремлениями и страстями, которые вытекают из самого характера данного общественного строя.

В рассказе Чехова прекрасно показано, как постепенно, хотя и довольно скоро, молодой врач Старцев, человек с хорошими задатками, превратился в того «Ионьча», того сухого эгоиста и человека наживы, каким мы его видим в конце рассказа. Мастерски показано, как под воздействием общественной рутинности заглохли и пропали в душе Старцева немногие идеальные начала, которые в ней были; погасли искорки душевной поэзии; исчезли те проблески нежности и то наитие мечты, какие пробивались сквозь толщу душевной прозы в счастливую, но кратковременную пору его жизни, когда он был влюблен в «Котика», дочь Туркина, глупенькую, пустую, но не лишённую поэзии молодости девушку. «...Любовь к “Котику” была его единственной радостью и, вероятно, последней». В ту пору, под очарованием этой любви, он, человек положительный, был способен на «глупости», вроде свидания на кладбище, был способен к душевному подъему и к поэтической мечте, даже к тому, столь редкому среди житейской повседневной прозы, приливу чувств и мыслей, который произведен в следующих чудных строках, в главе II, где Старцев в лунную осеннюю ночь на кладбище напрасно ожидает свидания, в шутку обещанного «Котиком»: «На первых порах Старцева поразило то, что он видел теперь первый раз в жиз-

ни, и чего, вероятно, больше уже не случится видеть: мир, не похожий ни на что другое, — мир, где так хорош и мягок лунный свет, точно здесь его колыбель, где нет жизни, нет и нет, но в каждом темном тополе, в каждой могиле чувствуется присутствие тайны, обещающей жизнь тихую, прекрасную, вечную. От плит и увядших цветов, вместе с осенним запахом листьев, веет прощением, печалью и покоем...»

Это и есть то самое место, художественное значение которого в рассказе на первый взгляд представляется неясным. Пожалуй, можно подумать, что оно лишнее, и что, опустив его, мы не причиним заметного ущерба общему впечатлению и основному смыслу (так называемой «идее») произведения. Но, вникая глубже, мы убедимся, что эти поэтические строки имеют огромное художественное значение в целом, образуя в нем как бы поворотный пункт: с этого пункта вся композиция поворачивает в другую сторону. Дело вот в чем. Главы первая и вторая, рассказывающие нам о времяпрепровождении у Туркиных, о том, как эта добрая и радушная семья понравилась Старцеву, о том, как зародилась у Старцева любовь к «Котикку», написаны так, что читатель чувствует уже пошлость, пустоту, рутину и прозу этих людей, их жизни, даже самой любви Старцева; но все это как бы покрыто легким покровом поэзии, — вам чувствуется ее слабое веяние, скрашивающее безотрадную прозу этой жизни; вы следите за этим веянием и замечаете, что оно крепнет и растет и, наконец, в сцене на кладбище, в вышеприведенных строках, достигает своего апогея. Тут — конец «поэзии», и с главы третьей и до конца идет уже сплошная «проза», нескрашенная, неприкрытая, жесткая проза жизни, рисующая нам постепенное очерствение души молодого врача, превращающегося в толстого, грубого, жадного «Ионыча». Все вместе представляет собою стройную, гармоничную — я готов сказать: музыкальную — композицию, производящую сильное художественное впечатление не только тем, что она говорит, но и тем, *как* она говорит. Основная идея, которую я старался разъяснить в этой статье, выступает ярко и сильно в сознании читателя, потому что он воспринимает ее не одним умом, но и чувством. Это чувство сложно и своеобразно. Это особое *настроение* души, вызываемое мастерским изображением брэнной и робкой «поэзии», прозябающей в душе сухой и прозаической, и ее как бы лебединой песни — на кладбище, и рядом — воспроизведением всеильной, всепоглощающей, торжествующей «прозы» жизни.

Если нам удалось уяснить себе художественные приемы и точку зрения Чехова, как они выразились в рассказе

«Ионыч», то нам уже нетрудно будет узнать их и в других произведениях этого писателя. Нужно только помнить, что в них не следует искать всестороннего изображения жизни, но что в них даны нам результаты «художественного опыта», в котором руководящей точкой зрения служит мрачный, безотрадный взгляд на человека и на современную жизнь. Но этот взгляд так выражен, и весь «опыт» так поставлен и проведен, что внимательный и вдумчивый читатель чувствует присутствие идеала, его тихое, еще неясное веяние и вместе с художником устремляет свой умственный взор в туманную даль грядущего, где уже чувствуется бледный рассвет новой жизни.

III. «В ОБРАГЕ»

1

Это — мастерская картина жизни той самобытной «буржуазии», которая возникает у нас не только в городах, но и в селах, образуя новое «темное царство». Разбогатевшие заводчики и торговцы из мещан и крестьян уже составляют по селам и деревням род нового класса, который в отношении социально-психологическом, по-видимому, резко отличается от нашего старого купечества.

Это последнее — одно из наших старейших «сословий». Оно сформировалось в далекой старине — вместе с Московским государством — и давно уже выработало определенную социальную физиономию; оно имеет свои традиции, даже свои исторические воспоминания. В пьесах Островского мы имеем классическое изображение духовного склада этого сословия в его исторически сложившейся самобытности. Некоторые романы П. Д. Боборыкина («Китай-город», «Перевал») дают нам широкие и часто мастерски написанные картины новой жизни купечества, уже цивилизующегося и принимающего общерусские обычаи и формы.

Эти литературные справки помогут нам оживить в уме общее, типичное представление об этом старинном, исторически сложившемся классе, уже заметно выходящем на свет божий из «темного царства». А такое представление нам нужно для того, чтобы сопоставить с ним картину нового «темного царства», идущего на смену старому.

Появление нового «темного царства», самобытно слагающегося из элементов мещанских и крестьянских, давно уже было намечено нашей художественной литературой. Сюда относятся

глубокие наблюдения Глеба Успенского, типы кулаков в повестях и очерках Салова и других, некоторые эпизодические фигуры у Салтыкова и т. д., — и все это вместе взятое имело смысл предостережения, это было в своем роде наше «*caveant consules*»*.

Новая повесть Чехова говорит нам, что опасения оправдались; с тем вместе она дает нам понять, что возникновение этой темной кулаческо-барышнической «необуржуазии» (если можно так выразиться) есть процесс вполне самобытный, органический, неизбежный. Повесть вносит важный вклад в изучение психологии этой среды.

В противоположность старому купечеству, новая мещанско-крестьянская «буржуазия» не имеет исторического прошлого, лишена определенной физиономии, не выработала еще своего психологического склада. Она являет зрелище чего-то бесформенного, неустоявшегося, беспринципного, беспардонного. Жестоки и нелепы понятия Кита Китыча⁵, но это все-таки понятия, а не пустое место. Жестоки нравы «темного царства», но это все-таки нравы, те самые, какие когда-то были общерусскими и которые Петр Великий, по выражению поэта, «укротил наукой». Жизнь новой сельской буржуазии характеризуется скорее отсутствием нравов, хотя бы и жестоких, — и «науке» тут нечего «укрощать». На месте нравов мы находим здесь разнузданные инстинкты. Изображая купечество, наша литература отмечала и изобличала его дикие понятия, умственную тьму, невежество и самодурство. Выводя кулаков из крестьян и мещан, она почти всегда изображает людей, потерявших Бога и совесть, натуры без нравственных устоев, чуть ли не представителей ломбрововского «типа» — *homo delinquente*⁶. Новая повесть Чехова в общем подтверждает это воззрение, давно уже установившееся в нашей литературе. Но, как всегда у Чехова, мы тут находим и немало нового.

Действие происходит в промышленном селе Уклееве, где есть фабрики, на которых занято около 400 рабочих. Предпринимателями здесь являются не иностранцы или инородцы, а настоящие русские люди — больше из мещан, и торгово-промышленная «деятельность» в селе, как и во всем районе, — вполне самобытна, невзирая на телефоны и другие атрибуты иноземной «цивилизации».

На первом плане семья мещанина Цыбукина, который «держал бакалейную лавочку, но только для вида, на самом

* будьте настороже, берегитесь (*лат.*). — *Ред.*

же деле торговал водкой, скотом, кожами, хлебом в зерне, свиньями, торговал, чем придется... Он скупал лес на сруб, давал деньги в рост, вообще был старик оборотливый». Перед нами знакомый тип кулака. Но — в противоположность обычному в нашей литературе, почти ставшему шаблонным, изображению этого типа — о Цыбукине Чехова нельзя сказать, что это — человек, потерявший Бога и совесть, или что в нем инстинкты хищника и природная жестокость извратили все человеческое. Он «оборотлив», но эта оборотливость не вытекает из каких-либо особенных свойств его ума и характера, которые выделяли бы его из массы. Вспомним, что зачастую в нашей литературе кулаки изображались как натуры в своем роде исключительные: кулак был либо человек незаурядно умный и хитрый, тонкий дипломат, либо сильная натура во власти злых страстей и т. д. Ничего подобного не находим мы у Цыбукина: это — человек простой, наивный, непосредственный, ничем не выделяющийся; это — самый заурядный мещанин, разбогатевший теми нехитрыми средствами, какими, при удаче, легко может разбогатеть и всякий другой мещанин или «хозяйственный мужичок». И торгует он хищнически и мошеннически не потому, что он — натура хищная и извращенная, а потому, что так заведено, и об ином способе ведения дела нет и понятия в той среде, типичным представителем которой он является. В главе IV его жена, Варвара Николаевна, добрая и хорошая женщина, говорит, между прочим, своему пасынку Анисиму: «...Живем мы хорошо, всего у нас много... Одно слово, живем, как купцы, только вот *скучно у нас. Очень уж народ обижаем.* Сердце мое болит, дружок, 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 отвечает: «Кто к чему приставлен, мамаша».

Цыбукин — живодер потому, что «приставлен» к делу, которое, по господствующему в данной среде воззрению, иначе и не может идти. Обвешивая, мошенничая, обижая народ, Цыбукин только следует заведенному «порядку», а не создает новые формы эксплуатации. Его хищничество основано не на том, что юристы называют «злою волей», а на каком-то другом начале, которое трудно охарактеризовать определенными чертами, потому что оно — нечто бесформенное, пассивное, отрицательное. Мы бы сказали, это не наличность «злой воли», а отсутствие элементарных нравственных понятий, что отнюдь

не мешает ему быть человеком по натуре не злым, не черствым, не жестоким.

В семье он — не тиран, не самодур, как знаменитые герои Островского. В его семейных отношениях мы наблюдаем проявление некоторого душевного благообразия, выражающегося в мягком и ласковом обращении с женой, детьми, невестками. Это очень любопытная сторона дела.

«У старика (читаем в главе I) всегда была склонность к семейной жизни, и он любил свое семейство больше всего на свете, особенно старшего сына-сыщика и невестку» (жену младшего сына, глупого и глухого). Каков характер этой любви и в чем ее душевное обоснование? Для ответа на этот вопрос Чехов дает достаточно указаний, — и, если мы вникнем в их смысл, это в значительной мере облегчит нам понимание фигуры Цыбукина.

Старший сын, по мнению отца, человек выдающихся дарований, — он пошел «по ученой части» — служит в городе, при полиции сыщиком. Старик не сомневается, что Анисим далеко пойдет. Невестка люба старику своею «необыкновенной деловитостью». «Аксинья, едва вышла за глухого, как обнаружила необыкновенную деловитость и уже знала, кому можно отпустить в долг, кому нельзя, держала при себе ключи... щелкала на счетах...» и т. д. Лучшего помощника в «делах» нельзя было бы и найти, и старик, глядя на Аксинью, «только умилялся и бормотал: “Ай да невестушка! Ай да красавица, матушка...”» (гл. I).

Здесь нельзя не видеть указания на тот уклад семейной этики и семейных чувств, который — в среде крестьянской — так хорошо был разъяснен Глебом Успенским: он основан на подчинении чувств экономическим условиям. Там, в сфере земледельческой, это — «власть земли», условия крестьянского труда, здесь это — власть барыша, лавки, денежного оборота. Пусть «власть земли» гораздо «симпатичнее» и, может быть, меньше уродует человека в нравственном отношении, но и тут и там — принцип все тот же, и он, по существу дела — не нравственный. Цыбукин любит больше всего Аксинью и Анисима на том же основании, на каком хозяйственный мужичок Успенского должен больше всего любить работоспособных членов семьи и будет, по меньшей мере, равнодушен к неработоспособным. Оттуда и равнодушие Цыбукина к глухому, болезненному и глупому младшему сыну, Степану, мужу Аксиньи, от которого «настоящей помощи не ждали». Плохой помощник, плохой работник, — за что его любить?

Любовь в семье становится явлением *нравственным* в собственном смысле только с того момента, когда она освобождается от утилитарной мотивировки. Но такое освобождение не является сразу, — и между любовью экономически мотивированной, которую нельзя назвать нравственной, и любовью, свободную от этой мотивировки и по праву заслуживающей название этической, есть переходные ступени, посредствующие звенья. В ряду таковых видное место принадлежит тому порядку чувств, которые можно назвать *эстетическими* мотивами любви: человек любит другого не потому собственно, что этот другой полезен, хороший работник, помощник в деле, а потому, что он вносит в обиход жизни элемент украшения, благообразия, нечто приятное. Это уже роскошь, и как таковая любовь этого сорта, по-видимому, противоречит строго утилитарному принципу. Но на известной ступени материального благополучия некоторая роскошь становится потребностью; а поскольку она *облегчает* труд и жизнь, постольку она сама является как бы разновидностью полезного и может быть сведена все к тому же утилитарному началу. Отсюда до настоящего нравственного отношения все еще очень далеко, но как бы то ни было, это уже шаг в направлении к этике. Любить жену и детей как приятную роскошь — это еще не нравственная любовь, но она составляет некоторый прогресс по сравнению с любовью, основанной исключительно на материальной полезности человека.

На этой-то несколько высшей ступени в развитии семейных чувств стоит герой повести. «Он был вдов, но через год после свадьбы сына (Степана) не выдержал и сам женился», — на женщине, которую он избрал не как «полезность» в хозяйстве или помощницу в делах, а руководствуясь именно теми «эстетическими» мотивами, на которые я только что указал. Варвара Николаевна явилась в его жизни как роскошь, но роскошь небесполезная. Это была «уже пожилая, но красивая, видная девушка из хорошего семейства». Как работница или хозяйка она не имела значения, так как всем заведовала Аксинья, но тем не менее она принесла дому Цыбукиных большую пользу — не материального порядка, а «эстетического». «Едва она поселилась в комнатке, в верхнем этаже, как все просветлело в доме, точно во все окна были вставлены новые стекла. Засветились лампадки, столы покрылись белыми, как снег, скатертями, на окнах и в палисаднике показались цветы с красными глазками, и уж за обедом ели не из одной миски, а перед каждым ставилась тарелка. Варвара Николаевна улыба-

лась приятно и ласково, и казалось, что в доме все улыбается» (гл. I). Но этим внешним украшением и упорядочением дома далеко не ограничивалось «эстетическое» значение Варвары Николаевны. Дело в том, что эта женщина, добрая и жалостливая, сознавала безобразие хищничества, жизни, основанной на обманах и обидах. Она жалеет людей, и ее любимое занятие — раздавать милостыню. Выше я привел ее слова о том, что у них в доме «скучно» оттого, что слишком людей обижают и нечестно торгуют. Теперь прочитаем следующее: «И во двор, чего раньше не бывало, стали заходить нищие, странники, богомолки; Варвара Николаевна помогала деньгами, хлебом, старой одеждой, а потом, обжившись, стала потаскивать и из лавки. Раз глухой 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...» Читатель, пожалуй, ожидал бы, что тут разыграется семейная сцена из-за двух осьмушек чаю, изъятых из оборота и обращенных на доброе дело. Ничуть не бывало. «Варварушка, ежели тебе, матушка, — сказал Цыбукин 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» (гл. I). Таким образом, Варвара Николаевна внесла в дом элемент, облагораживающий грубую жизнь, смягчающий ее жестокость и являющийся некоторым противовесом «греху», хищничеству, грабительству. И в этом смысле роль Варвары Николаевны была не столько этическая, сколько эстетическая. Чехов чрезвычайно удачно выражает это словами: «В том, что она подавала милостыню, было что-то новое, что-то веселое и легкое, как в лампадках и красных цветочках».

Немножко доброты и сердечности, немножко жалости, наконец, одно лишь присутствие нравственной добропорядочности среди постоянного зла и греха — это уже *украшает* безобразную жизнь и вместе с тем, не мешая греху и злу действовать своим порядком, помогает людям, живущим в этой удушливой атмосфере, легче выносить ее, как помогает тому и религия на известном, невысоком уровне религиозного сознания. Непосредственно вслед за приведенными словами о том, что в милостыне Варвары Николаевны было что-то новое, веселое и легкое, Чехов говорит следующее: «Когда в табельные дни или в престольный праздник... сбывали мужикам протухлую солонину с таким тяжким запахом, что трудно было сто-

ять около бочки, и принимали в заклад косы, шапки, женины платки, когда в грязи валялись фабричные, одурманенные плохой водкой, и грех, казалось, сгустившись, уже туманом стоял в воздухе, *тогда становилось как-то легче при мысли, что там, в доме, есть тихая, опрятная женщина, которой нет дела ни до солонины, ни до водки; милостыня ее действовала в эти тягостные, туманные дни как предохранительный клапан в машине*».

Здесь, в этой тираде, все — великолепно, а в частности, сравнение с предохранительным клапаном, и безличный оборот «становилось легче» превосходно обрисовывает мысль художника. Кому становилось легче? Всем — и тем, кто живет в этой атмосфере, и тем, кто так или иначе соприкасается с нею, и постороннему наблюдателю, случайному зрителю, — и, *по всей вероятности, также самим производителям зла и греха*. И они должны ощущать эту струю свежего воздуха. И — бог весть — сами ли они становятся от этого немного лучше, или только эта струя облегчает им труд — производить зло и грех, — во всяком случае, приток «свежего воздуха» сам по себе есть уже благо. Но это благо еще не возвысилось до значения элемента нравственно протестующего (нравственное всегда так или иначе протестует, активно или пассивно) и застыло на низшей ступени — «эстетически полезного».

2

Вскоре в доме Цыбукиных появились два новых лица, и с ними обозначился новый элемент — *своеобразного протеста в форме страха*.

Анисима решили женить. Более всех радела о том добрая Варвара Николаевна. Она же и нашла ему невесту из соседнего села Торгуева — бедную девушку Липу, дочь поденщицы. Липа «была худенькая, слабая, бледная, с тонкими, нежными чертами, смуглая от работы на воздухе; грустная, робкая улыбка не сходила у нее с лица, и глаза смотрели по-детски — доверчиво и с любопытством». На смотринах она «стояла у двери и как будто хотела сказать: “Делайте со мной, что хотите: я вам верю”, а ее мать Прасковья, поденщица, пряталась в кухне и замирала от робости» (гл. II).

Вскоре после свадьбы (описание которой, в главе III, принадлежит к лучшим местам повести) Анисим уехал в город, где он постоянно живет. Липа с матерью остается у Цыбукиных, и, несмотря на ласковое обхождение самого Цыбукина и Варвары, они чувствуют себя чужими здесь, робеют, не могут

«обжиться», как в свое время так легко обжилась в этом доме Варвара. «...Богато живут, — говорит Липа плотнику Елизарову, — *только страшно у них, Илья Макарыч. И-и, как страшно!*»

Варваре Николаевне — той только «скучно», что людей обижают. Липе — страшно. Ей безотчетно страшно. Она словно чувствует что-то недоброе, роковое, что ожидает ее в этом доме. Она боится мужа, хотя он и не обижает ее; но пуще всего боится она Аксиньи, в которой инстинктивно угадывает злейшего врага.

Вскоре обнаружилось, что Анисим промышлял вместе с другим сыщиком фабрикацией фальшивых денег. Серебряные рубли, которые он привез в подарок отцу и другим, оказались поддельными. Это произвело переполох в доме. Цыбукин смутился, — он испугался, как бы чего не случилось. «Ты, дочка, — говорит он Аксинье, — возьми (сверток этих рублей), брось в колодезь... Ну их! И гляди, чтоб разговору не было...»

В доме укладываются спать. «Липа и Прасковья, сидевшие в сарае, видели, как один за другим погасли огни; только наверху, у Варвары, светились синие и красные лампадки, и оттуда *веяло покоем, довольством и неведением*».

Ни покоя, ни довольства, ни даже неведения не знают чистые души Липы и Прасковьи. Им слишком ясна близость зла, греха и беды. Им жутко. «И зачем ты отдала меня сюда, маменька!» — говорит Липа. «Замуж идти нужно, деточка. Так уж не нами положено». «И чувство безутешной скорби готово было овладеть ими. Но, казалось им, кто-то смотрит с высоты неба, из синевы, оттуда, где звезды, видит все, что происходит в Уклееве, сторожит. И как ни велико зло, все же ночь тиха и прекрасна, и все же в божьем мире правда есть и будет, такая же тихая и прекрасная, и все на земле только ждет, чтобы слиться с правдой, как лунный свет сливается с ночью... И обе, успокоенные, прижавшись друг к другу, уснули» (гл. V).

Им, как и всем «нищим духом», это «успокоение» необходимо: в нем они почерпают силу — противиться злу, не заражаться им и оставаться «чистыми сердцем». И если в доме Цыбукиных милостыня и лампадки Варвары были чем-то «новым», то детски чистая вера и тихое «успокоение» Липы и Прасковьи — это здесь не только нечто новое, но и принципиально несовместимое с жизнью Цыбукиных, с тою атмосферой греха и зла, о которой мы говорили выше. Варвара внесла в эту жизнь некоторое благообразие, ее скрашивающее, — Липа и Прасковья только резче оттеняют все ее безобразие, ничем не

поправимое. Они не вносят сюда чего-то «легкого» и «веселого», и при мысли о них, о их присутствии здесь, не «становится как-то легче», — иное чувство вкрадывается в душу, — чувство тихой жалости и также безотчетной скорби, как бывает иногда в тихую летнюю ночь, при холодном свете луны, при грустном мерцании звезд...

3

Наконец, пришло известие, что Анисим посажен в тюрьму за подделку денег. В семье Цыбукиных все приуныли, кроме Аксиньи и Липы. Первая со свойственной ей деловитостью и энергией занялась новым предприятием — устройством кирпичного завода в Бутекине. Липа, не любившая мужа и, по-видимому, даже чувствовавшая к нему отвращение, совсем не думала о нем, тем более что в ее жизни явился новый, захватывающий интерес, — ребенок, к которому она привязалась со всею страстью чистой души и первой материнской любви. Изображение этой любви в главе VI принадлежит к лучшим местам повести. Что касается Варвары, то «она тоже была огорчена, но пополнела, побелела, по-прежнему зажигала у себя лампадки и смотрела, чтобы в доме все было чисто, и угощала гостей вареньем и яблочной пастилой». Анисима судили и приговорили к лишению прав и каторге на 6 лет. Для старика Цыбукина это событием было роковым. Оно сразу подкосило его. Он совсем упал дулом, «ослабел». Его мысли помутились, — все мерещатся ему фальшивые рубли.

По настоянию Варвары, он решается обеспечить внука, сына Анисима и Липы, записав на его имя Бутекино, то есть тот самый участок, где Аксинья строит кирпичный завод. Узнав об этом, Аксинья пришла в неистовую ярость. Она швырнула ключи к ногам старика, закричала, зарыдала и объявила, что не намерена больше работать на Цыбукиных. Она рвет и мечет, приказывает глухому собирать вещи, бежит в кухню, где Липа стирала ее же белье. «Отдай сюда! — проговорила она с ненавистью и выхватила из корыта сорочку. Липа глядела на нее, оторопев, и не понимала, но вдруг уловила взгляд, какой она бросила на ребенка, и вдруг поняла и вся помертвела. — “Взяла мою землю, так вот же тебе!” — сказавши это, Аксинья схватила кувшин с кипятком и плеснула на Никифора. После этого послышался крик, какого еще никогда не слышали в Уклееве, и не верилось, что небольшое, слабое существо, как Липа, может кричать так...»

К вечеру ребенок умер в земской больнице. Липа завернула маленькое тело в одеяльце и понесла домой. Надвигается ночь с серебряным полумесяцем и мириадами звезд. Липа несет мертвого ребенка среди весеннего шума теплой ночи, оглушенная пеньем соловьев, кваканьем лягушек, разнообразными голосами неизвестных птиц. Было шумно и оживленно в поле, — «все эти твари кричали и пели нарочно, чтобы никто не спал в этот весенний вечер, и чтобы все, даже сердитые лягушки, дорожили и наслаждались каждой минутой: ведь жизнь дается только один раз!»

И здесь Чехов пишет те удивительные страницы, на которые он такой мастер, но которые и от читателя требуют в своем роде «мастерства» — уметь вникнуть в дело и уловить движения мысли художника. И действительно, данное место (эпизод встречи Липы с двумя мужиками и разговор с ними в гл. VIII) — самое трудное в повести. Мы его обойдем здесь, чтобы вернуться к нему ниже, а теперь передадим бегло остальное содержание повести и остановимся на ее основной мысли, с полной ясностью выступающей наружу даже при беглом чтении.

Ребенка похоронили. Липа без ребенка оказалась совсем уже лишней и чужой в семье Цыбукиных, и Аксинья без церемонии выгоняет ее вон. Она уходит к матери, в Торгуево.

Цыбукин совсем опустился, перестал заниматься делами, которые перешли в бесконтрольное ведение Аксиньи, и «даже не держит при себе денег, потому что не может отличить настоящих от фальшивых». «Он стал как-то забывчив, и если не дать ему поесть, то сам он не спросит; уже привыкли обедать без него, и Варвара часто говорит: — А наш опять лег не евши. — И говорит равнодушно, потому что привыкла». Она «еще больше пополнила и побелела и по-прежнему творит добрые дела...».

Аксинья преуспевает. «Кирпичный завод работает хорошо». Она «вошла в долю с Хрымиными, и их фабрика называется теперь так: “Хрымины-младшие и Компания”». Около железнодорожной станции открыли трактир и т. д. Один пожилой помещик ухаживает за ней, и она, очевидно, уже помышляет о том, как бы и его прибрать к рукам. Об Анисиме все забыли.

Повесть оканчивается разговором плотника-подрядчика Елизарова со сторожем Яковом на тему о делах Цыбукиных, о глупости глухого, о том, что Аксинья выгнала свекра из дому и не кормит его и т. д. Елизаров рассуждает «объективно». Но

Яков горячится. «Третий день, — говорит он, — старик сидит не евши... Все молчит. Ослаб. А чего молчать? Подать в суд, — ее б в суде не похвалили». При разговоре присутствует и Цыбукин. Но он относится ко всему этому безучастно. Показалась толпа баб и девок, возвращающихся со станции, где они нагружали кирпич. «Они пели. Впереди всех шла Липа и пела тонким голосом и заливалась, глядя вверх, на небо, точно торжествуя, что день, слава богу, кончился и можно отдохнуть». Увидя Цыбукина, Липа поклонилась ему низко и сказала: «Здравствуйте, Григорий Петрович!» И мать тоже поклонилась. Старик остановился и, ничего не говоря, смотрел на обеих, губы у него дрожали, и глаза были полны слез. Липа достала из узелка у матери кусок пирога с кашей и подала ему. Он взял и стал есть... Липа и Прасковья пошли дальше и долго потом крестились».

4

Вся суть повести — это потрясающая картина зла и греха, сопряженного с процессом возникновения новой самобытной «буржуазии» заводчиков и торговцев из мещан и крестьян, и, далее, вопрос о том, как относятся отдельные лица повести, представители различных слоев, к этому злу и греху.

Густым, удушливым туманом стоит «грех»; в этом тумане мы различаем фигуры людей и видим, что одни, как старик Цыбукин, его сыновья, Аксинья, Хрымины, являются деятелями зла. Они его производят. Но, копошась в мрачном и смрадном «овраге», почти все они, кроме Анисима и, пожалуй, Аксиньи, не ведают, что творят: это — преступники без «злой воли». Это — люди без критерия добра и зла. Злую волю можно предположить только в Аксинье. Но и она, по-видимому, не знает своей преступности, как хищный зверь не отдает себе отчета в том, что он хищник, или змея в том, что она ядовита. Аксинья разделяет общую всем героям «оврага» наивность и непосредственность. «У Аксиньи (читаем в гл. III) были серые, *наивные* глаза, которые редко мигали, и на лице играла *наивная* улыбка. И в этих немигающих глазах и маленькой голове на длинной шее, и в ее стройности было что-то змеиное...» В гл. V Аксинья ложится спать в сарае, где прохладнее, — и здесь читаем: «Она не спала и тяжело вздыхала, разметавшись от жары, сбросив с себя почти все, — и при волшебном свете луны какое это было красивое, какое гордое животное!»

В одной только из этих темных душ замечаются некоторые признаки сознания зла, слабые проявления совести, — это у сыщика Анисима. Когда его венчали, в нем проснулись воспоминания детства и заговорило сознание греховной жизни... «И столько грехов уже наворочено в прошлом, столько грехов, так все невылазно, непоправимо, что как-то даже несообразно просить о прощении. Но он просил...» Анисим, человек также в достаточной степени непосредственный, все-таки в известной мере подлежит *нравственной* ответственности, помимо уголовной. Другие лица, не исключая даже Аксиньи, ей не подлежат: они нравственно *неизменяемы*, — и в этом отношении крайним пределом бессознательности и тьмы душевной является глухой и глупый муж Аксиньи — фигура, некоторым образом *символизирующая* всю эту бездну нравственной темноты и глухоты «оврага», изображение которой и составляет главное содержание повести.

Среди этой тьмы кромешной, в этом сгущенном тумане произвольного зла и греха, натуры добрые, души чистые живут, можно сказать, по принципу «непротивления злу». Но есть разные степени непротивления. Самое настоящее — это то, которое представлено Варварой: зло разрослось, греха накопилось тьма, а она только пополнила да побелела и творит добрые дела. Это какая-то толстокожая, неуязвимая добродетель, которую не пробудит от спячки даже такое ужасное, потрясающее проявление зла, как убийство ребенка. Другая ступень — это относительная, пассивная непримиримость со злом Липы и Прасковьи. Их своеобразный «протест» основан на страхе и отвращении. Но какая при этом покорность судьбе, какое отсутствие малейшего чувства злобы и мести! Это — натуры, столь же непосредственные в добре, как те непосредственны в зле.

Но другую степень непротивления, сопряженную с некоторой работой мысли, с проблесками сознания, наблюдаем мы в лице плотника-подрядчика Елизарова (он же Костыль). Рассказывая Липе и Прасковье о своем столкновении с фабрикантом Костюковым, он говорит следующее: «Вы, говорю, купец первой гильдии, а я плотник, это правильно. И святой Иосиф, говорю, был плотник. Дело наше праведное, богоугодное; а ежели, говорю, вам угодно быть старше, то сделайте милость, Василий Данилыч. А потом этого, после, значит, разговору, я и думаю: кто же старше? Купец первой гильдии или плотник? Стало быть, плотник, деточки! — Костыль подумал и добавил: — *Кто трудится, кто терпит, тот и старше*» (гл. V).

И Липе, и Прасковье, говорит Чехов, *«быть может, померещилось на минуту, что в этом громадном таинственном мире, в числе бесконечного ряда жизней, и они сила, и они старше кого-то...»*.

Но и Костыль — не человек «протеста». Он ладит в мирится с жизнью в «овраге» и с людьми греха и зла почти так, как и Варвара. Слушая резкую филиппику сторожа Якова против Аксиньи, он говорит: «Баба ничего, старательная. В ихнем деле без этого нельзя, без греха-то...»

Таким образом, чудная «формула»: «Кто трудится, кто терпит, тот и старше», мирно уживается в «овраге» с дикой формулой: «Кто к чему приставлен».

В конце концов, наиболее протестующим элементом и как бы представителем общественной совести является незначительное лицо старого сторожа Якова.

Нравственное вырождение одних, непосредственная чистота души, кротость и смирение других; картина греха и зла, стихийно возникающего без явственного действия «злой воли»; фаталистическое непротивление злу и греху, слабые проблески сознания и еще более слабые признаки протеста — вот то, что мы наблюдаем, что мы, если можно так выразиться, *претерпеваем* в удушливом «овраге», куда переносит нас Чехов. Нам становится и «скучно», как Варваре, и «страшно» в «овраге», как Липе, — и унылое чувство безысходности, тяжкое сознание беспросветности овладевает нами, пока мы — «в овраге». И душно нам, и так хочется выглянуть оттуда на свет божий, увидеть широкий простор степей, подышать вольным воздухом широких горизонтов. И Чехов дает нам некоторую возможность такого освежения. Он мимоходом рисует нам картинку, которая послужит для нас намеком — *или символом* — того, что хотя таких «оврагов», как Уклеево, и много на Руси, но что Русь велика и обильна всем, и добром, и злом, и что на ее широком просторе, в далеких горизонтах ее стихийного, исторического движения, дана возможность развития всяких «формул», как той, что твердит: «кто к чему приставлен» и «без греха нельзя», так и той, которая возвещает: «кто трудится, кто терпит, тот и старше». Пусть далекие — исторические — горизонты утопают в туманной дали, пусть на широком просторе все темно, все неясно; но, кажется, в этой темноте, в этой бесформенности какая-то жизнь создается, какие-то силы бродят, что-то есть, что-то движется...

Но Чехов ничего такого не говорит нам. Он только рисует картину, набрасывает силуэты фигур, отрывки разговора и

всем этим только *символизирует* то настроение и ту возможность новых чувств и новых мыслей, которые осуществить и развить в себе должен сам читатель.

Я имею в виду то самое место, о котором выше я упомянул как о наиболее трудном для художественного понимания.

Липа с мертвым ребенком на руках замешкалась в поле. Спустилась ночь. Темно. Вдруг она увидела костер возле дороги, освещавший фигуры старика мужика и парня, возившегося около телеги. Липа подходит к ним...

Не забудем обстановки картины: голосистая весенняя ночь, когда все твари «кричат нарочно, чтобы никто не спал», когда овладевает душою чувство бесконечной ценности жизни человеческой и в уме уж бьется мысль о неотъемлемом праве на жизнь, на радость бытия, на счастье. А у Липы на руках мертвый ребенок, которого она безумно любила... «О, как одиноко в поле ночью, среди этого пения, когда сам не можешь петь, среди непрерывных криков радости, когда сам не можешь радоваться...»

Поделиться своим горем с людьми, хотя и чужими, услышать живое слово, может быть — слово утешения, так необходимо Липе в эту минуту. Старик предлагает подвезти ее до Уклеева. Едут. Липа говорит: «Мой сыночек весь день мучился. Глядит своими глазочками и молчит, и хочет сказать, и не может... И скажи мне, дедушка, зачем маленькому перед смертью мучиться? Когда мучается большой человек... то грехи прощаются, а зачем маленькому, когда у него нет грехов? Зачем?» — «А кто ж его знает! — ответил старик... — Птице положено не четыре крыла, а два, потому что и на двух лететь способно; так и человеку положено знать не все, а только половину или четверть...» И в утешение Липе он говорит: «Ничего... Твое горе с полгоря. Жизнь долгая, — будет еще и хорошего, и дурного, всего будет. Велика матушка-Россия! — сказал он и поглядел в обе стороны». И в назидание Липе он повествует о своих странствованиях и злоключениях. Исходил он всю Россию. Был и в Сибири, и на Алтае, и на Амуре. Ходком ходил. Был переселенцем. Стосковался по матушке-России. Вернулся в родную деревню нищим. «Помню, — говорит он, — плывем на пароме, а я худой-худой, рваный весь, босой, озяб, сосу корку, а проезжий господин тут какой-то на пароме, — если помер, то царство ему небесное, — глядит на меня жалостно, слезы текут. Эх, говорит, хлеб твой черный, дни твои черные...» Теперь старик живет в батраках... И он заканчивает свой рассказ такой моралью:

«А что ж? Скажу тебе: потом было и дурное, было и хорошее. Вот помирать не хочется, милая, еще бы годочков двадцать пожил; значит, хорошего было больше. А велика матушка-Россия! — сказал он и опять посмотрел в стороны и оглянулся...»

В «овраге», куда путем естественного роста культуры, силою новых условий экономического развития, фатально попадает народ, и страшно, и душно, и нравственно скверно, но — *велика матушка-Россия!*

5

Как видит читатель, повесть Чехова не чужда *символизма*. Символические элементы, как известно, встречаются и в других произведениях этого глубокого художника, и иногда в них-то, в этих элементах, и сосредоточивается главный интерес его художественных созерцаний.

Но символизм в искусстве — вещь опасная. Вообще я думаю, что это прием *архаический*, и что прогресс в искусстве, по крайней мере, *образном*, характеризуется преимущественно освобождением от символизма. Превращение *образов* из *символических* в *типичные* — вот процесс, который явственно наблюдается в истории художественного творчества. Но, вытесняемый из сферы искусства образного, символизм сохраняется или даже упрочивается в области *лирики*, где известные чувства или настроения легко воспринимаются в качестве своего рода *символов* идей. Под лирикою в данном случае я понимаю не только лирическую поэзию, но вообще всякое искусство, которое взамен образов возбуждает в нас специфическую эмоцию или же, давая образы, окрашивает их этой эмоцией, и притом так, что эту окраску нельзя устранить, не нарушая тем самым художественного эффекта. Сюда относятся, стало быть, кроме лирической поэзии в тесном смысле, музыка, пейзаж в живописи, лирические места и картины природы в поэмах, романах, повестях и т. д. Как пример символизма в лирике можно привести поэзию или музыку религиозную, патриотическую, военную и пр. Так, скажем, лирическая эмоция, вызываемая в нас звуками Марсельезы, служит для нас символом идей 1789 года и также идеи современного французского патриотизма. Но для человека, который не знает ни идей 1789 года, ни национального значения Марсельезы, те же звуки уже не будут иметь указанного символического характера, что, однако же, не помешает ему извлечь из них все, что они

могут дать в смысле художественного «наслаждения». Уже из этого примера видно, что символизм в лирике отнюдь не обязателен. Но он может быть навязан (если можно так выразиться) обстоятельствами, случайными или неслучайными ассоциациями данного порядка чувств с известными идеями, наконец — намерениями автора. Поэт, например, может намеренно придать лирической пьесе символический характер и таким путем принудить читателя к символическому пониманию. Но, помимо таких случаев явного и принудительного символизма, мы часто встречаем в лирической поэзии символизм иного рода — более мягкий, не столь властный, не столь навязчивый, когда не можешь даже сказать с уверенностью, придавал ли сам автор своей пьесе символическое значение, и если придавал, то какова именно была та идея, которую он имел в виду. В этих случаях читателю представляется — *ad libitum* * — истолковывать пьесу символически, влагая в нее ту или иную идею, или же, взяв ее как она есть, ограничиться тем, что она непосредственно дает. И, мне кажется, высшие создания лирики — это те, которые, внушая нам мысль о возможности их символического применения, в то же время так властно захватывают нас своим непосредственным поэтическим содержанием, что мы теряем всякую охоту искать их символического применения и довольствуемся одним только предчувствием его возможности. Вот именно таковы в большинстве случаев и лирические места в повестях и очерках Чехова, таковы они и в настоящей повести. Выше я старался обнаружить их как бы скрытый «потенциальный» символизм. Эти места находятся: одно — в конце главы V («И чувство безутешной скорби готово было овладеть ими...»), другое — в начале главы VIII («Солнце легло...» и т. д., кончая фразой: «О, как одиноко в поле ночью...» и т. д.).

Но Чехов не ограничился этим лирическим полусимволизмом. Он внес некоторый символизм и в самые образы, а равно и отдельные сцены и даже отдельные черты картины. Это также символизм мягкий, ненавязчивый; но он все-таки заметен; заметно и то, что он робок и прячется: то он выступит более явственно, то затеряется в роскошных красках бытовых черт.

Наиболее явственно символичны глухой Степан, Варвара, вся сцена встречи Липы с мужиком, который говорит «велика матушка-Россея», самый этот мужик и его спутник, молодой парень Вавила; из отдельных черт — упоминание о дьячке, который съел икру, и некоторых других. Неявственно символич-

* как угодно (лат.). — *Ред.*

ны плотник Елизаров, Липа и Прасковья, причем можно подметить, что последним двум эта неясственная символичность не вредит, потому что это — образы, окрашенные лиризмом, между тем как бытовому типу Елизарова она положительно вредит: он собран из *разных черт*, о многих из которых нельзя с уверенностью сказать, не приведены ли они *только* в видах символического назначения фигуры.

Зато как хороши типичные бытовые фигуры старика Цыбукина, Анисима, Аксиньи! Эти лица не символизируют идею произведения, а представляют ее в живых образах, они ее как бы олицетворяют.

IV. ОТ «МЕРТВЫХ ДУШ» ДО «ВИШНЕВОГО САДА»

Что-то пророческое и торжественное слышалось в его голосе сквозь печаль и сумрак жизни, которую он заставлял как бы исповедоваться перед нами в живых творческих созданиях...

А. Федоров⁷

(Южные записки. № 34. С. 21).

1

От «Мертвых душ» до «Вишневого сада» прошла целая эпоха, и не только литературная, эпоха — богатая великими событиями в нашей внутренней жизни, из которых важнейшее, конечно, день 19 февраля 1861 года, когда колесо нашей истории круто повернуло — влево.

Тогда, по выражению поэта, «порвалась цепь великая»⁸, цепь, связывавшая Обломова с Захаром, и это был акт двойного освобождения — мужика от барина и барина от мужика. Уже Гончаров в «Обломове», почти накануне реформы (1859 г.), показал, как действительно необходимо барину освободиться от мужика: иначе он совсем изленился, заснет, опустится, оскудеет душою. Другие, например, Тургенев (в «Записках охотника»), показывали, как действительно необходимо мужику освободиться от барина, чтобы богатство сил, в нем таящееся, получило возможность развиваться «на воле» и лечь в основу материального и духовного благосостояния страны...

Но, как известно, вышло так, что «цепь великая»

Порвалась — и ударила
Одним концом по барину,
Другим по мужику...

За великою реформою последовала эпоха «оскудения» как барина, так и мужика. Крепостники с злорадством указывали на этот прискорбный факт, забывая, что «оскудение» началось задолго до реформы, что оно было необходимым порождением того же крепостного права, что его изображал еще Гоголь во второй части «Мертвых душ». Отмена рабства была великим актом, устранившим многовековое зло, но она не могла по мановению волшебного жезла устранить все последствия этого зла, не могла излечить ни барина, ни мужика от той порчи, той деморализации, которая была порождена рабством. «Оскудение» материальное и еще больше нравственное по необходимости должно было продолжаться и после эмансипации («дело веков поправлять нелегко»⁹), — и оно было бы еще значительнее и печальнее, если бы ряд других реформ 60-х годов не внес некоторого оздоровляющего начала в нашу жизнь. К сожалению, эти реформы остались незавершенными, и последовавшая вскоре реакция в значительной мере парализовала их благое действие.

«Оскудение» продолжалось, затягивалось и — для многих — являлось зловещим призраком, мешавшим понимать смысл совершавшейся эволюции общественных отношений, — появление новых классов, новую жизнь, новые перспективы ее.

Наша художественная литература — надо отдать ей справедливость — много содействовала прояснению взгляда, правильному пониманию хода вещей. И если возьмем важнейшие ее произведения за последние 60 с лишним лет, именно те произведения, которые так или иначе отражали и уясняли «ход вещей», то увидим, что здесь, от «Мертвых душ» до «Вишневого сада», *не прекращались поэтические похороны старой, барской России* и не смыкались, хотя и затуманивались порою, очи, устремленные вперед, в будущее России, которое могло пониматься весьма различно, но, во всяком случае, представлялось чем-то по существу отличным от старой, барской Руси, основанной на крепостном праве и его пережитках.

Эту старую Русь, вместе с крепостным правом, хоронил в «Мертвых душах» консерватор Гоголь, — и искал, хотя неудачно, «новых людей», чаял какого-то обновления жизни, оздоровления омертвелой души русского человека, вперяя в грядущее взор, отуманенный мистикой...

Хоронил старую Русь и ненавистник крепостного права Тургенев — в «Записках охотника», в «Дворянском гнезде», этом великом похоронном гимне, в «Отцах и детях», этой вечно юной песне отрицания, в злой сатире «Дыма», — и на зака-

те дней своих еще раз помянул ее, сказав: «Хороша старина — да и бог с ней»¹⁰.

Л. Н. Толстой уже в «Детстве», «Отрочестве», «Юности», потом в «Войне и мире», рисуя эпически старую, барскую Русь, в сущности, «отпевал» ее, ибо от его картин, как от всякого эпоса, веет жизнью отжившею или отживающею, и сама психология «настоящего барина», в которой Толстой — такой несравненный мастер, в результате внушает нам мысль, что «настоящего русского барина» уже давно нет. В «Анне Карениной» эти эпические похороны усилены долей отрицания и юмора, а также указанием на ту «порчу» барского типа, которая была обусловлена ходом вещей, новыми порядками (далеко Вронскому до князя Андрея Волконского, а милейшего Стиву Облонского мы видим в приемной банкира), наконец — зачинающимися исканиями Левина, приведшими впоследствии к тому радикальному отрицанию, которое так ярко сказалось в «Воскресении».

Яснее и резче, чем у других писателей, вопрос о барине и мужике, в смысле психологии рабовладельца и раба, был в свое время поставлен у Гончарова в «Обломове». Там отпевалась и хоронилась «обломовщина» и приветствовалось появление новых людей, стремящихся к самостоятельности, к общественной работе: там — от лица Ольги — было указано на невозможность остановки, на необходимость дальнейшего движения, на психологическую и моральную неизбежность предчувствий будущего и стремления к нему...

Тургенев (в «Дыме») иронизировал над разговорами «о будущности России», но сам он, в своих «социальных» романах и повестях и, между прочим, в том же «Дыме», изучал и воспроизводил «ход вещей» в России и устремлял задумчивый взор в ее будущее.

Даже ультрареалист Писемский, который вообще не умел устремлять задумчивого взора в даль грядущего и, чуждый идейного отрицания и чаяния, рисовал жизнь — «как она есть», — своими превосходными картинами дореформенного быта, провинциальных нравов и, наконец, знаменитым романом «Тысяча душ» по-своему отпевал и хоронил старый порядок, старую Русь вообще, рабовладельческую в частности.

В широком размахе грозной сатиры Салтыкова с новою силою сказались все то же отрицание отжившего и отживающего старого, его пережитков и наследий, а также был резко обозначен и процесс «оскудения» барина, намечено появление Разубаевых и Колупаевых¹¹, рождение новых форм эксплуата-

ции. Старую Россию хоронил сатирик еще в «Губернских очерках», — и свою блестящую, единственную в своем роде литературную деятельность завершил «Пошехонской стариной».

В романах Боборыкина «ход вещей» у нас, в его различных симптомах и сторонах, отразился с особливою художественною правдою и верностью наблюдения. Отживание старого, возникновение новых отношений, понятий, типов освещено там широким, просвещенным и прогрессивным воззрением писателя, в произведениях которого будущий историк найдет правдивую и яркую картину, показывающую, *откуда, как и куда мы шли* в знаменательную — переходную — эпоху от конца 50-х годов XIX века до начала XX.

Вопрос о барине есть в то же время и вопрос о мужике. Вся наша художественная литература, важнейшие произведения которой мы отметили выше, была столько же литературою о барине и барстве, сколько литературою о мужике и крестьянстве. Уже в «Мертвых душах» мужик и его психология образуют одну из ярких сторон этого гениального творения («мертвые» мужики Чичикова — Селифан и Петрушка, дядя Митяй и дядя Миняй, мужики Тентетникова и т. д.). «Записки охотника» — произведение по преимуществу «мужицкое» и даже народническое (в своем роде). В «Обломове» не один, а два «героя»: Илья Ильич и Захар, и последний, по глубине анализа и силе изображения, не уступит первому. Писемский в деле раскрытия «мужицкой души» был великий мастер, и такие вещи, как «Плотничья артель», «Питерщик», а также «Горькая судьбина», переживут и «Тысячу душ», и другие его произведения. О Л. Н. Толстом и говорить нечего: мужика он всегда понимал так же гениально, как и барина, и недаром сказано было о нем, что он во всей России интересовался как художник-психолог почти исключительно высшим классом и крестьянством. Его Каратаев — столь же великое художественное создание, как и его великосветские типы — Волконские, Безухов, Вронский и т. д.

Мужик занимает свое место и в сатире Салтыкова. Оскудение барина шло вместе с оскудением мужика, и появление Разуваевых и Колупаевых было освещено сатириком и с дворянской, и с крестьянской точки зрения. Тема оскудения помещика-дворянина получила детальную обработку в талантливых очерках Терпигорева (С. Атавы)¹², а вопрос об оскудении мужика, о разложении крестьянского быта, об общине, о городе и деревне, о кулаках и мироедах стал предметом внимательного изучения для целой школы писателей-народников, ис-

тинным основателем которой следует признать Некрасова, великого певца народного горя и первостепенного художника в изображении народной психологии и крестьянского быта. «Кому на Руси жить хорошо» — поэтическая «отходная» старой Руси, народным складом поющая о том, как «порвалась цепь великая, порвалась и ударила одним концом по барину, другим по мужику...».

Впереди и в то же время особо стоит в школе народников Глеб Успенский, художник огромной силы, поэт горького смеха и великой скорби, певец народного горя и тоски по идеалу.

Тоской по идеалу, порывом к будущему, высоким лиризмом ожиданий и стремлений полна задушевная поэзия Гаршина, а огромное дарование Короленко дало этому высокому подьему мысли и чувства выражение исключительно ценное и прочное.

Исключительно ярким и особливо оригинальным было выражение все того же подьема в поэзии Горького, мощный талант которого в известном смысле ознаменовал собою заключительный период эпохи — последнее десятилетие истекшего века.

Чтобы выразить в немногих словах дух, смысл и направление нашей художественной литературы за последние 60 лет, мы скажем так:

Она изображает ход вещей у нас, разложение старой Руси вообще, барской в частности, зарождение новой Руси в ее положительных и отрицательных сторонах, рисует судьбы крестьянства, скорбит об оскудении мужика, загадывает о будущем, ищет пути к нему; она полна ожиданий, то робких, то смелых, иногда нетерпеливых; порою она отчаивается и впадает в пессимизм (Тургенев); нередко она исполнена надежд и упований; строгий реализм и суровая правда изображения сочетаются в ней с высоким идеализмом стремлений, и не раз от сравнительно скромных помыслов о благе и будущем России уносилась она благородною мечтою в надзвездную высь идеала (Гл. Успенский, Короленко) или «утопий» всечеловеческого счастья (Л. Толстой).

2

Когда в начале 80-х годов стали появляться где-то в «Будильнике» или «Стрекозе» смешные очерки и рассказы «Чехонте», тогда никому и в голову не могло прийти, что веселый «Антоша» явится законным наследником всего нашего литературного богатства, что он приумножит этот художественный капитал и скажет свое — новое и веское — слово и о барине, и о мужике, и о будущности России, и о ходе вещей у нас и, на-

конец, вознесет лирику нашей скорби, нашей тоски по идеалу, нашей — всечеловеческой — мечты так высоко, как не возносил никто до него.

Мы давно уже, благодаря в особенности Гоголю, Писемскому и Глебу Успенскому, научились чувствовать пустоту и пошлость нашей провинциальной, уездной, захолустной жизни, и критика в свое время использовала этот художественный материал для выяснения общих и частных причин застоя и вялости, нас угнетающих. Казалось бы, ничего нового и любопытного не скажешь тут... Но жизнь шла дальше и, на вид повторяясь, рисовала на том же фоне новые узоры нравов, отношений, понятий. И вот уже в юморесках «Чехонте» вдруг исчез, и на его месте явился Антон Чехов, — ряд превосходных очерков и рассказов, напоминавших Мопассана, показал нам, что на тему захолустной пошлости, уездной вялости и спячки можно сказать еще много нового, и что для этого нужно быть одаренным, во-первых, чисто гоголевской чуткостью к пошлой и темной стороне русского человека и русской жизни, а кроме того — обладать широким умственным кругозором и рациональностью мысли, чего не было у Гоголя, да еще впридачу носить в душе отраву глубокой скорби, какою был так силен Глеб Успенский... Все это обнаруживалось постепенно и стало выясняться нам, когда мы прочитали «Скучную историю», «Иванова», «Именины», «Дуэль», «Мою жизнь», «Ионыча» и др. В «Ионыче» нас поразили лирический подъем, которого поэзия удивительно сочетается с «прозой» низменной и вялой жизни, изображенной в рассказе, бросая на нее тихий свет грусти... Это повторилось — с особою силою — в «Дяде Ване» и потом в «Трех сестрах», где поэзия тоски переходила в поэзию надежд, порыва и стремления. Антитеза или, если хотите, синтез тусклой, безнадежно вялой жизни и лиризма грусти, поэзии тоскующих упований, музыки задушевных, хотя и неясных, стремлений действовал чарующим образом, — и долго, во власти этих чар искусства, мы не могли отдать себе отчета — в чем их сила, откуда их обаяние, почему так трогают, так мучительно-сладко томят нас эти новые звуки... «Что в ней, в этой песне?» И мы вспомнили Гоголя, вспомнили безотрадные картины и типы «Мертвых душ» и лирический подъем, поэтическое движение великой скорбной поэмы. Наследие Гоголя досталось Чехову, — но в то же время как своеобразно, как самобытно и ново оно у Чехова, и как много говорит оно нашей душе, заставляя ее откликаться и звучать всею старою тоской ее, всеми ее новыми скорбями!

Мы думали, что «вопрос» об оскудении мужика, о кулаках-мироедах, о разложении крестьянского быта уже исчерпан в искусстве после Салтыкова, Гл. Успенского, Златовратского, Салова и др. Мы забывали, что жизнь никогда искусством не исчерпывается, и что в этом — сила искусства. «Мужики» и «В овраге» Чехова заставили нас вспомнить эту истину. Избитая, казалось, тема о деревне и городе получила здесь новую постановку и новое освещение. Нам, впрочем, трудно было сразу уловить и уяснить себе это новое в произведениях Чехова из народной жизни, разгадать ребус, составленный из превосходно очерченных типов и потрясающих картин, освещенных тихой грустью лирических мест... Но вскоре дело разъяснилось: мы привыкли к тому, чтобы народ и все народное изображалось либо с гуманно-барской точки зрения, либо с точки зрения народнической, и не подозревали возможности и законности третьей, — той самой, какую выдвинул бы самый народ, если б он мог возвыситься до необходимой для этого уровня сознательности. Это — точка зрения демократическая. Народу, конечно, чуждо не только гуманно-барское, но и народническое воззрение, образующее, в сущности, разновидность первого. Мужик, психологически и социально, не народник, а демократ. Дифференциация народной массы, разложение старого, патриархального быта, отлив в города и тяготение к городской культуре, образование класса фабричных рабочих — все это, в конце концов, процесс демократизации культуры, ведущий к устранению самих понятий «барина» и «небарина». Процесс ведет к будущей демократии через ряд нисходящих «буржуазий», и это путь — трудный, тяжелый, сопряженный со всяким злом, всяческой неправдой и порчею нравов, как и все великие исторические пути, — но его невзгоды и темные стороны уже теперь отчасти искупаются тем, что в этом процессе вырабатывается в безличной, стадной массе индивидуальность, человеческая личность, этот незаменимый рычаг или орудие прогресса. Имеющий уши, чтобы слышать, мог услышать это в произведениях Чехова, отражавших и усиливавших, наподобие резонатора, неясный шум и глухой голос самой действительности...

Когда мы почувствовали у Чехова эту демократическую постановку вопроса, исторически-рациональную, мы поняли, какую огромную — общественную — силу имеем мы и в лице этого большого художника, — и невольно вспомнилось нам одно меткое слово Герцена. «На царский приказ образоваться, — сказал он, — русский народ через 100 лет ответил — гро-

мадным явлением Пушкина» *. И мы подумали, что это изречение нужно было изменить так: на реформу Петра Великого русская нация, в лице первенствующего класса, ответила грандиозным явлением Пушкина, — и добавить: на великую реформу Александра II русский освобожденный народ ответил трогательным явлением Чехова, истинного сына народного, потомка крепостных предков, поэта грядущей демократии, певца — по существу демократической — тоски по идеалу всеобщего счастья, мечты о жизни светлой, прекрасной, справедливой и человечной...

И пришлось нам изумиться и окончательно бросить старый предрассудок, будто дар мечты, тоска по идеалу, все цветы и плоды душевного развития составляют прерогативу высших классов, наследие старой утонченной культуры, гуманного воспитания целого ряда поколений. До Чехова, кажется, у нас был только один действительно яркий факт, противоречивший этому предрассудку: Шевченко. Чехов (употребим выражение Гоголя о Пушкине) — «явление чрезвычайное»¹⁴: из глубины темной народной массы, из среды недавних крепостных и лавочников возникает художник, одаренный всеми прерогативами аристократа мысли, с душою многогранною, глубокою и нежною, певец возвышенной мечты, поэт лучших человеческих упований. «Велика матушка-Россия!» ** Велики духовные задатки русского народа, для проявления которых требуется «только» свобода, просвещение и развитие...

3

Лебединая песнь поэта подвела итог 60-летнему периоду русской художественной литературы. Перед нами опять — вопрос оскудения барина, пережитки давно отмененного крепостного права (Фирс), делец из мужиков (Лопухин), покупающий вишневый сад, имение своих бывших господ, — вообще «ход вещей» у нас и симптомы времени («вечный студент», барышня, стремящаяся к «новой жизни», проповедь труда и дела, отрицание фразы), и тут же — все та же лирика мечты, все та же поэзия надежд и стремлений...

Присмотримся ближе к выведенным лицам, прислушаемся внимательнее к их речам, — и мы убедимся, что и на этот раз Чехов сказал нечто новое и оригинальное.

* «С того берега», предисловие¹³.

** «В овраге».

Прежде всего любопытна и знаменательна та форма душевного оскудения барства, какую представляют Раневская и Гаев, и которая как род наследственной болезни отразилась и на дочери Раневской, Ане, уже стремящейся к «новой жизни». Разные формы душевного оскудения нам хорошо известны со времен Обломова, но та, какую изобразил Чехов, кажется, до сих пор не была еще никем отмечена. Она сводится к тому особому расслаблению или опустошению души, в силу которого никакая мысль, никакое чувство или настроение, как бы сильно оно ни было, не утверждается в сознании. Человек не способен думать о чем-нибудь и чувствовать что-нибудь в течение того минимума времени и с тем минимумом сосредоточенности, какие безусловно необходимы для сколько-нибудь заметного воздействия мысли, чувства, настроения на его душевную жизнь вообще, на его волю в частности. Гаеву стоит только сказать «желтого в угол», чтобы прогнать заботу, гнетущую мысль, рассеять приподнятое или угнетенное настроение и вернуть завидное душевное равновесие. Его душа, как и душа его сестры, Раневской, — это вечно и бестолково сменяющийся калейдоскоп душевных состояний, почти не оставляющих заметного следа. Переход от одной мысли к другой, ничего общего не имеющей с первою, от одного чувства к другому, противоположному, от смеха к слезам и обратно, совершается с тою быстротою и нерациональностью, которые несовместимы с понятием нормальной, здоровой психики и так характерны для душ опустошенных, лишенных психической энергии, безвольных. Термины «легкомыслие» и «пустота» применяются здесь уже не входящем и общем, а в более тесном — психопатологическом — смысле.

Вот образчик (из 1-го акта):

Л ю б о в ь А н д р е е в н а *(смеется)*. Ты все такая же, Варя. *(Привлекает ее к себе и целует.)* Вот выпью кофе, тогда все уйдем. *(Фирс кладет ей под ноги подушечку.)* Спасибо, родной. Я привыкла к кофе. Пью его и днем, и ночью. Спасибо, мой старичок. *(Целует Фирса.)*

В а р я. Поглядеть, все ли вещи привезли. *(Уходит.)*

Л ю б о в ь А н д р е е в н а. Неужели это я сижу? *(Смеется.)* Мне хочется прыгать, размахивать руками. *(Закрывает лицо руками.)* А вдруг я сплю! Видит бог, я люблю родину, люблю нежно, я не могла смотреть из вагона, все плакала. *(Сквозь слезы.)* Однако же надо пить кофе. Спасибо тебе, Фирс, спасибо, мой старичок. Я так рада, что ты еще жив.

.....

Я не могу усидеть, не в состоянии... *(Вскакивает и ходит в сильном волнении.)* Я не переживу этой радости... Смейтесь надо мной, я глупая... Шкафик, мой родной... *(Целует шкаф.)* Столик мой...

Гаев. А без тебя тут няня умерла.

Любовь Андреевна (*садится и пьет кофе.*) Да, царство ей небесное. Мне писали.

У этой доброй барыни, которая, несомненно, «хороший человек, легкий и простой», по выражению Лопухина, все чувства — какие-то внешние, почти не настоящие, это скорее представление чувств, чем «в самом деле» чувства, — вроде как у актеров на сцене. И нет у нее той проникновенности (если можно так выразиться), в силу которой здоровая душа человеческая индивидуализирует и резко разграничивает свои сменяющиеся состояния и движения, откликаясь на них с различной силой отзывчивости. Фирс, шкафик, умершая няня, столик — все это валится в кучу и мелькает в душе без душевного разбора, — и нет заметной разницы между добрым чувством к Фирсу и добрым чувством к шкафчику или столику. О покойной няне Любовь Андреевна отзывается так хладнокровно и сухо не потому, чтобы она любила и жалела ее меньше Фирса, шкафика и столика, а потому только, что Гаев немножко опоздал, — упомянув о ней в ту минуту, когда возбуждение Любви Андреевны, возникшее при виде родной обстановки, уже улеглось.

Появление студента Трофимова вызывает в Раневской горькое воспоминание об утонувшем сыне, но оно столь же мимолетно и поверхностно, как и все прочее. Любовь Андреевна «обнимает Трофимова и тихо плачет». «Гаев (*смущено*). Полно, полно, Люба. — Варя (*плачет*). Говорила ведь, Петя, чтобы погодили до завтра. — Любовь Андреевна. Гриша мой... мой мальчик... Гриша... сын... — Варя. Что же делать, мамочка. Воля Божья... — Трофимов (*мягко сквозь слезы*). Будет, будет... — Любовь Андреевна (*тихо плачет*). Мальчик погиб, утонул... Для чего?.. Для чего, мой друг? (*Тише.*) Там Аня спит, а я громко говорю... Поднимаю шум... Что же, Петя? Отчего вы так подурнели? Отчего постарели?»

Вот именно эта неспособность удерживать в себе мысли и чувства настолько, чтобы в известной мере подчиниться им, и помогает Раневской и Гаеву сравнительно легко переносить всевозможные невзгоды, большие несчастья, — в том числе и разорение, продажу вишневого сада. В 3-м акте они реагируют на несчастье слезами и тихой жалобой, — на большее у них не хватает душевной силы: дело обошлось без «раздирательных» сцен, проклятий, обмороков и т. д. В 4-м акте они уже почти утешились и примирились с совершившимся фактом, который

Любови Андреевне все время казался невероятным. Их чувство — в данный момент — пассивно и умеренно до стыдливости. Они боятся его обнаружить — перед другими. И только когда все ушли, они «бросаются на шею друг другу и рыдают сдержанно, тихо, точно боясь, чтобы их не услышали». Прощание с родным пепелищем трогательно, но не «трагично»:

Гаев (*в отчаянии*). Сестра моя, сестра моя...

Любовь Андреевна. О, мой милый, мой нежный, прекрасный сад!.. Моя жизнь, моя молодость, счастье мое, прощай!.. Прощай!..

Голос Ани (*весело, призывающе*). Мама!..

Голос Трофимова (*весело, возбужденно*). Ау!..

Любовь Андреевна. В последний раз взглянуть на стены, на окна... По этой комнате любила ходить покойная мать...

Гаев. Сестра моя, сестра моя!..

Голос Ани. Мама!

Голос Трофимова. Ау!

Любовь Андреевна. Мы идем! (*Уходят.*)

Вот и вся их «трагедия». Счастливые люди!

Раневская и Гаев — «художественные итоги»: чтобы понять их как следует, нужно вспомнить их предшественников, — людей 40-х годов, гуманных помещиков «доброе старое время», потом Илью Ильича Обломова, затем дальнейшую, уже пореформенную, метаморфозу этого типа, оскудение добрых господ в 60-х и 70-х годах. Так, шаг за шагом, дойдем мы до Раневской и Гаева, который называет себя «человеком восьмидесятых годов» и утверждает, что «мужик его любит». Другой художественный итог, параллельный первому, это — Фирс, запоздалый пережиток крепостного права, трогательная фигура выходца из давно минувшей эпохи, для которого воля, объявленная 19-го февраля, была «несчастьем». Он (если можно так выразиться о крепостном и слуге) — «крепостник» по убеждению, как был таким же «крепостником» знаменитый в нашей литературе Захар, который никак не мог представить себя без барина (и притом не вообще барина, а специально — Ильи Ильича Обломова), совершенно так, как и Илья Ильич не мог представить себя без Захара. По глубокому убеждению Фирса, прежде все было хорошо, понятно, разумно, «мужики при господах, господа при мужиках», — говорит он, — «а теперь все вразброд, не поймешь ничего», — великолепная, истинно чеховская, формула, сжато выражающая целое «миросозерцание», идиллию и утопию крепостного строя. Как известно, этот строй создавал не только типы господ-тиранов и озлобленных рабов, но и типы добрых господ и трогательно преданных

слуг, составлявших как бы часть семьи барина. Таков был и Захар, при всей его грубости. Таких рисовал иногда Тургенев. Фирс говорил: «А воля вышла, я уже старшим камердинером был. Тогда я не согласился на волю, остался при господах. И помню, все рады, а чему рады, и сами не знают». Его преданность господам, его привязанность к фамилии Гаевых непоколебима, неистребима, и — что особенно любопытно и художественно ценно — в ней нет ничего «хамского». Фирс — не Захар, который грубит и лжет и даже клеветает на барина. Фирс — «человек» не только в смысле лакея. У него — свое человеческое достоинство, к тому же он умен, честен, правдив и даже, как это ни странно, «воспитан», а не только дрессирован. Такие «воспитанные» слуги встречались зачастую в то «доброе старое время», традиции которого, как святыню, хранит старый Фирс. Тогда мужики были при господах, и господа при мужиках — прочна была «цепь великая», — и хорошо жилось и тем, и другим, в особенности — слугам, дворовым, *если* господа были добрые, ласковые, заботившиеся о своих «подданных». И такие бывали... Они читали умные книжки на иностранных языках, говорили хорошие слова, благородно мыслили, великодушно чувствовали, жили прекрасно, красивую жизнь и — мечтали о будущих временах, когда не будет крепостного права, все безобразие которого они признавали... На лоне этой идиллии вырастали и «воспитывались» Фирсы, которые потом, когда «вышла воля», не могли понять, почему все так радуются...

Как Фирсу современные порядки и отношения кажутся непонятными и нелепыми, так и Гаев и Раневская не способны понять их и ориентироваться среди новых условий жизни. Они также воспитаны на лоне крепостной идиллии и в традициях старого барства. Они не могут понять, как это можно вдруг взять да и вырубить вишневый сад и разбить его на участки для дач. Их положение безвыходно; Лопахин предлагает им верное средство — поправить дела, но это средство не согласуется с их барскими понятиями и привычками, представляется им чем-то диким, варварским, мещанским, оскорбляет их эстетическое чувство и их фамильные традиции.

Эта «эстетика», «поэзия», фамильная традиция, связанная с «вишневым садом», изображены в пьесе так мастерски, что мы невольно готовы сами стать на точку зрения Раневской и Гаева, пожалеть о вишневом саде, осудить «мужика» Лопахина, который так «по-мужицки» или «по-хамски» (Гаев называет его «хамом») не способен понять таких чувств владельцев

этого добра. Но нетрудно видеть, что Лопахин — совершенно прав, а вишневый сад — затея ненужная и нелепая, которой давно пора уступить место чему-нибудь более производительному. Нетрудно понять также, что — за вычетом детских воспоминаний, семейных традиций, связанных с вишневым садом (дело чисто личное) — этот сад никаких других веских оправданий не имеет, и что его «красота» и «эстетика» — относительны и отживают свой век вместе с старым барством... Я не сомневаюсь, что сам Андрей Иванович Штольц, человек умственно и эстетически развитой, не нашел бы в предложении Лопахина ничего ужасного и, может быть, поступил бы по его совету, если бы не придумал чего-нибудь другого. «Красота» и «поэзия» вещей уходят вместе с классом, для которого эти вещи были ценны, и совершенно прав был покойный Гюйо, утверждая, что безобразные с точки зрения старой эстетики фабрики, машины, локомотивы нашего времени заключают в себе новую и великую «красоту» и «поэзию».

Художественный итог, подведенный Чеховым, показывает совершенную ненужность и ничтожность эстетического сентиментализма Раневских и Гаевых, отживающих свой век вместе с остатками общественного романтизма, представителями которого — по-своему, по-барски — бессознательно являются те же Гаевы и Раневские — с их фамильными традициями, душевным оскудением, непониманием совершающихся перемен в общественных отношениях и всего, что несут с собою, с одной стороны, Лопахины, с другой — Трофимовы.

Раневская и Гаев — выражаясь любимым словом Фирса — «недотепы». От некогда накопленных в их классе запасов душевных сил у них остались только безразличные черты, определяемые отрицательно: они — добры, в смысле не злы, не глупы, не невежественны, не бесчувственны, не грубы душой и т. д., — жалкое оскудевшее наследие когда-то больших богатств ума, чувства, духовной культуры, дарований... Этим низведением положительных качеств предшественников к соответственным «отрицательным» эпигонов превосходно показана «эволюция типа» и подведен последний итог той характерной черте или стороне его, которая давно уже определена термином «лишние люди». Гаев и Раневская — последние и уже окончательно «лишние люди». К ним по преимуществу должно быть отнесено умное слово Лопахина: «А сколько, брат, в России людей, которые существуют неизвестно для чего...»

Если Раневская, Гаев и Фирс — пережитки в жизни и «художественные итоги» в искусстве, то Лопахин — новое наблюдение в искусстве и новое явление в жизни.

С легкой руки Салтыкова и Глеба Успенского у нас вошло в моду изображать и представлять себе разбогатевшего мужика, покупающего дворянское имение, непременно в виде кулака, мироеда, грубого животного, какого-то нравственного уродца. Что такой тип был и есть, — этого отрицать нельзя, — и Салтыков, Успенский и другие, рисовавшие его, были правы в своем негодовании и отвращении к нему. Но... в конце концов, из этого негодования и отвращения образовался ходячий, шаблонный «тип», столь же неверный и, если позволено так выразиться, «несправедливый» в своей огульности, как и другие подобные — бытовые — обобщения.

Лопахина называют хищником. Трофимов говорит ему: «Вот как в смысле обмена веществ нужен хищный зверь, который съедает все, что попадается ему на пути, так и ты нужен». По его собственному свидетельству, Гаев называет его хамом и кулаком. «Но мне это решительно все равно», — замечает он. «Пускай говорит». По-видимому, сам Лопахин вовсе не признает себя кулаком и хищником, да ниоткуда и не видно, чтобы он разбогател именно путем кулачества, на манер Разуваевых и Колупаевых... Хозяйство ведет он вовсе не хищнически, как можно судить по разным указаниям и намекам. Он предприимчив, оборотлив, умен, он отличный хозяин, умелый делец, не подводимый под шаблон традиционного типа кулака-хищника.

Притом он отнюдь не «грубое животное». Он далеко не лишен положительных качеств души, добрых чувств, признательности и привязанности к Раневской и ее семье, готовности прийти на помощь ближнему, как, например, студенту Трофимову, которому он предлагает материальную помощь. Ему не чужды и эстетические чувства: «Я весной посеял маку тысячу десятин и теперь заработал 40 000 чистого, а когда мой мак цвел, что это была за картина!» Вот только «красоты» вишневого сада не понимает он: наслаждаться его красотой мешает ему назойливое сознание и досадное чувство его полной ненужности и убыточности. Здесь сталкиваются две «эстетики» — *барская* и *не барская*, «буржуазная», — и эта последняя, очевидно, ближе к «трудовой» эстетике будущего.

Но все-таки Лопахин — «мужик», и некоторые деликатные чувства ему недоступны, или, лучше сказать, он к ним не при-

вык. Он поторопился с рубкою сада, у него «не хватало такта» (по выражению Трофимова) подождать, пока господа уедут, хотя, кажется, это вышло непреднамеренно. В отныне знаменитом монологе 3-го акта (после покупки имения) он действительно забывает и такт, и приличие и дает волю своей радости и другим чувствам, обуревающим его в эту исключительную минуту. Кроме исключительности минуты, некоторым не извинением, а объяснением его поведения в этой сцене служит то, что он под сильным хмельком. Здесь невольно прорвалось все, что долго, из рода в род, накоплялось в мужицкой душе, непохожей на душу Фирса. Вспомним: «Вишневый сад теперь мой! Мой! (*Хочочет.*) Боже мой, господи, вишневый сад мой! Скажите мне, что я пьян, не в своем уме, что все это мне представляется... (*Топочет ногами.*) Не смейтесь надо мною! Если бы отец мой и дед встали из гробов и посмотрели на все происшедшее, как их Ермолай, битый, малограмотный Ермолай, который зимой босиком бегал, как этот самый Ермолай купил имение, прекраснее которого ничего нет на свете. Я купил имение, где дед и отец мой были рабами, где их не пускали даже в кухню... Эй, музыканты, играйте, я желаю вас слушать! Приходите все смотреть, как Ермолай Лопахин хватит топором по вишневому саду, как упадут на землю деревья!..»

Это не хищник бахвалится, не разоритель дворянских гнезд, обращающий в пустыню некогда цветущие «вишневые сады», ибо — dokonчим цитату — он говорит: «Настроим мы дач, и наши внуки и правнуки увидят тут новую жизнь».

Еще любопытнее и важнее дальнейшие слова, с которыми Лопахин обращается к плачущей Любви Андреевне:

Л о п а х и н (*с укором*). Отчего же, отчего вы меня не послушали? Бедная моя, хорошая, не вернешь теперь. (*Со слезами.*) О, скорее бы все это прошло, скорее бы изменилась как-нибудь наша несчастная, несчастливая жизнь!*

В его устах эти слова — не фраза. Лопахин не принадлежит к числу тех натур, в которых жажда приобретения заглушает все человеческое и которые, в своей умственной ограниченности и самодовольстве, чужды каким бы то ни было запросам и тревогам ума, чувства, совести. Уже в начале пьесы он рисуется как человек, тяготящийся своею необразованностью, как человек, который не только знает цену деньгам, но и чувствует цену образования, достоинство умственного и вообще душевно-

* Разрядка моя.

го развития. «Со свиным рылом в калашный ряд», — говорит он о себе самом. «Только что вот богатый, денег много, а ежели подумать и разобраться, то мужик мужиком... (*Перелистывает книгу.*) Читал вот книгу и ничего не понял...»

Он богатый человек, капиталист, следовательно, имеет и ответственное положение в обществе, и многие на его месте чувствовали бы себя вполне удовлетворенными и ничего лучшего не желали бы. Лопахин не удовлетворен, — какой-то червь грызет его, и оказывается, что этот делец, этот приобретатель возвышается до чувства недовольства собою и даже до помыслов о *разумной и хорошей жизни, о полезной деятельности, до вопроса* о том, «для чего» он, Ермолай Лопахин, «существует» в России. Он говорит Трофимову: «Мы друг перед другом нос дерем, а жизнь, знай себе, проходит. Когда я работаю подолгу, без усталости, *тогда мысли полегче, и кажется, будто мне тоже известно, для чего я существую...*» Все это ставит его гораздо выше хотя бы того же Гаева, который «существует в России неизвестно для чего» и умеет только говорить «речи», да и то невпопад. Лопахин не в пример лучше и Гаева, и многих других понимает «ход вещей» в России и является не ловким дельцом, который в мутной воде рыбу ловить любит, эксплуатируя в свою пользу «ход вещей», но и деятелем, расчищающим почву для «новой жизни», и в этом направлении он действует далеко не эгоистически и уж отнюдь не хищнически, потому что, по его собственным словам, эту «новую жизнь увидят» только «наши внуки и правнуки». Не идеалист, не борец в передовых рядах человечества, как Трофимов, он, однако, не живет исключительно настоящим и одними личными интересами и загадывает о будущем, о благе грядущих поколений. Только он, конечно, идет не в передовых рядах человечества, — он идет как «новый помещик, новый владелец вишневого сада», идет как представитель нового класса и нового общественно-психологического типа, выдвигаемого ходом вещей, силою общественной эволюции. В этом ходе вещей, в этой эволюции, победителями оказываются не Разуваевы и Колупаевы, призрак которых казался нам столь зловещим, а Лопахины, пришествие которых отнюдь не означает, что настал конец высшей культуры, созданной дворянством: Лопахины явятся ее наследниками и продолжателями. Ручательством этого служит их энергия, ум, понимание хода вещей, жажда образования и тоска по лучшей жизни, которая не будет так «нескладна и несчастлива», как теперешняя.

Лопахина так и тянет к интеллигенции (Трофимову он прощает все его резкости и, подсмеиваясь над ним, в сущности,

сочувствует его «проповеди»), — его тянет к книге, и недалеко то время, когда такие, как он, войдут в состав нашей интеллигенции и, следует думать, образуют далеко не худшую часть ее. Быть может даже эта часть интеллигенции будет наиболее деятельною и приспособленною к общественной работе, к очередной культурной деятельности и борьбе, направленной к упорядочению и ускорению хода вещей у нас.

5

Филиппики Трофимова дорисовывают картину «хода вещей» и приподымают завесу будущего. В речах «вечного студента» звучит призыв к труду и к «новой жизни». Пусть нет в его монологах ясной постановки современного вопроса и не видать отчетливой, выработанной «программы». Дело не в «программе», а в стремлении, в искании, в порыве и еще в одном: в нравственных мотивах, в этике. У нас в России различные направления и «программы» характеризуются особыми *моральными* понятиями и стремлениями, и сплошь и рядом бывает так, что недочеты «программы» искупаются ясностью и определенностью нравственного сознания. Пионер будущего выступает у нас прежде всего и яснее всего как моралист. Таков и Трофимов; он больше моралист, чем «деятель». Сличая то, что он говорит и проповедует, с «ходом вещей» у нас за последнее время, можно, конечно, сказать, что этот образ недостаточно ярок и характерен, а его речи не договорены до конца, расплывчаты, неясны... Но —

Есть речи, — значенье
Темно иль ничтожно.
Но им без волненья
Внимать невозможно...¹⁵

Рядом с Аней, которая сперва колеблется между привязанностью к старому и призывом к новой жизни, а потом решительно и весело идет на этот призыв, фигура «вечного студента» и «облезлого барина», с его неясною программой, приподнятым тоном речей и молодой самонадеянностью, — в своем роде типична и характерна как симптом, как черта эпохи переходной, нетерпеливой и торопливой, когда уже вырисовываются контуры грядущего, подернутые дымкою туманных чаяний, невыясненных идей, предчувствий.

Но в речах Трофимова есть нечто вполне ясное и отчетливо осознанное: это — отрицание прошлого, уже осужденного и

опереженного самою жизнью. Он говорит Ане: «Подумайте, Аня: ваш дед, прадед и все ваши предки были крепостники, владевшие живыми душами, и неужели с каждой вишни в саду, с каждого ствола не глядят на вас человеческие существа, неужели вы не слышите голосов... Мы отстали, по крайней мере, лет на двести, у нас нет еще ровно ничего, нет определенного отношения к прошлому, мы только философствуем, жалуемся на тоску или пьем водку. Ведь так ясно: чтобы начать жить в настоящем, надо сначала искупить наше прошлое, покончить с ним, а искупить его можно только страданием, только необычайным, непрерывным трудом».

Так нечувствительно, еле заметным скачком мысли, ясное и рациональное отрицание прошлого, то есть старой, барской, крепостнической России и ее пережитков, переходит в неясную «программу» деятельности, в которой ясны только ее этические предпосылки — мораль страдания и труда. Эта мораль оказывается достаточно выработанною, и ее формулы категоричны: тут и отказ от личного счастья (Трофимов «выше любви»), и культ «внутренней свободы». «Я свободный человек, — говорит Трофимов Лопахину, — и то, что так высоко и дорого цените вы все, богатые и нищие, не имеет надо мною ни малейшей власти... Я могу обходиться без вас, я могу проходить мимо вас, я силен и горд...» «Человечество идет к высшей правде, к высшему счастью, какое только возможно на земле, и я в первых рядах!» — великолепно заключает он свою речь.

Мы далеко не исчерпали все богатство содержания лебединой песни поэта. Мы коснулись только главных лиц пьесы, характеры и настроения которых определяют основную ее идею. Мы хотели только показать, как органически тесно, как *исторически* примыкает последнее создание Чехова ко всей предшествующей художественной литературе нашей, подводя новый итог ее изысканиям и наблюдениям. И еще хотелось нам пояснить, как важен и знаменателен смысл этого итога, и как значительно то новое слово, которое сказал Чехов этой пьесой: это «слово», казалось нам, выступит в своем настоящем значении только тогда, когда мы уясним себе, как стихийно искала его и исторически шла к нему наша история в течение шестидесяти с лишним лет, от «Мертвых душ» до «Вишневого сада».

