

В. Голосов

«Новое слово», 1894, № 1.

(мес. № 1035)
и № 94

КРИТИКА.

НЕЗЫБЛЕМЫЯ ОСНОВЫ.

(По поводу послѣднихъ произведений А. П. Чехова).

I.

Пріятно видѣть, когда дарованіе человѣка развивается, когда талантъ писателя крѣпнѣетъ и растетъ; пріятно не только за автора, но и за общество, среди котораго талантъ родился. Писатель—общественный дѣятель. Его дѣла,—его произведенія,—могутъ приносить обществу или пользу, или вредъ. Его средство—слово, самое тонкое, изящное и могущественное оружіе человѣка. Возбуждая своими произведеніями мысли и чувства, любовь или ненависть, сожалѣніе или негодованіе, просвѣтляя сознаніе или затемняя его, онъ двигаетъ прогрессъ жизни или тормозитъ его, способствуетъ человѣчеству къ достиженію вѣчно желаннаго счастья или отдаляетъ отъ него. „Образы, созданные художникомъ, собирая въ себѣ, какъ въ фокусѣ, факты дѣйствительной жизни, весьма много способствуютъ составленію и распространенію между людьми правильныхъ понятій о вещахъ“¹⁾. Но будучи выразительными, эти факты становятся внушительными: они или возбуждаютъ въ насъ симпатію къ героямъ и невольно заставляютъ подражать имъ, походить на героевъ и героинь строемъ нашихъ чувствъ и поведеніемъ нашимъ, или же, возбуждая чувство ненависти и состраданія, будятъ энергію нашей воли на борьбу съ сознаннымъ зломъ.

Талантъ г. Чехова развивается туго, неровно, какими-то скачками, но онъ, очевидно, растетъ еще. Стоитъ вспомнить „Невинныя рѣчи“ или „Пестрые рассказы“ и послѣднія произведенія, „Палата № 6“ и „Рассказъ незнакомца“, чтобы убѣдиться, какая разнища между началомъ

¹⁾ Н. А. Добролюбовъ, сочиненія, т. III, стр. 16.

ромъ. У Плутокха есть разсказъ о томъ, какъ двое людей, по-
дойдя съ разныхъ сторонъ къ лежащему на землѣ щиту, за-
спорили о томъ, какой онъ: золотой или серебряный. Каждый
видѣлъ „собственными“ глазами, и одинъ утверждалъ, что щитъ
золотой, другой — что онъ серебряный. И оба были правы. и
оба неправы, ибо съ одной стороны щитъ былъ золотой, а съ
другой—серебряный.

Разсматриваемый нами рассказ тенденціозенъ, видите-ли, потому, что авторъ заставилъ добродѣтельнаго философа Рагина погибнуть, показать непригодность такой философіи и такого отношенія къ жизни и этимъ будто-бы унижить философію!.. Другой философъ, Громовъ, тоже сидитъ за рѣшеткой и погибаетъ. Отсюда-де ясно: авторъ хотѣлъ сказать этимъ, что не слѣдъ заниматься философіей и науками, а то попадешь за рѣшетку смирительнаго дома. Вотъ, по мнѣнію критика „Сѣвернаго Вѣстника“, узенская тенденція рассказа ¹⁾. Выходитъ какъ будто-бы, и складно и здорово.

Но это только какъ будто-бы. Въдь если мы станемъ придериваться такого удивительно прощательнаго критическаго смысла, то намъ остается только возстановить, блаженной памяти, требованія отъ благонамѣренныхъ художниковъ такого рода: добродѣтель всегда должна торжествовать, а порокъ—наказываться. То есть: такъ какъ философіи и науки вещь хорошая, то философы и ученые въ конигь концовъ непременно должны въ художественныхъ произведеніяхъ торжествовать и наслаждаться жизнью, а всѣ остальныя люди должны считаться во прахъ и скрежетать зубами. Тогда всемъ станетъ дело, какъ пріятно и выгодно быть ученымъ и философамъ. Все пойдетъ умишленно, а философіи и науки процвѣтутъ неизменно. Точнѣе, роль такого же критическаго смысла предпринимается я тутъ благонамѣреннымъ генераломъ, который совершилъ Грессли. Блудно Толстой поспѣваетъ сказать хорошаго, что такое искусство? Но онъ совершенно не знаетъ, что такое искусство.

Всѣмъ

имѣю и имѣть не могу, если читатель раздѣляетъ мнѣніе А. Волинскаго, виновать, я хотѣлъ сказать, громековскаго генерала. Но признаніе принципа свободы мнѣній даетъ правомоему желанію убѣдить читателя въ томъ, что въ основѣ настоящаго разсказа лежитъ широкая общественно-прогрессивная идея и что взглядъ г. Волинскаго крайне поверхностный и невѣрный. Прежде чѣмъ доказать это, считаю необходимымъ, во избѣжаніе недоразумѣній, по возможности кратко, но точно сдѣлать нѣсколько предварительныхъ замѣчаній.

Г. Волинскій находитъ узкую тенденцію. Я не усматриваю ровно никакой тенденціи, а вижу прекрасную идею.

Тенденція и идея художественныхъ произведеній — далеко не одно и то же. Терминъ тенденція можетъ быть понимаемъ различно. Говорятъ, напримѣръ, о тенденціи исторической эпохи, всей человѣческой исторіи, о политической тенденціи. Въ широкомъ смыслѣ слова тенденція означаетъ равнодѣйствующую данныхъ стремленій, желаній, тяготѣній, дѣлъ, поступковъ. Въ этомъ смыслѣ можно сказать, что тенденція всѣхъ тѣхъ — стремиться, падать къ центру земли; тенденція всего живущаго и человѣческой исторіи — стремленіе всѣхъ къ благу, къ счастью. Въ этомъ же смыслѣ тенденція художественнаго произведенія — способность, стремленіе его произвести извѣстное впечатлѣніе, вызвать такіа и такіа-то идеи и эмоціи. Отсюда видно, что тенденція, понимаемая такимъ образомъ, есть нѣчто присущее самому произведенію, вытекающее изъ него. Но, принимая такъ терминъ тенденція, ясно также, что слово это съ успѣхомъ мы можемъ замѣнить словами идея, мысль, смыслъ; такъ напримѣръ, идея или смыслъ человѣческой исторіи вообще или частной эпохи ея, идея или смыслъ такого-то художественнаго произведенія, напр. „Ревизора“, „Обломова“, „Анны Карениной“, „Палаты № 6“. Въ этомъ, широкомъ смыслѣ, искусство всегда было, есть, будетъ, не можетъ не быть и потому должно быть тенденціозно, ибо оно всегда чему-нибудь учило, поучало, чему-нибудь служило и что-нибудь удовлетворяло, т. е. внутренніе запросы человѣка, въ зависимости, конечно, отъ общаго характера эпохъ и національностей. Требовать отсутствія тенденціи какъ отсутствія смысла, поучительности, идейности — дико и невозможно. И вотъ, такую тенденцію художественнаго произведе-

нія я и буду называть идеей произведенія, смысломъ его. Поваго тутъ, разумѣется, ничего нѣтъ.

Тенденція же художественнаго произведенія въ узкомъ смыслѣ слова, это, прежде всего, — намѣреніе, задача, предвзятая мысль самого автора, а не произведенія его, это желаніе автора что-нибудь показать, чтобы чему-нибудь научить и убѣдить читателя. Понятно, что желаніе, мысль самого автора и идея, дѣйствіе его произведенія, далеко не одно и то же. Исторія литературы доказываетъ намъ, что тенденція произведенія, т. е. его смыслъ, идейность, значеніе, иногда діаметрально противоположны намѣреніямъ и задачамъ художника, т. е. тенденціи автора. Авторъ хотѣлъ одного, а вышло нѣчто совсѣмъ несообразное съ его хотѣніемъ. Плачевный примѣръ Гоголя всѣмъ извѣстенъ. Нѣчто подобное случилось и съ Л. Толстымъ, что ясно замѣтно уже на „Аннѣ Карениной“ и очевидно на „Крейцеровой сонатѣ“. Сознательно творящіе, развитые художники, конечно, пишутъ, сознавая свои хотѣнія, т. е. они прямо стремятся что-нибудь показать съ определенной цѣлью, стремятся что-нибудь доказать или, какъ говорилъ Бѣлинскій, убѣдить читателя въ чемъ-нибудь. Говоря иначе, сознательный писатель всегда тенденціозенъ, ибо его работа осмысленна, онъ знаетъ, чего хочетъ и для чего хочетъ, а не то, что поетъ, какъ птица небесная, лижетъ — и не знаетъ, что изъ этого выйдетъ. Бываетъ сила таланта такъ велика, такъ могуча, что изъ бессознательнаго, неосмысленнаго творчества получаютъ великія произведенія, но тутъ ужъ виноватъ не авторъ, какъ сознательный творецъ, а стихійная сила его таланта и сила самой жизни, всегда имѣющей свой смыслъ. Напримеръ, Гоголь. Талантъ могучій, авторскій смыслъ — очень мизерный, но смыслъ жизни, бессознательно имъ воспроизведенный, такъ ярокъ, такъ силенъ, что громадное значеніе произведенія вытекло само собою. Ни „Ревизоръ“, ни „Мертвые души“ (первая часть) не имѣютъ ни капли авторской тенденціи, намѣренности, а полны глубокаго смысла, идейности, тенденціи въ широкомъ смыслѣ слова. Значеніе произведенія, его центръ, заключается главнымъ образомъ въ его содержаніи, а такъ какъ содержаніе его есть сама воспроизведенная жизнь, всегда имѣющая тогъ или иной смыслъ, мораль, поучитель-

01840-е
изд. 1890 г.
Л. Толстой
сочиненія
т. 10
Ревизоръ
Мертвые души
1-я часть

...то и приращеніе таланта и должно имѣть тотъ или иной элементъ, поучительность и знаніе. Ясно отсюда, что искусство для искусства есть мѣлъ, вздоръ, простое недомыслие.

Но дайте. Сознательный ли, безсознательный ли художникъ, но оба имѣть полное право выбирать сюжеты и темы своихъ произведеній. Оба могутъ писать о чемъ имъ угодно, убѣждать, доказывать — что имъ угодно. Традиціонная „свобода творчества“ остается въ полной силѣ. Ни запрещать, ни предписывать здѣсь ничто не можетъ и не въ силахъ. Но само собою разумѣется, что темы, сюжеты, цѣли и идеи художниковъ зависятъ отъ образованности, широты міровоззрѣнія, симпатій, темперамента, окружающей обстановки и обстоятельствъ личной и общественной жизни авторовъ. Предписывать художникамъ выборъ темъ — забавное и напрасное занятіе. Пиши-де мнѣ непременно о народѣ, или о ничилистахъ, или объ аристократіи, и выставяй, молъ, непременно въ розовомъ, а не въ черномъ цвѣтѣ, иначе-де я тебя расперекритикую.

Личныя мнѣнія и желанія критика отнюдь не должны имѣть вліянія на оцѣнку произведенія. Оцѣнивается произведеніе по его внутренней правдивости.

Для ясности изложенія и пониманія слѣдующей важной мысли, я позволю себѣ привести два примѣра, одинъ данный, „Палата № 6“, другой—гипотетическій. Авторъ, А. Чеховъ, хочетъ и доказать, убѣдить читателя яркимъ, поучительнымъ примѣромъ Рагина, что такое-то философское отношеніе къ жизни вздоръ, ибо ведетъ къ гибели и самого философа и увеличиваетъ страданія окружающихъ его. Если г. Чеховъ такъ именно и думалъ, когда писалъ „Палату № 6“, то его мысль, его тенденція воплотилась и вылилась въ идею произведенія. Онъ дѣйствительно доказать то, что хотѣлъ доказать. Но положимъ, что г. Чеховъ вовсе этого и не думалъ, что онъ даже и совсѣмъ ничего не думалъ, а просто зналъ, слышалъ или видѣлъ въ своей жизни такой или подобный случай и, обладая художническимъ талантомъ, взялъ да и написалъ „Палату № 6“. Положимъ еще и иначе: А. Чеховъ, къ великому удовольствію критика „Сѣвернаго Вѣстника“, такъ-таки и въ самомъ дѣлѣ затѣялъ скверную исторію: напишу-де я, какъ всякія заправскія идеи и философствованія приводятъ заправщиковъ къ бѣдѣ неминуемой, губятъ ихъ зря, безъ

толку, губятъ потому, что окружающая жизнь, ея условія сильнѣ всякаго философастера, а завиральники по глупости своей на стѣну пруть. Задумалъ—и написалъ „Палату № 6“. Теперь вдумайтесь: теряеть-ли отъ всѣхъ этихъ предположеній произведение свою цѣнность, какъ произведение? Думалъ ли авторъ такъ, думалъ ли иначе—не все ли это равно для оцѣнки „Палаты № 6“? Не все равно для оцѣнки и характеристики личности г. Чехова, да, но вѣдь оцѣнка личности и оцѣнка произведенія вовсе не одно и то же. Если авторъ думалъ именно то, что само собою вытекаетъ изъ произведенія, тѣмъ больше ему чести и славы, значитъ, онъ сознательно, разумно творить. А если онъ думалъ что-нибудь другое, ну, такъ изъ того, что онъ думалъ, ровно ничего не вышло: сила таланта и сила изображенной жизни взяли верхъ, и его тенденція такъ и осталась при немъ. Очевидно, что въ первомъ случаѣ происходитъ только сліяніе авторской тенденціи съ вытекающей изъ произведенія идеей.

Теперь возьмемъ другой примѣръ, гипотетическій. Представьте себѣ, что кто-нибудь, — господинъ X, положимъ, — взялъ да и написалъ такое художественное произведение, въ которомъ съ не меньшимъ талантомъ и съ такой же ясностью и силой доказана какъ разъ противоположная идея. Этотъ X самъ поклонникъ философіи Раина и, тонко, реально комбинируя факты, характеры и событія, доказываетъ своимъ произведениемъ то, что такая раинская философія — самая лучшая философія, что слѣдовать ей разумно, необходимо, должно, ибо она отъ страданій и несчастія привела его героевъ къ внутреннему миру и глубокому душевному счастью. Достаточно небольшого размышленія, чтобы убѣдиться, что выполненіе такой задачи вполне возможно. Но здѣсь, опять таки, получится сліяніе, совпаденіе тенденціи автора съ идеей произведенія. Спрашивается, можно ли было бы назвать такое произведение тенденціознымъ? — Очевидно, нѣтъ, это была бы нелѣпость. Ибо, если назвать его тенденціознымъ, то и „Палату № 6“ также слѣдуетъ назвать тенденціознымъ и всѣ дѣйствительно художественныя произведенія придется называть тенденціозными, и специальный смыслъ термина тенденція незамѣтно ускользнетъ отъ насъ. Почва подъ ногами исчезнетъ, и мы станемъ препираться о словахъ, или будемъ исходить изъ нашихъ личныхъ симпатій и антипатій, т. е., я не раз-

дѣлаю-де такую-то идею, это реакціонно, нелѣпно, слѣдовательно художественное произведеніе тенденціозно, реакціонно, нелѣпно. Но если это такъ, если нельзя называть тенденціозными художественныя произведенія, то что же это такое — тенденція художественнаго произведенія, которую выше мы признали за нимъ неизбѣжно присущей? Найти этотъ искомый лѣсъ, изъ за котораго столько пролито, а быть можетъ, еще и прольется чернилъ, истрачено бумаги, испорчено крови, поможеть намъ прежде всего выводъ, который мы теперь выравѣ сдѣлать изъ всего предыдущаго, т. е. истинно художественное произведеніе, по существу своему, не можетъ быть въ узкомъ смыслѣ тенденціозно, но только идейно, безразлично какая бы идея ни проводилась. Что же такое истинно художественное произведеніе? Отвѣчу коротко: истинно художественное произведеніе то, въ которомъ соблюдена вся правда жизни, какъ вѣшной, такъ и внутренней, психологической, вся ея пропорціональность и взаимодействіе элементовъ, а слѣдовательно и строжайшій детерминизмъ.

Жизнь обширна и разнообразна. Такъ же можетъ быть обширна и разнообразна она и въ художественныхъ произведеніяхъ, какъ въ „Войнѣ и Мирѣ“ или какъ, наоборотъ, въ мелкихъ рассказахъ г. Чехова. Жизнь полна идей, морали, выводовъ, поученія, смысла, самыхъ иногда противоположныхъ и разнообразныхъ. То же можетъ быть и въ художественныхъ произведеніяхъ, ибо они — воспроизведенія реальной жизни. И чѣмъ глубже и шире, полнѣе и ярче художественное воспроизведеніе жизни, тѣмъ богаче оно идеями и смысломъ.

И такъ, мы пришли въ нуль. Вѣщность о тенденціозности исчезъ, испарился. Ясно, что на томъ пути, на которомъ мы его до сихъ поръ искали, его нѣтъ и быть не можетъ. Слѣдовательно, его нужно искать гдѣ-то въ другомъ мѣстѣ. Но до сихъ поръ мы разсматривали и искали тенденцію въ истинно художественныхъ произведеніяхъ, и, такъ какъ въ нихъ найти ее не могли, то намъ остается только еще одинъ путь: было проанализировать не художественныя произведенія, испорченныя, уродливыя. Уже въ началѣ я сказалъ, что тенденція прежде всего — мысль, намѣреніе самого автора. И показалъ, что удачно выраженная, художественно доказанная, она перестаетъ быть тенденціей автора и дѣлается тенденціей или

идеи произведенія. И въ самомъ дѣлѣ, другихъ идейныхъ элементовъ въ произведеніи нѣтъ: либо то, что хотѣлъ показать авторъ, его авторское намѣреніе, либо то, что вышло изъ смысла произведенія, и эти двѣ идеи, авторская и произведенія, либо совпадаютъ, либо не совпадаютъ. Но такъ какъ при сліяніи или отсутствіи авторской тенденціи всѣ удачно художественныя произведенія изъ тенденціозныхъ должны быть исключены, то ясно, что на долю послѣднихъ остаются только не-художественныя, испорченныя, т. е. недоказанныя, внутренне-противорѣчивыя, претензіозныя произведенія. Какъ видите, иного выхода тутъ нѣтъ. Понятно и то, что намѣреніе автора можетъ совпадать со смысломъ воспроизводимыхъ событий и характеровъ, что его личная тенденція дѣйствительно вытекаетъ изъ содержанія, какъ идея событий, но только художественная сторона плоха, словомъ—таланта не хватило,—въ такихъ случаяхъ не можетъ быть и рѣчи о тенденціи: это просто неудачное произведеніе и — только. Такимъ образомъ, тенденція въ искусствѣ — ложь, предвзятая мысль, претензія, обманъ или самообманъ, желаніе доказать и показать то, чего на самомъ дѣлѣ нѣтъ. Ибо, разъ на сценѣ правда, то нѣтъ лжи и нѣтъ фальши въ художественномъ произведеніи. Не можетъ быть тенденція тамъ, гдѣ все художественно правдиво, и въ психологическомъ отношеніи, и въ детерминизмъ вѣдущихъ событий, гдѣ все обосновано, гдѣ соблюдена и внутренняя перспектива (единство) и пропорціональность реальныхъ элементовъ, гдѣ нѣтъ подтасовки фактовъ, нелѣпыхъ выдумокъ и разныхъ *deus ex machina*. Тенденціозное произведеніе ничего не показываетъ, ибо оно уродливо, ничему не научаетъ, ибо оно лживо, а только характеризуетъ и съ головою выдаетъ личность самого автора. Требования правды, реальности такъ прочно установились во мѣтлѣ критики и публики, что нельзя сомнѣваться объ измѣненіи въ искусствѣ реального направленія. Несчастные символисты, декаденты, расшатанные — только временные, болѣзненные, уродливые паросты на прекрасномъ деревѣ реального искусства. Реализмъ постепенно эволюировалъ и освобождался отъ неуклюжихъ или одностороннихъ уклоновъ. Въ сочиненіи Давида-Соважо — „Реализмъ и натурализмъ въ литературѣ и въ искусствѣ“ можно ясно видѣть именно эту тенденцію, это стремленіе искусства стать реальнымъ.

Чтобы закончить съ вопросомъ о тенденціозности, я, для

большей наглядности, приведу два примѣра. Возьмемъ „Крейцерову сонату“ Л. Толстого. Во-первыхъ, ее почти всѣ знаютъ, а, во-вторыхъ, она поучительна въ разныхъ отношеніяхъ: въ ней ярко выражена тенденція автора и полная недоказанность ~~ее~~ она принадлежитъ перу гениальнаго художника и блещетъ сценами поразительной художественной силы и красоты; въ ней смѣшались и перепутались два рода литературной дѣятельности и два разныхъ дѣятеля: ораторская или проповѣдническая дѣятельность съ художнической и проповѣдникъ-моралистъ съ художникомъ. Позднышевъ, на основаніи личнаго своего опыта, а Л. Толстой на основаніи примѣра Позднышева ¹⁾, Позднышевъ собственными словами, а Л. Толстой устами Позднышева посредствомъ художественно иллюстрированной проповѣди задумали убѣдить міръ въ томъ, что половая любовь, страсть, есть великая ложь и огромное зло міра, а потому, во имя высшей, безилотной братской любви, отъ нея нужно отказаться. Это основная мысль всего произведенія въ цѣломъ, ибо другія отдѣльныя мысли, очень важныя сами по себѣ, играютъ все же побочную, служебную роль. Доказана-ли эта мысль? Конечно, нѣтъ. Если бы выдѣлить фактически художественную часть исторіи Позднышевскаго брака (любви) и отбросить всѣ позднышевско-толстовскія размысленія и поученія, то получилась-бы замѣчательная, чисто шекспировская, высоко художественная и глубоко поучительная, типичная исторія плотской любви, которая бы намъ показала и доказала не зло собственно страсти, а зло эгоистически-звѣрскаго отношенія къ ней, — но этого сдѣлано не было и произведеніе осталось уродливымъ. Если бы выдѣлить личность Позднышева, какъ художественно-психологическую біографію, то мы получили бы опять-таки не то, что хочетъ доказать авторъ съ Позднышевымъ, а то, что какъ ужасно исковерканъ и потрясенъ этотъ убійца своей исторіей по такимъ-то и такимъ-то причинамъ. Но и этого сдѣлано не было и соната осталась испорченной. Желая быть краткимъ, я скажу только, что для того, чтобы доказать мысль сонаты—зло половой любви,—слѣдовало идти по совершенно иному пути; нужно

¹⁾ Кстати не мѣшаетъ имѣть въ виду, что Л. Н. Толстой въ „Сонатѣ“ проводитъ не новыя и не свои идеи, а повторяетъ философію Платона.

было взять не примѣръ Позднышева, а наоборотъ: возможно идеальный, счастливый бракъ и на немъ уже показать, что даже и въ этомъ счастіи все же заключено великое зло для міра. (Замѣчу мимоходомъ, что отчасти близкая къ этому мысль доказана въ „Аннѣ Карениной“). Но ни авторъ, ни Позднышевъ не доказали намъ того, что хотѣли доказать, а только дали уразумѣть, какъ они сами смотрятъ на плотскую любовь, а отсюда и на бракъ.

Теперь другой примѣръ. Для нейтральности положенія—гипотетическій. Представьте себѣ, что во Франціи, или гдѣ угодно, хотя въ странѣ лилипутовъ, какой-нибудь писатель Z. сочинилъ романъ съ вполне опредѣленной и сознательной цѣлью: уничтожить монархистовъ, если онъ республиканецъ, или республиканцевъ, если онъ монархистъ. И вотъ, съ этой цѣлью, однихъ онъ изображаетъ симпатичными людьми, добродѣтельными, прекрасными гражданами и патриотами, а другихъ—ужасающими чудовищами порока, насилия, злодѣйства.

Съ нашей точки зрѣнія такой писатель былъ-бы не художникъ жизни, а просто лжецъ, а какъ сознательный лжецъ, то и нечестный человѣкъ вмѣстѣ съ тѣмъ. И его произведение, при всемъ, быть можетъ, блескѣ отдѣльныхъ сценъ, было бы жалкимъ и ничтожнымъ. Оно характеризировало бы самого автора и больше ничего. Но допустимъ, что авторъ не сталъ бы выводить такихъ нелѣпыхъ злодѣевъ, какъ напр. Дмитрій Самозванецъ Сумарокова, а во-первыхъ, искренно-самъ былъ бы убѣжденъ въ томъ, что всѣ люди такой-то партіи—скверные люди (допуститъ чрезвычайно смѣлый, понятный еще въ запальчивости политическаго и, притомъ, фанатически-слѣпого борца, но непростительный для художника правды жизни), а во-вторыхъ, вывелъ бы на сцену не классическихъ злодѣевъ, которые даже и воду-то пили по-злѣдѣйски, а скверныхъ людей, дѣйствительно возможныхъ и реальныхъ. Но и тутъ, произведеніе въ основной политической идеѣ было бы тенденціозно, т. е. лживо, ибо такая комбинація элементовъ произведенія, согласно широтѣ основной идеи, не соответствуетъ реальной комбинаціи элементовъ жизни: пропорціональность не была бы соблюдена и произведеніе не могло бы быть истинно художественнымъ.

Такимъ образомъ, мы можемъ теперь съ полнымъ сознаниемъ повторить и признать, что подъ узкою тенденціей въ

художественномъ произведеніи слѣдуетъ понимать недоказанную, неоправданную претензіозность автора или, попросту, ложъ художественнаго произведенія. Смѣшивать терминъ тенденціи въ широкомъ смыслѣ слова—идейности, смысла—съ выясненнымъ нами понятіемъ тенденціозности отнюдь не слѣдуетъ. Не можетъ быть произведенія художественнаго и тенденціознаго въ одно и то же время, ибо это было-бы несовмѣстимо: разъ оно художественно—оно уже не тенденціозно; разъ оно тенденціозно—оно уже не художественно. Это можетъ быть художественно иллюстрированный памфлетъ, проповѣдь, все что угодно, но не художественное произведеніе въ строгомъ смыслѣ слова.

Г. Волюинскій говоритъ объ узенькой тенденціи г. Чехова, понимая тенденцію именно какъ намѣреніе автора. А я долженъ заявить, что мнѣ нѣтъ ровно никакого дѣла до тенденцій г. Чехова. Что онъ думаетъ, какъ онъ думаетъ—это относится до личности автора, а я, какъ критикъ, имѣю дѣло не съ личностью художника, а съ произведеніемъ его. Въспомъ за Гюйо я повторяю, что „истинная критика есть критика самого произведенія, а не писателя и среды“¹⁾, понимая въ данномъ случаѣ подъ средою вліяніе ея на образованіе таланта и направление дѣятельности писателя. Чтобы не утруждать читателя многочисленными цитатами изъ замѣчательнаго, послѣ Бѣлинскаго, русскаго критика, Добролюбова, ограничусь двумя еще. „Призывая главнымъ достоинствомъ художественнаго произведенія жизненную правду его, мы тѣмъ самымъ указываемъ и мѣрку, которою опредѣляется для насъ степень достоинства и значенія каждаго литературнаго явленія. Судя по тому, какъ глубоко проникаетъ взглядъ писателя въ самую сущность явленій, какъ широко захватываетъ онъ въ своихъ изображеніяхъ различныя стороны жизни, можно рѣшить и то, какъ великъ его талантъ“. „Точно также реальная критика не допускаетъ и навязыванія автору чужихъ мыслей. Предъ ея судомъ стоятъ лица, созданныя авторомъ, и ихъ дѣйствія: она должна сказать, какое впечатлѣніе производятъ на насъ эти лица, и можетъ обвинять автора только за то, если впечатлѣніе это неполно, неясно, двусмысленно. Она никогда не

¹⁾ Искусство съ точки зрѣнія социологіи. 1891 г., стр. 30.

позволить себѣ, напр., такого вывода: это лицо отличается привязанностью къ стариннымъ предразсудкамъ; но авторъ выставилъ его добрымъ и неглупымъ, слѣдственно авторъ желалъ выставить въ хорошемъ свѣтѣ старинные предразсудки¹⁾. Реальная критика, по взгляду Добролюбова, состоитъ въ анализѣ того, что даетъ само произведение художника.

— Помилуйте! — могутъ возразить намъ: а историческая школа? А Тэнъ? А Сень-Бевъ, а Георгъ Брандесъ? Развѣ не вѣрно замѣчаніе Сень-Бева, что нельзя разбирать произведений писателя независимо отъ личности автора? Самый успѣхъ исторической школы оправдываетъ ея методъ. Слишкомъ ясно, что, не зная и не понимая личности писателя, его біографіи, среды, эпохи, народа, среди которыхъ онъ воспитывался, мы не можемъ отчетливо понять и оцѣнить произведенія. Вся эта школа основывается на строгомъ, естественно-научномъ принципѣ детерминизма, который и вы, повидимому, безусловно признали, а между тѣмъ... Фу! Какая непослѣдовательность!

Но погодите, читатель. Ни Тэнъ, ни Сень-Бевъ, ни Брандесъ, никто не умалится и не теряетъ своего значенія. Я это выясню сейчасъ совершенно точно, а пока предлагаю вспомнить, до какой степени сбилась и спуталась въ своихъ приемахъ современная русская критика. Поддавшись вліянію блестящихъ результатовъ исторической критики, проникшись взглядами ея, мы до того увлеклись, что смѣшали въ одну кучу двѣ разныя задачи и два рода дѣятельности: критика — историка и критика — публициста. Перелистуйте современныя критическія статьи и вы часто увидите въ нихъ не критику произведенія, не анализъ его и выясненіе общественнаго значенія, а просто стремленіе проникнуть въ живую душу писателя, въ строй его мысли и сердца и затѣмъ — торжественный судъ не надъ произведеніемъ, а надъ этими выполненными мыслями и чувствами писателя. Грубо, безцеремонно врываемся мы въ личную, интимную жизнь писателя и то укоряемъ его въ невѣжественности, то порицаемъ за бездушіе и равнодушіе и т. п. Неужели же это и есть критика художественныхъ произведений? Неужели мы до такой степени одичали, что считаемъ какой-то обязанностью даже втираться въ живую душу чело-

1) Сочиненія Добролюбова, т. III, стр. 21, 13.
«Новокъ слово», № 1.

вѣка и чинить судъ и расправу надъ ней? Мы незамѣтно для себя свели высокія задачи критики на почву борьбы личныхъ мнѣній, вкусовъ, взглядовъ, убѣжденій. Писатель даетъ намъ какую-нибудь вещь; и вотъ, критика (я нарочно умалчиваю имена) начинаютъ глубокомысленно копать: а почему онъ такъ написалъ, а не иначе? А что онъ приэтомъ думалъ и чувствовалъ? Буда онъ мѣтилъ? Какъ онъ смотритъ на вещи, чему симпатизируетъ? и т. п. И затѣмъ начинается либо громъ, либо диенрамбъ. Нѣтъ, господа, это не критика! Тамъ, гдѣ нѣтъ уваженія къ святой святыхъ человѣка, гдѣ все дышетъ нетерпимостью, жаждой подчинить, все проникнуто насиліемъ личности надъ такою же личностью, тамъ дѣйствительно расшатываются всякіе общественные устои и получается хаосъ и анархія.

И въ русской критикѣ царитъ анархія.

Какимъ же образомъ выйти изъ нея? Какъ согласовать принципы детерминизма и блистательные результаты критической исторической школы съ неприкосновенностью личности писателя?

Историческая школа литературной критики, захватывая въ свой кругъ изслѣдованія все больше и больше знаній, логически привела въ работахъ Брюнетьера, Геннекена къ такимъ требованіямъ, что поставила критику не только въ крайне трудное, но часто и невозможное положеніе. Задача до такой степени усложнилась, разрослась, что естественно привела къ реакціи, къ расколу или дифференцировкѣ критики. Въдѣ въ самомъ дѣлѣ, невозможно относиться одинаково къ живому писателю и текущей дѣйствительности и къ умершимъ дѣятелямъ и прошедшимъ эпохамъ.

Дѣло въ томъ, что человѣческая жизнь происходитъ во времени, а потому у насъ есть прошедшее и настоящее. Будущее, какъ не нужное намъ въ данномъ случаѣ, можно опустить. И какъ въ прошломъ мы уже абсолютно не властны, такъ въ настоящемъ мы живемъ, мы мыслимъ, мы стремимся, мы достигаемъ, мы творимъ. Мы, люди, одинъ изъ могущественныхъ, сознательныхъ или безсознательныхъ, факторовъ исторіи, слѣдовательно, и нашего блага, счастья или зла и страданія. Единственное, что мы можемъ сдѣлать въ прошедшемъ, это—изучать его, понимать, а понимая, приобрѣтать обширный опытъ, поучаться на благо въ настоящемъ и бу-

душемъ и, такимъ образомъ, какъ-бы оправдывать афоризмъ О. Конта, что власть мертвыхъ надъ живыми съ каждымъ годомъ возрастаетъ. Мы ничего не можемъ измѣнить въ прошломъ и мы можемъ многое сдѣлать въ настоящемъ. Прошлое—нѣчто застывшее и неподвижное, настоящее—кипучее движеніе, борьба, борьба, и борьба.

Отъ этихъ свойствъ прошлаго и настоящаго и отъ различія нашего отношенія къ нимъ, и литературная критика можетъ быть раздѣлена на два рода: историческую и публицистическую. Предложенный Геннекеномъ терминъ эстопсихологія, или научная критика, и излишенъ и не точенъ, такъ какъ и публицистическая также можетъ быть съ научными приемами и элементами. Ограничиться для текущей критики эпитетомъ литературной, какъ это предлагаетъ тотъ же Геннекенъ ¹⁾, тоже неудобно, такъ какъ историческая также литературная. То же можно сказать и о реальной критикѣ Добролюбова: историческая не менѣе реальна. Менѣе, быть можетъ, неудобны эпитеты социальной, социологической, но и они не такъ точно обозначаютъ характеръ текущей критики, какъ публицистическая. Я сейчасъ объясню это, а пока скажу нѣсколько словъ объ исторической критикѣ.

Историческая критика, по существу своему, стремится только объяснять явленія, понять и указать законы или причины возникновенія, развитія и гибели—вопросъ, который разрѣшаетъ историческая критика,—какъ было и почему? Вопросъ обширный, сложный и трудный. Такая критика стоитъ на высотѣ науки и признаетъ принципъ детерминизма въ его строго научномъ смыслѣ. Но за то и судить она не можетъ. Что такое судить въ конечномъ анализѣ, какъ не признавать или отвергать что-нибудь, желать или не желать, хотѣть или не хотѣть? Но какой же смыслъ признанія или непризнанія, хотѣнія или нехотѣнія въ прошломъ, которое, во-первыхъ, абсолютно вне нашего воздѣйствія, а во-вторыхъ, которое и не могло быть инымъ, а только такимъ, какимъ было? Поэтому понятно то строгое безпристрастіе, научно объективное отношеніе къ предмету изслѣдованія. Судить кри-

¹⁾ Опытъ построенія научной критики, 1892. — Сочиненіе одностороннее, но цѣнное, какъ реакція, поправка и развитіе теоріи И. Тэна.

историкъ можетъ либо съ точки зрѣнія прошедшаго эпохи, умершихъ современниковъ даннаго явленія, что окажется въ результатѣ характеристикой прошлаго, прошлыхъ вкусовъ, желаній, убѣжденій, а также и характеристикой автора, либо съ современной автору точки зрѣнія, но тутъ уже историкъ соприкасается съ публицистомъ. Объяснять красоту и значеніе шекспировскихъ трагедій съ нашей, современной точки зрѣнія вовсе не то, что объяснять и указать красоту и значеніе ихъ съ точки зрѣнія современниковъ Шекспира. Въ первомъ случаѣ критика публицистическая, во второмъ—историческая. Судить для историка это значить выяснить причины и эволюцію явленія, просто—понять его и констатировать фактъ. Судить для публициста—высказать свое отношеніе къ явленію, что въ результатѣ и окажется признаніемъ или непризнаніемъ, хотѣніемъ или нехотѣніемъ, т. е. чисто субъективный элементъ, который, само собою разумѣется, долженъ основываться на широкихъ научныхъ данныхъ. Тѣмъ, въ „Философіи искусства“, прекрасно выразилъ эту задачу исторической критики, или, какъ онъ говоритъ, эстетики,—что въ данномъ случаѣ все равно,—словами, что „она не предписываетъ правилъ, а только выясняетъ законы“ происхожденія, а съ поправкой Геннекена, и вліянія на общество. И что, въ самомъ дѣлѣ, дѣлаетъ Тѣмъ, какъ не восхищается только всякою силою, ея интенсивностью и красотой детерминизма? Если мы ближе всмотримся въ процессъ исторической критики, то окажется, что это есть исторія литературы, въ широкомъ и философскомъ смыслѣ слова. А что такое исторія литературы, я скажу словами проф. Н. Карѣева. „Исторія литературы должна быть культурно-прагматическимъ изображеніемъ литературной эволюціи на почвѣ общей эволюціи общества и въ связи съ другими частными эволюціями, которыя на нее вліяли“. Или проще, яснѣе: „Историкъ литературы занимается исторіей всей жизни, только какъ общимъ фономъ своей картины: у него жизнь должна объяснять литературу, а не жизнь объясняться и воспроизводиться при помощи литературы“¹⁾.

Вернемся теперь къ критикѣ публицистической. Почему самый подходящий эпитетъ текущей литературной критики—пуб-

¹⁾ Литературная эволюція на Западѣ, 1886; стр. 74, 103.

лицистическая? Вопрос не трудно рѣшить. Публицистъ занимается объясненіемъ причинности и значенія болѣе или менѣе яркихъ, типическихъ общественныхъ явленій непосредственной жизни, ея фактовъ. Въ параллель этому, критикъ имѣетъ дѣло съ тѣми же явленіями жизни, но не прямо, непосредственно, а посредственно, чрезъ отраженіе и воспроизведеніе ихъ въ художественныхъ произведеніяхъ.

Критика и публицистика имѣютъ дѣло съ однимъ и тѣмъ же матеріаломъ, но у критика есть и большое преимущество: онъ сразу имѣетъ дѣло съ матеріаломъ очищеннымъ, профильтрованнымъ, выбраннымъ. Не ихъ вина, конечно, если жизнь и литература предлагаютъ имъ массу сора, мелкихъ нелѣпостей и всяческаго хлама. Умѣнье выбора и разъясненія смысла данныхъ—личныя качества талантовъ критика и публициста, которыми и должно имъ пользоваться.

Ясно отсюда, что литературный критикъ волей-неволей и публицистъ вмѣстѣ съ тѣмъ, ибо послѣ анализа формы художественнаго произведенія ему остается только одно: смыслъ тѣхъ явленій, значеніе тѣхъ характеровъ, которые выводитъ художникъ.

Дѣятельность критиковъ и публицистовъ очень схожа, близка и соприкосновенна. Какъ публицистъ можетъ пользоваться художественно-литературными фактами, такъ критикъ можетъ пользоваться публицистическими, живыми фактами непосредственной жизни. Только у публициста центръ дѣятельности въ самой жизни, а художественно-литературные факты играютъ роль вспомогательнаго матеріала, у критика же центръ тяжести въ литературныхъ данныхъ, а публицистическій матеріалъ является только для пособія, освѣщенія смысла художественно-литературныхъ данныхъ. Если критику-историку бессмысленно говорить о желательности или нежелательности явленія, то критику-публицисту необходимо судить такимъ образомъ. У историка смыслъ явленія—объясненіе причинности его; у критика—во влияніи на текущую современность, а/следовательно и на будущее. Для историка важенъ вопросъ—почему авторъ написалъ такое-то произведеніе съ такимъ-то содержаніемъ, для публициста совершенно все равно—почему, а важно—какъ онъ написалъ и что онъ написалъ, ибо явленіе, все равно, отъ какихъ бы причинъ оно ни происходило, не теряетъ отъ этого своего значенія, влиянія. Разъ явленіе произошло, детер-

министъ убѣжденъ, что оно иначе и произойти не могло, но детерминизмъ явленія не убиваетъ его вліянія на жизнь, значенія для жизни, что собственно и нужно для критика-публициста. Личность автора сочиненія, какъ ближайшая причина, совершенно устраняется и передается въ вѣдѣніе исторической критики.

Но,—могутъ возразить намъ, — критикъ свободенъ приложить историческій методъ къ явленіямъ современной литературы, напр. *М. Т. Чехову*. О, конечно, отвѣтимъ мы. Сдѣлайте одолженіе. Отчего-бы и не такъ? Вѣдь есть же поэты, которые, изволите видѣть, презираютъ современную жизнь, не негодуютъ, а именно свысока презираютъ, игнорируютъ, какъ пошлую, мелочную, ничтожную, и потому поютъ себѣ для будущаго человѣчества, для отдаленнаго потомства, забывая, что этимъ удаляются отъ современной жизни, отъ значенія въ ней, а слѣдовательно, и отъ исторической памяти о себѣ, а кромѣ того, бѣдняжки, видно, никакъ въ толкъ не возьмутъ, что потомство-то ихъ ужъ навѣрное читать не станетъ, такъ какъ въ то далекое будущее время найдутся, конечно, свои поэты, если они только потребуются, которые гораздо лучше сѣмѣютъ выразить тѣ будущія чувства и идеи, чѣмъ нынѣшніе поэты. Конкуренція чрезвычайно опасная, даже просто смертельная... Но... что же дѣлать, если порою у иныхъ людей происходитъ полное затменіе сознанія. Пускай ихъ поютъ себѣ! Не любо—не слушай, а лгать не мѣшай, — вотъ и все. Точно такъ же свободенъ критикъ и съ историческимъ методомъ. Пусть его пишеть! Я сказать уже, къ какому хаосу привело насъ увлеченіе исторической школой, а потому возражать не стану, а ограничусь только немногими еще замѣчаніями. Ручается-ли критикъ за строгое безпристрастіе въ изысканіяхъ и объясненіяхъ? Сѣмѣетъ-ли онъ отдалиться въ воображенія на приличное разстояніе, чтобы видѣть все въ ясной перспективѣ, которая дается намъ только временемъ? Хватитъ-ли развязности у критика рыться въ душѣ и частной жизни писателя, безъ чего онъ все равно многого не пойметъ и перевертеть, да и позволить-ли еще это писателю? Наконецъ, при извѣстныхъ чисто внѣшнихъ условіяхъ литературы, есть-ли возможность говорить все, безъ недомолвокъ, обиняковъ, езоповаго языка?—До нѣкоторой степени все это можно, отвѣтить намъ. Да, соглашаемся мы: до нѣкоторой степени можно сѣсть на одномъ

стулъ и до нѣкоторой степени и на другомъ. О вкусахъ не спорять.

Но, предлагая и защищая такое раздѣленіе критики на историческую и публицистическую, я думаю, что это является вовсе не возвращеніемъ вспять, не съуженіемъ ея задачъ, ея вліянія, а просто сознательнымъ раздѣленіемъ труда, сознательной дифференцировкой эволюціи критики.

На основаніи всего вышесказаннаго, мы вправѣ еще разъ повторить, что до личности г. Чехова, его тенденцій, взглядовъ, чувствъ намъ нѣтъ никакого дѣла, хотя мы вполне понимаемъ и то, что „ни одинъ художникъ не можетъ не отразиться въ своемъ произведеніи“¹⁾, что „произведенія ума имѣютъ своимъ источникомъ не одинъ только умъ, — весь человѣкъ способствуетъ ихъ возникновенію: его характеръ, воспитаніе и жизнь, его прошедшее, настоящее, его страсти и способности, его качества и пороки — всѣ части его души и дѣятельности оставляютъ свою печать на томъ, что онъ думаетъ и что пишетъ“. И у г. Чехова, несмотря на всю его, въ общемъ, большую объективность и безстрастіе, можно все же указать его авторское отношеніе къ событіямъ и героямъ, но если эти отношенія не рѣжутъ уши и глаза, не превращаются въ тенденцію, то для удобства и чистоты публицистической критики этого и можно и должно не дѣлать. Иное дѣло, если бы мы поставили себѣ цѣлью уяснить внутреннюю фizioномію автора по его произведеніямъ, какъ это, напр., сдѣлалъ проф. А. Незеленовъ съ Тургеневымъ и Островскимъ, или какъ это у Г. Брандеса въ Новыхъ вѣяніяхъ, или у С.-Бева и др., но тогда это была бы вѣдь не критика собственно произведеній, а характеристики, портреты писателей. Это уже переходъ къ исторической критикѣ, ея часть, ступень. Иное дѣло задаться такою цѣлью и выполнить ее, что по времени не всегда удобно и возможно, и иное дѣло производить оцѣнку произведенія и тутъ же швырнуть мимоходомъ недоказанное обвиненіе въ апофеозѣ, положимъ, умѣренности и аккуратности, или невѣжествѣ, или сухаго равнодушія и пр.

Русская критика, съ самаго начала своего, за очень немно-

¹⁾ Гегелекентъ, Ibid, стр. 117.

ими исключеніями, всегда была въ общемъ, болѣе или менѣе, вольно или невольно, публицистической. Бѣлинскій, Валеріанъ Майковъ, Чернышевскій, Добролюбовъ, Ан. Григорьевъ, Писаревъ, Н. Михайловскій, М. Протопоповъ, А. Скабичевскій, Ор. Миллеръ, К. Арсеньевъ, Н. Страховъ и многіе другіе, менѣе значительные, постоянно были или соприкасались съ критиками-публицистами. И это понятно, ибо сила данныхъ произведеній невольно сталкиваетъ критика съ жизненными явленіями. Понятно и то, что тѣмъ болѣе удалялись наши эстетики 50-хъ годовъ въ сферу чистаго искусства, тѣмъ болѣе намолили они давно позабытаго и снесеннаго въ архивъ сору. Придетъ время и г. Чехова разберутъ по косточкамъ и съ психологической, и съ біографической, и съ этической, и съ историко-общественной, и съ какой угодно точекъ зрѣнія, но пока это время не пришло, и мы ограничиваемся разборомъ его произведеній „Палата № 6“, и „Разсказъ неизвѣстнаго человѣка“ и даже собственно не критику этихъ произведеній пишемъ, а высказываемъ по поводу ихъ наши основныя критическія взгляды.

Появленіе въ свѣтъ „Новаго Слова“ и возникновеніе въ немъ моей критической дѣятельности слишкомъ далеко отдалаетъ насъ отъ появленія въ печати послѣднихъ и лучшихъ произведеній г. Чехова „Палата № 6“ и „Разсказъ неизвѣстнаго человѣка“, чтобы вдаваться въ пересказъ этихъ произведеній, всѣми давно прочитанныхъ и всѣмъ извѣстныхъ.

Избравъ ихъ, какъ наиболѣе крупныя литературныя вклады въ современную сцелетристику, я собственно и желалъ по поводу ихъ изложить только свое критическое profession de foi. По отношенію-же къ самымъ указаннымъ произведеніямъ считаю возможнымъ ограничиться лишь самымъ краткимъ замѣчаніемъ.

„Разсказъ неизвѣстнаго человѣка“, какъ уже сказано, слѣдуетъ поставить ниже „Палаты № 6“, ниже „Стени“, прекрасной въ художественномъ отношеніи, но очень скучной и блѣдной въ идейномъ. Но если цѣнить произведеніе не по одной художественности формы, а и съ точки зрѣнія внутренняго содержанія, богатства идей, смысла, то, не смотря на указанныя недостатки разсказа, его придется поставить выше всего написаннаго авторомъ, кромѣ „Палаты № 6“. Въ „Разсказъ неизвѣстнаго человѣка“ есть блестящія страницы, прекрасныя характеристики и чудныя драматическія

сцены. Въ деталяхъ видна большая обдуманность и тонкая обработка. Конечно, что и говорить! было-бы пріятнѣ видѣть этотъ рассказъ безукорыненнымъ въ отношеніи формы, внутренней конструкціи, полноты, силы и законченности, цѣльности художественнаго впечатлѣнія. Но такъ какъ формулу красота для красоты мы разъ на всегда сдаемъ въ архивъ всякихъ цѣлностей, то для насъ цѣнно и то произведеніе, которое хотя и не отличается совершенствомъ формы, но все же богато внутреннимъ смысломъ. Для насъ важнѣ всего идеи, содержаніе, облеченное въ прекрасную, художественную форму.

Благодаря постоянной прессовкѣ своихъ произведеній, у г. Чехова выработался прекрасный, сжатый, сильный языкъ. Краски его ярки, свѣжи, эффектны, но все же и краски и языкъ холодны и суховаты. Авторъ — большой объективистъ. Это не то, что В. Короленко, сочиненія котораго проникнуты удивительной, женской мягкостью и теплотою сердца, какой-то бесконечно-любящей, возвышенно-грустной поэзіей. Но это, разумѣется, и не упрекъ, и не примѣръ. Пусть каждый будетъ тѣмъ, чѣмъ онъ есть.

Психологія дѣйствующихъ лицъ автору рѣдко удается, особенно же, если она сложнѣе и драматическаго характера. У автора какъ бы не хватаетъ воображенія сердца, и онъ не переживаетъ жизнь героевъ, а только умомъ угадываетъ и соображаетъ, кто что долженъ чувствовать въ такую-то минуту при такихъ-то обстоятельствахъ, и затѣмъ преобладаетъ манера описывать не самыя чувства, а внѣшніе ихъ признаки. Но и въ этомъ отношеніи замѣтенъ прогрессъ таланта г. Чехова. Онъ точно болѣе и болѣе сосредоточивается и проникается душевной жизнью героевъ, переживаетъ ее, а не просто соображаетъ. Удача психологіи Рагина въ „Палатѣ № 6“ зависитъ отъ того, что авторъ до чрезвычайности упростилъ ее. Дѣйствія тамъ почти нѣтъ. Громовъ сидитъ за рѣшеткой и только негодуешь, желаетъ жить, но не живетъ въ дѣйствіи. Рагинъ вовсе не живетъ, а сидитъ въ кельѣ своей, вышнваетъ и философствуетъ очень упрощенно и прямолинейно: все-де суета суетъ. Эта упрощенность въ дѣйствіи и въ самой сосредоточенности душевной жизни героевъ значительно облегчила автору выполненіе задачи. И выполнилъ онъ ее блистательно. Вообще, чѣмъ упрощеннѣ душевные процессы, тѣмъ авторъ лучше овладѣваетъ ими. Психологія дѣтей, простолюдиновъ у

автора удачѣе психологін интеллигентныхъ людей, а у послѣднихъ — будничная, мелкая, самодовольно-тупыхъ и недалекихъ людей, застывшихъ въ сферѣ маленькихъ интересовъ и чувствъ, удачѣе сложной и особенно драматической, бурной, страстной, глубокой.

Намъ не хотѣлось бы разочаровываться въ дальнѣйшемъ направленіи и развитіи таланта г. Чехова. Но желали бы мы, чтобы съ „Палаты № 6“ и „Разсказа неизвестнаго человѣка“ у автора начался новый, удачный періодъ творчества съ сильно общественно-прогрессивнымъ направленіемъ. Признаки такого направленія ясны и въ „Дуэли“, и въ „Ивановѣ“ и въ „Скучной исторіи“, и даже въ „Кенѣ“ и „Именинахъ“, хотя всѣ эти вещи болѣе или менѣе невыдержанны и неудачны.

В. Голосовъ.