

БИБЛИОТЕКА ПИСАТЕЛЕЙ ДЛЯ ШКОЛЫ
И ЮНОШЕСТВА
под редакцией Е. Ф. НИКИТИНОЙ

III серия
КЛАССИКИ В МАРКСИСТСКОМ ОСВЕЩЕНИИ

А. П. ЧЕХОВ

Кооперативное Издательство Писателей
«НИКИТИНСКИЕ СУББОТНИКИ»
МОСКВА—1928 год



А. П. ЧЕХОВ

СОДЕРЖАНИЕ

	Стр.
Хронологическая таблица жизни и творчества А. П. Чехова	5
А. В. Луначарский. — Чем может быть А. П. Чехов для нас	7
✓ П. И. Лебедев-Полянский. — А. П. Чехов	47
В. В. Воровский. — Лишние люди	59
Евг. Соловьев (Андреевич). — А. П. Чехов	131
В. Л. Львов-Рогачевский. — А. П. Чехов и новые пути	153
Я. А. Назаренко. — А. П. Чехов	179
✓ М. П. Неведомский. — „Вишневый сад“	201
И. Н. Кубиков. — „Ванька“ А. П. Чехова	225
Н. К. Пиксанов. — Чехов за работой над „Степью“ .	231
Указатель марксистской литературы по творчеству А. П. Чехова	247

Хронологическая таблица жизни и творчества А. П. Чехова

- 1860 год (17 янв. ст. ст.).—Рождение в Таганроге.
- 1869 „ Поступление в таганрогскую гимназию.
- 1879 „ Окончание таганрогской гимназии и поступление на медицинский факультет Московского университета.
- 1880 „ Начало литературной деятельности („Письмо к ученому“ в журнале „Стрекоза“).
- 1882 „ Начало работы А. Чехова в журнале „Осколки“.
- 1884 „ Окончание университета. Врачебная практика в Чикинской и Звенигородской земских больницах. Выход первой книги—„Сказки Мельпомены“. (Шесть рассказов А. Чехонте. М.)
- 1885 „ А. Чехов приглашен в „Петербургскую Газету“.
- 1886 „ Письмо Д. В. Григорорича к А. П. Чехову. Приглашение А. С. Суворина — работать в газете „Новое Время“.—„Пестрые рассказы“. СПб.
- 1887 „ „В сумерках“. СПб.—„Невинные речи“. М. Написана первая пьеса—„Иванов“.
- 1888 „ Академия Наук присудила А. П. Чехову Пушкинскую премию за книгу рассказов: „В сумерках“.
- 1889 „ „Детвора“. Рассказы. СПб.
- 1890 „ „Хмурые люди“. СПб.
- 1890—91 гг. Поездка на о. Сахалин.
- 1892—1897 гг. Жизнь в Мелихове.

- 1892—93 гг. Заведывал в Мелихове медицинским участком по борьбе с холерой.
- 1892 год „Палата № 6“ („Русская Мысль“), „Каштанка“. СПб.
- 1893—94 гг. „Остров Сахалин“ („Русская Мысль“); отд. издание 1895 г.
- 1894 год „Повести и рассказы“. СПб.
- 1896 „ „Чайка“ („Русская Мысль“).—„Моя жизнь“ (приложение к „Ниве“).
- 1897 „ „Мужики“ („Русская Мысль“). Пьесы. СПб (здесь „Дядя Ваня“).
- 1899—1901 гг. „Сочинения“ в 10 томах. СПб.
- 1897 год Тяжкий приступ болезни (клиники).
- 1898 „ Поездка в Ниццу.
- 1898—99 гг. Постройка дома в Ялте и жизнь в нем.
- 1900 год Избрание почетным академиком по разряду изящной словесности.—„В овраге“ („Жизнь“).
- 1901 „ Женитьба на О. Л. Книппер. — „Три сестры“ („Русская Мысль“).
- 1902 „ Отказ от звания почетного академика (после неутверждения М. Горького).
- 1903 „ Написан „Вишневый сад“. Полное собрание сочинений в 16 т. (приложение к „Ниве“).
- 1904 „ Первое представление „Вишневого сада“ и чествование писателя (17 янв.). Поездка за границу. 2 июля—смерть в Баденвейлере (Шварцвальд).

А. В. ЛУНАЧАРСКИЙ

Чем может быть
А. П. Чехов для нас

Переоценка культурных ценностей, доставшихся нам от прошлого, — процесс в высшей степени сложный и ответственный. По существу мы сейчас можем производить его, только, во-первых, урывками, а во-вторых, в порядке совершенно предварительном.

Почему урывками?—Да просто потому, что мы не имеем еще времени и достаточной свободы для того, чтобы вплотную заняться вопросами культуры.

Конечно прав Л. Д. Троцкий, когда он говорит, что окончательное свое освещение революция принимает, именно когда она отразится в глубоком изменении культурного быта населения, в значительной мере — в определяющем внутреннюю сущность этого быта и наиболее ярко его выражающем искусстве. Я с удовольствием прибавлю к этому мнению тов. Троцкого столь ярко выраженные в статьях Владимира Ильича о народном образовании идеи о том, что в сущности-то и закрепиться во всех своих завоеваниях революция может только победой на третьем фронте... Тем

не менее, третий фронт есть третий фронт, и сознательная перемена быта в творческих актах есть дело, к которому мы придем только в последующие годы и, вероятно, не очень скоро. Очевидно, между нынешними нашими завоеваниями и тем счастливым временем, когда мы будем строить верхние этажи этого нашего культурного здания, лежит еще бурная эпоха европейских мировых потрясений. Вот почему в течение довольно долгого времени вопросы искусства, а вместе с тем и наиболее тонкие (по моему, и самые важные) вопросы быта могут интересовать нас сейчас урывками.

Это не значит, конечно, чтобы ими не следовало интересоваться. Наоборот, всякий человек хочет жить более или менее полной жизнью. Не даром Герцен с таким ужасом отвергал служение одних поколений другим и упрекал сторонников идеи прогресса в стремлении целое поколение сделать навозом для более счастливых потомков. Нет, конечно: если мы революционеры с совершенной убежденностью, и не только как исторический фатализм, а как нашу собственную волю, принимаем это самоотвержение боевых поколений для будущих счастливых граждан социалистического общества,—то, конечно, в значительной степени потому, что мы вовсе не считаем существованием навоза борьбу и строительное творчество в первые годы революционных потрясений. Мы прекрасно

знаем, что жертва революционера (относится ли это к личности или к массам) не есть только жертва, что это есть также захватывающий подвиг, что это порывы вольной энергии, что это не есть месть рабовладельцам, что это вместе с тем и предвкушение грядущей победы, через осознание целого ряда частных побед и т. д., и т. п.

Не только жизнь революционера, отдавшего все свои годы предварительной борьбе и не желавшего войти в обетованную землю, есть жизнь бесцельная и навозная, но, наоборот, самым тонким мыслителям и поэтам приходила в голову мысль, не позавидуют ли жители обетованной земли тем своим предкам, жизнь которых наполнена была бурями первых схваток и начального строительства? Конечно, чем больше социальная красота, скажем, гражданской войны, от публичных форм этой борьбы осознается людьми более или менее в песнях, в спектаклях, в празднествах и т. д., тем менее жертва становится унылым делом долга, как часто воспринимали ее народники, тем более она становится добровольным подвигом и воспринимается с энтузиазмом и восторгом.

И то, что верно для сменяющих друг друга поколений, верно и для различных эпох жизни того же поколения.

Быть - может, мы будем настолько счастливы, что те из нас, кто еще не стар, доживет до сча-

стливых времен полной победы и мирного культурного строительства. До него во всяком случае доживут те из нас, кто молод. Но вытекает ли из этого, что мы должны все празднования оставлять для тех времен, а сами обрекать себя исключительно на будни? Конечно, несколько не вытекает. В самом деле, если эти будни—наша жизнь боевая, то какие же это будни? Это, наоборот, самое яркое проявление человеческой энергии! Тут можно сказать: чем больше осознается все величие той войны, в которой ты участвуешь, как рядовой, тем больше чувствуешь ты и слиянность свою с целым. Отсюда потребность армии в маршах, в парадах, в орденках, в знаменах и т. д. Если же это будни торгово-промышленного порядка, вроде тех, которые воцарились с приходом нэпа, то, во-первых, тут более, чем когда-нибудь, нужно бороться с невольным омещанением даже отдельных революционеров, а во-вторых, тут уже создается некоторый досуг для того, чтобы начать развешивать украшающие, суммирующие, поднимающие человека стороны быта.

Поэтому, конечно, совершенно правильно поступают т.т. Троцкий и Воронский и другие товарищи, берущиеся сами за перо беллетриста или кисть художника,—словом, все, кто в качестве теоретика или практика приступает к вопросам художественной культуры в настоящее время.

Итак, браться за эти вопросы необходимо, а стало быть, необходимо браться и за предварительные вопросы о художественном наследии, которое мы получили в свое распоряжение. И, однако, повторяю еще раз, это удастся сделать только урывками. Мы можем располагать для этого дела всего лишь часами нашего относительного отдыха: другие, гораздо более непосредственные, задачи держат нас в своих железных руках. Между тем возьмем хотя бы эту предварительную и не самую важную задачу среди других, задачу переоценки нашего наследия. Ясно, что она требует большой систематичности. Нужна и выработка критериев такой оценки и применение их очень осторожно, с большим знанием дела, ко всему необъятному количеству художественных сокровищ, как созданному русской культурой и культурой других народов, живущих в пределах нашего союза, так и мировой.

Помимо того, как я уже сказал, что работа эта может быть сделана только урывками, она может быть сделана только в предварительном порядке.

Вот почему, если мы станем на эту точку зрения, которую между прочим как-будто отвергает Л. Д. Троцкий, на точку зрения пролетария, как создателя ближайшей к нам культуры, то мы должны прямо сказать: в настоящее время лишь очень небольшое количество пролетариев способно

производить подобную переоценку. Скажу даже больше: как раз тот пролетарий, суждения которого особенно важны, массовик или хотя бы, скажем, не очень сильно из массы выдвинувшийся рабкор, может дать бесценный материал в виде суждения своего непосредственного инстинкта, по является совершенно безоружным исторически и эстетически. Этот же самый человек, лишний год проведя среди произведений искусства, теоретически кое-что подчитав, оглядевшись, выразит, вероятно, совсем другие суждения.

Но вместе с тем, если мы возьмем пролетариев, которые достаточно вооружены, чтобы быть критиками любого явления буржуазной культуры, то о них можно сказать с некоторым сомнением: действительно ли они выражают реальные вкусы пролетарской толщи, ибо, конечно, это обинтеллигентившиеся пролетарии. Окончательное суждение о наследии, ему доставшемся, пролетариат может произвести только тогда, когда создастся массовая и притом в достаточной мере образованная рабочая публика. А в настоящее время этого, конечно, еще нет, хотя, быть-может, появление такой публики в крупных фабрично-заводских центрах и не за горами.

Если же стать на ту точку зрения, что переоценку культурного прошлого произведет не пролетарий, а социалист, то уже несомненно надо сказать, что

в настоящее время мы можем производить только предварительные суждения, все же в порядке суждения урывками. В порядке суждения предварительного приходится время от времени браться за такие задачи.

Может-быть, я лично и не считал бы особенно необходимым, хотя бы в краткой суммарной форме, давать посильно вдумчивые суждения о каком-нибудь Чайковском или Чехове, если бы не видел, что такая переоценка, тоже в порядке работы урывками и предварительной, все же производится рядом.

Работа этого рода производится большею частью своим братом, интеллигентом - марксистом. Производится вкривь и вкось на основании неправильного применения и марксистского метода и так называемого пролетарского чутья (квази-пролетарского).

В самом деле, при переоценке культурного наследия возможно несколько печальных уклонов, о которых стоит сказать и здесь, в этом кратком предисловии к краткому этюду о Чехове.

Во-первых, всегда возможно староверчество, старомоляйство, несколько глупое представление о том, что в старину все было лучше, чем теперь. Подобного консерватизма в наших рядах, конечно, немного, но от времени до времени он встречается. Во-вторых, возможен уклон в футуризм. В данном случае я употребляю слово „футу-

ризм“ не для обозначения той или другой школы, а для обозначения некоторого свежего, но вместе с тем озорного настроения. Настроение свежее, ибо оно говорит так: мы начали строить свою новую мировую историю, мы люди, обращенные целиком вперед. Что такое нам старики, жившие в затхлой атмосфере буржуазного общества? — Все старое уже нам не подходит уже потому, что оно старо. Все новое симпатично потому, что, по крайней мере, оно новое.

Этот уклон встречается весьма часто. Это уклон, который внушал живейшие опасения Владимиру Ильичу. Не только Владимир Ильич в своей великой речи к комсомольцам определенно заявляет, что каждый коммунист должен считать своей обязанностью в возможно большем объеме изучить всю старую культуру, что без этого движение вперед немыслимо, но даже в отношении искусства он дал в написанной им программе нашей партии исключительное по выпуклости определение художественным задачам РКП.

...„Равным образом необходимо открыть и сделать доступными для трудящихся все сокровища искусства, созданные на основе эксплуатации их труда и находившиеся до сих пор в исключительном распоряжении эксплуататоров“.

Таким образом, Владимир Ильич отнюдь не полагал, что искусство прошлого есть искусство

общечеловеческое, а прямо заявил, что оно носит все черты гнета буржуазии, помещиков, чиновников и т. д., и все же назвал это искусство сокровищем и требовал от РКП приобщения к нему народных масс.

И это явно ставит перед нами задачу не отмахиваться просто от старого, как это делают футуристы в моем понимании этого слова, а с величайшей заботливостью пересмотреть это наследие.

Наконец, родственным является и так называемое пролеткультское отношение к этому вопросу. Некоторые выводы пролеткультской мысли, очень типичные для него, представляют собою, в сущности говоря, пролетфутуризм, при этом ударение полагается не на симпатию к этому звону формализма, которым увлекались мелко-буржуазные школы до революции, а на клеймо чисто пролетарского происхождения и чисто пролетарского духа, которое может быть поставлено на том или другом произведении.

Совершенно ясно, что выше приведенное мнение Владимира Ильича вводит в законные берега и пролеткульт, да к тому же в упомянутой мною речи к комсомолу Владимир Ильич прямо заявляет, что пролетарская культура не может быть произведена внезапно каким-нибудь гением пролетариата, а может вырасти лишь на почве глубокого усвоения, критического претворения культурного наследия.

Мне кажется, что в последнее время массив партийных и пролетарских кругов, в той его части, которая вообще интересуется вопросами культуры, а в частности искусства, начал выздоравливать от всех этих болезней. Общая линия несомненно намечается. Однако в суждениях некоторых отдельных музыкантов и художников еще сквозит отрывка всего этого культурного псевдо - октябризма.

Пожалуй, для всякого ясно, что отрешиваться от Белинского, Гоголя, Некрасова, Пушкина зазорно, но зато не для всякого ясно, как нам могут быть полезны Чайковский и Чехов. Не для всякого ясно, не следует ли даже признать художников этого типа вредными. В такого рода суждениях есть несомненно зерно истины. К вопросам этого порядка надо подходить с большей осторожностью, вооружившись и моральным методом и достаточным революционным чутьем. Здесь всегда можно сделать ошибку.

Я, конечно, отнюдь не претендую на безошибочность, что занимаюсь тоже урывками, и совершенно сознательно лишь в предварительном порядке, этими проблемами. Отнюдь нет. Но повторяю, что я слышу и читаю довольно часто суждения размашистые, необоснованные, к которым хотелось бы внести поправку. В конечном счете только организуемая постепенно пролетарская

и вместе с тем достаточно культурная публика, о росте которой я говорил выше, разберется в советах, которые ей дают, и чем продуманнее будут эти советы, тем более ускорится рост этой публики.

II

Я совершенно сознательно поставил рядом имена Чайковского и Чехова. В значительной мере оба эти художника были произведениями одной и той же эпохи, одних и тех же социальных групп, отразили одни и те же исторические явления и даже искали в искусстве одних и тех же целей: стены—для того, чтобы заслониться им, этим искусством, от царапающей их жизни.

Я сейчас останавлиюсь на этом, чтобы раскрыть те черты сходства, которые мне нужны для дальнейшего анализа.

Чехов и Чайковский были представителями русской интеллигенции в самом точном смысле этого слова, были сынами интеллигентов и интеллигентами от колыбели до могилы, т.-е. людьми умственного труда. Будучи такими по методам своей работы, по источникам своего существования, они были интеллигентами в квадрате постольку, поскольку непрерывно выполняли незаурядные интеллигентские обязанности, как это было бы, если бы, например, Чехов был просто врачом, а Чайковский был бы просто каким-нибудь преподавателем

музыки, но еще и творили *идеологию* своей группы, т. - е. интеллигенции. Здесь сейчас же возникает один марксистский вопрос. Если интеллигенция не представляет собою класса, а является междуклассовой группой или, вернее, некоторой специфической частью мелкой буржуазии, то могла ли она создавать свою собственную идеологию? Поставим этот вопрос еще резче. Если интеллигенция оплачивается капиталистами, если она растет в мире развертывающегося капитала, может ли она создавать какую-нибудь другую идеологию, кроме угодной капитализму?

Ответим сначала на этот второй вопрос. Нет никакого сомнения, что интеллигенция может в некоторой косвенной степени, живя за счет капитализма и развиваясь в эпоху его развития, выражать антикапиталистические тенденции. Примеров этому сколько угодно. Кто же может сомневаться в том, что Диккенс, живший в эпоху развития английского капитала и косвенно, конечно, за его счет (в сущности за счет пролетариата, конечно, потому что за его счет живет и сам капитал), выражал тем не менее антикапиталистические тенденции в такой мере, что его роман „В тяжелые годы“ многими борцами против капитализма цитировался попеременно с книгой Энгельса „О положении рабочего класса в Англии“. Или возьмем другой показательнейший пример: Эмиль

Золя как в эпоху своих дерзких сатирических романов был против расцвета капитализма при Наполеоне III, так и в своих последних мещанско-социалистических романах вел совершенно открытую борьбу с крупной буржуазией. Можно ли отрицать, что в Норвегии в пору первоначального накопления капитала популярнейшим писателем был Бьернсон, который создал ряд анархистских антикапиталистических пьес.

Таких примеров из западно-европейской литературы можно привести сколько угодно.

Но зачем ходить так далеко. Кто же может забыть, что Щедрин, Некрасов, Успенский были, в сущности говоря, антикапиталистическими революционерами пера?

Итак надо установить прежде всего, что интеллигенция в некоторые эпохи, несмотря на давление капитала, может развивать культуру, враждебную капитализму.

Какую же,—свою собственную?

Отчасти да! Наши народники, например, в значительной степени обслуживали себя самих, т.-е. передвижники, кучисты, народники - литераторы находили себе покупателей, ценителей, почитателей в среде того же студенчества, врачей, учителей и т. д., к которой принадлежали сами. Но этого мало. Владимир Ильич в своей замечательной статье „Рабочие и буржуазная демократия“, отно-

сящейся к 1905 году, точно определил русскую буржуазную демократию.

Передовица № 77 „Искры“ анализирует наш либерализм, деля его на группы: 1) крепостники-помещики, 2) либералы-помещики, 3) интеллигенция либеральная, стоящая за цензовую конституцию, и 4) крайняя левая демократическая интеллигенция. Этот анализ — не полный и путанный, ибо интеллигентские деления смешиваются с делением разных классов и групп, интересы которых выражает интеллигенция. Кроме интереса широкого слоя помещиков, русский буржуазный демократизм отражает интересы массы торговцев и промышленников, преимущественно средних и мелких, а также (что особенно важно) массы хозяев и хозяйчиков среди крестьянства. Игнорирование этого наиболее широкого слоя русской буржуазной демократии есть первый пробел в анализе „Искры“.

Это действительно до крайности важно. Народники, без всякого сомнения, выражали интересы этих мелких и средних торговцев, промышленников и крестьянства. Не в том дело, чтобы крестьянство или мельчайшая буржуазия, а также промыслово-торговая мелкая буржуазия создавала непосредственную публику интеллигенции, а в том, что интеллигенция являлась их авангардом и выражала сознательно и притом в идеализированном

виде, интересы этой части населения. Итак, для интеллигенции народнической мы можем прямо и определенно сказать, что она являлась выразителем в лице своих идеологов, во-первых, собственной своей массы довольно компактной и значительной, а во-вторых, что делало ее сильнее, массы городской и крестьянской мелкой буржуазии, интересы которой отнюдь не совпадали ни с интересами самодержавного и помещичьего режима, ни с интересами крупного капитала,—хотя для всей толщи этого класса, может-быть, это не было вполне ясно, во всяком случае не так ясно, как для передовой его части — интеллигенции. Но как известно, народничество стало выветриваться к концу 70-х и началу 80-х годов. Оно приобрело черты эпигонства. Интеллигенция в то же время численно росла и имущественно крепла (лучше оплачивалась государством и возросшим капиталом). Можно, пожалуй, отметить, что идеология интеллигенции стала в эту пору отходить от крестьянства и чисто народнические тенденции перестают быть заметны. Вместе с тем интеллигенция перестает верить в свои революционные силы, отмирают таким образом и революционные тенденции. Интеллигенция чувствует себя в тупике.

Самые лучшие из интеллигентов продолжают биться головой о стену, ища революционных пу-

тей и, в конце концов, обретают марксизм. Самые худшие опускаются в обывательщину, иногда приправленную нейтральным эстетизмом. Посредине остается большая толща, не могущая подняться до марксизма, не желающая предаваться эпигонскому, явно бессильному народничеству, но не желающая также погружаться в тину обывательщины. Такая интеллигенция тоскует.

Тоска интеллигенции 80-х и отчасти 90-х годов выражает не только настроение интеллигенции, как группы, эта тоска выражает ведь собою бездорожье для всех оппозиционных элементов общества, даже и для таких, которые оппозиции своей не сознавали, но в которых она объективно жила. В этом смысле можно сказать, что пессимисты 80-х и 90-х годов выражают собою настроение чрезвычайно широких кругов.

Среди этих пессимистов имеются, конечно, пессимисты абсолютно горькие, которые иногда доходили до самоубийства, до сумасшествия, до беспробудного пьянства, иногда даже до ренегатства и морального падения. Были и такие, которые своему пессимизму искали какой-нибудь исход.

Если мы возьмем Чайковского и людей его типа, которых было, вероятно, немало, то кратко анализируя их душевное состояние, можно сказать о них так: они, во-первых, потеряли связь с обще-

ством; в виду распада революционного настроения интеллигенции, они оказались совершенно изолированными индивидами, на окружающий мир они смотрели глазами такой уединенной личности. Это почти не давало им возможности осознать, что основная причина их скорби есть самодержавие, нищета России, ее некультурная дикость, забитость в ней всякой личности и т. д. Наоборот, вопрос о бренности всего бытия, о кошмарности смерти, как конца всему, вставал перед такими личностями во всем объеме.

В самом деле, всякая человеческая личность не может не поставить перед собою вопроса о смерти, если она достигла известного уровня сознательности. При этом личность социальная легко разрешает вопрос о смерти. Не напрасно же Спиноза еще в XVII веке писал: „Сознательный человек ни о чем не думает меньше, чем о смерти“. Но это потому, что тот, кого Спиноза называл сознательным человеком, расценивает явления с точки зрения всего человеческого вида, всего космоса, чувствуя себя с ним связанным.

Чайковский, как и люди, лишённые социальной связи (в данном случае, благодаря разгрому общественного движения самодержавием), ничем не мог заслониться от смерти, ничем не мог утешиться. Таким образом, пессимизм Чайковского, являвшийся (как и для десятков тысяч подобных ему,

но менее талантливых) результатом победы самодержавия над общественностью, приобрел характер мировой скорби. Это же давало и некоторые пути к выходу. Против общественного зла самодержавия можно было только революционно бороться, и пути такой борьбы оказались отрезанными. А против мировой скорби? Конечно, против несовершенства мира и прежде всего такой пакости, как личная смерть, бороться никак нельзя, поэтому надо к ней приспособляться. Существуют два метода приспособления к идее смерти: мистицизм и реалистический метод; худшая часть интеллигенции шла по направлению мистицизма (даже Толстой, о котором должна быть, однако, особая речь). Чайковский к этой худшей части не принадлежал. Он хотел и старался иногда натаскивать себя на православный лад и написал даже превосходную обедню преждеосвященных даров, но заставить себя верить не мог. И большая часть его музыкальных произведений есть борьба со смертью реалистическим путем.

А реалистических путей борьбы со смертью есть два (кроме, конечно, выше указанного и единственно победоносного, социального пути): можно забыть смерть за праздником жизни и можно превратить свой ужас перед смертью в красивую печаль.

Забыть ужас смерти за пиром—это, конечно, разрешение самое вульгарное, но к тому же еще

и в высокой степени непрочное. Правда, наслаждения жизнью как бы даже увеличиваются и приобретают особую пикантность, когда они приправлены страхом смерти. Поэтому римляне и ставили свой скелет в качестве напоминания о смерти на пирах, поэтому так и любили свое „лови бегущий день“. Поэтому в эпоху Возрождения утонченные пиры изверившейся в христианство итальянской аристократии сопровождались подобными же песнями Лоренцо и других. Но тем не менее из этого же следует, что, хочешь или не хочешь вспоминать о смерти, а просто отвернуться от нее чревоугодием, винопитием, сладострастием не удастся.

Более прочным способом является способ эстетический. Он давно известен человечеству, создавшему бесчисленное количество траурных маршей, траурных песен, всякого рода заупокойных церемоний, разного рода прекрасных траурных одежд, мавзолеев, гробниц, целый ряд глубоко пессимистических философских систем и т. д., и т. п.

Иному придет в голову, что вряд ли можно утешиться от страха смерти сочинением прекрасных песен на тему о таком страхе. Но этим человек выказывает только свое понимание процесса так называемой сублимации. Сублимировать какое-нибудь неприятное ощущение, какое-нибудь чувство недостатка в мечтах и грезах, разрешить его в гар-

манию, в сказочное творчество,—это чрезвычайно обычный прием всего человечества, на всех ступенях его развития, у всех народов.

Как же поступал Чайковский? Он пользовался обоими реалистическими методами. При том я хочу говорить не о его личной жизни, это дело сравнительно мало известное и меня сейчас не касается, а о самой его музыке. В его музыке есть очень много прославления жизни. Однако Чайковский прославляет жизнь всегда через какой-то грустный флер. Музыка Чайковского есть в высшей степени изящный пир человеческих чувств с постоянным *memento mori*.

Я пишу сейчас не о Чайковском, а о Чехове, и поэтому сказанного достаточно (некоторые подробности в моей специальной небольшой статье о Чайковском). Теперь проведем некоторую параллель между Чеховым и Чайковским.

Чехов тоже принадлежал к той же самой части русской интеллигенции, т.-е. он не был достаточно туп и фанатичен, чтобы идти за волной выветрившегося народничества, он не был достаточно остер и мужествен, чтобы найти марксистские пути, он не был так пошл и зауряден, чтобы найти исход в хрюкающем обывательстве и в простом подчинении действительности. Он был настроен жгуче-протестантски по отношению к своему кошмарному времени. Но дальше сходство с Чай-

ковским и разница с ним переплетаются. Чайковский, как я уже сказал, был совершенным индивидуалистом, он жизнь мало наблюдал. Его интересовала природа так называемых вечных человеческих эмоций (любовь, надежда и т. д.) и его собственные субъективные переживания. Чехов не такой. Чехов не является членом какой-нибудь партии, какого-нибудь коллектива, в этом смысле он—индивидуалист, но у него зоркий глаз ко всему человеческому, притом конкретно человеческому. Он великолепно подмечает все реалистические черты окружающего быта. Он дает поразительный анализ крестьянства, мелкого мещанства, интеллигенции всех типов, чиновничества и т. д.; нет, пожалуй, ни одного класса, ни одной социальной группы, которую Чехов скорбно или юмористически не отразил бы в волшебном зеркале своего искусства.

На первый взгляд может казаться при этом, что он отражает совершенно объективно, что он только Антоша Чехонте с очень бойким карандашом, который зарисовывает без всякой задней мысли все, чему свидетелем бог его поставил. Однако, это отнюдь не так. Чехов чутьем понимает, что силу искусство приобретает особенную, когда оно имеет все внешние аллюры объективности: будто не писатель пишет, а сама жизнь вам себя показывает. Но искусство никогда не есть

фотография и тем менее безразличная фотография. Искусство выбирает свой материал, да еще и преображает его. Чехов часто делал вид, что преображает свой материал только в направлении наиболее художественной оформленности, на деле же он неизменно проводил определенные тенденции. Таким образом, Чехов, в сущности говоря, прекрасно понимал, что несет некоторое общественное служение, чувствовал себя через глаза свои, через перо свое крепко связанным со своим временем, и в этом смысле был человеком общественным.

Тут, как читатель видит, разница с Чайковским большая. Но дальше следует и сходство. Что же мог Чехов противопоставить этому миру? Чехов не столько боролся с идеей смерти (у него тоже играет известную роль страх смерти, но второстепенную), а с самой жизнью, с ее кошмарностью. В этом сказалась его большая социальность, чем у Чайковского. Но как же с этим ужасом жизни бороться? Во-первых, можно бороться с ним через сублимацию, как Чайковский, т.-е. через эстетическое его преодоление до преображения этого кошмара в перл искусства. Делает это Чехов или нет? Он это делает. Во-первых, само его стремление (в отличие от других великих скорбников, напр., Гоголя и Глеба Успенского) всегда дать любой своей пьесе, новелле или мел-

кому рассказу глубоко продуманную художественную форму есть уже такая эстетическая сублимация. Человек увидел гадость (возьмите, например, рассказ „Крыжовник“), но написал ее так чудесно, что заслоняет для вас ужас сюжета мастерством своего искусства; поверьте, что он заслоняет его и для себя.

Есть одна старинная легенда о великом художнике, который заболел проказой; когда он после первых страшных приступов болезни решился, наконец, посмотреть на себя в зеркало, то безумно ужаснулся, но затем он взялся за кисть и написал свое собственное лицо, обезображенное проказой, с таким необыкновенным искусством, в таком прекрасном освещении, что его невеста, которую он из-за болезни своей покинул, первым словом при взгляде на этот портрет вскрикнула: „Как это прекрасно!“ Нечто подобное делает Чехов. Он берет язвы общества из своей собственной души и необычайно прекрасно их изображает и правдиво, и в правдивости этой гармоничен и красив.

Но это не все. Есть еще другой способ помочь такой сублимации. Этим способом является юмор и его родная сестра—лирическая печаль.

В сущности говоря, и юмор и лирическая печаль (они, между прочим, известны и Чайковскому) одно и то же, только о двух разных концах. Что такое юмор? Это изображение чего-нибудь смеш-

ного сквозь призму глубокого снисхождения к этому смешному.

Смех вызывается у нас всегда какой-нибудь нелепостью. При чем, если эта нелепость оскорбительная, тяжкая, то она вызывает гнев; чем она менее значительна, тем скорее реагируем мы на нее только смехом. Возьмем пример: если я вам скажу такую фразу: „сын замахнулся кулаком на свою мать“ и спрошу вас после этого, как мать должна реагировать на подобное явление, вы, наверное, ответите: „величайшим негодованием“. Но, если я поясню, что сыну два года, вы поймете, что мать могла рассмеяться на это самым добрым смехом. Юмор и есть реакция человека, считающего себя мудрым и сильным, на жизненные нелепости, за которыми он не признает серьезного значения. Не правда ли — это есть прекрасное разрешение задачи сублимации. Вы увидели мертвецки пьяного человека, которого, как животное, городской везет в участок. Это безобразное явление, но вы можете юмористически его описать, т.-е., другими словами, отмахнуться от него за разными явно смешными его черточками.

В начале своей деятельности Чехов чрезвычайно много пользовался этим способом, к концу он стал разборчивее употреблять юмор, осмотрительнее, но на смену ему пришла лирическая печаль.

Лирическая печаль есть тоже внутреннее преломление гнева. Человек рассердился и говорит: „а впрочем это скорей смешно“. Это есть преломление в юмор. Но вот человек рассердился и видит, что явление, возбудившее его гнев, смешным никак нельзя назвать; тогда он говорит: „грустно жить на этом свете, господа!“

Что это значит: грустно жить? Если есть причины для этой грусти, если есть какие-то недочеты в жизни, не дающие человеку жить весело, то ведь писатель именно должен был бы кончить описанием этих невзгод, призывом к борьбе с ними. Нет, он не зовет к этому. Может-быть, он призовет нас покончить с жизнью. Этого тоже нет. Он констатирует, что жить грустно, грусть же есть тихое подавленное состояние, состояние примирения, но не полного, потому что тогда бы получилась душевная ясность, а примирение с внутренне подавленным протестом. Так подавленный протест легко идет рука в руку с сознанием того, что сам носитель этой грусти (гамлетовщина) выше этой среды, лучше ее. Выявлениями этой грусти являются общие философские размышления о бренности бытия, иногда туманные надежды, что когда-то будет лучше, соображения о том, что, в конце концов, все пройдет: грустные песни, грустная любовь и т. п. атрибуты ставящей себя высоко над действительностью, но пассивной личности.

Протест приобретает иногда для своего носителя настолько увлекательные формы, что перестает даже быть страданием. Гамлеты часто прямо так и любят себя. Элементы этого самолюбования великолепно отметили русские писатели на образах русских Гамлетов: Онегина, Печорина, Рудина и, конечно, в особенности на их карикатурах—Грушницких. На такую лирическую печаль и самодрапирование Чайльд Гарольдовским плащом Чехов тоже очень часто идет. У Чайковского эта черта преобладает, и музыка есть искусство до такой степени приспособленное к бесконечно разнообразному высокому и захватывающему излиянию лирической грусти, что ценность Чайковского и заключается именно в прославляемой прелести жизни сквозь дымку грусти или, по музыкальному выражению, в таких формах, в которых бьется ритм и звуковая красота, говорящие о жизни и о ее прелестях.

Если взять Чехова только с этой стороны, как художника формы, как юмориста и как печального лирика, то мы имели бы чрезвычайное сходство с Чайковским. Пришлось бы почти сказать, что Чехов может быть нам ценен тем же, чем и Чайковский, т.-е. своеобразным пессимистическим преломлением действительности в красивую печаль или печальную красоту.

Но уже отмечено выше, что в то время как Чайковскому (отчасти потому, что он музыкант,

но только отчасти: вспомните Мусоргского) свойственно обрабатывать материал эмоциональный, Чехов—весь в быте, весь в реализме, что делает его гораздо более общественным. Стало-быть, если б дело обстояло так, как мы только-что написали, то и тогда надо было бы сказать: Чехов замечателен тем, что он кошмарную жизнь своего времени отобразил с необыкновенным формальным совершенством, утешал себя от ужаса жизни юмористическим или печально-лирическим отношением к ней, давал нам при этом огромную массу выше указанным философским способом обработанного богатого материала.

Однако дело так не обстоит с Чеховым, как сказано выше, именно потому, что такой материал прорывает всякие рамки юмора и грустной печали.

Чехов, конечно, в высокой степени напоминает Гоголя некоторыми чертами своего дарования. Гоголь тоже был необычайно зорок к действительности, он тоже окружен был кошмаром самодержавия и соответственно уродливого быта, но только не после поражения революции, а до возникновения серьезного революционного движения. Он тоже старается справиться с этим кошмаром—юмором и печальной лирикой. Но у него точно так же мертвые души, им изображавшиеся, прорвали все рамки юмора и все рамки печали. Куда же прорвались мертвые души у Гоголя?—В тоску.

Тоска это не то, что грусть. Грусть, как было выше сказано, есть настроение, которым человек примиряется с действительностью. Тоска есть гнетущая боль, с которой почти невозможно жить на свете. Тоска есть такой момент, из которого могут быть только три выхода: или борьба, или гибель, или какой-нибудь внешний факт, который пресек бы причину тоски. Правда, Гоголь пытался найти исцеление от своей тоски в запутанной, опиравшейся на авторитет попа православно-самодержавной ахинеи. Это не единственный случай между русскими писателями. Потом Достоевский, в сущности говоря, повторил его. Но, конечно, ни у Гоголя, ни у Достоевского из всего их православия ничего не вышло. У того и другого это одинаково искусственно, одинаково не нужно. И Белинский, со всем великолепием своих молний испепеливший исход Гоголя из его тоски, мог теми же самыми молниями испепелить и зосимовские соборы Достоевского.

У Чехова ужас жизни выступает из берегов. Юмористическая улыбка, с которой вы встречаете чудесные рассказы Чехонте или даже самого Чехова, застывает на ваших устах. Жизнь, как медуза, смотрит на вас и заставляет ваше сердце окаменеть. Никакая лирическая печаль не может, в конце концов, преодолеть режущей остроты такого рассказа, как „Овраг“ и ему подобных,

несмотря на замечательную красоту фактуры пьес Чехова и на всяческое стремление окутать их блестящими покрывалами, играющими из юмора в лирическую печаль и обратно; они на действительно чуткого зрителя производят впечатление тоски.

За что любили Чехова его современники? Я думаю как раз за три указанных выше положительных стороны: за формальное совершенство, за юмор и за печальную лирику, а то, что все эти приемы применялись им к живой жизни, еще усугубляло их ценность. Современники Чехова проливали сладкие слезы вместе с дядей Ваней и Соней под небом из алмазов, или умиленно улыбались над 22-мя несчастьями Епиходова, считая, что Чехов стоял во главе их, создавая драмы-будни. Но те из современников Чехова, которые были в сущности не современниками его, а предшественниками грядущих десятилетий, уже понимали, что в творчестве Чехова живет тоска.

В самом Чехове эта тоска жила несомненно. Это и создавало совершенно особенную симфонию чеховской натуральной музыки, дающей ей непреходящую прелесть. Чехов от природы тонкий, как всякий художник, должен был до чрезвычайности утончить себя.

Во-первых, как реалист, он все вновь и вновь вперяет свои зоркие глаза в окружающее и с какой-то

страдальческой жадностью наполняет их действительностью. Он до того изощрил свои глаза, свой слух, что равного ему по силе импрессионизма писателя мы не знаем. И, развертывая в себе эту способность бесконечно зоркого наблюдения, он параллельно развернул способность и необычайно четкого выражения. Это делает его крупнейшим русским реалистом-импрессионистом. Стремясь формально преодолеть свой материал, т.-е. в некоторой степени первоначально победить его, заставив эту ведьму-жизнь служить себе в качестве материала для творчества, Чехов изобрел поразительно совершенные методы художественной конструкции. Правда, он не был способен на романы и даже самые пьесы его далеки от архитектурности, но этого ему и не нужно было. Как импрессионист и сын века, живущего уже более быстрым темпом, он сознательно заменял романы новеллами и мелкими рассказами, а пьесы писал с таким расчетом, чтобы максимум впечатления произвело не все целое, а огромное богатство не ослабевающей серии отдельных сцен. Во всем этом Чехов опять-таки был непревзойденным мастером.

Во-вторых, стараясь победить жизнь юмором, Чехов развил в себе необычайную способность подмечать даже в самом мрачном смешное. Соединение мрачных и смешных сторон придают огромную глубину чеховским зарисовкам. Я уже сказал,

что смех есть в некоторой степени победа над тем, что мы осмеиваем, замена негодования или тяжелой скорби. Чехов дает нам возможность спуститься в ужасающие подземелья жизни, где мы задохнулись бы от негодования или скорби, но он показывает нам эти подвалы при свете факела своего искрящегося юмора и дает нам этим самым возможность не только перенести подобное зрелище, но и почувствовать, что оно преходяще, бегло, что под ним таится что-то лучшее, что человек победит его. Не будучи сатириком (как Щедрин и отчасти Гоголь), Чехов оказывается всегда мягким, правдивым, он бывает неистощимо и захватывающе смешон без всякого перехода в карикатуру. Стремясь овладеть теми элементами тяжелой действительности, которые он не сумел претворить в себе юмором, при помощи последнего своего средства, лирической печали, Чехов невольно заимствует краски у мастерицы этой эмоции — музыки и достигает поистине изумительной музыкальной высоты в „Степи“, в „Черном монахе“ и т. п. В пьесах и во многих произведениях Чехова разбросаны эти прелестные музыкальные по содержанию и внешнему выражению страницы.

В-третьих, наконец, приобретая все эти прекрасные свойства, Чехов, влюбленный в жизнь, умерший с бокалом шампанского в руках, который он потребовал у врача после того, как сказал ему:

„сейчас я, умру“, Чехов, из всех глубин своего таланта старавшийся осилить ужас действительности художественными способами, в конце концов, сам сознавал, что из всех пор его произведений хлещет на самом деле тоска, тоска, которая завывающими голосами, не слышными для мелких людей, но потрясающими действительно чуткие сердца, призывает к борьбе, к мести и к победе.

В известном письме к Суворину Чехов пишет, что были писатели в России великие тем, что имели своего бога. Конечно, Чехов тут же разъясняет, что дело не в религии, а в служении чему-то, что писатель признает возвышенным, и сейчас же говорит, что если нет уже этого бога, нет такой идеи, такого явления, которому беззаветно служили бы, то от этого и происходит то, что другой русский и великий литератор Щедрин определял словами: „писатель пописывает, а читатель почитывает“.

Самую скверную услугу оказывают Чехову те его критики буржуазного и мелко-буржуазного лагеря, которые хотят превратить его в человека пописывающего и которые хотят его почитать.

Впрочем Чехов в вышеупомянутом письме к Суворину как-будто и сам причисляет себя к этим писателям без бога. Однако, прямо он об этом все-таки не говорит. Из письма можно вычитать: как-будто совсем как-то нет, и как-будто

есть у меня этот бог, не то—нет его. Не то я пишу для какой-то высокой идеи, не то так себе. Не то искусство для меня просто изящное рукоделие, не то это высокое служение. И подобные признания у Чехова можно найти во многих его письмах и рассказах.

Но так относился Чехов сам к себе, мы же должны относиться к нему иначе, поэтому объективно. Нет, он не был писателем пописывающим. И он, как Чайковский, изящная и гармоничная натура которого, будучи лишена обеих возможностей претворения действительности, стремился примирить ее в искусстве, но он был настолько честным реалистом и общественным человеком, что не смог уйти от этой действительности в мистику или философию, а брал ее такой, какой она есть, и с творческим потом на своем челе поэта одолевал эту действительность, чтобы дать себе и другим возможность жить на ее лоне, и не смог одолеть и чувствовал, что она все-таки ломит его, и осознавал эту победу пошлости над собою как тоску, так что эту музыку неизбывной тоски слышит в нем каждый чуткий читатель. Читатель или критик, который распространяется о том, какая великолепная у Чехова форма юмора или лирики, и который на этом останавливается, еще человека в Чехове не узнал. Тот, кто считает Чехова сильным и победителем, тот превращает

его в пописывающего, а себя самого в почитывающего. Тот же, кто поймет при всей огромной силе Чехова его коренную слабость и его поражение, тот понимает, какой подвиг взял на себя Чехов в годину безвременья и как честно служил он и обнаружил, в конце концов, заявляя каждой строчкой своих произведений, что жизнь безобразна и пошла и что честному человеку перед ней можно только тосковать или объявить ей беспощадную войну. В чеховское время никому не хотелось попросту тосковать, поэтому цеплялись за его положительные качества и объявляли его победителем. Ведь объявить войну действительности тогда было нельзя. Лишь очень немногие видели, что волна эта имеет шансы на победу. Сейчас совсем другое. Не только мы видим, что война имеет шансы на победу, но мы уже в большей половине одержали победу. Нам тоска не грозит, в наших глазах эта тоска превращается в призыв. Поэтому Чехов ценен для нас.

Хочу ответить еще на второе возможное возражение. Во-первых, те явления, перед которыми тосковал Чехов, отошли в прошлое. Основного корня их, самодержавия, и второго достаточно толстого корня, капитализма, в России нет уже, стало-быть—Чехов в значительной степени отжил. Соображение это никуда не годится. Мы живем

среди порядочной мещанской духоты, она душит нас и в деревне, и в провинции, и в столице. Она держит в своих когтях обывателя, она прочно вцепилась еще и в рабочего, и под ее злым крылом ютится слишком часто личная семейная жизнь даже революционеров. Я сказал, что мы победили на большую половину, это не значит, что мы победили до конца. А главное, Чехов как раз боролся не в области политики, где победа одержана полная (если говорить в русском масштабе), не в области экономики, где победа вчерне тоже одержана, он работал в области культуры и быта, где мы, пожалуй, ни одной победы еще не одержали.

Допустим на минуту, что Чехов был бы сейчас жив, что он наподобие Пантелеймона Романова или Бориса Пильняка занялся бы изображением темных сторон нашей жизни, я уверен и скажу прямо, что Чехов, наверное, оказался бы способным открыть и светлые ее стороны, чего о наших писателях сказать нельзя. Но, конечно, темные стороны ее он тоже отразил бы, только гораздо точнее, гораздо искуснее, и на этот раз ему не нужно было бы прибегать ни к юмору, ни к лирической печали, он писал бы в терминах, напоминающих сатиру, он был бы не врачом, пожимающим плечами над неизлечимой болезнью, а диагностом, определяющим ее и сейчас же прописыва-

ющим рецепты, порой, может-быть, и хирургические.

Но Чехов умер, да и работал он в иной обстановке, тем не менее он часто попадал в гидры, окружающие нас и сейчас,—значит, выражение об устарелости Чехова не попадает в цель.

Конечно, кое-что в Чехове отжило. Например, почти все, что относится к лирической печали, его плаксивая прекраснотушная интеллигенция. „Три сестры“ и их 40 тысяч братьев должны, конечно, быть заколочены в гроб. Но разве к этому сводится Чехов?

Второе возражение. Я сказал, что Чехов никогда не впадал в карикатуру, что он не рисовал острых углов, что он не задевал, не издевался, что он был круглый и мягкий, был юморист. Читатель может спросить: а не лучше было бы, если бы он был менее кругл и мягок? Припомним кусательную сатиру великого Щедрина и гротескную карикатуру Гоголя или всхлипывающий и глубоко впивающийся смех Глеба Успенского, разве все это не выше?—Что же, я отчасти согласен с этим. Я считаю, что Щедрин, Успенский, а до них Гоголь, были пожалуй общественно острее и целесообразнее Чехова. Я не говорю вовсе, что Чехова нужно поставить в нашем наследии выше Гоголя, Щедрина и Успенского, но тем не менее не нужно забывать и положительных сторон кру-

глости и мягкости Чехова. Сатира Щедрина, например, при всем блестящем остроумии тяжела, ее просто трудно читать. Она такая злая, она звенит, как натянутая струна, она готова оборваться. Она надрывает вам сердце. Читать Щедрина прямо подряд просто невозможно. Даже сейчас, когда мы чувствуем себя победителями, она утомляет самой напряженностью своего карикатурирующего карандаша. Это еще в большей мере относится к Успенскому. Конечно, у молодого Успенского можно встретить почти чеховские страницы, но большею частью он даже в смехе своем слишком серьезен. Чем дальше, тем больше пересыпает он этот смех умной, но и умствующей публицистикой. И этот надорванный, очень умный, напряженно думающий публицист незримо присутствует у Успенского почти всегда.

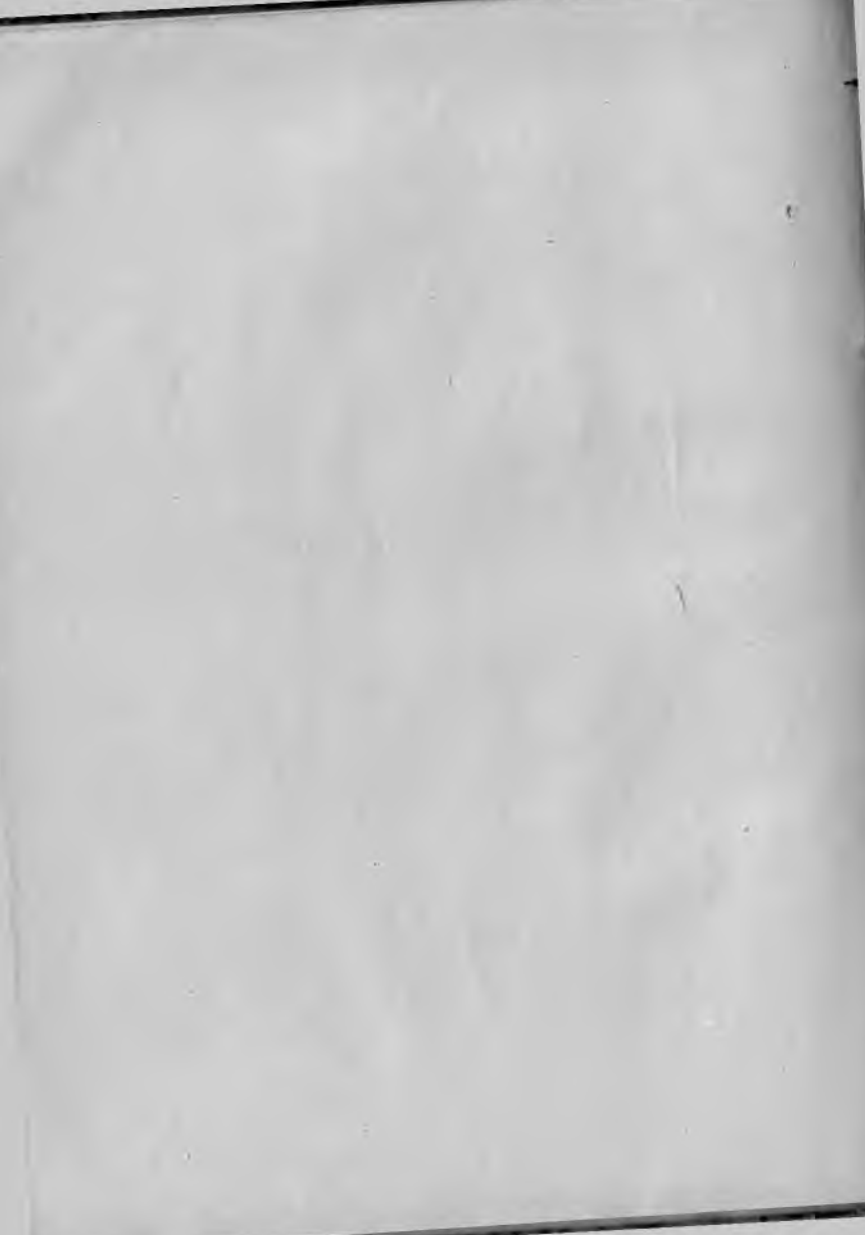
А Гоголь? Гоголь действительно сумел в неудержимом своем гротеске быть уморительно забавным, это его огромная честь. Гоголь потрясает. Его приписка: „скучно жить на этом свете, господа“, его напоминание о слезах, сквозь которые он смеется, не фраза. Он нисколько не менее печальник о мире, чем Чехов, и нисколько не менее, чем Чехов, приветливо весел, увлекателен. Мало того: если Чехов имеет огромное преимущество перед Гоголем как импрессионист, то Гоголь имеет еще большее преимущество перед Чеховым как синтетик.

Эти сходства и эти разницы дают Чехову особую физиономию. И разве не значит признать его значение для нас в том наследии, которое досталось нам от прошлого, если мы скажем, что произведения Чехова нужно поместить где-то в ближайшем расстоянии от шедевров Гоголя ¹.

¹ *Литературные силуэты*. М. 1925 г. Стр. 114-133.

П. И. ЛЕБЕДЕВ-ПОЛЯНСКИЙ

А. П. Чехов



Жаль только: жить в эту пору
прекрасную
Уж не придется ни мне, ни тебе...

С тех пор, как жестокая болезнь прервала жизнь Чехова, прошло десять лет...

Нет его, задумчивого, грустного... Умер он... Умер в преддверии великой социальной драмы, которую пережили мы в великие памятные дни 1905 года.

Умер и унес с собой свои „пестрые рассказы“ о „хмурых людях“; умер в „сумерках“,—не дождавшись рассвета.

Всего десять лет... Но как далеки от нас „дядя Ваня“, доктор Астров и „три сестры“, рвущиеся в неведомую им Москву. А „вишневый сад“ остался в далеком прошлом, подернутом поэтической грустью.

Ушел Чехов... Отодвинулись назад „мелочи жизни“, развалилась „палата № 6“, кончилась „скучная история“, прояснела серая, тусклая, нудная жизнь тех годов; отошло из жизни „чеховское настроение“.

Наступили новые времена, а с ними пришли новые думы, новые песни.

Чтобы понять и оценить писателя, надо понять его время.

Чехов был писателем 80-х годов, и эти мрачные годы обвевали грустью большинство его прекрасных рассказов, даже и те, от которых ощущаешь запах широкой степи, душистых цветов. Это они, годы реакции, наложили свой серый, тусклый колорит на беззаботный смех Чехонте.

Семидесятники, преисполненные горячей любовью к народу, оставили в наследство поколению 80-х годов великую задачу—сделать народ счастливым. Эта большая и трудная задача оказалась для них неразрешимой.

Народа-социалиста, каким он рисовался народникам того времени, не оказалось. А самые теории о крестьянской социалистической общине разбились вдребезги, столкнувшись с новой силой—капиталом. Эта сила несла свои теории, свои чувства, свое миропонимание.

Выдвигаются проповедники „малых дел“, появляются „культурники“,—но и они терпят фиаско, тонут в болоте обыденщины и мещанства, новой развернувшейся общественной силы. Пропадает вера в народ, исчезает вера в свои силы,

На сцену выступил „рубль“, „купон“. Всюду закипает жестокая, кровавая борьба за существование, стремление к наживе. Царит хищничество и разорение. „От прежних выселков, хуторков, скитов, мельниц и следа нет“,—говорит Астров.—В уезде те же болота, комары, бездорожье, нищета, тиф, дифтерит, пожары... Разрушено уже почти все, но взамен не создано еще ничего... Озябший, голодный, больной человек, чтобы спасти остатки жизни, чтобы спасти своих детей, инстинктивно, бессознательно хватается за все, чем может утолить голод, согреться, разрушает все“...

Эти годы хищнического разорения хозяйства разорили и мирозерцание, оставленное семидесятиниками. Падает вера в силу разума и идеала. Поэт-восемидесятник пессимистически вещает:

Что значу я, пигмей, со всей моей любовью,
И разумом моим, и волей, и душой...
Пред вечным злом людским и вечною враждой!..

Эти душные, беспросветные годы расхитили и светлые порывы человеческой души, придавленной борьбой за существование. На всем видна печать мещанства, хамства, материального расчета, наживы. Нет больше стремления вперед, нет благородных порывов, исчезла самоотверженность. Всюду—изнанка жизни.

Растерявшись в „хаосе“ безвременья, восьмидесятники не увидели светлых перспектив в буду-

1

щем. Столкнувшись с толпой хищников и „сереньких“ людей, они, одинокие, молчаливо переживали свою драму, не найдя выхода из тисков мрачной, удушливой жизни. Они не видели новой общественной силы, которая могла бы заменить народ семидесятников.

Жизнь для них оказалась сфинксом:

Вот жизнь, вот этот сфинкс! Закон ее—мгновенье,
И нет среди людей такого мудреца,
Кто б мог сказать толпе—куда ее движенье,
Кто мог бы уловить черты ее лица.

Перед этим сфинксом среди разоренных деревень, опустошенных полей и уничтоженных лесов стоят люди,—усталые, одинокие. Для них жизнь не нужна, бесцельна. Сначала человек пытается бороться, но жизнь побеждает его, затягивает, и он гибнет. Ничто не спасет его: всюду пошлость, хищничество, человеконенавистничество.

В этой среде вырос и окреп талант Чехова; эта среда дала материал его вдохновению.

Рассказы Чехова наводят на вас ужас. Вы видите, как человек с каждым своим шагом, постепенно, все глубже и глубже погружается в тину мещанской обстановки. Она опутывает его по рукам и ногам. И люди чувствуют, что у них нет сил сбросить этот камень.

Нет дороги... Царит кошмарная ночь с ужасами,—не к чему и не к кому пристать, нет спасенья. Нет счастья и красоты жизни. А раз нет их, то не все ли равно? Стоит ли бороться? Нужно ли мучиться и страдать? Ведь в жизни все случайно и все необходимо. Пусть все идет так, как идет.

В своих рассказах Чехов не бичует, как Щедрин, не жалуется, как Надсон, не сливается со средой. С безнадежным пессимизмом, тихой грустью он раскрывает пред читателем душу озлобленного человека, который губит, давит все живое и талантливое, чтобы самому не быть жертвой сильного в этом мире наживы. Прочитывая рассказы Чехова, вместе с Михайловским хочется сказать: „О, поле, поле! Кто тебя усеял мертвыми костями“. И, вместе с тем хочется найти живую воду, которая бы воскресила эти замученные сердца. Не верится, чтоб на этом поле мрака и смерти не нашлось живого человека. Хочется искать, хочется найти его во что бы то ни стало. Не веришь художнику, что жизнь так мрачна, что она бесцельна, что человек не может победить мещанства. Удвоим, утроим, удесятерим наши силы и... победим. Черты 80-х годов Чехов переносит на жизнь вообще, зная ее однообразной, ничтожной и нудной, как та засасывающая провинция, жизнь которой он так живо изобразил в своих произведениях.

У Чехова всегда побеждает среда. Светлое, яркое, чистое склоняется перед пошлостью.

Чехов любит изображать людей, которые в молодости с любовью и энтузиазмом берутся за дело, а потом падают под тяжестью ноши с пустотою в душе.

Иванов—один из благородных деятелей—говорит следующее: „Видишь ли, что я хотел сказать. У меня был рабочий Семен... Раз он захотел похвастать перед девками силой: взвалил себе на спину два мешка ржи и надорвался. Умер скоро... Взвалил себе на спину ношу, а спина то и треснула. В двадцать лет мы все уже герои, за все беремся, все можем, а к тридцати уже утомляемся, никуда не годимся“ Иванов кончает самоубийством.

В „Дяде Ване“ побеждает эгоистичный тупой профессор, а светлые порывы, мечты и грезы о высоком осыпаются, как осенние листья, падая в придорожную грязь. Астров спился.

Учитель Беликов из рассказа „Человек в футляре“—полное ничтожество, а давит всех. Все его боятся, все ему уступают, сами удивляясь этому.

Возьмите „Чайку“. Треплев и Нина—две светлых фигуры — гибнут, а торжествует пошлость, мораль уезда, Аксинья.

Тысячу раз не прав художник, рисуя жизнь такой мрачной, делая такие ужасные обобщения.

Изображая до глубины души потрясающую гибель „одиноких людей“, Чехов,—быть-может, помимо своей воли,—показывает нам, что одинокие люди ничто. Отсюда естественный вывод, что человек силен, когда он идет рядом и в ногу с другими; люди могут побеждать, когда они умеют сливаться в едином творческом порыве, в единой коллективной воле.

Чехов не нашел выхода из тупика жизни. Но под конец своей жизни, когда начало ярко проявляться рабочее движение, он заговорил о свободе и счастье.

В рассказе „Крыжовник“ Чехов пишет: „принято говорить, что человеку нужно только три аршина земли. Но ведь три аршина нужны трупу, а не человеку. Человеку нужно не три аршина и усадьба, а весь земной шар, вся природа, где на просторе он мог бы проявить все свойства и особенности своего свободного духа“. Это настроение с наибольшей силой и остротой окрашивает рассказ „Невеста“. Саша убеждает Надю: „Главное то, что толпы в нашем смысле, в каком она есть теперь, этого зла тогда не будет, потому каждый человек будет веровать и каждый будет знать, для чего он живет, и ни один не будет искать опоры в толпе. Милая, голубушка, поезжайте! Покажите всем, что эта неподвижная, серая, грешная жизнь надоела вам. Покажите это хоть себе

самой!.. Главное—перевернуть жизнь, а все остальное не нужно“. После этих проповедей Надя говорит Нине Ивановне: „Мама, выслушай меня! Умоляю тебя, вдумайся и пойми! Ты только пойми, до какой степени мелка и унизительна наша жизнь! У меня открылись глаза, я теперь все вижу!.. Я жить хочу!.. Жить! Дайте же мне свободу! Я еще молода, я жить хочу, а вы из меня старуху сделали!“ И она пошла в новую жизнь, в Москву.

Всецело поглощенный психологией „одиноких людей“, писатель не нащупал пульса нарождающегося нового общественного движения и не бросил туда своего проницательного взгляда. Чехов был больше художник, поэт, психолог, чем гражданин.

Чехов не был Щедриным. Провозглашая принцип „свободного искусства“, он отрицал искусство идейное, гражданское. Как и все восьмидесятники, он запутался в „хаосе“ жизни и начал искать выхода в индивидуальной психологии.

В этом была его огромная ошибка.

Может-быть, резко, но не без оснований сказал про Чехова Михайловский, что „в русской литературе одним беспринципным писателем стало больше“. Чехов отверг заветы Белинского, Чернышевского, заменив искусство с гражданскими мотивами, искусство социальное, искусством, основанным на „свободе личного чувства“, искусством

индивидуализма. Для него „идейность“ в искусстве противостоит естественна.

Говоря словами Лихарева („На пути“), Чехов жил, но в чуждом не чувствовал самого процесса жизни. Людей убеждения и дела он спутал с дядей Ваней и доктором Астровым; „одиноким и растрепанным пессимистом, удалившийся в мир искусства - игры“, он тоскует в „хаосе“ жизни. Но эта тоска и пессимизм лишены трагизма и ужаса перед жизнью, который пережили Надсон и Гаршин. Тоска - примирение, а не тоска - борьба веет со страниц его прекрасных рассказов.

И только под конец жизни, когда появился „гордый буреветник“, когда над замиренной и залитой слезами и потом страной стали собираться тучи революции, когда слышались отдаленные раскаты грома, Чехов воспрянул духом, и его герои начинают бороться с пошлой жизнью, ища счастья в неведомой дали.

Кто знает, — если бы не ранняя смерть, то мы, может-быть, видели бы Чехова вместе с Горьким, произведения которого проникнуты „безумным“ порывом к счастью.

Быть-может, вместе с Горьким спел бы песнь „безумству храбрых“.

Заканчивая краткую характеристику Чехова, необходимо подчеркнуть, что Чехов, несмотря на свой ложный взгляд на искусство, на свой безна-

дежный пессимизм, на свою пассивность, не был певцом мещанства. Он скорбел, плакал над „выжженной, полумертвой, уже погибшей степью“. „Над степью носился невидимый дух и пел“. „Песня была тихая, тягучая и заунывная, похожая на плач и едва уловимая слухом“.

Он грустил и тосковал о новой жизни, не веря в ее приход ¹.

¹ „Наше Печатное Дело“ № 14. 25 октября 1914 года. Стр. 3—6.

В. В. ВОРОВСКИЙ

Лишние люди
(А. П. Чехов)

I

Nur der verdient sich Freiheit
wie das Leben.

Der täglich sie erobern muss.
Faust, II Theil.

Могучим потоком движется жизнь все „вперед—и выше“, „вперед—и выше“, увлекая за собой все живое и жизнеспособное, заражая бодрым, радостным настроением, суля бесконечные перспективы. „Пусть сильнее грянет буря“, — льется песнь буревестника, и эта песнь наполняет душу не страхом перед стихией, а мужеством и жаждой жизни, сознанием силы, переливающейся „живчиком по жилочкам“ и рвущейся к делу. И среди этого могучего хора пробуждающейся весны жалким диссонансом звучат заунывные голоса отмирающего поколения, пережившего свои мечты и желания. Грустной вереницей проходят бесславные потомки некогда славных отцов перед нашими глазами в пьесах А. П. Чехова. Без веры, без воли, без желаний коротают они свой печальный век—эти „лишние люди“.

Х

Лишние люди!.. Какое нелепое, какое уродливое сочетание понятий! Для людей, провозгласивших человека царем творения, поставивших его на первое место среди всего сущего, казалось бы, может быть „лишним“ все, что угодно, только не сам человек. А, между тем, несмотря на торжественные гимны человеку со стороны идеалистов и менее высокопарное, но более глубокое уважение к нему со стороны реалистов, жизнь немилосердно коверкает людей и ставит их нередко в такие условия, где они оказываются совсем лишними.

— Я умираю от стыда при мысли, — жалуется Иванов, — что я, здоровый, сильный человек, обратился не то в Гамлета, не то в Манфреда, не то в лишние люди...

И этот „здоровый, сильный“, но лишний человек такими мрачными красками рисует свое душевное состояние:

— С тяжелой головой, с ленивой душой, утомленный, надорванный, надломленный, без веры, без любви, без цели, как тень, слоняюсь я среди людей и не знаю: кто я, зачем живу, чего хочу?

А за ним мрачными рядами проходят другие, такие же „лишние люди“ — Астровы, дяди Вани, Тузенбахи, злополучные „сестры“, несчастные „чайки“, владельцы „вишневых садов“, и много их, и все они угрюмые, измученные мелкими, но

безысходными страданиями и жалкие этой мелочностью своих страданий. Сквозь дымку идеализации—или, вернее, поэтической жалости и сострадания, которыми окружил своих героев автор,—проглядывает все ничтожество этой серенькой, туманной жизни, грустной, отталкивающей, как дождливый, осенний день.

— Те, которые будут жить через сто, двести лет после нас, — справедливо замечает Астров, — ...будут презирать нас за то, что мы прожили наши жизни так глупо и так безвкусно. Мы стали такими же пошляками, как все,—признается он ниже.

А, между тем, автор не задавался целью изображать и поэтизировать пошлых, ничтожных людишек. Напротив, он довольно ясно дает понять, что все это были когда-то умные, деятельные люди, своего рода лучшие люди данного общественного круга. Правда, этот общественный круг не был предназначен историей для совершения великих дел, мировых подвигов, правда, задачи этого круга—узко групповые, редко охватывающие интересы более широких слоев общества, не открывали широких горизонтов, не давали места смелым порывам общественного творчества. Не удивительно, что и величина героев этого круга и размах их деятельности так незначительны.

Русская литература недалекого прошлого, особенно 60-х и 70-х годов, приучила нас к типам,

представляющим более крупный, общественный интерес..., литературные герои этой эпохи искали подвигов, ставили себе широкие общественные задачи, а потому не удивительно, если размах „дерзаний“ какого-нибудь Иванова—например, его „подвиг“ женитьбы на еврейке или его „необыкновенные школы“—вызывают только добродушную улыбку.

Входя в круг героев чеховских пьес, мы входим в мирное обывательское болотце, где самодовольно квакают лягушки и чинно плавают жирные утки со своим многочисленным потомством. И когда какой-нибудь юный утеныш, увлеченный примером пролетающих диких уток, вздумает подняться к поднебесью, нам нечего удивляться, если он, долетев до ближнего ивового куста, грузно шлепнется в воду и станет горько жаловаться, что взвалил себе на спину непосильную ношу. И старые утки с облегчением вздохнут и будут утешать его, причитая: „и мы были молоды, и мы рвались к идеалу, да что делать, лбом стены не прошибешь, не перешибешь обуха плетью“ и т. д.

Было время, когда Иванов—„единственный во всем уезде путевый малый“—был живым и жизнерадостным человеком. „Был я молодым, горячим, искренним, неглупым,—рассказывает он про себя,—любил, ненавидел и верил не так, как все, работал и надеялся за десятерых, сражался с мельницами, бился лбом о стены“.

Но, когда мы от этих эффектных заявлений перейдем к реальному содержанию его работы и борьбы „с мельницами“, мы сразу же увидим, как в сущности мелко плавает наш герой. Судить о том, во что он верил и из-за чего бился лбом о стену, мы можем по его назидательным советам врачу Львову: „Не женитесь вы ни на еврейках, ни на психопатках, ни на синих чулках... не воюйте вы в одиночку с тысячами, не сражайтесь с мельницами, не бейтесь лбом о стену... Да хранит вас бог от всевозможных рациональных хозяйств, необыкновенных школ, горячих речей“...

Программа, как видите, не особенно страшная, тем более, что из родственной общественной среды в наши дни выдвигаются более крупные задачи, осуществление которых требует несравненно больших сил, гражданских доблестей. Не удивительно поэтому, что нас мало трогает, когда Иванов старается объяснить свой упадок:

— Не соразмерив своих сил, не рассуждая, не зная жизни, я взвалил на себя ношу, от которой сразу захрустела спина и потянулись жилы... И вот, как жестоко мстит мне жизнь, с которой я боролся.

Еще тусклее и мелочнее anamnesis другого героя, трогającego своей судьбой многие нежные сердца,—дяди Вани. Этот — некогда „светлая лич-

X ность“, по уверению его матери— всю свою жизнь ухлопал на служение профессору эстетики, казавшемуся ему гением. В конце концов гений оказался ничтожеством.

— Я обожал этого профессора, этого жалкого подагрика,— жалуется дядя Ваня, — я работал на него, как вол... Я гордился им и его наукой, я жил, я дышал им. Все, что он писал и изрекал, казалось мне гениальным... И я обманут... вижу— глупо обманут...

И когда он понял, наконец, что обманут, его охватило такое же отчаяние, как Иванова. Но ему было уже под пятьдесят лет, у него уже не могло найтись энергии, чтобы покончить с пошлой жизнью. И он начал ныть:

— Что мне делать? Что мне делать?.. Начать новую жизнь... Подскажи мне, как начать... с чего начать...

На что Астров отвечает вполне резонно:

— Э, ну тебя! Какая еще там новая жизнь! Наше положение, твое и мое, безнадежно!

И, если мы присмотримся к жизни и идеалам всех прочих „лишних людей“, изображенных Чеховым, и кружка „трех сестер“, и обитателей „вишневого сада“, мы повсюду увидим ту же черту: мелочность идеалов и жизненных задач, и большое горе и страдание, когда эти идеалы и задачи разрушает жизнь. И эта противоположность

и несоответствие между желанием и страданием от неосуществившегося желания, делающие на первый взгляд жалким и смешным само страдание, при ближайшем изучении приобретают более глубокий и, так сказать, исторический смысл.

Чеховские герои являются эпигонами поколений, сыгравших в свое время крупную историческую роль, их гибель — это заключительный эпизод жизни целого общественного течения. В качестве эпигонов, в качестве представителей вымирающего, неспособного к самостоятельной жизни направления, они, поскольку не переходят на точку зрения других более жизненных течений, по необходимости обезличиваются, выцветают, спускаются от общественного до личного, от действенной энергии до апатии и разочарования.

Все, что среди нас способно еще ожить в лучших условиях, способно еще пустить новые корни и зацвести к новой жизни, — все эти элементы бегут из родной среды, как это делает Аня со своим студентом („Вишневый сад“). Сама эта среда разлагается, разрушаются связывавшие ее единство интересов и характерная групповая психология, совершается постепенное распадение и индивидуализация.

Индивидуальные задачи, с которыми выступают отдельные члены этой общественной группы, являются и по историческому значению самой

группы и по их индивидуальному характеру мелочными по сравнению со всем грандиозным общественным процессом и выдвигаемыми им мировыми или хотя бы только национальными задачами; жизнь всей среды и отдельных ее членов становится тусклой и бесцветной, замолкают и замирают все общественные альтруистические инстинкты, а место их занимает беспредельно господствующая мещанская пошлость.

Эта жизнь обреченного на гибель общественного строя,—а ее именно и рисует в своих пьесах А. П. Чехов,—не может дать пищи для творчества художника.

И мы действительно видим, что во всех своих пьесах наш автор изображает только один момент из жизни „лишних людей“: именно — их гибель:

„Еще года нет, как был здоров и силен и т. д.“—говорит про себя Иванов; дядя Ваня „до прошлого еще года“ верил в своего профессора; действие в „Трех сестрах“ начинается „через год“ после смерти их отца, изменившей весь строй их жизни.

Точно также пьеса „Вишневый сад“ рисует нам процесс гибели владельцев этого сада. И это, конечно, не случайность.

Поскольку жизнь „лишних людей“ представляется мелочной и пошлой, постольку их гибель

имеет крупный и общественный интерес, ибо с ними ликвидируется целый период нашей общественности, гибнет окончательно целый общественный слой, имеющий свою длинную историю, сыгравший в свое время крупную роль в развитии самосознания русского общества.

Условия общественного быта обрекают данную группу на гибель, и это крупный факт, стоящий великого плача „лишних людей“; идеалы же и борьба их мелочны, ничтожны и по справедливости теряются во мраке *anamnesis*'а.

Отсюда понятно, что автор имел достаточно оснований использовать для художественных целей гибель и горе „лишних людей“, отделившись от их положительного содержания короткими намеками.

Присмотримся теперь к этому общественному процессу, который породил „лишних людей“ и обрек их на бесславную гибель.

II

Современные цивилизованные общества — общества дифференцированные — разложились в процессе развития на определенные классы и группы, с определенными хозяйственными, общественными и правовыми интересами и идеалами. Эти интересы, вытекающие из условий существования и роли данной группы в процессе общественного производства

благ жизни — другими словами, из производственных отношений общества, — далеко не солидарны между собою, нередко даже прямо противоположны. Эта несолидарность интересов отдельных общественных групп, естественно, вызывает трения и столкновения между ними и понятное стремление каждой группы занять доминирующее положение в обществе. Надо заметить, что как целые общественные классы, так и отдельные группы являются не только выразителями данных интересов в данный момент, но также выразителями этих интересов в будущем, в процессе развития общества. Только рассматривая общественные группы в этом процессе, мы можем ясно понять их значение и роль в обществе.

Историческое развитие, уровень и состав производительных сил общества, характер его технической культуры создают условия, наиболее благоприятные для отдельной общественной группы, и тот же процесс, который создал эти объективные условия, создает одновременно и условия субъективные — считая субъектом данную коллективную единицу, — именно: сознание необходимости и готовность добиваться тех благ, которые делает доступными в данный момент объективный процесс. Стихийный процесс выдвигает из масс данного общества сознательного выразителя преобладающих интересов в обществе или, что то же, выразителя

интересов преобладающей (по значению) части общества. Это единство исторического процесса, в силу которого одновременно и теми же причинами создаются материальные, объективные условия для данной роли определенной группы в обществе и психологические, субъективные условия, толкающие эту группу именно к этой роли, — является одним из самых интересных и основных вопросов социологии. Только уяснив себе единство обеих сторон исторического процесса—и материальной и духовной, и стихийной и сознательной,—можем мы вполне постичь так наз. закономерность общественного развития.

Общественный класс—или группа,—выдвинутый ходом событий на первое место и, таким образом, доминирующий в обществе, естественно осуществляет свою „историческую идею“.

Стоя во главе общественного процесса производства и являясь, таким образом, его хозяином и организатором, этот класс стремится естественно реорганизовать на тех же началах и все общественные отношения, приспособляя их к наиполнейшему удовлетворению своих классовых потребностей. В качестве доминирующего класса в обществе, он считает себя представителем и выразителем интересов всего общества, а потому стремится свои правовые, научные, моральные понятия фиксировать в обязательных нормах как правовые, научные, моральные понятия всего общества.

Конечно, другие классы, занимающие иное положение в производственном процессе страны, а потому имеющие другие хозяйственные интересы, другие правовые и моральные понятия, только в силу необходимости мирятся с фиксированными нормами. Довольно вспомнить, как французское „третье сословие“ в течение многих столетий боролось с теми нормами, которые были установлены господствовавшими сословиями феодального общества. В философии, в этике, в праве старалось оно формулировать свою идеологию, нашедшую полное выражение в эпоху, предшествовавшую 1789-му году. Но это полное выражение идеологии подраставшей буржуазии могло сложиться только тогда, когда объективный процесс развития производительных сил пропел отходную феодальному строю хозяйства и господства и подготовил период власти буржуазии. Роль, которую данный общественный класс (или группа внутри класса) играет в хозяйственной жизни страны, определяет и ту роль, которую он в силах сыграть в общественной жизни. Если хозяйственной роли класса суждено процессом развития крупное будущее, то и в общественной жизни он проявит силу, энергию, боевую бодрость; если же его функция в производственном процессе обречена на гибель, то и в общественной жизни этот класс (или группа) будет чахнуть, терять свое значение, разлагаться; другие

более счастливые общественные элементы будут отнимать у него позицию за позицией, все жизнеспособное будет бежать от него в другие слои общества, а сам он в политическом отношении поплетется в хвосте какого-нибудь примыкающего и более жизненного класса, пока совсем не растворится в обществе.

Когда в процессе общественного развития происходит замена одного класса другим в роли доминирующего общественного элемента, как это пережили в течение минувшего века все европейские государства при переходе от феодальных к буржуазно-капиталистическим отношениям, тогда весь строй хозяйственных и общественных отношений претерпевает серьезные изменения.

Новый доминирующий класс—это новый организатор хозяйственного, а за ним и общественного порядка страны. И он стремится, как было указано выше, приспособить весь строй жизни общества к своим историческим потребностям.

Правда, в момент расцвета этого класса уже хозяйственная жизнь в значительной мере приспособлена к этим потребностям, ибо появление этого класса во главе общества само по себе является результатом и показателем переворота, совершившегося в недрах общества; иначе данный класс не мог бы занять первенствующего положения. Но в том то и дело, что хозяйственная жизнь

страны пока только в значительной мере приспособлена к потребностям данного доминирующего класса. Как он является лишь преобладающим (по значению) элементом общества, так и его специфические формы хозяйства являются преобладающими во всем хозяйственном строе страны.

Исторической задачей нового хозяина жизни становится — преобразовать всю экономическую жизнь, все производственные отношения в духе характерного для него способа производства. В этом да и в аналогичном преобразовании в области общественных отношений и заключается тенденция данного класса реорганизовать жизнь страны в интересах наиполнейшего удовлетворения своих классовых потребностей.

Во Франции, например, накануне переворота 1789 года капиталистические отношения — особенно в промышленности — находились еще на очень невысокой ступени развития, но зато, когда буржуазия достигла власти, она целым рядом мер — от секуляризации монастырских земель до гражданского уложения — начала способствовать зарождению и росту капитализма, начала приспособлять жизнь страны к удовлетворению своих классовых потребностей. В этом процессе приспособления совершается коренная, нередко очень болезненная ломка. Целым общественным группам, втянутым в круговорот экономической жизни нового обще-

ства, приходится реорганизовать весь строй и хозяйства, основанный на совсем других отношениях, приспособленный к совсем другим требованиям.

А такую ломку в силах вынести не всякая группа: для этого нужна наличность многих материальных и моральных условий.

С определенными хозяйственными отношениями сживаются и своеобразные представления, понятия, навыки. Известные способы производства и основанные на них хозяйственные взаимоотношения людей требуют вполне определенных умственных и моральных свойств. Если полунатуральное крепостническое хозяйство способствовало некоторой барской халатности и распущенности, если оно развивало барские качества: обломовщину, нерадивость, мотовство, но зато нередко и великодушные, бескорыстные, то совсем иные свойства требуются при капиталистическом хозяйстве.

Деловитость, расчетливость, бережливость, с одной стороны, эгоизм, черствость, с другой,— вот те душевные качества, которые поощряет развитие капитала и которыми это развитие в свою очередь поощряется.

Естественно поэтому, что переход от феодализма к капитализму не совершается простым переходом от стародворянских производственных отношений к буржуазным, от крепостного к вольно-

наемному труду. Напротив, этот переход представляет медленное и продолжительное перерождение старого общества в новое, постепенное приспособление старых методов хозяйства к новым потребностям, постепенное зарождение и рост в недрах старого общества элементов нового. Но когда новые начала становятся господствующими началами в обществе, когда они диктуют свои требования всей общественно - экономической жизни, тогда перед общественными группами, сохранившими еще старые формы хозяйства, встает роковой вопрос: либо сразу приспособиться к новым требованиям, либо погибнуть.

И тут-то замечается, что целые группы общества оказываются, благодаря своей хозяйственной и психологической отсталости, неспособными к достаточно полному и достаточно быстрому приспособлению. Начинается процесс упадка, оскудения, гибели. Процесс медленный, ибо и группы и отдельные особи борются за свое существование, приспособляясь в тех или других частностях, и нужны долгие годы, пока жизнь сотрет с лица земли отживающие, но цепкие формы.

В этом процессе упадка, обусловленном неспособностью данной группы применить к новым обстоятельствам, происходят и упадок и вырождение всей той общественно-психологической надстройки, носительницей которой являлась эта

группа, т.-е. ее идеалов, мировоззрения, ее специфических настроений.

Утратив свое прежнее значение и не приобретя нового, наша группа совсем перестает играть в обществе роль самостоятельного элемента. Внутренняя связь ее ослабевает, групповая психология затирается, между самой группой и ее идеологами начинается все растущий разлад, более живые силы уходят из родной среды, идут на службу к новым хозяевам жизни или опускаются к народным массам, и в том и в другом случае отрекаясь от психологии породившей их группы.

Но горе тем идейным представителям этой группы, которые не в силах порвать психологически со своей средой, не в силах усвоить чужой психологии. Они обречены на жалкое существование, на бесплодную борьбу с опошлевшей, опустившейся средой. Идеалы их ничтожны, сил для борьбы у них мало—ведь это те элементы, которые остались после ухода лучших сил!—и вот они после недолгих усилий надрываются, разочаровываются, обессиливаются.

Погрузиться в чисто зоологическое существование, как большинство их собратьев, они не могут; сознание болезненно работает и казнит их; бороться дальше нехватает энергии, и они становятся „лишними людьми“.

III

В половине прошлого века Россия пережила замечательнейший перелом. Мы имеем в виду не законодательные реформы 60-х годов, а тот глубокий внутренний переворот, преобразовавший старую, барскую, сословную Русь в молодую, классовую или, как принято говорить, гражданскую Россию.

Этот знаменательный факт, вызванный потребностями нарастающего капиталистического хозяйства, сразу стер прежние строгие границы сословий, смешал вместе барские и мещанские понятия, и из этого хаоса выдвинул новый класс, которому суждено было сыграть в будущем доминирующую роль,—промышленную буржуазию.

В эпоху крепостного права русское общество делилось на две крупные резко очерченные части, отстоящие одна от другой на целые столетия культурного развития,—на привилегированную и непривилегированную Русь. В то время как последняя вела исключительно зоологическое существование и не поднималась в своих вождедениях выше скромного желания упорядочения гражданско-правовых отношений, первая пользовалась всеми благами европейской культуры, имела довольно широкую возможность „погружаться в искусство, науки, предаваться страстям и мечтам“. И она—по край-

ней мере, самые культурные элементы ее—погружалась, соответственно запросам времени и моды, то во французский рационализм, то в немецкую философию. И оттуда выносила она те „страсти и мечты“, которые рано выдвинули в передовых слоях российского дворянства запросы публично-правового характера.

Таким образом, прогрессивное дворянство в эпоху крепостного права стало историческим носителем западно-европейских идей государственности. Эпоха освобождения крестьян и других крупных реформ, ослабившая в значительной мере сословные перегородки, разрушившая китайскую стену, ограждавшую российское „третье сословие“,—эта эпоха создала тот хаос, из которого родилась современная буржуазия, и в этом хаосе переходного времени погибла преемственная нить, долженствовавшая соединять передовые элементы господствующих классов старой и новой Руси. Новый организатор общества—буржуазия, явившаяся законным наследником исчезнувшего крепостнического дворянства, зародилась и вышла на общественную арену при таких условиях, при которых она не могла,—по крайней мере, в первое время,—унаследовать правовые лозунги прогрессивного дворянства.

Воспитанная в эпоху крепостных отношений, стеснявших и тормозивших развитие и последова-

тельное проведение в жизнь начал неограниченной, бессословной частной собственности, молодая буржуазия естественно сосредоточила свои desiderata на осуществлении этих гражданско-правовых начал: получив свое гражданское равноправие из рук власти, как добровольный дар этой последней, она не могла увлечься идеями своего предшественника, не могла стать душеприказчиком его политического завещания.

По историческим условиям своего возникновения русская буржуазия принесла с собой только ограниченный багаж чисто экономического самосознания, по уровню своего развития она находилась еще на той стадии, когда класс определяется „способом от противного“, лишь в противопоставлении другим общественным классам, чужд еще того внутреннего самосознания, которое толкает его дальше чисто экономических требований. При такой отсталости она не могла подхватить и прять дальше преемственную нить, выпавшую из рук отжившего поколения.

Эпоха реформ подорвала в корне и хозяйственное, и общественное значение тех уютных, утопавших в „вишневых садах“ дворянских гнезд, где столетние книжные шкафы „навевали идеалы добра и общественного самосознания“ („Вишневый сад“, стр. 46). Но она не могла порвать и разрушить в живущих поколениях самых этих идеалов

„добра и общественного самосознания“, передававшихся по традиции, от дедов к отцам, от отцов к сыновьям. И ряд поколений умирающего в общественном значении строя обречен был на трагедию контраста этих идеалов со все уменьшающейся общественной силой самого слоя. И, когда эта сила дошла, наконец, до нуля, тогда потускнели идеалы, пошатнулась вера в них, расслабла воля, желания сменились апатией, тоска—скукой, сложился знакомый нам тип „лишних людей“.

Процесс разложения, охвативший какой-нибудь класс (или группу), прежде всего сказывается в ослаблении внутренней связи, в неустойчивости, характерной для этого класса, психологии. Более живые, т.-е. более чуткие, более отзывчивые, силы перестают удовлетворяться господствующим в их среде мировоззрением, ищут новых идеалов на стороне и в результате уходят из своей среды в другие общественные слои.

В интересующем нас процессе дифференциации прогрессивного дворянства особенно характерно одно течение, сыгравшее крупную общественную роль,—так наз. кающееся дворянство. В поисках за новыми идеалами кающиеся элементы дворянства обращались к народной массе, к крестьянству, в полной уверенности, что их новые взгляды представляют верные выражения заветных мечтаний этой массы.

„Михаил Михайлович не мог не подозревать,— пишет Глеб Успенский,— что такое существо, как крестьянин, бедный, измученный, забитый, испытавший и переживший бог знает какие невзгоды, несущий на своих плечах опыт тысячелетних трудов, должен, непременно должен питать ненасытную жажду устроить жизнь по-новому; у него в горле пересохло от этой жажды, он ждет, не дождется, он страстно хочет вздохнуть полной грудью“¹.

Для кающегося дворянина естественна была мысль, что именно он, законный наследник поколений, взваливших на плечи крестьянина эти тысячелетние труды, что он-то и должен итти теперь к крестьянину и помочь ему „устроить жизнь по-новому“, вздохнуть полной грудью.

В этом своем стремлении кающийся дворянин столкнулся с другим типом, выросшим из общественных низов и сошедшимся с ним на понимании практических задач времени,—именно с разночинцем. Разночинец не имел за собой такого прошлого, как его невольный спутник: разночинцу, как это справедливо указывал еще Н. К. Михайловский, не в чем было каяться.

Происходя из той пестрой среды, которую в Западной Европе обобщают понятием мелкой

¹ „Чудак барин“. Соч., т. II, стр. 189,

буржуазии: мелкого духовенства, купечества, крестьянства, разночинец вынес сильно выраженное демократическое настроение, приведшее его к психологии, отрицающей буржуазность. И эта психология невольно толкала его по тому же пути, по которому шел и кающийся дворянин.

„Странное существо человек,—рассуждает типичный разночинец Базаров. — Как посмотришь этак сбоку, да издали на глупую жизнь, которую ведут здесь „отцы“,—кажется: чего лучше? Ешь, пей и знай, что поступаешь самым правильным, самым разумным манером.—Ан нет: тоска одолевает... хочется с людьми возиться, хотя ругать их, да возиться!“¹.

Разночинец является идеологом *par excellence* в качестве такового он ищет подходящую, прочную почву, и таковую, как ему кажется, находит в народной массе.

„Разночинец чувствует свое бессилие в качестве самостоятельного общественного слоя, он ищет поэтому точку опоры для своих заветных целей, ищет ее в низинах, где так же страдают, как и он; он становится „народолюбив“. Таковы, на наш взгляд, основные психологические черты „разночинца“: они непосредственно вытекают из его

¹ „Отцы и дети“, стр. 134. изд. Маркса.

социального положения" (А. Писарев. Журнальные заметки ¹).

В первые десятилетия жизни обновленной России и кающиеся дворяне и разночинец шли дружно в народную среду; первые — „чтобы уплачивать старинный, мучительный долг“, по выражению А. О. Новодворского, вторые — чтобы „возиться с людьми“. Правильнее даже сказать, что кающиеся шли за разночинцем, ибо этот молодой жизнерадостный элемент с первых же шагов взял в руки дирижерскую палочку и на все движение наложил свой характерный отпечаток. Но недолго продолжалось это единомыслие. При первых неблагоприятных обстоятельствах началось расхождение обоих течений и рельефно сказалось различие двух психологий: разночинец начал приспособлять обстоятельства к своим задачам, кающийся дворянин начал приспособлять свои задачи к этим обстоятельствам. И чем дальше, тем больше расходились их пути; бодрый, полный надежды разночинец

¹ В интересной статье, из которой приведена эта выдержка, понятием разночинца автор охватывает также и кающееся дворянство, как это видно из другого места, где состав разночинского лагеря определяется следующим образом: „дети ошеломленного крестьянской реформой оскудевающего дворянства, провинциального духовенства, чиновничества и всякого служилого люда, мелкого мещанства и даже крестьянства“. Для нашей цели необходимо разделить оба типа: разночинца и кающегося

пошел своей дорогой, а кающиеся элементы оказались не в силах жить самостоятельной жизнью: их дальнейшее шествие было постепенным падением. Мы остановимся на истории этого падения, так как судьба разночинца не входит в рамки нашего очерка. Но прежде, чем перейти к этой печальной истории, мы должны сделать одно замечание.

Два типа: разночинец и кающийся дворянин, являются в нашем дальнейшем изложении, главным образом, психологическими типами. Чем дальше от момента освобождения крестьян, тем больше затухает классовый характер обоих типов; состав обоих лагерей становится все более пестрым, но эта характерная психология, которую внесли в свое течение, с одной стороны, разночинец, с другой—разлагающееся прогрессивное дворянство, эта психология продолжает налагать свой яркий отпечаток на оба течения.

Течение кающегося дворянства, которое можно было бы, по его внутреннему содержанию, назвать также культурно-народническим, являлось в рассматриваемый нами период идеологическим выражением настроений и взглядов той промежуточной, средне-дворянской, чиновничьей и интеллигентской среды, которая не успела еще дифференцироваться и раствориться в новых классах капиталистического общества.

„Роман интеллигенции с народом“ основывался, как мы видели, на том предположении, что освобожденный от крепостной зависимости народ должен мыслить, желать и развиваться так же, как и освободившаяся от своей прежней сословной психологии дворянская или разночинская интеллигенция. Из этой утопической предпосылки вытекала для сознания этой интеллигенции историческая возможность и моральная необходимость „итти в народ“, слиться с ним, „опроститься“.

„Мы идем слиться с народом,—говорит Серпоров ¹,—мы бросаем себя в землю, как бросают зерно, чтобы зерно это взошло и уродило от сам-пять до сам-сто, как египетская пшеница“.

„Вот где теперь потечет моя жизнь,—рассуждает другой герой того же романа Караманов.—Вести беседу с этой теткой, жить жизнью, сердцем и мыслью батрака, войти в батрацкие интересы, отрешиться от всего мира, который вне батрачества, убить в себе потребности, которые развивают в человеке образование, богатство, знание, из крупного землевладельца, кандидата прав и литератора выродиться в поденщика и узкими интересами поденщика заглушить в себе все вы-

¹ Мордовцев. Знамена времени. Стр. 312.

ские человеческие интересы,—одним словом, буквально влезть в шкуру народа, чтобы понять этот народ и слиться с ним, отдать барское, белое, изнеженное тело посконной рубахе и сермяге, облечь узкую дворянскую ногу в онучу и лапоть, чтобы на себе самом почувствовать всю прелесть онучи и силу лаптя“¹.

С такими идеалистическими и альтруистическими намерениями пошла народолобивая интеллигенция в деревню „работать и думать с народом“. Но ее понятие о народе оказалось столь же наивным и фантастическим, как и представление о „прелестях онучи“ и „силе лаптя“.—Народ действительный, реальный, а не водевильный народ старых сентиментальных романов, оказался великим материалистом и эгоистом. Народ,—как это справедливо предполагал Михаил Михайлович,—действительно питал, „ненасытную жажду“ устроить жизнь по-новому; действительно, хотел „вдохнуть полной грудью“... Но он жаждал устроить новую жизнь хозяйственного мужичка, жаждал материального благополучия мелкого буржуа, хотел вдохнуть полной грудью свободного собственника. Идеалистические порывы молодежи наталкивались на материалистическое желание: „землицы бы“; ее альтруистическая проповедь

¹ Там же. Стр. 270.

не в силах была устранить эксплуатацию батрака его же односельчанином.

„Мы идем в народ, в курные избы,—мечтала народолюбивая интеллигенция,—и будем там жить, будем там пахать и сеять—не современные идеи, а просто рожь, ячмень и пшеницу, а после уже и идеи, если достаточно удобрим почву, унавозим ее“¹.

А, между тем, действительность с каждым днем все яснее доказывала, что чем успешнее унаваживалась земля „под рожь, ячмень и пшеницу“, тем менее поддавалась почва унаваживанию под „современные идеи“.

Объективный процесс развития деревни все резче и резче расходился с идеологической схемой народолюбивой интеллигенции.

Но на почве этого объективного, стихийного процесса, подготовлявшего жестокое разочарование, возникали и субъективные, сознательные факторы, противодействовавшие культурной деятельности молодежи. С одной стороны, над темным крестьянством тяготело мрачное привидение только что усопшего крепостного права со всеми его ужасами, а, следовательно, и инстинктивное недоверие ко всякому „барину“, ко всякому человеку не из деревни, как бы он ни наряжался в мужиц-

¹ Там же. Стр. 311.

кое платье; с другой стороны, на другой же день после падения старого порядка доминирующую роль в деревенской жизни начал играть новый человек,—человек не „ради идеи“, носивший поддевку и сапоги бутылками, кость от кости той же деревни, близкий ей по психологии, а главное, сильный своей пронырливостью и превосходным знанием этой деревенской психологии. Человеком этим был кулак. Кабатчик, лавочник или другая подобная личность, вообще человек с капиталцем, а, следовательно, и с весом, заправлял всем миром и мирским хозяйством, задавал тон не только в вопросах сельской политики, но и по части этики и поведения отдельных мирян. Его сторону тянули, в силу сродства интересов, все денежные и хозяйственные мужички, в его руках все волостное правление, старшина—кум, писарь—друг-приятель и т. д.

Эта-то новая сила скоро почуяла всю опасность, которая угрожает ее бесконтрольному владычеству и хозяйничанию от присутствия в деревне интеллигентных и альтруистических элементов в лице народолюбивой молодежи! Не удивительно, что она поспешила пустить в ход все свои силы, связи и влияние, чтобы оградить свою паству от нежелательного и невыгодного соприкосновения с пришельцами. Началась безобразнейшая травля всех интеллигентных тружеников в деревне: фельдше-

риц, учителей, учительниц и т. д. Всем этим лицам приходилось слышать один возглас: „пошел вон, не суйся! испортишь! изгадишь!“ Зато те самые „подстриженные, рыжие бородки“, которые гнали интеллигенцию из деревни, сами своими средствами удовлетворяли всем потребностям этой деревни.

„Безграмотный человек все подваливает и подваливает,—писал Успенский.—Он улучшает нравы и финансы, он умиротворяет, укрепляет народные идеалы, оздоравливает села и города, проповедует гигиену, водворяет науку и т. д. и т. д., и все это без разговоров, все в одну минуту и все за три копейки. Стоит только сказать этому расторопному человеку: „оздорови деревню, прекрати неправду, развивай бытовые начала, улучшай нравы, вот тебе два целковых на расходы!“ — расторопный человек ответит только одно неизменное „слушаю-с“, хлопнет нагайкой по лошади, и след простыл. Глядишь — все исполнил и даже сдачи представил с двух рублей, за всеми расходами семьдесят пять копеек“¹.

Но на заре идеалистического увлечения даже эта „расторопность“ всяких рыжих, подстриженных бородок и их неизменное „не суйся“ не могли удержать народолюбивую интеллигенцию в ее стремлении к культурной деятельности среди кре-

¹ Соч. Гл. Успенского, т. II. Стр. 265.

стьянской массы. Как жилось ей в деревне — об этом полны скорбных воспоминаний страницы русской истории и литературы. Нужна была великая вера в свое дело, великая любовь и надежда по отношению к этому недоброжелательному, нередко жестокому народу, великая сила воли, чтобы перенести все лишения и страдания, чтобы не разочароваться, не пасть духом с первых же шагов.

„Сначала ей крутенько было, — описывается судьба учительницы в цитированном нами романе Мордовцева.—Стали дьячки ей пакостить, мальчишек на нее напускали, ворота дегтем мазали, на заборе у ее ворот мелом всякую скверну писали, так что срам было мимо пройти. Натерпелась-таки, голубушка, а на своем поставила, и под конец все обошлось к благополучию, только извелась ни на что, бедная“¹.

Но и это сомнительное „благополучие“, приобретавшееся ценой крови и нервов, не всегда бывало возможным. Сколько раз дело кончалось так, как оно изображено в полном трагизма рассказе Новодворского „Сувенир“: герой — сельский учитель — попадает за тридцать земель, а героиня фельдшерица — лишает себя жизни. И все эти драмы и трагедии разыгрывались на глазах у тех самых масс народных, ради которых народолюби-

¹ „Знамения времени“. Стр. 59.

вая интеллигенция жертвовала своим покоем, счастьем, нередко и жизнью; и массы эти—в лучшем случае—держались пассивно и безразлично. А, между тем, так сильно было обаяние этой культурной миссии, так высоко было напряжение действенной энергии народолюбивой интеллигенции, что понадобились годы опыта и сотни, быть-может, тысячи напрасных, бесполезных жертв, пока зародилось в ней сомнение и относительно самой задачи, и относительно путей к ее осуществлению.

Однако, в конце концов, весь этот опыт и все эти жертвы привели к разочарованию, к „сомнениям и колебаниям“. Это было первое разочарование в романе интеллигенции с народом. Оно пало, как камень, на пути народолюбивого потока, и, разбившись об этот камень, поток поплыл дальше двумя, все более и более расходящимися струями.

Вот как отразился указанный нами перелом в середине 70-х годов на настроении одного из самых характерных представителей этой эпохи:

„Голод! Когда ты оставишь меня? Вечный, физический или душевный голод! Да будь хоть семи пядей во лбу, а если тебя бросить в бездонное болото, ты так же прекрасно потонешь, как самый слабый смертный. Мне теперь очень тяжело. Я ясно чувствую, что я теперь дальше от народа, чем когда бы то ни было; что я теперь не только

не могу быть чернорабочим, как мечтал когда-то, но даже положение народного учителя едва ли было бы мне под силу. Дело ясно: мне опротивела та обстановка бесприютности, которую пахнет при слове „мужик“, опротивела потому, что я слабею, тогда как он не переменяется, потому что я измучился, устал от нравственных мучений (каковы бы они ни были, они не всегда бывают глупы), которые ему меньше знакомы... А, между тем, я себя воспитываю, чтобы слиться с народом. Да это просто насмешка! Насмешка над логикой с моей стороны и горькая ирония обстоятельств надо мною“.

Так писал в феврале 1876 г. в своем дневнике очень чуткий наблюдательный человек— А. О. Новодворский ¹. И это пессимистическое настроение не было личной особенностью автора. Он видел его и в других своих современниках, видел и фиксировал в своих рассказах.

„Когда он (Печерица) вечером засядет за книги, — пишет он в рассказе „Эпизод из жизни ни павы ни вороны“, — и через несколько минут зашагает в волнении по крошечной площадке пола, то в его тревожном беспокойном взоре я ясно вижу ни павы, ни вороньи сомнения и колебания; если в эту минуту войдет кто-нибудь посторонний и

¹ А. Осипович (А. О. Новодворский). Собр. соч. СПб. 1897 г., предисловие.

Печерица начнет с ним разговор, толковый, разумный разговор, твердым голосом и с видом человека, власть имеющего, то я прекрасно знаю, что на сердце у него скребут кошки. Вся разница между ним и мною только та, что я, так сказать, постепенно спускался с вершин Кавказа, тогда как он вырастал из земли“¹.

Но если спускавшиеся с вершин Кавказа кающиеся элементы и выраставшие из земли разночинские и сходились в данный момент в общем настроении „сомнений и колебаний“, тем не менее, уже в этом и как раз в этом настроении лежала исходная точка их последующего расхождения. „Сомнения и колебания“ оказались тем общественным реактивом, который разложил разношерстную массу народолюбивой интеллигенции на два основные элемента: один из них преодолел свое временное настроение и сумел отрешиться от него; другой „не осилил думы жестокой“, и временное настроение одолело его, стало доминирующим его настроением. Вот как характеризуется встреча обоих элементов — восходящего разночинского и отживающего дворянско-культурнического—в рассказе Новодворского „Накануне ликвидации“:

— Этому молодому человеку я недостойн развязать ремень у обуви...—рассказывает дворянский

¹ Там же. Стр. 19.

сын Попутков про своего „духовного сына“. — То, что у меня было только отвлеченной теорией, принадлежностью заветной клеточки мозга, которой я не открывал вне интимного кружка, у него сделалось общим исключительным настроением... Сколько в нем силы... Он и мне протягивал руку...

— Ах вы... голубчик мой! И что же, вы того... оттолкнули эту руку?..

— Да, потому что в сущности ни на что не способен ¹.

Но если Попутков так искренно признает свою неспособность на что-нибудь путное, то нельзя сказать, чтобы его направление было столь же откровенно. Напротив, оно — как мы увидим ниже — со свойственным всякому отживающему течению непониманием старалось объяснить исключительно неблагоприятными внешними условиями свою неспособность сыграть самостоятельную, общественную роль.

Ни павы, ни вороны сомнения и колебания должны были скоро разрешиться для Печерицы и его друзей в виде преодоления временного пессимистического настроения. Несмотря на высказываемый автором страх потонуть в болоте, потонуть они не могли хотя бы уже потому, что, как

¹ Там же. Стр. 384.

говорит несколько дальше Печерица, „если в башке у человека зародилось кое-что, чему по законам человеческого прогресса положено развиваться, то такой человек не умирает“.

Зато нельзя того же сказать про другое крыло народолобивой интеллигенции. То, что все определеннее зарождалось в „башках“ этих элементов, лишь идеологически отражало разлагающиеся условия быта породившей их общественной группы; как эта группа, так и ее идеологи были обречены историей на гибель. Гибель „вишневых садов“, как определенной самостоятельной хозяйственной категории, гибель того красивого мировоззрения и тех тонких настроений, которые вырастали в нежной атмосфере этих „вишневых садов“, — отражалась в умах кающихся в форме мирового пессимизма.

Освободившись от идейной гегемонии разночинцев, культурническое течение пришло окончательно к самосознанию, и это самосознание было бесплодно, как песок пустыни.

V

Выделившись из общей массы народолобивой интеллигенции, культурно-народническое течение все резче и резче начало приобретать те характерные черты отживающего в историческом смысле общественного слоя, которые затушевывались

прежде, благодаря гегемонии разночинский идеологии.

Только после этого расхождения начали складываться и рельефно выступать оба указанные нами типичные настроения: жизнерадостное, оптимистическое, бодрое—разночинца и мрачное, пессимистическое, угнетенное—кающихся элементов. Вокруг этих двух настроений группировались оба течения народолюбивой интеллигенции, определяясь нередко в гораздо большей мере указанными психологическими факторами, чем социальным происхождением и положением. Дело в том, что и разночинец, и кающийся дворянин не имели под собой той прочной классовой подпочвы, которая властно определяет и направляет развитие взглядов, вкусов, понятий данной общественной группы; оба они происходили из отживающей, неспособной к самостоятельной общественной жизни среды. Разночинец, как это видно из самого названия, являлся продуктом разложения, отбросом разных социальных групп. Происходил ли он из разлагающегося, как сословие, крестьянства, или из недоразвившейся в России до самостоятельной роли мелкой буржуазии, или же неустойчивых групп, как духовенство и мелкое чиновничество,— всегда в основе его психологии лежал разрыв с родной средой. Являясь по отношению к этой среде как бы „избыточным населением“, колони-

стом, ищущим счастья вне родных условий, он отрицает и экономические условия ее жизни, и ее социальную роль, и ее типичную психологию. Конечно, в зависимости от силы этого отрицания и от степени проникновения его психологии элементами мещанства, определяется и та среда, которой он будет объектировать свою новую идеологию, среда, к которой на службу он пойдет.

Нельзя не отметить, что теперь, когда капиталистические отношения и соответствующая им степень дифференциации общества приняли в России вполне определенные формы, громадный процент разночинцев растворяется в буржуазной среде. Но в половине 70-х годов, в период еще слабой дифференциации, разночинец был по преимуществу народолюбив и в народной среде искал осуществления своих идеалов.

Несколько иной, хотя не менее неустойчивой, была социальная подпочва другого течения—кающегося дворянства. Происходя из тех слоев землевладельческого дворянства, которые в силу экономического и социального характера своего быта не могли приспособиться к новым буржуазно-капиталистическим методам хозяйства и мышления, это течение явилось, таким образом, продуктом оскудевающей, разлагающейся, обреченной на гибель общественной группой. Из родной среды оно вынесло отрицание этой среды, отрицание ее гре-

ховного прошлого, и в то же время враждебные отношения к новому, нарождавшемуся буржуазному порядку.

Психология этого течения определялась желанием сохранить поэзию „вишневых садов“ при необузданном товарном обращении, определялась переходными условиями между крепостным и капиталистическим хозяйством. Не удивительно, что кающихся потянуло в деревню, уже освобожденную от крепостной зависимости и еще не вовлеченную в торговый оборот буржуазного хозяйства. Таким образом, психология кающегося дворянства также характеризуется отрицанием родной среды, но это отрицание—в противоположность разночинскому—нерешительное и половинчатое. Те единичные лица и группы, которые в силах были преодолеть эту половинчатость, уходили окончательно в ряды разночинцев.

Указанный нами выше раскол в рядах народолюбивой интеллигенции не только резко разделил ее на две группы, характеризующиеся принадлежностью к тому или иному психологическому типу, но вместе с тем дал возможность самостоятельно развиваться каждому из этих типов и принять ту форму, которая полнее всего выражала его сущность. В освобожденной психологии культурно-народнического течения сразу же выступили на первый план унылые пессимистические нотки—

отражение общественного вырождения и упадка,— и эти нотки „сомнения и колебания“ стали играть в ней доминирующую роль. Спустившиеся с вершин Кавказа кающиеся элементы были ядром и вождем этого течения и печать своей типичной психологии они наложили на все течение.

Сколько раз мы опускали руки;
Сколько раз бросали бурный спор,
И опять с отвагой шли на муки,
На борьбу за свет и за простор.¹

—пело одно течение устами П. Я.

Неволя колыбель мою качала,
Бессилие могилу роет мне.

—отвечало другое словами Фруга.

Дон-кихотизму разночинцев культурно-народническое течение противопоставляло гамлетизм.

„Говорят, что беспощадный анализ—мучение,— писал в 1877 году четырнадцатилетний Надсон в своем дневнике.—Я, наоборот, нахожу в нем какое-то особенное наслаждение, особенное удовольствие“...

Поколение, певцом которого суждено было стать Надсону, влагало в самую основу своего настроения разлагающий и ослабляющий анализ. Общественное течение, обреченное на гибель, общественное тече-

¹ П. Я. Стихотворения, т. I. Стр. 9.

ние, которому суждено было выродиться в „лишних людей“, с характерной близорукостью искало причин своего пессимизма не в собственном бессилии, как общественной группы, а во внешних условиях, в пошлости людей, в несовершенстве мира.

Положительные стороны человеческой природы, как: бодрое, жизнерадостное настроение, вера в будущее, жажда борьбы, стали считаться символом пошлости, отрицательные же черты, свойственные всякому погибающему течению—бессилие, неудовлетворенность, неверие, пессимизм—возводились в норму, удостаивались какого-то культа. Не удивительно поэтому, что другой властитель дум рассматриваемого нами поколения—Всев. Гаршин—писал в письме к Фаусеку следующие язвительные строки:

„Все люди, которых я знал, разделяются на два разряда или, вернее, распределяются между двумя крайностями: одни обладают хорошим, так сказать, самочувствием, а другие—скверным. Один живет и наслаждается всякими ощущениями: ест он—радуется, на небо смотрит—радуется, даже низшие физиологические отправления совершает с видимым удовольствием. Придет из ватер-клозета и говорит: „Ну, брат, да и хорошо же я —и пр.“¹

¹ „Памяти Гаршина“ (сборник). СПб. 1889 г. Стр. 48.

Эти ядовитые слова очень ярко выражают характерный для падающего общественного слоя культ унылого страдальческого настроения. Эта инстинктивная неприязнь ко всему жизнерадостному сказалась очень реально также впоследствии в 90-х годах, когда эпигоны некогда прогрессивного течения, поседевшие в гражданской скорби, с враждебным недоумением смотрели на молодое поколение, которое чему-то радуется. Вся история русской интеллигенции дает яркую характеристику этой смены настроений и наглядно доказывает, что вне психологических делений людей на Гамлетов и Дон-Кихотов, на лиц с „хорошим“ и со „скверным“ самочувствием и т. п. существуют такие же социологические деления, когда условия общественного развития придают настроению той или иной группы оптимистический или пессимистический оттенок.

Так и настроение Гаршина и всей культурнической струи и прогрессивного направления было продуктом не индивидуального устройства, как казалось самому Гаршину, а той роли этой струи в общественной жизни, которая осуждала ее на жизнь „без дела и без отдыха“, по выражению Глеба Успенского.

Мы видели уже выше, что в качестве субъективного элемента психологии кающегося дворянства входила в нее моральная потребность

уплатить „старинный, мучительный долг“. Ради этой потребности интеллигенция надевала зипун и лапти и шла унаваживать почву под современные идеи. Мы видели также, как она разочаровалась в этом предприятии, как у нее возникли „и сомнения и колебания“, и как эти сомнения и колебания привели к расколу, к разделению потока народолюбивой интеллигенции на два течения. Перед лицом этого разочарования культурно-народническое течение попыталось посредством характерного для нее приема приспособления своих потребностей к внешним условиям удержаться в народной массе.

— Тут ли не найти себе места и дела,—говорило оно,—особливо человеку, знающему цену своим силам и готовому помириться с какими угодно микроскопическими размерами поприща, лишь бы оно только имело связь с добропорядочностью дела (непрерывно) на пользу ближнего ¹.

Но и это самокастрирование, этот переход от „современных идей“ к „микроскопическим делам“ не спас народолюбцев от грозного окрика „не суйся“. Не имея собственных ярко выраженных классовых интересов, не будучи в силах стать целиком на точку зрения какого-нибудь другого

¹ Глеб Успенский. Соч. т. II. „Малые ребята“. Стр. 263.

класса, лишенное, наконец, внешней возможности уйти беспрепятственно в чисто-культурническое филантропическое дело, культурно-народническое течение обречено было на медленную тяжелую агонию: положение его стало безнадежным.

„Много в ту пору сгибло народу, — пишет Гл. Успенский, — не знаю, как я цел остался, каким образом не очутился в Неве, не помешался. Я помню только целые годы какого-то смертоноснейшего угара. Только бывало и видишь: вот-вот человек сойдет с ума, делает что-то, мечется, смотрит какими-то ужасными глазами; и точно: через день, через два—рассказывают—повезли в сумасшедший дом. Или придет кто-нибудь и извещает, что он только что с 11-й версты, просидел 10 месяцев. В то же время в обществе, жившем без дела и без отдыха, утомленном этим невозможным нравственным состоянием, стала распространяться какая-то мертвящая ханжеская доктрина, проповедывавшая кротость и простоту сердца, требовавшая какого-то умиления почти перед голой пустотой и ровно ни к чему, ни доброму, ни худому не обязывавшая человека“... ¹.

Из этой характеристики Успенского уже ясно намечается процесс разложения культурно-народнического течения: с одной стороны, выделяется

¹ Там же. Стр. 265.

группа — самая инертная в своем общественном значении, — которая развивает и проводит в жизнь одну часть старой формулы кающегося дворянства: покаянный морализм. Это направление, успокоившееся на удовлетворении чисто субъективной потребности морального равновесия, этического самосовершенствования, легко, конечно, разрешило „проклятые вопросы“ во всевозможных интеллигентских поселках, культурнических начинаниях и т. п.

Другое же направление, для которого в прежней формуле гораздо важнее была другая часть, именно — уплата мучительного долга, т.-е. не нравственная обязанность по отношению к своему Я, а общественная обязанность перед народом, лишенное возможности уплатить этот долг в той форме, на какую оно только и было способно, — осуждено было на жизнь „без дела и без отдыха“, т.-е. на бездеятельность, на самоанализ, приводящий к самому мрачному пессимизму, на самобичевание и безнадежное нытье. И каждый шаг такого анализа приводил все в большие и большие дебри пессимизма.

„Получил письмо от Alex. Heard., Esq-ге из Лондона, — пишет Гаршин еще в 1876 году Дрентельну. — Тоже тоскует. Господи, куда же деваться! Разве в самом деле удариться в гартмановщину или еще в какую-нибудь ерундищу? Не ударишься

ни во что подобное; мозги все-таки так положительно устроены, что Гартман не соблазняет“.

Гартман — пессимистическая философия Эд. Гартмана — конечно не мог соблазнять Гаршина и других людей этого типа: „Удариться в гартмановщину“, т.-е. возвести свой социальный пессимизм в философский принцип, в мировой закон, — для этого и мозги были слишком положительно устроены, да подобной „ерундищей“ занимались уже другие, дошедшие до „умиления почти перед голой пустотой“. Для „положительных мозгов“ нужна была положительная работа. А на этот счет дело было безнадежно.

И вот, начало возникать сомнение: нужна ли эта положительная работа. И на этот вопрос слышался ответ Надсона:

Я боюсь, что мы горько ошиблись, когда
Так наивно, так страстно мечтали,
Что призванье людей — жизнь борьбы и труда,
Беззаветной любви и печали...
Ведь природа ошибок чужда, а она
Нас к открытой могиле толкает.

Но если „жизнь борьбы и труда“ — не призванье людей, а простой мираж, плод фантазии, то что же остается делать человеку перед лицом суровой жизни? Если не бороться — то, значит, страдать. Страдание и горе выступают как основное настроение неспособных на борьбу людей. Выше мы

видели, как бодрое и жизнерадостное настроение отождествлялось с пошлостью, теперь делается шаг дальше, и провозглашается культ горя и страдания:

Кто крест однажды взялся несть,
Тот распинаем будет вечно.
И если в жертве счастья есть,
Он будет счастлив бесконечно ¹.

Счастье жертвы! Как далеко ушла прогрессивная часть общества от базаровского „Мы драться хотим“. Но если у Минского мысль высказана еще в условной форме (если... есть), то у Надсона счастье жертв возведено уже на пьедесталы:

Ведь сердце твое—это сердце больное,
Заглохнет без горя, как нива без гроз:
Оно не отдаст за блаженство покоя
Креста благодатных страданий и слез.

Но что же тогда эта самая жизнь, которая еще так недавно сулила борьбу и труд, а теперь вблизи дает только страдания и слезы? Жизнь эта — обманчивое марево:

Бедна, как нищая, и, как рабыня, лжива,
В лохмотья яркие пестро наряжена,
Жизнь только издали нарядна и красива,
И только издали манит к себе она. (1882 г.)

Но если жизнь вблизи не нарядна и не красива, быть может, она все-таки даст хоть какую-нибудь

¹ Н. Минский. Гефсиманский сад.

возможность сделать ее хоть сколько-нибудь нарядной и красивой? Увы! Разочарование поэта толкает его по наклонной плоскости отрицания, и он видит уже, что жизнь не только не нарядна и не красива, но что она и бесплодна:

И скробно я глядел потухшими очами,
Как жизнь, еще вчера сиявшая красой,
Жизнь,—этот пышный сад, пестреющий цветами,—
Нагой пустынею лежала предо мной. (1883 г.)

Жизнь — бесплодная пустыня, а в пустыне не только борьба и труд, но и горе и страдание теряют всякий смысл:

Для чего и жертвы и страданья,
Для чего так поздно понял я,
Что в борьбе и смуте мирозданья
Цель одна—покой небытия? (1884 г.).

Так жизненное бессилие разлагающегося общественного слоя привело последовательно его идеологов к отрицанию всякого смысла в мировом и общественном процессе. Несоответствие этого процесса интересам данного слоя заставляло признать бессмысленным и бесцельным самый процесс: нелепое с ограниченной точки зрения обитателей „Вишневого сада“ казалось им нелепым с точки зрения мирового процесса.

Таким же мрачным пессимизмом проникнуто и настроение Гаршина. Особенно резко это сказалось

в его рассказе „*Attalea princeps*“. Рассказ этот слишком известен, чтобы излагать его; приведем лишь несколько строк из конца его:

„Была глубокая осень, когда *Attalea* выпрямила свою вершину в пробитое отверстие. Моросил мелкий дождик пополам со снегом; ветер низко гнал серые клочковатые тучи... — „Только-то, — думала она.—И это все, из-за чего я томилась и страдала так долго? И этого-то достигнуть было для меня высочайшей целью?“

Характерная черта всякого отживающего течения—его неприспособленность к господствующему строю отношений, его, если можно так выразиться, тепличная психология. И эта неприспособленность, эта тепличность целиком отразилась на злоключениях и рассуждениях пальмы.

Attalea princeps росла в деревянной бадье, питалась искусственным воздухом оранжереи. Если бы она пустила корни в здоровую почву и притом так же глубоко, как растущая вне стен оранжереи сосна, если бы она, подобно этой сосне, росла в обычных для данной широты условиях, ее бы, наверное, не смутила ни осенняя сырость, ни зимняя стужа, она бы не впала в пессимизм, не усомнилась бы в смысле исторического процесса. В данном процессе упадка и разложения интересующего нас общественного течения от него отлагались и уходили в другие группы все сколько-нибудь

живые, сколько-нибудь способные ожить элементы. Поскольку же они по той или другой причине не в силах были отделиться и уйти, они гибли под гнетом безысходного пессимизма. Этот отбор лучших элементов, естественно, понизил уровень всего течения и свел его к тому пошлому водотолчению, которое характеризует рассматриваемую нами общественную группу в конце 80-х годов.

Вот какую картину рисует тот же Гаршин: „6-го были мы вместе с Васей у X.; собралось на именины человек 15 молодых учителей, адъюнктов, лаборантов и пр. ученой братии. Нехорошее я вынес впечатление. Разговоры об единицах, решение геометрических курьезов, разговоры о трихлорметил, бензоломилоидном окисле какой-то чертовщины (я, конечно, наврал в этом названии, как дикарь, — *no se pop è vero è ben trovato*)—это часть первая. Гнуснейшие в полном смысле слова анекдоты, соединение ужасной чепухи с бесцельной и неостроумной похабщиной (какая-то турецкая или ташкентская)—это второе. Основательная выпивка—третье. И больше ничего. Ни одного не только разумного, но хоть сколько-нибудь интересного слова. Право, какое-то одичание“¹.

Эта картинка вводит нас прямо в то царство пошлости, в котором выросли, действовали и погрязли герои чеховских пьес—„лишние люди“.

¹ Письмо к Латкину, декабрь 1883 г.

Вполне законченный тип „лишних людей“ сложился, как мы уже видели, к концу 80-х годов. Последующее развитие общественных отношений, особенно, новый подъем, которым ознаменовались 90-е годы, еще ярче подчеркнул те отрицательные черты рассматриваемого типа, которые так характерны для падающего, отживающего свой век течения. Как старая полусгнившая баржа, занесенная песком и тиной, неподвижно лежит на дне реки, в то время как над ней проносится благодатный поток весеннего половодья,—так и наши эпигоны культурно-народнического типа не в силах были подняться из засосавшей их тины, когда над их головами зашумели волны нового весеннего разлива. И жизнь прошла мимо них.

Типичная психология „лишних людей“, являясь, как мы указали выше, „надстройкой“ над их общественно-экономическим бытом—бытом вымирающего общественного типа,—по необходимости окрашена в мрачный, пессимистический цвет; и как сквозь черное стекло нельзя воспринять всей яркой жизнерадостной красоты майского утра, так и сквозь оболочку пессимистического настроения „лишних людей“ не могли проникнуть бодрые голоса весны. Положение становилось безнадежно. Дальше идти было некуда. „Лишние люди“ могли только или

7 прозябать и гибнуть или перерождаться в другие общественные типы, т.-е. опять-таки гибнуть как течение, как общественный слой. И оба эти явления—перерождение и гибель—можем мы наблюдать в среде чеховских героев.

Основная психологическая черта „лишних людей“—это разлад сознания и воли. Эта черта характерна для представителей всякого отмирающего, сходящего со сцены общественного течения. Если какая-нибудь социальная группа осуждена объективными историческими условиями на гибель, она становится уже неспособной смотреть вперед, задаваться далекими целями, ставить себе прогрессивные задачи. Ее роль по существу—консервативная. Не могут выдвигать жизненных задач и отдельные представители такой группы, поскольку они остаются на почве интересов характерной психологии данной группы, поскольку они не впадают в отщепенство. Не удивительно поэтому, что у наших героев разлад сознания и воли сказывается прежде всего в неспособности ставить себе цели, в отсутствии идейных жизненных задач.

— Когда идешь темной ночью по лесу,—признается Астров,—и если в это время вдали светит огонек, то и не замечаешь ни утомления, ни потемок, ни колючих веток, которые бьют тебя по лицу. Я работаю, как никто в уезде... но у меня вдали нет огонька...

Это отсутствие огонька, отсутствие руководящей цели не может, в свою очередь, не парализовать действенной энергии, не может не вызывать полного упадка воли. Нет цели в жизни, нет воли работать, нет желания не только делать что-нибудь для ближнего, но даже любить этого ближнего. Апатия одолевает человека, осмысленная жизнь утрачивает всякую прелесть.

— С тяжелой головой, с ленивой душой, утомленный, надорванный, надломленный, без веры, без любви, без цели, как тень, слоняюсь я среди людей и не знаю: кто я, зачем живу, чего хочу?—жалуется Иванов.

— Не слушаются ни мозг, ни руки, ни ноги,—продолжает он.—Ничего я не жду, ничего не жаль, душа дрожит от страха перед завтрашним днем.

Почти теми же словами выражает свое настроение и Астров:

— Ничего я не хочу, ничего мне не нужно, никого я не люблю.

Но эта атрофия воли не сопровождается притупленностью сознания; напротив, сознание работает и работает, подчеркивая и клеймя нравственное бессилие и нравственную негодность лишнего человека.

— День и ночь болит моя совесть,—говорит тот же Иванов,—я чувствую, что глубоко виноват, но в чем собственно моя вина, не понимаю...

Я умираю от стыда при мысли, что я здоровый, сильный человек обратился... в лишние люди. Это возмущает мою гордость, стыд гнетет меня, и я страдаю.

Настоящее признание очень характерно. Иванов чувствует, что он виноват, но не знает, чем. Сознание говорит ему, что его бездеятельность, безвольность, его паразитное существование—преступление перед обществом, но ему недоступно название тех объективных причин, которые сделали его никуда негодным человеком. И он бьется, как рыба об лед, в тщетных поисках ответа на терзающий его вопрос. „В двадцать лет мы все уже герои... и к тридцати уже утомляемся, никуда не годимся. Чем, чем ты объяснишь такую утомляемость?“ Почему русский интеллигент „с женой замучился, с домом замучился, с имением замучился, с лошадьми замучился!“—вторит ему Вершинин.

— Отчего мы, едва начавши жить, становимся скучны, стары, неинтересны, ленивы, равнодушны, бесполезны, несчастны...—плачется Андрей Прозоров.

И все они—жалкие, беспомощные, лишние—обращаются к жизни со своим роковым „почему?“ Но действительных, глубоких причин им не дано познать, и они вынуждены вращаться на поверхности жизни, довольствуясь наивными ответами.

— Не соразмерив своих сил, не рассуждая, не зная жизни,—говорит Иванов,—я взвалил на себя

ношу, от которой сразу захрустела спина и потянулись жилы... Вот, как жестоко мстит мне жизнь, с которой я боролся.

Это объяснение, равно как и пресловутая ссылка на „среду“, которая „заела“, конечно, не дает ответа на вопрос, откуда эта „утомленность“ „лишних людей“. Почему же другие не утомляются, почему другие не надрывают спин, почему их не может заесть среда? История дает нам тысячи примеров того, какую исполинскую работу способны выносить целые общественные группы и их отдельные представители, раз этим группам самой жизнью суждено крупное будущее. Вера в идеалы, страстная жажда их осуществления, гигантская энергия в борьбе за эти идеалы—все это лишь функции той основной величины, которая определяет собой и положение данной группы в обществе, и содержание ее идеалов, и осуществимость их в историческом развитии. Но ограниченная групповая психология наших героев не позволяет им понять глубоких объективных причин их мелочных субъективных страданий.

Правда, эта же психология, благодаря своей поверхностности, позволяет им утешаться близорукими, элементарными толкованиями. Познание истины, познание всей безнадежности их положения означало бы для них смерть. Объяснение „утомляемости“, данное Ивановым, напротив, приводит их к выводам, позволяющим оправдывать жизнь.

А выводы эти очень простые и ясные: если Ивановых губит то, что они взвалили непосильную ношу, то ясно, что, раз они страдают такой „утомляемостью“, следует поберечь спину и поуменьшить ношу.

— Не женитесь вы ни на еврейках, ни на психопатках, ни на синих чулках, — назидательно советует Иванов, — а выбирайте себе что-нибудь заурядное, серенькое, без ярких красок, без лишних звуков. Вообще, всю жизнь стройте по шаблону. Чем серее и монотоннее фон, тем лучше. Голубчик, не воюйте вы в одиночку с тысячами, не сражайтесь с мельницами, не бейтесь лбом о стены... Запритесь себе в свою раковину и делайте свое маленькое, богом данное, дело... Это теплее, честнее и здоровее...

Ответ найден, разрешена жизненная задача „лишних людей“. Стройте жизнь по мещанскому шаблону, и ваша душа не будет утомляться, ваша совесть не будет болеть, вы перестанете быть лишним человеком. Классовый инстинкт подсказывает те самые практические правила жизни, которые с таким пафосом были отвергнуты в их теоретической формулировке. Анафема принципам буржуазного общества, и да здравствует мещанское благополучие в личной жизни! Чтобы спасти свое существование, чтобы перестать быть „лишними“, „лишние люди“ должны сбросить с себя так утомляющий их идеалистический наряд и стать

мирными буржуа, как это им полагается по законам истории.

Но, найдя разрешение практической задачи, найдя правила жизни, наши герои не могут еще на этом успокоиться, нужно еще осмыслить эту жизнь, нужно осветить ее отблеском того огонька,—каков бы ни был этот огонек,—на отсутствие которого так жаловался Астров.

„Или же знать, для чего живешь, или же все пустяки, „трын-трава“,—говорит одна из трех сестер—Маша.

Но какой же смысл, какую более или менее возвышенную цель можно внести в серенькую, заурядную жизнь, построенную „по шаблону“? Тут на помощь является дядя Ваня.

— Когда нет настоящей жизни, то живут миражами, — говорит он. — Все-таки лучше, чем ничего. — И вот таким миражем, долженствующим украсить жизнь, является особая, своеобразная теория счастья будущих поколений, ради которого „мы“ только должны жить. „Счастья у нас нет и не бывает, мы только желаем его“. Счастье—это удел далеких будущих поколений, для которых „мы“ подготавливаем его своим существованием и трудом.

— Через двести, триста, наконец, тысячу лет,—дело не в сроке,—настанет новая счастливая жизнь,—говорит Вершинин.—Участвовать в этой жизни мы не будем, конечно, но мы для нее живем теперь,

работаем, ну, страдаем, мы творим ее—и в этом одном цель нашего бытия и, если хотите, наше счастье, и как бы мне хотелось доказать вам,—прибавляет он,—что счастья нет, не должно быть, не будет для нас... Мы должны только работать и работать, а счастье—это удел наших далеких потомков. Не я, то хоть потомки потомков моих.

На той же точке зрения стоит и Астров. Спасая от порубки леса, насаждая новые, он питается надеждой, что „если через тысячу лет человек будет счастлив, то в этом немножко буду виноват и я“. Эта же мысль скрашивает и безнадежно печальное существование трех сестер.

— Пройдет время...—говорят они,—страдания наши перейдут в радость для тех, кто будет жить после нас, счастье и мир настанут на земле и помянут добрым словом и благословят тех, кто живет теперь.

Правда, неисправимый скептик Астров позволяет себе иногда высказывать сомнения на счет благодарности будущих поколений. „Те, которые будут жить через сто, двести лет после нас и для которых мы теперь пробиваем дорогу,—размышляет он,—помянут ли нас добрым словом? Ведь не помянут!“

Но против этого маловерия выступает Маша со своим категорическим императивом: „Человек должен быть верующим или должен искать веры, иначе жизнь его пуста, пуста“.

Эта обязательность веры является очень характерной чертой психологии „лишних людей“, но, вместе с тем, она с логической неизбежностью вытекает из всей их позиции. У здоровых, бодрых поколений вера в будущее является неотъемлемой органической частицей того общего настроения, которое толкает их на борьбу и заставляет выдвигать в борьбе известные цели и лозунги. Для этих поколений, по меткому выражению Базарова, принципов не существует, а есть только ощущения. Их цельные натуры не знают противоречий между задачами и средствами их выполнения, не знают разлада между сознанием и волей, между убеждением и верой. Они и мыслят, и верят, и действуют под влиянием единого настроения, единой цепи ощущений. Не то падающие, отмирающие течения.

Их половинчатость и раздвоенность по необходимости противопоставляют принципы и ощущения, долг и желания. И долг, в силу этого, является чем-то чуждым, внесенным извне, каким-то холодным, бездушным императивом, тяготеющим над человечеством, как злой рок. Он не вытекает органически из цельной психологии субъекта в полном соответствии с его волей, с его общим настроением, а является каким-то внешним суровым законом, навязанным человеку какой-то высшей силой. И человек-раб страдает под гнетом этого закона, но понятно, подчиняется ему, ибо чувствует, что

только в этой рабской атмосфере может прозябать его рабская душа. Он уже раскололся: между его сознанием и волей целая пропасть. Сознание твердит: ты должен работать для счастья будущих поколений; воля отвечает: не желаю, не верю.

И вот над человеком-рабом грозно встает скрижаль долга: ты должен верить, иначе ты погибнешь. И раб бросается в разные идеализмы, строит безобидные фикции счастья человечества, ради которого он якобы живет, и всячески старается приукрасить свое неприглядное существование. Потому что, ведь, „надо жить“, как неоднократно подчеркивают чеховские герои.

„Человек должен быть верующим“, — и разочарованный „лишний человек“, которому под-стать было пустить себе пулю в лоб, находит сразу в этой философии достаточное оправдание пошлости, оправдание своего зоологического существования.

— Что же делать, — надо жить, — вздыхает он вместе с Соней и продолжает жить за счет будущих поколений.

VII

Примирение с житейской пошлостью, — потому что „надо жить“; скрашивание этой пошлой жизни фикцией счастья будущих поколений, потому что „для нас счастья не должно быть“; обязательность

идеалистической формулы: „человек должен быть верующим“—вот те положения, которыми защищает свое право на существование рассматриваемое нами вымирающее течение. Правда, отвлеченные моральные формулы не могут заглушить голос больной совести, но они прекрасно могут оправдать пошлое мещанское существование. Они не могут заполнить пропасти между сознанием и волей, но они могут замаскировать эту пропасть в глазах нетребовательного к себе человека-раба. И при наличии этих примирительных формул не раз, конечно, будет бунтоваться больная совесть не опошлившегося еще окончательно „лишнего человека“. Не раз будет он, после долгих разговоров о счастье „потомков наших потомков“, биться головой об стену и с отчаянием восклицать: „зачем мы живем, зачем страдаем? Если бы знать, если бы знать!“ Не раз еще дядя Ваня оторвется от своих счетов и будет с воплем восклицать: „Как я проживу эти тринадцать лет? что буду делать, чем наполню их?“

Но если примирительные формулы не удовлетворяют иного скептика или пессимиста, они удовлетворяют десятки и сотни обезличившихся Ионычей или Андреев Прозоровых, которые разве в большие праздники и то под секретом будут вздыхать: „я вижу свободу (в „будущем“—конечно), я вижу, как я и дети мои станем свободны

от праздности, от квасу, от гуся с капустой, от сна после обеда, от подлого тунеядства". И с полной верой в то (ведь „человек должен быть верующим!"), что некое „будущее" само позаботится о том, чтобы освободить „лишних людей" от их праздности и тунеядства, т.-е. от них же самих, Прозоровы погрязают в болоте, барахтаются в самой тине мещанского благополучия, окруженные своими достойными женами, гусем с капустой, такими же, как они, сослуживцами и оравой подлежащего освобождению потомства. И они правы, действительно, в одном: будущее устранил „противное" настоящее. Будущее, т.-е. развитие общества, освободит не „лишних людей" от гуся с капустой, конечно, а все общество от „лишних людей", этого пережитка, держащегося еще, лишь благодаря нездоровой тепличной атмосфере.

„Лишние люди", как общественная группа, уже теперь исчезают, частью вымирая, частью переходя в другие общественные группы. Это бегство из родной группы намечается, хотя очень слабыми чертами, и у Чехова. У героев его пьес оно выражается в некотором проникновении в их характерную психологию таких черт, которые, развиваясь и пуская корни, способны занять первое место, наложить на всю психологию свой отпечаток и придать ей своеобразную окраску, характерную для другой

общественной группы. Таких разлагающих черт можно отметить в общем три, и они дают начало трем различным направлениям, в которых идет их развитие и разложение основной психологии. Повторяем, у Чехова этот процесс только намечен, и нам приходится освещать его аналогиями, взятыми из литературы, и наблюдениями над жизнью.

Мир „лишних людей“—это мир бездеятельного прозябания, мир праздности и тунеядства. Естественно, что, как реакция против этой пассивности и апатии, выдвигается принцип активности, входящий, как разлагающее начало, в среду и в психологию „лишних людей“. Но этот принцип выступает в трех видах: художественное творчество, производительный труд, общественная деятельность.

Еще задолго до того, как Чехов дал свои типы „лишних людей“, в русском обществе начал замечаться интересный процесс в среде так называемого прогрессивного слоя общества,—процесс, вызванный и обусловленный всеми изложенными выше перепетиями русской общественной жизни. Обнаружилось бегство разочарованных, становившихся уже „лишними“, людей от общественных идеалов и общественного служения к эстетическим идеалам и служению „чистому“ искусству. Процесс этот, не зарегистрированный, конечно, никакой статистикой, не поддающийся учету во всем его

объеме, можно было, тем не менее, ясно наблюдать по самому чуткому указателю—литературе. Писатели, заявившие себя в 70-х годах „тенденционными“, с „направлением“, т.е. попросту говоря, писатели—общественные деятели, начали, мало-помалу перестраивать свои лиры для более „неземных“, более „возвышенных“ и — надо признать — в большинстве случаев, менее художественных песен. Всем памятно, конечно, характерные метаморфозы, происшедшие в 80-е годы с такими писателями, как, напр., Минский и ему подобные. Общественная атмосфера подготавливала почву для таких поворотов, и нет ничего удивительного, что элементы, мало устойчивые в общественном отношении, шли по этой „линии наименьшего сопротивления“. Нет, конечно, ничего удивительного и в том, что подрастающие поколения, выросшие в среде „лишних людей“ и неспособные сбросить с себя гнет этой нездоровой обстановки, естественно, влеклись в сторону того же эстетизма, в то время, как страна, казалось, требовала, наибольшего притока сил как раз к другим отраслям деятельности.

Это тяготение известной части народолюбивой некогда интеллигенции отмечено и у Чехова, хотя, надо признаться, лишь легкими штрихами. Культ красоты остается единственным увлечением врача Астрова, после того, как он растерял все свои идеалы, „огоньки, надежды“. „Я никого не люблю и уже

не люблю,—признается он. — Что меня еще захватывает, так это красота. Не равнодушен я к ней“. Это почти буквальное повторение слов г. Минского певшего,—когда он тоже очутился в положении Астрова,—что „нет на свете любви, нет на свете добра, только есть красота“... Та же эстетическая подкладка проглядывает и сквозь любимое дело Астрова—лесоводство. „Русские леса трещат под топором, — жалуется он,—исчезают безвозвратно чудные пейзажи... Надо быть безрассудным варваром, чтобы жечь в своей печке эту красоту... С каждым днем земля становится все беднее и безобразнее“... Еще полнее высказывает эстетическую философию Астрова Соня, передающая его слова: „В странах, где мягкий климат, мягче и нежнее человек; там люди красивы, гибки, легко возбудимы, речь их изящна, движения грациозны. У них процветают науки и искусства, философия их не мрачна, отношения к женщине полны изящного благородства“.

Но если у Астрова, как бывшего общественного человека, проскальзывает иногда, как отголосок прошлого, мысли о благе и счастье людей, хотя бы только отдаленных поколений, то уже совсем свободны от этих „сомнений и колебаний“ молодые герои „Чайки“, вкладывающие всю свою жизнь в увлечение искусством и бегущие от общественных запросов в художественное творчество.

Это второе поколение окончательно разделяется с „иллюзиями“ отцов и окончательно уходит из того мира мечтаний о благе человечества, в котором „лишние люди“ пережили столько надежд и столько разочарований.

Но если художественное творчество по самому своему характеру доступно лишь ограниченному кругу, лишь немногим „избранным“ из многих „званных“, то несравненно ниже по своей недоступности другая дорога — дорога, выводящая из среды „лишних людей“ через производительный труд. Труд в самом буквальном и физическом значении становится каким-то идеалом, какой-то панацеей от всех бед. Работать, работать!—твердят размагниченные интеллигенты, чувствующие, как у них есть еще маленькая надежда выбиться из всезасасывающего омута пошлости и избежать участи „лишних людей“. „Хоть один день в моей жизни поработать так, чтобы вечером придти домой, в утомлении повалиться на постель и уснуть тотчас же,—мечтает Тузенбах.—Рабочие, должно быть, спят крепко“. К несчастью для нашего героя, он так далек от настоящей жизни настоящего рабочего, что рисует себе, как идеал, такие условия жизни, из которых всеми силами старается вырваться всякий мало-мальски сознательный рабочий. Но пропасть, образовавшаяся с течением времени между „интеллигенцией“ и „народом“, заставляет

дряблую, опустившуюся интеллигенцию представлять себе быт передовых слоев современного „народа“ в каких-то заманчивых, фантастических очертаниях.

До какой наивности доходит фантазия измывавшихся „без дела и без отдыха“ лишних людей, лучше всего показывают мечты Ирины: „Человек должен трудиться, работать в поте лица, кто бы он ни был, и в этом одном заключается смысл и цель его жизни, его счастье, его восторги. Как хорошо быть рабочим, который встает чуть свет и бьет на улице камни, или пастухом, или учителем, который учит детей, или машинистом на железной дороге... Боже мой, не то, что человеком, лучше быть волом, лучше быть простой лошадью, только бы работать, чем молодой женщиной, которая встает в двенадцать часов дня, потом пьет в постели кофе, потом два часа одевается... О, как это ужасно!“. Что же касается последних слов, это бесспорная истина. Действительно, лучше быть полезным животным, чем бесполезным человеком, но прелести труда Ирина изображает вполне с точки зрения упомянутой „молодой женщины“. Едва ли особенные „восторги“ испытывает рабочий от того, что он чуть свет встает и весь день бьет камни на мостовой. Да и „смысл“ жизни представляется ему, вероятно, не в одном лишь разбивании камней днем и крепком сне ночью...

Младенческое представление Ирины о труде весьма характерно для психологии, цепляющейся за труд, как за спасение от бессмысленной жизни. „В жаркую погоду так иногда хочется пить,—говорит Ирина,—как мне захотелось работать“. Вот именно: для нее труд то же, что стакан воды в летнюю жару. Это не нормальная, повседневная потребность или необходимость, а исключительное средство против исключительного состояния. Труд вовсе не „счастье“ и не „восторг“, — по крайней мере, для тех, кто вынужден трудиться.

Поэтому естественно, что попытка „лишних людей“ спастись трудом приводит их к разочарованию.

Но есть еще третий выход из среды „лишних людей“, выход, правда, тоже лишь в общих контурах набросанный Чеховым. И на пути к этому выходу стоят странный, полукарикатурный „вечный студент“ и Аня („Вишневый сад“). Это выход самый верный, но и самый трудный, невозможный для какого-нибудь дяди Вани или Иванова, однако, возможный для молодых поколений, выросших в этой гнилой среде, но еще не заеденных ею. У порога этого выхода нужно сжечь свои корабли, как некогда сжигали их герои рассказов Новодворского, нужно разлюбить вишневые сады и, вырвав поэзию и мысль из очарованной обстановки этих „молоком облитых“ вишневых садов,

нести ее в обстановку труда, как спасительный фермент. Труден этот шаг, ибо это значит отколоться безвозвратно от родной среды, отряхнуть навсегда ее прах от своих ног.

„Если у вас есть ключи от хозяйства, то бросьте их в колодец и уходите. Будьте свободны, как ветер“. И только тот, кто окажется в силах исполнить этот совет Трофимова, сможет вырваться из заколдованного круга праздности, бессилия, тунеядства.

„Пришло время, — говорит Тузенбах, — подвигается на всех нас громада, готовится здоровая, сильная буря, которая идет, уже близка и скоро сдует с нашего общества лень, равнодушие, предубеждение к труду, гнилую скуку“. Да, время пришло. Новое, молодое, здоровое время, с новыми, великими задачами, с новыми, гигантскими запросами. И этому времени нужны новые люди. Не жалкий, забитый, лишенный веры в себя и в жизнь ноющий раб-человек, а сильное, гордое, могучее своей верой поколение совершит великую задачу обновления жизни. Новому времени нужны новые люди. И они придут, они вырастут из земли, придут с гордым базаровским вызовом судьбе, с его жаждой борьбы.

А „лишние люди“? Общественная волна безжалостно будет сметать их, поскольку они не сумеют

во-время ожить к новой жизни. И, уносимые бурным потоком, они будут, конечно, цепляться за жизнь, за пошлую, животную жизнь—их единственное сокровище. Но все эти дяди Вани, все эти „сестры“ с их кругом, все эти владельцы „вишневых садов“, осужденные судьбой на гибель,— все они с их мелочными желаниями, с их бесстрастными порывами, с их ничтожными мыслишками, с их жалкими страданиями не вызовут жалости или сочувствия в людях, поставивших своим девизом: „вперед и выше“! И когда такие жалкие существа, цепляясь за жизнь, стараются оправдаться словами Сони: „Что же делать, надо жить!“, мы можем возразить им только вместе с Ницше: „почему н а д о?“¹.

¹ *Русская интеллигенция и русская литература.* Харьков 1923 г.

ЕВГ. СОЛОВЬЕВ (АНДРЕЕВИЧ)

А. П. Чехов

Несомненно, самое крупное художественное дарование, созданное печальной памяти десятилетием 80-х годов. „Большинство героев Чехова лишены того огонька, который светил бы им вдали, и к которому они могли бы стремиться. Изнывая в жизненной пошлости, они поражаются в человеческих делах полной бессмысленностью и случайностью всего совершающегося: бессмысленно деятельное стремление к добру, потому что через 200 лет люди нас не вспомнят; бессмысленно зло, потому что оно вредит одним, а другим не приносит никакой пользы; бессмысленно равнодушие, потому что его удел так же, как удел протестантов, сделаться жертвой зла... Апатия, болезненная раздражительность, неврастения — таковы неизбежные свойства героев Чехова, которые вместе с типичными особенностями своего класса и среды сохраняют общие черты уныния и болезненного сознания бессмысленности человеческого страдания. В длинной серии рассказов Чехова несчастны все: и жертвы, и обидчики, и восстающие против зла, и безразлично относящиеся к нему“.

Из крупных вещей упомяну: „Степь“, „Дуэль“, „Палата № 6“, „Моя жизнь“, „Мужики“, „В овраге“; драмы: „Чайка“, „Иванов“, „Дядя Ваня“, „Три сестры“ и т. д.

Со своим огромным талантом, своим неверием в счастливое будущее людей, Чехов пришел уже на оголенное хищниками и кулаками место, и оно поразило его своим унылым однообразием, своею безжизненностью, следами разрушения, печатью отчаяния и ненужности. Точно на каком-то пожарище, маленькие, грязные, ошеломленные несчастием люди копошатся, разворачивая обуглившиеся обломки, и огонь хищничества действительно истребил и рыбу в воде, и птиц в воздухе, и народническое настроение в душе интеллигента. Мне думается даже, что речь Астрова в „Дяде Ване“ чисто символическая и понимать ее надо шире. „Картина уезда в настоящем: — говорит Астров, — зеленая краска леса лежит кое-где, но не сплошь, а пятнами: исчезли и лоси, и лебеди, и глухари... От прежних выселков, хуторков, скитов, мельниц и следа нет. В общем — картина постепенного и несомненного вырождения, которому, повидимому, остается каких-нибудь 10—15 лет, чтобы стать полным. Вы скажете, что тут культурные влияния, что старая жизнь естественно должна была уступить место новой. Да, я понимаю, если бы на месте этих истребленных лесов пролегли шоссе, железные

дороги, если бы тут были заводы, фабрики, школы,—народ стал бы здоровее, богаче, умнее, но ведь тут ничего подобного! В уезде те же болота, комары, то же бездорожье, нищета, тиф, дифтерит, пожары... Тут мы имеем дело с вырождением, вследствие непосильной борьбы с природой, непосильной борьбы за существование. Это вырождение от косности, от невежества, от полнейшего отсутствия самосознания, когда озябший, голодный, больной человек, чтобы спасти остатки жизни, чтобы спасти своих детей, инстинктивно, бессознательно хватается за все, чем только может утолить голод, согреться, разрушает все, не думая о завтрашнем дне... Разрушено уже почти все, но взамен не создано еще ничего”.

Дело тут, очевидно, не в лосях и лебедях, а в том, что озябший, голодный, больной человек должен всю жизнь вести непосильную борьбу с обнищавшей и расхищенной природой и разрушать все последнее, что попадает под руку, потому что ему, под угрозой голодной смерти детей, нельзя и думать о завтрашнем дне. Дело тут в опустошенной, расхищенной природе и в опустошенной, тоже „расхищенной“, душе человека, коснеющего в нищете и невежестве, ошалевшего и ополоумевшего от нищеты, невежества, угроз завтрашнего голодного дня. Все было, а теперь ничего нет, все водилось, а теперь все растащено

и расхищено. Целые уезды точно повторяют собою картины прошлого после нашествия татар. И это-то „разорение“ и есть та социологическая почва, на которой Чехов рисует свои жизненные драмы.

Чехов, как никто другой, разработал психологию людей, которым пришлось работать на голом месте, разоренном хищниками. „Непосильная борьба с природой“, „непосильная борьба за существование“, „обнищание природы“ и „обнищание человека“— вот что определяет основные моменты: усталость, даже переутомление и одиночество, доводящее до самоубийства, потому что ничего другого на пустом месте не может и возникнуть.

Семидесятники звали к борьбе. Они обращались к совести людей, их чувству стыда, любили говорить о расплате с народом за вынесенное им в прошлом, за выносимое в настоящем; угасавшее на их глазах народолюбие они старались подогреть картинами крепостного права и статистикой мужицкого обнищания. Они хотели разжалобить и вдохновить, и величие их проповеди заключалось в том, что они говорили о бескорыстии и справедливости, что они обращались всегда к лучшему, что есть в человеке, старались внушить ему веру в себя и свои силы, направленные на борьбу со злом. Но, когда оказались расхищенными и природа, и вера в народ,— на сцену выступили другие мотивы и, прежде всего, повторяю, мотив

одиночества и непосильной борьбы. Их-то и взял себе Чехов.

Призыва к борьбе у него нет. Наоборот даже: вы найдете у него признание „рокового, неизбежного и стихийного хода событий“. - Есть даже растерянность, которая так естественна и понятна в человеке, неожиданно для себя очутившемся на пожарище. За что, на самом деле, взяться, когда „разрушено почти все, а взамен не создано еще ничего“? С чего начать, если голодные, больные люди расхищают последние остатки? Конечно, не все еще деятели сошли со сцены. Между ними есть сильные духом, несколько не жалеющие себя, радостно берущиеся за все подвиги, нужность которых подсказывает им жизнь. Но проходит несколько лет „непрестанного горения“, и посмотрите, во что обращаются эти борцы? Вот доктор Астров, талант и умница, хлопающий рюмку за рюмкой, вот земец Иванов, совсем надорванный и переутомленный, у которого достает силы лишь на самоубийство, вот честный и добрый дядя Ваня, отдавший свою жизнь на бессмысленный подвиг, потому что на голом месте осмысленных подвигов нет и быть не может. Дух жив ушел из человека, ушла у него идея служения, единственная идея, во имя которой можно и стоит жить, и вся жизнь погрузилась в унылое, серое однообразие.

У Поэ есть картина, где все окрашено в один желтый цвет—и земля, и деревья, и небо, и люди. Как что-то необычайное—это наводит на вас ужас. Господствующий тон всех картин Чехова—тусклый и серый, даже мутный и тяжелый осадок тоски: ощущение полной ненужности, бесцельности жизни остается после всякого его рассказа. О! Это великий мастер рисовать гнетущее и опустошающее впечатление однообразия житейской обстановки. До ужаса, до содрогания ясно вы видите, как тина нищей, безыдейной жизни затягивает человека, как все глубже и глубже погружается он в предательское болото житейских мелочей, дразг, сплетен, пересудов. Сначала он барахтается, кричит о помощи, проклинает, но понемногу тупое равнодушие начинает овладевать им. И тут он погиб, и тут уже нет силы на земле, которая могла бы спасти его. Он—обреченный, и все вокруг него—тоже обреченные в этой удивительно тихой, стихийно-вырождающейся жизни. Только порою на поверхность всплывает что-то безобразно-жестокое, и опять все мертво и тихо, тихо.

Люди растерялись, озлобились, сознательно или бессознательно подчинились „роковым процессам“ разорения, коснеют в нищете, невежестве, эпидемических болезнях, и нет у них в душе ничего такого, что бы звало их к ближним, что бы вырвало их из тисков гнетущего одиночества. Подавленные

непосильной работой, не видя от нее никакого прока, озлобленные на себя, на это нищее, голое окружающее их место, они ежеминутно готовы на ссору. Из-за чего они ссорятся? А так, в сущности, просто ни из-за чего. Просто душа изныла, просто на душе накопилось слишком много злобы и раздражения, просто они чувствуют себя во власти опутавших их мелочей жизни и не знают, как освободиться от нее, больше — знают, что им никак от нее не освободиться. И они уже враги один другого, прежде даже, чем увидели друг друга, прежде чем встретились. Им не о чем говорить, когда они сойдутся, нечего делать сообща. Они воистину „одинокие люди“.

Чехов часто описывает ссоры, и всякий раз, как он описывает их, поражаешься случайностью поводов к ним и основательностью в глубине души лежащих причин. Как все у Чехова — эти ссоры стихийны и необходимы, потому что разлад между людьми есть только отражение разлада самой жизни, которая бьет, мучает, насилует человека, доводит его до одичания и непримиримого человеконенавистничества. Все высшее, идейное или замерло совсем, или проясняется в каких-то бессильных, полужадавленных столах, жизнь — это или ярмо, или беспросветная муть сырого тумана, в которой все предметы теряют свои определенные очертания, становятся бесформенными, почти при-

зраками, тяжелыми и угнетающими. Нет просвета и нет дороги, не за что ухватиться, не на что надеяться, не во что верить, так как вся жизнь отдана во власть хищника, его подвигов и его растлевающего человеконенавистничества.

И у Чехова всегда так: побеждает исключительно пошлость жизни, и те люди, которые особенно втянулись в нее, и являются ее талантливейшими „представителями“. Нравственное мужество, образование, благородство, прекрасные замыслы, даровитость — все это, в конце концов, гибнет, сдается в непосильной борьбе с нравственной тупостью, невежеством, низостью духа, бездарностью. На этой-то почве и происходят чеховские „трагедии обыденной жизни“, и в этом, прежде всего, их историческое и общественное значение. В рассказе „Человек в футляре“ какой-то пошляк держит в постоянном страхе и трепете учеников целой гимназии, своих товарищей-учителей, весь педагогический совет и даже весь город, потому что сам соблюдает все правила, сам всего опасается и, по своей ограниченности, прямолинеен до последней степени. В „Дяде Ване“ победа остается на стороне деревянного профессора, который, благодаря своему тупому самодовольству, своему упрямому эгоизму, заставляет всех служить себе. А порывы мечтания, благородные замыслы — все это пропадает даром, все это ни к чему в мел-

кой и нищей жизни, которая не знает, что с ними делать и как ими воспользоваться. Чтобы героизм и высокие замысли нашли себе место и применение, чтобы они не казались чем-то лишним и обременительным, жизнь должна быть духовно богата. В другую эпоху и при других обстоятельствах Лютер не стал бы реформатором, а писал бы себе тихо, мирно и благородно огромные, неуклюжие схоластические трактаты, в другую эпоху Гуттен оставил бы после себя не гениальные „разговоры“, а лишь память о безобразных бреттерских поступках, и сам Эразм не пошел бы дальше изобретения нового вида силлогизма сверх 60-ти или 70-ти, известных схоластической логике. И в другой обстановке не надорвался бы Иванов или дядя Ваня, не растерялся бы в тоске одиночества Треплев, и не являлись бы в роли победителей Аксиньи и „человеки в футляре“.

Реальную обстановку этих жизненных драм, слишком даже обычных, чтобы не давать тона жизни, Чехов находит в провинциальной скуке, однообразии провинциального существования, его унынии и безыдейности. Провинцию он великолепно знает, и, кажется, у нас не было еще писателя, который захватил бы ее так глубоко и взглянул на нее так безнадежно, как он. У него нет жалоб и проклятий, как у Герцена и Щедрина, нет невольной органической любви к этой тихой

и мирной жизни, невольного тяготения к ней, как у Островского. Все тускло, серо, а главное — безнадёжно, везде следы хищничества и разорения, везде нищета духовная и материальная.

Теперь вышло в свет полное собрание сочинений Чехова. Надо перечесть их страницу за страницей, чтобы из этой мозаики случайных, повидимому, фактов, часто анекдотов сложилась стройная и воистину грозная картина опустошения природы и человеческого духа, и то обстоятельство, что Чехов не жалуется, не протестует, совестливо воздерживается от каких бы то ни было „отрадных фактов“, даже самых крохотных, разумеется, только усиливает впечатление. Все, вплоть до надежд, мечтаний, порывов, до честных и размашистых стремлений юности, разграблено, и на этом голом месте человек одинок и тем более одинок, чем он умнее, талантливее, лучше.

Но Чехов слишком поэт, слишком художник, чтобы оставаться на реальной социологической почве. Разработав, как никто, психологию людей, живущих на голом месте и во имя своего озлобленного культа самосохранения губящих и душащих все талантливое и идейное,—он хочет символизировать, выйти из узких и тесных рамок данного исторического момента, данной провинциальной обстановки и свой безнадёжный пессимизм, свою тоску неверия распространить на жизнь вообще,

связать ее ничтожество не с временными обстоятельствами, которые могут измениться, а с органическими свойствами человеческой природы, и вместо образа обреченного поколения дать образ обреченного человечества. Здесь, стоя на этой высоте, он по необходимости становится сатириком, потому что постоянно указывает на противоречие между мечтами и прозой жизни, между созданной себе человеком иллюзией собственного могущества и его действительным ничтожеством.

В глазах Чехова случай в человеческой жизни превращается в необходимость, и нет ровно ничего случайного, потому что все случайно. Возьмите такое происшествие, как разрушение Помпеи, за полчаса до которого целовались влюбленные, или лиссабонское землетрясение, остановившее какую-нибудь дьявольскую интригу, или что-нибудь в том же роде, так же мало зависящее от воли человека, как погода или солнечное затмение; распространите влияние такого рода событий, меньших по размеру и объему, но и бесчисленных зато, на всю жизнь; проследите их могущество, их трагические последствия—и вы получите мирозерцание Чехова. Наше земное существование для него калейдоскоп, вырисовывающий драму за драмой. Девочке хочется спать, а ребенок, которого она нянчит, мешает ей, и спросонок она его душит. Бродяга земли русской встречается на почтовой

станции чудную девушку и чувствует—больше, чем чувствует—знает, что он бы мог полюбить ее всеми силами своего восторженного духа и быть счастливым и что она могла бы одинаково полюбить его и также быть счастливой, но вот 7 часов утра, и надо разъезжаться в разные стороны, и за этой случайной встречей вы видите две совсем разбитых жизни. Совсем уравновешенный человек, семьянин, начинающий уже сесть, давно уже вошедший в колею мещанского счастья, подсаживается из-за капризной прихоти к хорошенькой незнакомке, и нет больше ни его мещанского счастья, ни самодовольной уравновешенности, а капризная прихоть превращается в любовь и страсть.

Из-за чего же собственно люди борются и страдают, что заставляет их радоваться? А между тем, постоянная бесплодная борьба утомляет, дух устает от порывов, которым нет исхода в жизни, стыд за свое бессилие овладевает человеком: он ничего не может обдумать, рассчитать, устроить. Он не может ничего и найти. И вообще, нужно ли искать что-нибудь? Не успокоиться ли на том, что жизнь пустая и глупая шутка, над которой не стоит даже и задумываться? Пусть идут день за днем, завтра и вчера, пусть люди встают и ложатся с тем же недоумением и тем же непониманием, теми же бестолковыми заботами, тем же томительным ожиданием случайных катастроф в те дни,

когда война или град на другом конце света делает богатыми одних и выбрасывает на мостовую тысячи тысяч голодных людей... Не все ли равно? Ведь самого дорогого — свободы, знания, счастья нам не дано. Великое и малое, глупое и разумное, честное и бесчестное свалится через столько-то дней, часов и минут в ту же могилу. От жизни, от всех ее впечатлений, от всей борьбы, порывов, ненужных страданий не останется ничего.

Стоит ли в таком случае искать, томиться, не проще ли махнуть рукой?..

Пессимизм Чехова чисто умственный, корень которого в мышлении, а не в настроении, в своеобразном понимании хода человеческой жизни и тех то насмешливых, то трагических каверз, которые устраивает с ней судьба. Но там же и источник его сатиры, сатиры не по адресу отдельного человека, а по адресу всей жизни вообще, в которой люди играют какую-то странную и обидную для их самомнения роль. Это, если хотите, точка зрения одного из величайших умов Европы — Свифта. Ведь, что в сущности говорил Свифт людям? Он твердил им, что они очень крикливы и беспокойны, думают, что совершают великие дела, а между тем, они лилипуты, весь флот которых Гулливер уводит в плен одним пальцем. Далее он твердил, что напрасно они считают себя прекрасными, что в сущности они безобразны и даже отвратительны,

если посмотреть на них более проницательным взглядом, чем взгляд человека, и что, в конце концов, лошади куда лучше их. Такое понимание дела нисколько не исключает любви и гуманности и всех других хороших чувств, но странность остается странностью и вызывает какое-то обидное недоумение. Ну, как объяснить, напр., что какой-нибудь осиновый кол в образе профессора умеет окружить себя хорошими людьми, заставить этих хороших людей самоотверженно служить себе всю жизнь, тратить на себя эту чужую жизнь, не давая ей не только распусться, но и отдохнуть. А ведь тут скрывается драма, тут опустошается душа людей, и эту драму Чехов изображает в одном из лучших своих произведений — пьесе „Дядя Ваня“. И он не раз обращается к ней, и очевидно, как сильно привлекает его внимание это обидное торжество самодовольства и глупости над жизнью хороших людей, эта их обидная власть. Он остается сатириком, но такие его сатиры кончаются трагедией, как у Вольтера, Свифта или нашего Щедрина.

Сатира Чехова не сатира насмешки, конечно, как у Горация, и не сатира негодования, как у Ювенала или Щедрина, со смехом вообще она имеет очень мало дела, хотя,—надо заметить,—юмор Чехова одна из самых красивых сторон его дарования,—этот удивительно тонкий, сдержанный,

джентльменский в лучшем смысле этого слова юмор, это как раз сатира, которую только и могла создать неверующая, скептическая и метафизически-настроенная эпоха 80-х годов. Ближе всего точка зрения Чехова подходит к гоголевской, но и Гоголь своими образами человеческого ничтожества и пошлости вел или думал вести к религии. Чехов не ведет никуда.

Его сатира вся построена на основных противоречиях: иллюзии и действительности, мечты и прозы жизни, крошечных сил человека и огромности сил стихийных, претензий человеческого разума и не только не считающегося с ними, но жестоко над ними насмехающегося величия жизни. И потому-то, говорю я, обреченное поколение, стиснутое и сдавленное историческими условиями своего существования, обращается в его глазах в символ-обреченного человечества. Где и в чем выход из этого странного сплетения ничтожных случайностей — Чехов прямо не говорит. На поставленный вопрос он отвечает лишь развязками своих драм, и эти развязки („Иванов“, „Чайка“, „Дядя Ваня“, „Три сестры“) не обходятся без револьвера. Человеку душно, ему нечем жить больше, и он убивает себя или... или начинает жизнь, со стороны, горшкую самой смерти, — жизнь, с ужасающей ясностью сознавшую, что в ней нет никакого смысла и нет никакого и никуда выхода („Дядя Ваня“ „Три сестры“).

„Признать, что нет выхода—есть уже своего рода выход“,—сказал как-то Герцен, но, конечно, только „своего рода“, и Герцен, очень чуткий к тайному смыслу своих слов, почти сейчас же прибавляет: „но чему-нибудь послужили и мы. Наше историческое деяние в том состоит, что мы нашим разочарованием, нашим страданием доходим до смирения и покорности перед истиной и избавляем от этих скорбей следующие поколения. Наше человечество протрезвляется, мы его похмелье, мы его боли родов“.

В этих словах перед вами все еще идеалист, думающий о судьбах человечества в минуту полной разочарованности и усталости и верующий в грядущие лучшие дни, смиренно принимая на себя в то же время роль „похмелья“ людей. Но любопытно, что о грядущих лучших днях у Чехова говорят самые глупые люди, в роде полковника Вершинина („Три сестры“).

Но все-таки... что же остается человеку?

Конечно, от художника никто не имеет права требовать такого точного и определенного ответа, как от критика и публициста, который не только должен ответить „да“ или „нет“, но и разъяснить, почему в одном случае он говорит „да“, а в другом „нет“. От такого обязательства художник в большей или меньшей степени свободен, как свободна от него самая жизнь, представляющая каждому право произвольного толкования.

Быть - может, на поставленный вопрос Чехов всего яснее ответил развязками своих драм и своими женскими и женственными типами, как „Дядя Ваня“ или герой большого рассказа „Моя жизнь“. В развязках драм человек, раз он не кончил жизнь самоубийством, смиряется, ограничивает себя до конца, берет на плечи крест свой с тем, чтобы нести его без надежды на отдых, разве после смерти, без мысли о том, что как-нибудь и когда-нибудь его ноша может быть сброшена. Одни подчиняются этому с глухим ропотом, с затаенным проклятием, насилуя все существо свое. Они как-будто после долгого выхода из подземной пещеры, где им пришлось заблудиться, усталые и измученные до конца, бросают в пропасть последнюю коробку спичек, последнюю свечку, чтобы больше не искать и не томить себя надеждой. Еще на минуту перед этим они торопливо переходили из галлерей в галлерей, изранили себе ноги этой тяжелой ходьбой, надорвали грудь отчаянным громким криком о помощи, но теперь они поняли, что все кончено, и с тупым равнодушием забрались в угол и сели там среди непросветной мглы, без мысли, без надежды, без силы. Так кончает дядя Ваня.

Героини Чехова относятся к делу иначе. Вообще говоря, это удивительно красивые создания, повторяющие собой героинь Тургенева. Но в них еще

больше страстной религиозной экзальтации, еще больше готовности к самоотверженному подвижничеству. В Соне, напр., вы совсем даже не чувствуете тела или чего-нибудь земного. Это — сплошная любовь, сплошная жалость к людям, вера в красоту загробного мира и ожидание его. Героини Тургенева все же чувствуют и смутно сознают даже, что они стоят на пороге новой жизни и ее требовательных запросов. И они, как Елена из „Накануне“, как Наташа в „Рудине“, рвутся им навстречу. Что-то подсказывает, что новая жизнь принесет им много хорошего, расширит границы их маленького деревенского существования, и это дает им силу, бодрость, какую-то особенную красоту чувства собственного достоинства. Рядом с Еленой, Наташей, Марианной, — любимый образ Тургенева, это настоящая его мечта, как поэта, — образ Лизы из „Дворянского гнезда“, ушедшей в монастырь, чтобы молиться о грехах мира, потому что никаких своих грехов у нее не было. Это бедное, маленькое, глубоко обиженное жизнью существо нашло в себе силы для подвига, в смысле которого не отдало даже себе отчета, все равно, как нашла в себе силы и совершенно для такого же подвига чеховская Соня. Когда личная жизнь Сони совершенно оборвалась и впереди не стало уже чего ждать, когда тьма безнадежности окутала ее со всех сторон, она, сдерживая слезы и занятая

лишь одной мыслью, как бы утешить одинаково страдающего возле нее человека, говорит ему: „Что же делать? Надо жить... Мы, дядя Ваня, проживем длинный, длинный ряд дней, долгих вечеров, будем терпеливо сносить испытания, какие пошлет нам судьба, будем трудиться для других и теперь, и в старости, не зная покоя, а когда наступит наш час, мы покорно умрем и там, за гробом, мы скажем, что мы страдали, мы плакали, что нам было горько, и мы с тобой, дядя, милый дядя, увидим жизнь светлую, прекрасную, изящную, мы обрадуемся и на теперешние наши несчастья оглянемся с умилением, с улыбкой—и отдохнем. Я верую, дядя, я верую горячо, страстно... Мы отдохнем...“

Занавес в „Дяде Ване“ медленно опускается „над невыплаканными слезами, над загубленной жизнью“... Ведь эти слова Сони, это ее самоотречение, так же, как и самоотречение дяди Вани, теперь уже окончательно решившего отдать всю свою работу на служение профессору и его поддагре,—тоже самоубийство. И чем другим может закончиться жизнь, обреченная на одиночество? И в этих-то развязках драм Чехова открывается таинственный и грозный смысл великих слов: „не хорошо человеку быть одному“. А для Чехова человек один, всегда один: один в реальной обстановке жизни, разграбленной хищниками и превра-

тившейся в голое место, один в своих высоких порывах и благородных стремлениях, один среди природы, вынуждающей его на непосильную борьбу с собой, один перед молчанием неба...

И это—воистину глубокая драма, вызвавшая на свет божий мрачную чеховскую сатиру¹.

¹ *Очерки по истории русской литературы XIX века.* Изд. 4-е. 1923 г. „Новая Москва“. Стр. 617-628.

В. Л. ЛЬВОВ-РОГАЧЕВСКИЙ

А. П. Чехов и новые пути

За несколько недель до своей гибели В. М. Гаршин прочел только-что появившийся в „Северном Вестнике“ рассказ А. П. Чехова „Степь“. Гаршин пришел в восторг, он почувствовал свежесть, силу и новизну нового таланта. Он всюду носился с этим рассказом, поздравляя русскую литературу с новым художником, и говорил: „У меня в душе точно нарыв прорвался“. Такова была сила нового таланта, такова была новизна формы и приемов нового писателя. Эти новые приемы были подготовлены двумя предшествующими периодами, намечались они у Тургенева в его „Стихотворениях в прозе“ (1882) и у Гаршина, появляются и у Короленко („Огоньки“, „Мгновенье“, „Последний луч“).

В лице А. П. Чехова, сына города, новейшая русская литература нашла своего талантливое зачинателя и выразителя. Пушкин послужил по преимуществу *художеству*, Г. Успенский—по преимуществу *правде*, Чехов сумел сочетать *правду и художество*, воздух и растение. Атмосфера политической усталости и новый темп *городской* жизни наложили печать на форму и содержание его творчества.

Это сочетание правды и искусства характерно для новейшей русской литературы.

В 1889 г. сошел в могилу великий наш сатирик и продолжатель Н. В. Гоголя—Салтыков-Щедрин, закончивший свое творчество *„Пестрыми письмами“*, отразившим пестроту, шатанье, пустомыслие и мелочные интересы 80-х годов. В 1886 г. появились *„Пестрые рассказы“* А. П. Чехова, художника, который явился продолжателем Н. Гоголя и Щедрина. А. П. Чехов, напечатавший в № 13 *„Стрекозы“* еще студентом зимой 1880 г. свой первый рассказ *„Письмо донского помещика Степана Владимировича к ученому соседу доктору Фридриху“*, писал в 1889 г. А. Н. Плещееву по поводу смерти сердитого старика Щедрина: *„Мне жаль Салтыкова. Это была крепкая, сильная голова. Тот сволочной дух, который живет в мелком, измощенничавшемся душевно русском интеллигенте среднего пошиба, потерял в нем самого упрямого и назойливого врага; обличать умеет каждый газетчик, издеваться умеет и Буренин, но открыто презирать умел один только Салтыков“*.

А. П. Чехов также выступил против *„сволочного духа“* и рабской души, против *„сплоченной посредственности“* мещанства, против *„среднего человека“*, провозвестника обывательщины, против торжествующей пошлости пошлого человека — полуинтеллигента среднего пошиба. Он выступил не

с „силой презрения“ Щедрина, не с „горьким смехом“ Гоголя, а с великой силой печали, с великой тоской по красивой, светлой, культурной, европейской жизни. В этой печали, освещенной мягкой улыбкой сквозь хмурость, жил трепет чуткой и нежной, какой-то стыдливо-женской любви к хмурым, усталым, измученным людям, к лучшей части культурной, надорвавшей себя работой интеллигенции, к представителям так называемого „третьего элемента“,—всем этим земским врачам и сельским учительницам. Антоша Чехонте начал пестрыми рассказами, но уже в 1887 г. он пишет рассказ „Панихида“, выпускает серию рассказов „В сумерках“. В 1888 г. он ставит драму „Иванов“, в которой собрал, сгустил „все то, что писалось до него о ноющих и тоскующих людях“, желая, по его словам, „положить предел этим писаниям“. В 1890 г. вышел сборник его „Хмурые люди“. Издерганные, нервные, усталые, истерически-взвинченные люди, пришибленные эпохой безвременья, бездорожья, безысходности, противопоставлены были А. П. Чеховым самодовольному обывателю-полуинтеллигенту, „человеку в футляре“, твердившему „как бы чего не вышло“, мещанину, который все свои надежды видел в том, чтобы вырастить у себя в саду тарелку зеленого крыжовника и за тот крыжовник отдать весь мир.

„Продолжительное несоответствие добрых и злых течений нашей жизни разрешалось той ужас-

нейшей истерикой, которая надолго пришибла сплошь все русское общество“,—писал Г. Успенский по поводу драмы Чехова „Иванов“.

Надорвавшихся, как террорист из „Рассказа неизвестного человека“, людей, болезненно чутких, Астровых и Ивановых, страдающих от некультурности русской жизни, изобразил А. П. Чехов, как врач и друг, как художник, заболевший болезнью эпохи.

Свои первые рассказы А. П. Чехов насмешливо начинает называть „мухами и комарами“ для „Стрекозы“ и начинает сознавать свое, *чеховское*, особенное. Уже в 1885 г. он говорит об этом в письме Лазареву-Грузинскому: „Все, мною написанное, забудется через 5—10 лет, но пути, *мною проложенные, будут целы и невредимы*,—в этом моя единственная заслуга“.

Разумеется, никогда не забудет хмурая Россия, уездная, провинциальная, своего милого поэта, голос которого тихо звучит в сумерках русской жизни, как голос брата в час глухой. Но Чехов был прав, когда подчеркивал значение проложенных им новых путей. На эти новые пути вела его сама русская жизнь.

До 80-х годов творчество художника-разночинца, беллетриста-народника было подвластно господствующей тенденции эпохи. Тенденция связывала художника определенным партийным каноном, при-

давала содержанию творчества *направленский* характер и выдвигала на первый план беллетристику „с начинкой“... Перед художником-аскетом на первом плане стоял вопрос о том, *что* сказать, а не *как* оформить определенное содержание. Но уже Тургенев в Пушкинской речи констатирует поворот к Пушкину, уже В. М. Гаршин в рассказе „Художники“ резко противопоставляет Рябинина, в центре работы которого стоит „*что*“, Дедову, которого увлекает в работе мастерство, вопрос, „*как*“ выразить красочность жизни... В. М. Гаршин ищет объединяющего начала и не находит его. Его Рябинин бросил живопись, стал сельским учителем, „но и там не преуспел“. В то же время Г. И. Успенский пишет о Венере Милосской замечательный рассказ „Выпрямила“ и подчеркивает *не только направляющую, но и выпрямляющую* силу искусства. А. П. Чехов выступает как художник „внутренне свободный“, по выражению Максима Горького. Это А. П. Чехов в девяностые годы говорит о Фоме Гордееве М. Горького: „Написано, как диссертация, все говорят не просто, а нарочно“. Он же в рассказе „Дом с мезонином“ мягко высмеивает тенденциозную Лиду, которая ко всем пристаёт с „аптечками и библиотечками“ и презрительно язвит свободного художника: „Впрочем, ведь вы—пейзажист“. Это А. П. Чехов в „Чайке“ пишет декадента Треплева и народника Тригорина:

один тенденциозно *вымучивает* из себя новые формы, а другой тенденциозно „по обязанности“ пишет на гражданские темы, когда понимает и чувствует только пейзаж...

А. П. Чехов, этот врач, стоявший *вне* религии, с изумительной свободой рассказал о красоте святой ночи и красоте „святой фразы“ в чудесном, проникновенном рассказе „Святая ночь“.

„Я боюсь тех, кто между строк, — говорит он, — ищет тенденции и кто хочет видеть меня непременно либералом или консерватором. Я не либерал, не консерватор, не постепеновец, не монах, не индифферентист, я хотел бы быть свободным художником и только, и жалею, что бог не дал мне силы, чтобы быть им“. В этом отстаивании внутренней свободы художника Чехов впереди других.

Если Глеб Иванович Успенский, этот художник-аскет, закрывал глаза на пейзаж, умерщвляя свою художественную плоть, писал „обрывки“, рассказы-корреспонденции, передавал свои впечатления в „нескладной форме“ и, по словам Н. К. Михайловского, „довольствовался схимой-схемой вместо приличествующего художнику цветного платья“, то Чехов сбросил с художника власяницу и вериги и возлюбил искусство со всем богатством его красок и звуков. На творчестве художников-шестидесятников лежит печать *деятельности*, там искусство—средство, а образы—оружие; на творчестве Чехова,

пришедшего после эпохи готовых паролей, лозунгов и форм, лежит печать *вдумчивости*, стремление заглянуть в жизнь и допросить жизнь. Чехов хотел не *сепаратизма* искусства, не полного *отделения* его от действительности, а добивался всегда его *автономии*, самостоятельности, освобождения от ярлыков, уничтожения схимы-схемы. Он считал главным элементом творчества „чувство личной свободы“. Это новое отношение к искусству было тесно связано с эпохой восьмидесятых годов, эпохой бездорожья и безвременья, когда не было огонька, когда так называемое общество распылилось, когда люди стали разъединяться друг от друга, а золотые сердца разбились, и от них остались одни осколки.

Здесь, в этой распыленности и разъединенности, в этом разрыве с недавним властителем дум и чувств, с центральной идеей, было начало чеховщины, но отсюда же вышел А. П. Чехов—свободный художник, свободный от давления тенденции, художник, вырвавший свой талант из плена.

За это *новое отношение к искусству* критика старшего поколения обрушилась на Чехова, как Лида из „Дома с мезонином“ обрушилась на художника, рисовавшего пейзаж.

А между тем этот самый „обыватель“ нанес с небывалой силой страшный удар обывательщине; этот самый „равнодушный“ и „беспринципный“ будил от равнодушия спящих и чуть не каждой

строкой молился правде и жизни прекрасной и светлой; этот самый свободный от тенденции художник, никогда не писавший в рассказах „о свободе преподавания и дезинфекции тюрем“, ярче, чем кто-либо, показал основную тенденцию российской действительности, показал мерзость и запустение знаменитых основ и рассказал об уездной России, в которой на весь город два честных человека. „Начало Руси было в 862 году, а настоящая культурная жизнь и не начиналась“—вот о чем говорят все его рассказы.

Чувство личной свободы только усилило достоверность показаний правдивого свидетеля, всегда говорившего по чистой совести.

Для того, чтобы потрясать сердца, А. П. Чехов никогда не рассказывал о „больших ножиках“, как его Пантелей. И если о Л. Андрееве говорил Л. Толстой: „Он меня пугает, а мне не страшно“, то о Чехове хочется сказать наоборот: „Он нас не пугает, а нам страшно“. Чехов—художник *нестрашного*—воспринимал действительность остро, почти болезненно. Эта действительность влияла на чуткую душу едва уловимыми мелочами.

Повышенная восприимчивость художника, внука бывшего крепостного, совпала с изменившимся темпом жизни после великого сдвига 61-го года, и этот темп не могла замедлить никакая реакция 80-х годов.

Раздробленность и мимолетность переживаний, переход от влюбленности в центральную идею к настроениям, ускоренное биение пульса и повышенная, нервная, женская восприимчивость—все эти черты вполне отчетливо отражались на стиле Чехова и приводили его к новым путям и новым формам.

В поисках новых путей творчество Мопассана, несомненно, оказало на Чехова немалое влияние. „Мопассан,—повторял он не раз,—поставил такие огромные требования, что писать по-старинке сделалось уже невозможным. Попробуйте-ка вы теперь перечитать некоторых из наших классиков, ну хоть Писемского или Островского, нет, попробуйте только и увидите, какое это все старье и общие места“.

После Чехова тоже писать по-старинке нельзя.

И у И. Тургенева, и у Короленко, и у Гаршина уже встречается форма рассказа-миниатюры, иногда переходящего в стихотворение в прозе. У Чехова миниатюра господствует.

„Это я открыл авторам путь для маленьких рассказов. Прежде бывало принесешь в редакцию рукопись, так ее даже и читать не хотят, только посмотрят с пренебрежением“.

В особенности в первый период творчества Чехов проявляет необычайный лаконизм и нервную торопливость.

Эта напряженная „срочная работа“ ничего не имела общего с творчеством на досуге. Автор „Пестрых рассказов“ не помнит за первое пятилетие ни одного своего очерка, над которым он работал бы более суток, а „Егеря“, который понравился Григоровичу, он писал в купальне.

Но характерные черты его стиля: лаконизм, умение одним штрихом выразить главное, тесная связь воспроизведения с только-что полученным впечатлением—остались у него на всю жизнь.

Мало того: большие вещи ему не всегда удавались, как и Гаршину, и Короленко, и Борису Зайцеву: то он не мог справиться со множеством действующих лиц, и получалась „толкотня“, как было с повестью „В овраге“, то его произведение превращалось, по собственному признанию автора, „в какую-то степную энциклопедию“, как произошло с его первой крупной вещью, напечатанной в 1888 году в „Северном Вестнике“ („Степь“).

„Привыкнув к маленьким рассказам, состоящим только из начала и конца“, он скучает и начинает зевать, когда чувствует, „что пишет середину“.

Художник постоянно „сокращает“, „шлифует“, постоянно отбрасывает лишнее. „Короче, как можно короче“ — вот основное требование его стиля.

Посмотрите, как учится писать Треплев:

„Афиша на заборе гласила... Бледное лицо, обрамленное темными волосами... Гласила... Обра-

мленное... Это бездарно (*зачеркивает*). Начну с того, как героя разбудил шум дождя, а остальное все вон" (XIII—163).

Здесь не только сжатость бросается в глаза, но и отвращение к избитым выражениям, „к словам тяжелым, как булыжник“.

Чехов пишет свои рассказы, как писал акафисты иеродиакон Николай в очерке „Святою ночью“.

Друг этого иеродиакона, имевшего дар акафисты писать, находил, что писать акафисты—„большая трудность“: „Нужно, чтобы все было *стройно, кратко и обстоятельно. Надо, чтобы в каждой строчечке была мягкость, ласковость и нежность*, чтобы ни одного слова не было грубого, жесткого или несоответствующего... — пробормотал он. — *Найдет же такие слова!* Даст же господь такую способность! Для краткости много слов и мыслей пригонит в одно слово, и как это у него все выходит *плавно и обстоятельно... И всякое восклицание нужно так составить, чтобы оно было гладенько и для уха вольготнее*" (V, стр. 35—36).

Чехов умел находить самые простые и самые необходимые и соответствующие слова: „Мы отдохнем, мы отдохнем“, „надо жить, надо жить“, „в Москву уедем“, „я виноват... я виноват“, „я надорвался“, „я — человек, который хотел“, „я—чайка“, „все равно, все равно“, „как бы чего не вышло“... Какой большой и страшный смысл

вложен в каждое из этих слов-формул, ключей не только к отдельным характерам, но и к целому периоду!

С этим оружием пришел художник к новым темпераментам, пришел среди сутулоки, гама и грохота столиц. Пришел—и слышали его даже те, кто не хотел его слушать.

В „Степи“, выжженной зноем, к людям усталым, продрогшим и гревшимся в холодную ночь у костра, подошел незнакомец, помолвленный с любимой девушкой. При первом взгляде на этого незнакомца люди увидели *„не лицо, не одежду, а улыбку“*.

В степи русской жизни, у костра, среди продрогших людей, был Чехов, и в каждом житейском случае, в этом незнакомце, подходившем к костру, художник видел не множество подробностей, не внешние черты, а самую душу, самое главное— *„не лицо, не одежду, а улыбку“*, в произведениях его вы точно при свете костра также прежде всего видите *„не лицо, не одежду, а улыбку“*.

Вспомните рассказы А. П. Чехова— „Тоска“, „Мечты“, „О любви“, „На пути“.

„Чехова, как художника,—говорил Л. Н. Толстой,—нельзя даже и сравнивать с прежними русскими писателями—с Тургеневым, Достоевским или даже со мной... У Чехова *своя собственная форма, как у импрессионистов*. Смотришь—человек будто без всякого разбора мажет красками, какие попа-

даются ему под руку, и никакого как-будто отношения эти мазки между собой не имеют, но отойдешь, посмотришь—и в общем получается удивительное впечатление: перед вами яркая, неотразимая картина“.

Едва ли кто-либо дал более меткую и ценную характеристику чеховской манеры.

Любимым художником А. Чехова был Левитан, который не только видел, но и чувствовал природу, не копировал ее, а писал *по впечатлению*, умел подмечать интимную красоту природы в красках находить стройный аккорд, а в природе—поэтический мотив. С этим поэтом русского пейзажа А. П. Чехов не раз проводил лето в Бабкине. Этюд его бережно хранил в своем ялтинском доме.

В повести „Мужики“ (XI—115) в апрельском пейзаже вы не найдете ни одного восторженного, риторического слова, нет там прилизанности, нет последовательного описания—всего несколько мазков: громадный залив, на котором там и сям вспархивали дикие утки, помолодевшая церковь, быстро летящие журавли, пламенный закат с пышными облаками, кусты, утонувшие в вешних водах, и Ольга, которую потянуло из Жукова на простор и у которой „слезы текли из глаз“, когда она подолгу смотрела на разлив, на солнце...—сколько здесь воздуха и весеннего призыва!..

Вы верите художнику, что „весенний закат, пламенный, с пышными облаками“, „каждый вечер давал что-нибудь необыкновенное, новое, невероятное, чему не веришь потом, когда эти же краски, эти же облака видишь на картине“. Вы верите художнику настолько, что вам, как и Ольге, страстно хочется уйти из *вашего* Жукова и брести по полям и дорогам.

Чехов „мажет красками“, дает пятно, создает общее... Но у него есть один прием, чтобы захватить и создать настроение: его сотский и страховой агент не просто шли по снегу, в мятель, под вой ветра „по делам службы“, — „они шли и *подпевали*: мы идем, мы идем, мы идем“ („По делам службы“).

Чехов тоже не просто рисовал своей импрессионистской кистью, он *подпевал*, он вносил в свои рассказы и драмы определенный ритм, нежную музыку, он подбирал слова и всякое восклицание, чтобы оно „было гладенько и для уха вольготнее“.

„В общем,—писал он о „Степи“ Плещееву,—она не нравится мне, *хотя и попадают в ней „стихи в прозе“*“.

Эти „стихи в прозе“ не раз выливались в его рассказах и повестях, и эти стихи он сам, очевидно, особенно ценил.

Самые образы как-будто неслись издалека к нему на волнах красивой и стройной мелодии.

В рассказе Чехова „Черный монах“—и в начале и в конце его—музыка дает толчок к галлюцинации Коврина, но музыка, повидимому, давала толчок и к творчеству А. П. Чехова. Музыку он переносил и в самый ритм произведений, точно переживая вместе с Ковриным веяния „гармонии священной, которая нам, смертным, непонятна и потому обратно улетает в небеса“.

Голос художника „дрожит, ласкает“, как голос Астрова; он говорит „мягким, душевным, точно умоляющим голосом“, как Дмитрий Петрович Силин из рассказа „Страх“,—вы сердцем слышите этот голос из сердца.

Музыку вносил художник и в свои пейзажи, и в свои драмы.

Вы знаете, какие строки сам Чехов писал о пейзаже А. В. Жаркевичу в 1895 г.

„Вы природу чувствуете, но изображаете ее не так, как чувствуете. В таких рассказах, как ваш, описания природы тогда лишь уместны и не портят дела, когда они кстати, когда помогают вам сообщить читателю то или другое настроение, как музыка в мелодекламации“ („Чеховская библиотека“, „Собрание писем Чехова“, т. I, стр. 208).

Вспомните, в какую раму вправлена легенда о „Черном монахе“, в какой обстановке появляется впервые этот средневековый монах в черном

одеянии, с непокрытой головой, босой и опоясанный веревкой.

Жизнерадостный сад—это арена деятельности живых и кипевших энергией Песоцких-садоводов, парк „угрюмый и строгий“, с прудом внизу, в котором „нелюдимо блестели воды“, где царило всегда „такое настроение, что хоть балладу пиши“—это какой-то готический собор, здесь так уместна легенда о „Черном монахе“. В этом угрюмом и строгом соборе переутомившийся фанатик науки ведет беседы с „Черным монахом“.

У людей и природы—общее выражение лица и общие настроения, и у людей, и у природы свой ритм и своя мелодия, и вы их уловите, прислушавшись к порывистой, горячей речи садовода и к вдумчиво тихим, нежным и медленно произносимым словам Коврина.

Но в пейзаже А. П. Чехова, кроме „пятен“ импрессионистской манеры, кроме мелодии, создающей настроение, есть еще черта: художник подчеркивает „связь“ со всем и со всеми, подчеркивает необходимость и важность этой „связи“.

„Прекрасная природа, грезы музыки,—жалуется героиня очерка „В родном углу“,—говорят одно, а действительная жизнь — другое. Очевидно, счастье и правда существуют где-то вне жизни. Надо не жить, надо *слиться в одно* с этой роскошной степью, безграничной и равнодушной, как

вечность, с ее цветами, курганами и далью, и тогда будет хорошо“ (XI—39).

В другой повести, „В овраге“, поставлены лицом к лицу овраг, где не умеют отличить фальшивые рубли от настоящих, где убивают ребенка, и природа, с которой порвана связь.

Разве можно забыть образ скорбящей матери Липы, прежней поденщицы, этой кроткой и обреченной мученицы, одиноко идущей ночью с трупиком своего ребенка на руках, в то время как заливаются соловьи, кричит выпь, чьи-то года считает кукушка, а в пруде, „сердито надрываясь, перекликаются лягушки, и даже можно разобрать слова: „И ты такова! И ты такова!“

В этой ночи, проходящей в звуках, точно открывшей свою великую тайну измученной матери, в этой ночи какая-то несказанная красота и материнская нежность. В эту ночь природа говорит человеческими словами, а одинокий человек остро чувствует свою оторванность, отъединенность от мирового концерта.

„Какой был шум,—не выдерживает художник,—казалось, что все эти твари кричали и пели нарочно, чтобы все, даже сердитые лягушки дорожили и наслаждались каждой минутой: ведь, жизнь дается только один раз“ (XII—107).

Боязнь всего надутого, искусственного и театрального, лаконизм, импрессионистская манера, стремление к целому, к связи определили отношение Чехова к старому бытовому театру, к драме действия и привели к театру чеховскому, к театру настроения.

Граф Л. Н. Толстой называл Чехова „несравненным“ и в то же время не выносил его, как драматурга, да и в литературе не раз поднимался вопрос, плохой он или хороший драматург, и поднимался в резкой и страстной форме.

„После спектакля ночью и на другой день,— писал А. П. Чехов А. Ф. Кони в 1887 г. после постановки „Чайки“,—меня уверяли, что я вывел одних идиотов, что пьеса моя в сценическом отношении неуклюжа, что она неумна, непонятна, даже бессмысленна и пр., и пр. Можете вообразить мое положение—это был провал, какой мне даже не снился; мне было совестно, досадно, и я уехал из Петербурга, полный всяких сомнений; я думал, что если я написал и поставил пьесу, изобилующую чудовищными недостатками, то я потерял всякую чуткость, и что, значит, моя машинка испортилась в конец“.

В то самое время, когда газетные рецензенты отпевали драматический талант Чехова, А. Кони письмом приветствовал автора „Чайки“, а кн. Урусов называл эту драму „шедевром русской литературы“, „вещью удивительной“ и в письме к К. Баль-

монту писал о наслаждении, испытанном им при постановке „Чайки“.

Теперь перегибают часто палку в другую сторону, считают драму Чехова последним словом искусства и забывают, что, кроме индивидуальных настроений, кроме интимных переживаний, кроме беседы с самим собой наедине, существуют иные моменты в жизни человека, иные периоды в развитии общественности.

Уже Шиллер подходил к борьбе масс, к их действию, у Эмиля Верхарна главное действующее лицо—масса.

Коллективная психология целых социальных слоев, их соотношения, рабское подчинение и героическая борьба, подъем и упадок настроения масс — вот моменты новой драмы, которая не нашла еще своего гениального творца, на которую только намекает Э. Верхарн.

Чеховский театр—это театр *подавленной воли*, бездействия и тоскливых переживаний, театр, в котором герои, потерявшие руководящий идеал, во *власти настроений*.

Людей, „бездествующих не от материального изнурения, а от нравственного“ („Чуткое сердце“, III, стр. 430, изд. Павленкова), изображал Чехов, по словам Успенского.

Для изображения новых переживаний драма действия уже не годилась.

Чехов, кроткий и сдержанный, ненавидел современный ему театр с фабричным производством Крыловых, Шпажинских, Невежиных, Гнедичей, Сувориных и других сих дел мастеров.

„Современный театр, — писал он Щеглову 7 ноября 1888 года,—это сыпь, дурная болезнь городов. Надо гнать эту болезнь метлой, но любить ее—это невозможно“.

Те же мысли вложил художник в уста старого профессора из „Скучной истории“, называвшего театр „*дорогим развлечением*“, в уста актера Светлолендова из „Лебединой песни“, с тоской уразумевшего, что он—„раб, игрушка чужой праздности, шут, фигляр“. Защитники драмы действия могли бы сказать, что все эти нападки против драмы Крыловых и Шпажинских мало затрагивали талантливых и гениальных творцов прежней драмы. Драма Чехова „Чайка“ являлась ответом по существу, и недаром она вызвала целую бурю.

Художника занимает внутренняя борьба в душе героя, а не внешняя, зритель перестал ждать „последней ставки“,—тревогу в ожидании развязки, катастрофы заменило настроение, на смену действию пришла атмосфера.

Комик Счастливец и трагик Несчастливцев, актер, игравший нутром, и актер из неудачников, актер индивидуальный, актер, умевший переодеться, а не перевоплощаться, игравший на свой

страх и риск,—отошли в область предания. „Все участники пьесы должны были играть так, чтобы оживали в связи с целым брошенные на полотно импрессионистские образы“, чтобы вставало главное действующее лицо, невидимое в пьесе. Все артисты были как бы отдельными чертами этого лица.

Новые артисты нашлись не в Александринском театре, провалившем „Чайку“, а в московском Художественном, на занавесе которого, как знамя, изображена летящая чайка.

Уже в первой, не любимой Чеховым, драме „Иванов“ были намечены черты новой драмы.

В этой пьесе главное действующее лицо не Иванов, не Саша, а скука и удушье атмосферы уездного захолустья.

Вместо длинных монологов и возвышенных бесед—один штрих, одно слово, один мазок, как будто случайно брошенные, а все вместе, подобранное одно к одному, нарастает, как какое-то наводнение.

„Сова кричит“,—часто жалуется чахоточная Сара. И эта сова со своим зловещим криком незримо присутствует в драме, как „Некто в сером“, и она, олицетворившая убийственную скуку, страшнее и реальнее, чем „Некто в сером“.

Музыка чеховских рассказов точно сконцентрирована в чеховских драмах; там каждое слово

звучит, каждая фраза вплетается в основную мелодию.

Лица трех сестер можно забыть и смешать, но певучая сила драмы—незабываема, она западает в душу навсегда. Конец трех сестер—это не обычный эффектный финал с громом и треском, это последние умирающие аккорды. Вспомните тот момент, когда уходит полк из глухого городишка. Чебутыкин приносит известие, что Соленый, нелепо щеголяющий в плаще лермонтовского героя, подстрелил добродушного мечтателя-барона на дуэли. Ирина, его невеста, тихо плачет и повторяет: „Я знала, я знала“... Маша твердит свое: „Надо жить, надо жить“. Чебутыкин бормочет: „Все равно, все равно“. Андрей везет колясочку с Боби-ком. Ольга шепчет, точно в бреду: „Если бы знать, если бы знать“... Музыка играет все тише и тише.

Музыка уходящего полка, гитара помещика, бубенчик отъезжающего экипажа и грустные слова старого Фирса: „Про меня забыли“, звук падающей бадьи в далекой шахте, крики совы, жалобный крик: „Я—чайка“, стук топора в вишневом саду—это ключи к чеховской драме настроения, у которой свой основной ритм.

В своей ценной не по выводам, а по воспоминаниям статье, посвященной „Театру“, Мейерхольд, когда-то игравший Треплева в Художественном театре, бросает о чеховской драме очень ценное

замечание: „Секрет чеховского настроения скрыт был в ритме его языка. И вот этот-то ритм услышан был актерами Художественного театра в дни репетиции первой чеховской постановки и услышан был через влюбление автора „Чайки“ („Театр“. Книга о новом театре, стр. 148, изд. „Шиповник“).

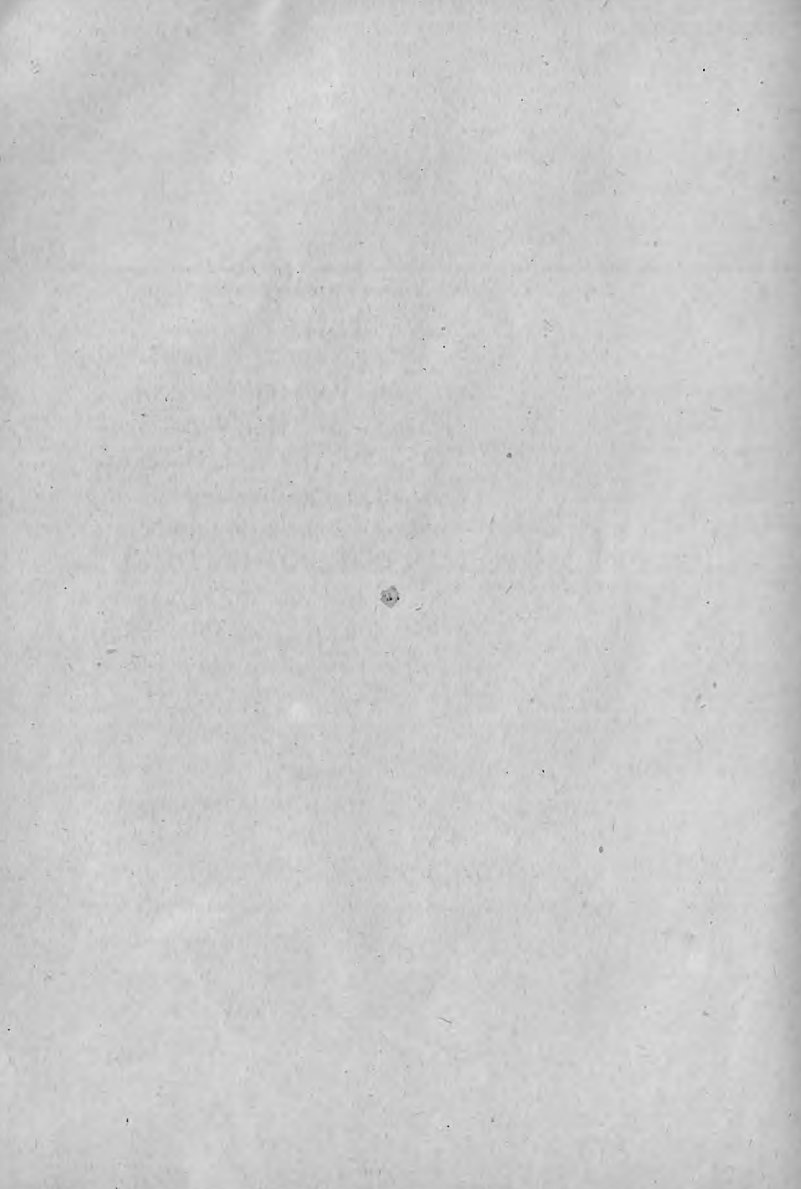
Артистов Художественного театра Мейерхольд с полным правом называл создателями „чеховского ритма на сцене“.

Этот чеховский ритм на целые два десятилетия стал традиционным и характерным для Художественного театра. Нужно было пятилетие 1917—22 гг., чтобы основатели Художественного театра почувствовали, что в Новой России, в новую эпоху, перед новой аудиторией, пред людьми действия и нового ритма Чехова нельзя играть. Для жизнерадостной, творческой эпохи пьесы Чехова утратили свою репертуарную актуальность ¹.

¹ *Новейшая русская литература*. Изд. 6-ое. „Мир“. 1927 г.

Я. А. НАЗАРЕНКО

А. П. Чехов.
Поэзия интеллигентской тоски



Развитие капитализма, быстрый рост городов, раздробленные интересы „хмурых“, одиноких людей, прижатых к стене реакцией „миротворца Александра III“, полицейские рогатки Победоносцева какой бы то ни было культурной работе—характерные особенности 80-х годов. „Русскому народу образование не нужно, ибо оно научает логически мыслить“. Основной девиз победоносцевской системы—препоны во всех областях социальной жизни. Создается обстановка полной подавленности общественной инициативы и неограниченного администрирования, стремившегося проникнуть во все поры жизни.

В этой атмосфере и родилась тоскливая, ноющая поэзия А. П. Чехова.

Чехов—художник гнетущего и опустошающего однообразия житейской обстановки. До ужаса, до содрогания ясно вы видите, как тина нищей, безыдейной жизни затягивает человека, как все глубже и глубже погружается он в предательское болото житейских мелочей, дрязг, сплетен, пересудов. Сначала он барахтается, кричит о помощи, про-

клинает, но понемногу тупое равнодушие начинает овладевать им. И тут он погиб, и тут уже нет силы на земле, которая могла бы спасти его. Он—обреченный, и все вокруг него—тоже обреченные в этой удивительно тихой, стихийно вырождающейся жизни. Только порою на поверхность выплывает что-то безобразное, жестокое, и опять все мертво и тихо-тихо. Целый калейдоскоп всевозможных уголков русской жизни: от крестьянина босяка, почтальона, учителя, врача, священника до архиерея и сановника или профессора—Чехов перебрал все чины, звания и состояния.

Антон Павлович Чехов,—сын мелкого торговца, дед его был крепостным,—очень рано, еще будучи студентом, печатает свои произведения в юмористических журналах. В 1886 г. он издает книжку рассказов „Пестрые рассказы“, обратившую на себя внимание критики и читающей публики. После непродолжительной службы врачом в земстве, в 1890 г. А. П. Чехов совершил путешествие на Сахалин, результатом которого явилось описание жизни и быта отдаленной окраины.

Ранний период чеховского творчества проникнут сатирой и юмором. В этих „веселых“ рассказах, печатавшихся в юмористических журналах, проскальзывают часто серьезные темы, раскрывается иногда бездна темноты и некультурности. К таким принадлежат: „Злоумышленник“, „Смерть

чиновника“ от чиновничества, „Перед постом“, где изображены беспросветная праздность и скука, глупая бессмысленная обрядность. Символический смех первых очерков заменяется изображением жизни хмурых людей, тоской от бездорожья, от засасывающей тины, противоречий жизни. Драма „Дядя Ваня“ представляет рельефно это безвыходное положение, тупик, в который попадают люди. Мыслящий и чуткий „Дядя Ваня“ вместе с племянницей Соней изнывают в тусклой работе домоводства и счетоводства: они отказались от личной жизни, заточили себя в имении, все это— лишь для того, чтобы поддержать существование столичного профессора, Сониного отца, самовлюбленного тупицы и эгоиста, никому не нужного, но заедающего целый ряд жизней, в том числе и жизнь своей второй жены, молодой и красивой, но остающейся верной своему „долгу“... Глубочайшая никчемность, случайность, несообразность всех этих отношений— вот бесконечно унылый фон драмы, такой характерной для русского житья-бытья... Застоявшиеся несколько десятилетий перед тем формы жизни, в годы господства деревенской помещичьей культуры, совершенно не были приспособлены к нарождавшейся усложненной жизни, где город уже начинал завоевывать значительную роль, где расслоившаяся деревня выделяла новые элементы; исконная, всюду проникавшая опека

X
правительства душила все зачатки нового, герметически предотвращала доступ свежего воздуха. Износившиеся, подгнившие старые рамки и перегородки усиленно ремонтировались и закреплялись. И в этих рамках и перегородках задыхалась искусственно задерживаемая жизнь. И начиналось гниение, и подымались миазмы. В этой отравленной атмосфере „надо было жить“, как говорит чеховская Соня. Не нужно было быть ни сатириком, ни тенденциозным писателем, чтобы в подобную эпоху давать „чеховские“ итоги русской жизни.

Дворянско - крестьянская жизнь разлагалась, капитализм создал новые формы деловитости и расчета, но чеховские герои этой динамики жизни не понимали и никак не могли применить своих сил; от безделья заедает скука, от колоссального труда и напряжения появляется тупое безумие—вот трагедия жизни, а впереди нет никакого спасательного маяка, все будет так же, и только через 200—300 лет, может-быть, настанет другая жизнь, но какая именно,—чеховские интеллигенты представить не могут,—остается мечтать и грезить.

Действительность же преподносит интересные картинки. Переутомившийся на работе земский врач неожиданно для самого себя, бог весть почему, ударил своего фельдшера („Неприятность“), и он исповедуется перед знакомым: „По вашему, все это—мелочи, пустяки? Но поймите же, что этих

мелочей так много, что из них сложилась вся жизнь, как из песчинок гора! Я больше не могу! Сил нет!“.

Муж увозит с бала свою молодую жену, не из ревности и не по иным причинам, а лишь потому, что ей хочется остаться („Муж“). Кандидат филологии, готовящийся к ученой карьере, „Володя маленький“, „получивший от жены своего приятеля, что ему нужно было“, сидит в столовой и закусывает, а она стоит перед ним на коленях. Он сравнивает ее с „собачкой, которая ждет, чтобы ей бросили кусочек ветчины“, потом сажает ее к себе на одно колено и качает, припевая: „Тара... ра... бумбия!..“ („Володя большой и Володя маленький“). Мещанин „с правилами“ (очерк „Бабы“) живет с женой знакомого, ушедшего в солдаты, а по возвращении последнего „вручает“ ему свою возлюбленную и поучает ее: „вы, Марья Семеновна, говорю, должны теперь Василию Максимовичу ноги мыть и юшку пить. И будьте вы ему покорная жена, а за меня молитесь богу, чтобы он, говорю, милосердный, простил мне мое согрешение“. А когда она снова бежит от мужа к нему: „не могу жить с постылым: сил моих нет! Если не любишь, то лучше убей!“,—он бьет ее уздечкой и гонит от себя, а муж истязует ее... Другой любовник в очерке „Хористка“ растратил казенные деньги; жена его является в квартиру к наивной

и простодушной хористке, его любовнице; он дарил ей только „леденцы“, но жена уверена, что он тратился именно на нее, и умоляет „вернуть драгоценности“. Хористка отдает все, что у нее есть. А муж, спрятавшийся и слышавший всю сцену, бросает несчастной в лицо—„тварь!“ и поражен лишь одним: его „чистая и благородная жена готова была встать на колени перед „тварью“...

Или такая картина провинциального города:

„Наши лавочники... поили собак и кошек водкой или привязывали собаке к хвосту жестянку из-под керосина, поднимали свист, и собака мчалась по улице, гремя жестянкой, визжа от ужаса... ей казалось, что ее преследует по пятам какое-то чудовище... У нас в городе было несколько собак, постоянно дрожавших, с поджатыми хвостами, про которых говорили, что они не перенесли такой работы — сошли с ума“ („Моя жизнь“). А вот общая характеристика города из той же повести „Моя жизнь“:

„Во всем городе я не знал ни одного честного человека. Мой отец брал взятки и воображал, что это ему дают из уважения к его душевным качествам; гимназисты, чтобы переходить из класса в класс, поступали на хлеба к своим учителям, и эти брали с них большие деньги; жена воинского начальника во время набора брала с рекрутов; во время набора брали и врачи, а городской врач

и ветеринар обложили налогом мясные лавки и трактиры; в уездном училище торговали свидетельствами, дававшими льготу по третьему разряду; благочинные брали с подчиненных причтов и церковных старост; в городской, мещанской, во врачебной и во всех прочих управах каждому просителю кричали во след: „благодарить надо!“— и проситель возвращался, чтобы дать 30—40 коп. А те, которые взятки не брали, как чины судебного ведомства, были надменны, подавали два пальца, отличались холодностью и узкостью суждений, играли много в карты, много пили, женились на богатых и, несомненно, имели на среду вредное, развращающее влияние. Лишь от одних девушек веяло нравственною чистотою, у большинства из них были высокие стремления, честные, чистые души; но они не понимали жизни и верили, что взятки даются из уважения к душевным качествам, и, выйдя замуж, скоро старились, опускались и безнадежно тонули в тине пошлого мещанского существования“.

Дома—проклятые гнезда, в которых сживают со света матерей, дочерей, мучат детей... Нужно одурять себя водкой, картами, сплетнями, надо подличать, ханжить... чтобы не замечать всего ужаса, который прячется в этих домах. Дальше идти некуда,—остается один путь: либо превращение в „футляр“, либо самоубийство, или покорение, подчинение слепой судьбе или же, сознавая

безвыходность и никчемность существования, мечтать, как это делает Соня в „Дяде Ване“, о лучшей участи в потустороннем мире. Безнадежное желание!

„Что же делать, надо жить! Мы, дядя Ваня, будем жить. Проживем длинный, длинный ряд дней, долгих вечеров; будем терпеливо сносить испытания, какие пошлет нам судьба; будем трудиться для других и теперь, и в старости, не зная покоя, а когда наступит наш час, мы покорно умрем и там за гробом мы скажем, что мы страдали, что мы плакали, что нам было горько, и бог сжадется над нами, и мы с тобою, дядя, милый дядя, увидим жизнь светлую, прекрасную, изящную, мы обрадуемся и на теперешние наши несчастья оглянемся с умилением, с улыбкой,—и отдохнем. Я верую, дядя, я верую горячо, страстно... Мы отдохнем!..“

Чехов пробует направиться к народу и вполне естественно, как интеллигент, далекий от психологии и быта „власти земли“, останавливается на сценах, близких его мировоззрению. Ему враждебен полный застой, никчемная, безнадежная жизнь среди темноты, пьянства, рабства, нищеты, разврата. В очерке „Мужики“ поэзии ржаного поля нет, крестьян мы не видим за их исконной работой, они буянят, тиранят своих жен, постоянно пьяные, и т. д. В этом очерке рассказывается, как

больной официант московской гостиницы Чикильдеев и его тихая религиозная жена Ольга приезжают в деревню к родным отдохнуть и поправиться, но здесь, в семье родственников, московское житье кажется им раем. Николай с трогательной, наивной радостью, прячась от родных, надевает свой фрак и обдергивает его фалдочки... Иные бесчеловечные сцены доводят его до того, что он прижимается к Ольге, точно ища у нее защиты, и говорит ей тихо, дрожащим голосом:

„ — Оля, милая, не могу я больше тут. Силы моей нет. Ради бога, ради Христа небесного, напиши ты своей сестрице Клавдии Абрамовне, пусть продает и закладывает все, что есть у ней, пусть высылает денег, мы уедем отсюда. О, господи, — продолжал он с тоской, — хоть бы одним глазком на Москву взглянуть! Хоть бы она приснилась мне, матушка!.. “

Николай умирает, а Ольга с дочуркой Сашей идут, побираясь Христовым именем, в город. Ее мягкая душа готова простить все обиды, какие она с семьей претерпела за зиму. Но вот как она все же отзывается о деревне и ее жителях:

„В течение лета и зимы бывали такие часы и дни, когда, казалось, что эти люди живут хуже скотов, жить с ними было страшно: они грубы, нечестны, грязны, нетрезвы, живут несогласно.

постоянно ссорятся, потому что не уважают, боятся и подозревают друг друга“.

Ольга находит вполне верное этому объяснение: „Тяжкий труд, от которого по ночам болит все тело, жестокие зимы, скудные урожаи, теснота, а помощи нет и неоткуда ждать ее... Да и может ли быть какая-нибудь помощь или добрый пример от людей корыстолюбивых, жадных, развратных, ленивых, которые наезжают в деревню только за тем, чтобы оскорбить, обобрать, напугать“.

Чеховские „мужики“ очень похожи на крестьян Успенского: это — тяжелое темное, беспросветное житье во вновь созданных условиях — кулачества, мироедства.

В другом рассказе, „В овраге“, на сцене—деревенское кулачество. Тут картина хищного, упорного стяжания, выколачивания копейки правдами и неправдами из всего и изо всех; тут сыновья, корысти ради служащие в столицах сыщиками и фабрикующие фальшивую монету; тут невестки, чтобы оставить наследство за собою, ошпаривают кипятком ребенка соперницы... Глава дома, старик Цыбукин, после ареста сына (фальшивомонетчика) впадает в ипохондрию: он боится денег, потому что „уже не может отличить фальшивые от настоящих“, отказывается вести хозяйство; всем завладевает Аксинья, его невестка—хищная и распутная; она не кормит его, выгоняет

в конце концов из дому... Об Аксинье работник дает такой отзыв: „баба ничего, старательная. В ихнем деле без этого нельзя... без греха то-есть“.

Немногим веселее и картины купеческой жизни.

Вот старый миллионщик, отец героя в повести „Три года“. Вся жизнь его ушла на амбар: приказчики забиты и запуганы, как крепостные, пресмыкаются перед хозяином, и только, сходя с ума, отваживаются на протест. Забиты, запуганы и на всю жизнь духовно искалечены и сыновья миллионера: они страдают каким-то душевным бессилием, у них словно отбили всякий вкус к жизни и, получивши наследство, они не знают, что делать ни с деньгами, ни с собой. В общем — какое-то тусклое, тоскливое бессилие и никчемность. Тоскует среди приживалок и приживальщиков, в безысходной праздности и пустоте жизни, молодая купчиха в „Бабьем царстве“; заболевает тоскою молодая фабрикантша (в „Случае из практики“). И всему существованию ее и работающих день и ночь в пяти корпусах фабричных — подводится такой итог:

„Ляликова и ее дочь несчастны, и на них жалко смотреть, живет в свое удовольствие только одна Христина Дмитриевна (компаньонка молодой Ляликовой), пожилая глупая девица в *pinse-peze*. И выходит так, значит, что работают все эти пять

корпусов, и на восточных рынках продается плохой ситец для того только, чтобы Христина Дмитриевна могла кушать стерлядь и пить мадеру... Но это так кажется, она здесь подставное лицо. Главное же, для кого здесь все делается, — это дьявол...”

Наивный доктор всю хандру купеческой дочки олицетворяет вездесущим и за все ответственным „пресловутым дьяволом“, — конечно, не в нем истинные корни тоски владельниц хлопчатобумажной огромной фабрики. Отсутствие необходимости борьбы за существование, безделье, приводящее к полной прострации физических и духовных сил человека, сытая жизнь за счет миллионов голодных, — вот причины болезни „чистой, белоснежной девушки с цветком“.

Дворянской культуре Чехов наносит серьезное поражение, поет юмористически - грустную отходную в драме „Вишневый сад“. В глубоких по содержанию символах драма вскрывает всю немощность, всю психическую несостоятельность этих Гаевых и Раневских, практически беспомощных до смешного, до ребячливости; культурных и чутких, но пасующих перед каким-нибудь лакеем понаглее и безропотно уступающих свое место в жизни дельцам из кулаков — Лопахиным... Оскудевшие дворяне ищут мест в банках. Лопахины вырубают (очищая место под „дачи“) их чудесные поэтиче-

ские „вишневые сады“, а другая ипостась дворянской культуры—дворовые из крепостных, Фирсы—умирают, всеми забытые, в заколоченных усадьбах... Вот финал, последний аккорд панихиды.

Вообще картину жизни Чехов рисует крайне мрачной; речь Астрова в „Дяде Ване“ символически изображает будущность русской действительности.

„Картина уезда в настоящем,—говорит Астров.—Зеленая краска лежит кое-где, но не сплошь, а пятнами: исчезли и лоси, и лебеди, и глухари... От прежних выселков, хуторков, скитов, мельниц—и следа нет. В общем, картина постепенного и несомненного вырождения, которому, повидимому, остается каких-нибудь 10—15 лет, чтобы стать полным. Вы скажете, что тут культурные влияния, что старая жизнь естественно должна была уступить место новой. Да, я понимаю, если бы на месте этих истребленных лесов пролегли шоссе, железные дороги, если бы тут были заводы, фабрики, школы,—народ стал бы здоровее, умнее, богаче,—но ведь тут ничего подобного. В уезде те же болота, комары, то же бездорожье, нищета, тиф, дифтерит, пожары... Тут мы имеем дело с вырождением вследствие непосильной борьбы с природой, непосильной борьбы за существование. Это вырождение от косности, от невежества, от полнейшего отсутствия самосознания, когда озябший,

голодный, больной человек, чтобы спасти остатки жизни, чтобы спасти своих детей, инстинктивно, бессознательно хватается за все, чем только может утолить голод, согреться, разрушает все, не думая о завтрашнем дне... Разрушено уже почти все, но взамен не создано еще ничего“.

Художественное творчество А. П. Чехова напоминает превосходное, но разбитое зеркало, в каждом обломке которого отражается с удивительной рельефностью и правдивостью тот или иной уголок жизни. Но соединить все эти уголки в общую цельную картину писатель не может, откуда и происходит чрезмерность темной окраски каждой отдельной картинки, усиливаемая, сверх того, личным настроением. В общем, все произведения автора при всей сложности страдают однообразием,—масса деталей, превосходно выписанных, и нет чего-то объединяющего, что придавало бы всему определенность и ясность. Очень характерной в этом отношении является его „Степь“, первое большое произведение, с которым выступил А. П. после ряда превосходных миниатюр. „Степь“, в сущности, не что иное, как ряд таких же отдельных маленьких картинок, своего рода шедевров по яркости красок и тщательности отделки, но все они не слагаются в одно стройное целое, которое художник осмыслил бы идеей, обобщил, представил бы зрителю под определенным углом

зрения. Для Чехова вся жизнь представляется какой-то степью, в которой живут люди без цели, без желаний, без страстей. На всем лежит отпечаток великой тоски существования, не согретого ни любовью, ни ненавистью, не возбужденного борьбой, хотя бы и ничтожной по существу. Тоска и усталость томят его виднейших героев.

Все это—„футляры“, а не люди, „крыжовники“, а не страсти. Слишком мрачное, до болезненности безотрадное настроение автора имеет свои логические причины и основания: где существуют экономические условия, порабащающие миллионные массы трудящихся; где политический строй бдительно охраняет привилегии господствующего класса; где нет хода для личности, для развития инициативы, проявления своего „я“; где каждый ничтожный по существу акт личной воли наталкивается на ряд препятствий, требующий крайнего напряжения всех сил,—там простой средний человек, составляющий массу, поневоле опускается, теряет интерес к жизни, к своим обязанностям, ко всему, что непосредственно не затрагивает его шкурного существования. Вечный страх за кусок хлеба, винт, чинишко, которому цена грош,—это не составляет футляра, а лишь результаты общего футляра, в котором жизнь замирает, а вместо нее являются ее суррогаты...

Чехов предугадал и чувствовал гибель мира пошлости, никчемности существования интеллигенции в условиях самодержавно - полицейского режима; очень ярко нарисовал ее тоску, отсутствие идей и идеалов, которые двигали мыслящий мозг русского народа в предыдущие десятилетия. Писатель был далек от общественно-революционного движения, он сторонился всякой „идеологии“, в то же время изобразил удивительно точно идеологию интеллигенции 80—90 годов, беспочвенную, слабовольную, тоскующую, погрязшую в повседневной тине пошлости. Чехов не видел возможности применения, использования сил, оставался спокоен и индефферентен к развивающейся социальной борьбе.

Чеховские приемы и формы письма, чеховский стиль порожден эпохой капитализма,—коротенький, миниатюрный занимательный рассказ вытеснил толстые в 2000 страниц романы. Век электричества, экспрессов, аэропланов создал свою особую литературную форму. Чехов перенес к нам европейскую технику—очерки-миниатюры, так удивительно разработанную Мопассаном, который являлся, до известной степени, учителем Чехова.

Чехов своими произведениями стремится передать настроение; *поэзия Чехова может быть названа поэзией настроений*, — характерной чертой ее является лиризм, стихотворная речь; герои лю-

бят исповедывать свои мысли, особенно ярко это проявляется в пьесах. Эта стилистическая черта, несомненно, порождение эпохи раздробленности, распыленности, беспомощности, отсутствия сил и веры в прочность и непреложность жизненных устоев.

Стиль Чехова — памятник капиталистической эпохи, когда буржуазия непосредственно стремилась к физическому самоудовлетворению, искала за деньги во всем развлечений и удовольствий. Не избежала этого также и художественная литература, поэзия настроений, крошечных уголков, страстишек, слегка щекотавших нервы, анекдотов, каламбурчиков, небесполезных для пищеварения; в меру юмора, в меру пошлости, в меру лирики, в меру повседневной прозы — кодекс требований к искусству ожиревшей самоуверенной буржуазии, остановившейся в своем прогрессивном движении на определенной точке.

Художнику, чутко прислушивающемуся к биению пульса жизни, мало было самодовольного покоя, статики. Чехова не удовлетворяла определенная ограниченная мера, он стремился перешагнуть ее, но это возможно было только в фантазии, в мечте; жизнь в преломлении буржуазного интеллигента мало давала интересных катастроф, движения, вот почему художник, недовольный *реальным* бытием, переходит к символической, романтике и пр.

Чехов является до известной степени родоначальником символизма,—им проникнуто большинство его пьес. Искусство, как самодовлеющая ценность, составляло один из принципов чеховского эстетического кодекса. Чехов не ставил искусству требований выявлять и изображать общественные стороны жизни, но он был далек от утверждения принципа „искусство для искусства“.

В 1887 г. он писал Плещееву:

„Я боюсь тех, кто между строк ищет тенденции и кто хочет видеть меня непременно либералом или консерватором. Я не либерал, не консерватор, не постепеновец, не монах, не индифферентист. Я хотел бы быть свободным художником— и только, и жалею, что бог не дал мне силы, чтобы быть им“.

А в 1895 г.,—к этому времени в литературе уже достаточно шумели новаторы - декаденты,—Чехов, как бы отграничивая себя от их проповеди эстетизма, устами Дорна в „Чайке“ так резюмирует свой взгляд на искусство и его задачи:

„Художественное произведение непременно должно выражать какую-нибудь большую мысль. Только то прекрасно, что серьезно... И вот еще что. В произведении должна быть ясная, определенная мысль. Вы должны знать, для чего пишете, иначе, если пойдете по этой живописной дороге

без определенной цели, то вы заблудитесь, и ваш талант погубит вас"... Приведенное последнее соображение противоречит ранее сказанному, но Чехов это говорит не сам, а через героя.

И если бы эта большая мысль выражала борьбу классов за лучшую жизнь, мы могли бы признать большое социальное значение чеховского творчества, но сам Чехов знает, что в его поэзии „чего-то нет“. В 1892 г. А. П. жаловался Суворину, что он сам и его сверстники, люди в возрасте 30—45 лет, угощают своих читателей сладким лимонадом, что в их произведениях „чего-то нет“. Вспоминая о писателях, которые пьянят нас, Чехов указал, что „они куда-то идут и вас зовут туда же, и вы чувствуете не умом, а всем своим существом, что у них есть какая-то цель"... „У нас,— писал Чехов,—нет ни ближайших, ни отдаленных целей, и в нашей душе—хоть шаром покати. Политики у нас нет, в революцию мы не верим“.

Эти слова Чехова являются лучшей характеристикой социального значения его творчества ¹.

¹ *История русской литературы XIX в.* Изд. 3. ГИЗ. 1927 г. Стр. 327—335.



М. П. НЕВЕДОМСКИЙ

„Вишневый сад“

Лебединая песнь А. П. Чехова, его последняя драма — „Вишневый сад“,—значительна не только как всякое произведение, исходящее из-под пера этого большого мастера, и не только как последний, предсмертный плод его творчества, последний прощальный дар, который он оставил нам на память о себе (одно это обстоятельство в глазах всякого любящего родное художественное слово уже придает „Вишневому саду“ особенную ценность),—помимо этого, „Вишневый сад“—значителен и интересен как яркое свидетельство о переломе, происходившем в творчестве А. П. Чехова,—переломе, представляющем, на наш взгляд, *знамение времени...*

Ни в одном из предшествующих произведений покойного художника не сказалась так явственно тенденция, характерная для всего нашего современного искусства,—тенденция к *символизму*. Но это именно — тенденция, и притом еще не завершившаяся, еще не подыскавшая для своего окончательного выражения надлежащих форм. Чехов—продукт переходного времени: он занимает проме-

жуточное место между полосой импрессионистического реализма, к которой относится большая часть его очерков, и полосой современного художества. Его последняя драма как бы запечатлела этот переход от одной полосы к другой, и ее можно назвать символической в двух смыслах: и во имя тех символических приемов изображения действительности, к которым прибегает в ней художник, и в смысле символа того переходного состояния, которое переживает современное художество.

Я не буду излагать содержания драмы. Каждое чеховское произведение должно быть прочитано в оригинале, а тем более *лебединая песнь* его... Я буду говорить об этих образах, которыми он, на прощание, заселил сознание наше, как о знакомых и родных читателю образах... Я уверен, что, встретясь впервые с главными героями „Вишневого сада“—с помещиком Гаевым или его сестрой Раневской, на сцене ли Художественного театра в прекрасном исполнении г. Станиславского и г-жи Книппер или при чтении драмы в сборнике „Знания“, читатель признал в них именно давно знакомые черты слабых волей, рефлектирующих, добрых и измученных чеховских героев—знакомые и родные и по чеховским произведениям, и — из жизни...

Но рядом с знакомыми чертами и тоже давно знакомой реалистической—„чеховской“ — их обра-

боткой, читатель, вероятно, ощутил в этих образах и нечто новое: они как-то чересчур верны и равны себе на всем протяжении драмы и как бы обведены чрезмерно резким контуром... Это и живые люди, окрашенные всеми цветами живой действительности, и в то же время схемы этой действительности, как бы некие итоги ее. Автор торопится с характеристикой их, пользуется каждым их выходом, почти каждым их жестом и словом, заставляя их как бы аттестовать себя перед зрителями с самой типичной для них стороны. Это почти напоминает прием ложноклассической комедии с присущей ей „автохарактеристикой“ персонажей.

Пожалуй, с художественной точки зрения, можно видеть в этой двойственности—недостаток последней драмы Чехова. Но несомненно, что именно этим приемом Чехову удалось подвести изображенной им среде такой определенный, такой четкий итог, какой иначе он вряд ли бы нам дал. Итог этот — какая-то *внутренняя*, психическая несостоятельность представителей вымирающего „дворянского гнезда“. У нас много писали на тему о дворянском „оскудении“, о практической непригодности дворянства к изменившимся, усложнившимся условиям сельского быта. Но, кажется, никто до Чехова не заглянул так глубоко именно в психику, порождающую всю эту жизненную беспомощность... Вскормленная и вспоенная „Виш-

невым садом“ душа страдает, по мысли Чехова, особым видом бессилия воли—крайней непрочностью, переменчивостью психических состояний, отсутствием *глубины воли*, если можно так выразиться.

В драме даны черты, специфически характеризующие именно современное, дышащее на ладан, „дворянское гнездо“, уже подвергшееся смягчающему, подтачивающему прежнему „твёрдость“, влиянию эпохи. Прежней сословной спеси почти и следа не осталось. Бывший дворовый, старый лакей Фирс скорбит о том времени, когда на балах в барском доме бывали „генералы и адмиралы“: „а теперь посылаем за почтовым чиновником и начальником станции, да и те не в охотку идут“... Все они, и глава дома Гаев и его сестра Любовь Андреевна, очень деликатны и обходительны с прислугой... Сцены, где Гаев только бессильными и иронически-презрительными репликами отвечает на наглые выходки лакея Якова (побывавшего с барыней во Франции и вывезшего оттуда непреодолимую развязность),—кажутся даже слишком подчеркнутыми. А вот наиболее резкие ноты—*отсутствия глубины воли*. К старику Фирсу Любовь Андреевна относится прямо любовно, но это не мешает ни ей, ни всем прочим позабыть о нем в день отъезда и оставить его больного в заколоченном доме. Она только и делает, что переходит от слез к смеху, от трогательных воспо-

минаний о молодости и погибшем ребенке—к насмешкам над „облезлым барином“, репетитором его покойного сына, или к другим мимолетным впечатлениям... Гаев не успеет кончить сентиментальную „идейную“ речь, во вкусе застольных спичей, как уже переходит к шутовской своей поговорке— „желтого в середину дуплетом“, при чем изображает соответствующее телодвижение, делаемое в бильярдной игре... И это в самые серьезные, чтобы не сказать трагические моменты жизни! С детских лет близкий к их семье купец Лопахин с самого первого акта предупреждает их о грозящей беде,— о предстоящей продаже с аукциона их чудесного вишневого сада и всего имения. Но они не хотят, почти не могут его слушать и даже не пытаются найти какой-нибудь практический исход. Для взноса платежей по закладным им надо иметь около двухсот тысяч, а они мечтают о любезной подачке от тетушки, которая, по их собственному признанию, в лучшем случае пришлет им тысяч десять-пятнадцать...

Пусть все это слишком выпукло и сгущено. Пусть современные представители даже и распадающихся дворянских гнезд несколько больше, чем герои чеховской драмы, походят на обыкновенных, нормальных людей. Мы повторяем: все эти образы „сгущены“ сознательно до степени *символов*, представляя в то же время черты глубоко реалистиче-

ской живописи. И эти символы поют истинное психологическое *de profundis* барской культуре и поют в высшей степени выразительно.

Не являются ли наши дни именно временем ликвидации этой барской культуры—не только в смысле экономически оскудевших и разлагающихся „дворянских гнезд“, но и в сфере идей? Всю полосу нашего народничества и соответствующую ей полосу народнического „реализма“ в литературе можно рассматривать как порождение барско-крестьянских отношений... Чехов, выросший и действовавший в эпоху постепенной ликвидации этой полосы, в эпоху, когда внутреннее содержание народничества уже иссякало, в эпоху „толстовства“ и „малых дел“ (он по собственному признанию в письме к г. Суворину от 1894 г. одно время увлекался „опростительством“, а своеобразное отражение этого периода можно видеть в его повести „Моя жизнь“), — Чехов, сам происходя из крестьянской семьи, несомненно, являлся продуктом той же полосы, той же культуры. И жил он в тот глухой момент, когда „влюбленность“ уже совсем прошла. В упомянутом письме к г. Суворину он писал: „Похоже, будто все были влюблены, разлюбили теперь, и ищут новых увлечений“... Новые увлечения как-то мало коснулись Чехова, а эпоху ликвидации старого *романа* он понял и изобразил хорошо.

На первый взгляд нет большей антитезы, как та, которую представляет крестьянская психика — психике барства, с его волей, расслабленной на готовых и даровых, „легких хлебах“, с его поверхностной, непрочной впечатлительностью, которую художники à la Сенкевич поспешили возвести в расовую черту славянского племени. Кряжистые, упорные, медленно, но прочно и глубоко реагирующие на впечатления крестьянские фигуры не раз трактовались народническим искусством как типичные продукты вековой, упорной и тяжелой работы крестьянства над землей. Следует, однако, вспомнить о „Мишаньках“ Гл. Успенского, в которых он сумел так глубоко отметить непрочность и крестьянской психики, как только она попадает в водоворот новых, усложненных условий городской жизни. Выходит, что не одни „легкие хлеба“ приводят к такому результату. Может-быть, вернее видеть здесь результат той упрощенности, той элементарности уклада жизни и жизненных отношений, которые характерны для деревни, и притом для обеих этажей ее, и для трудового человека, и для пробавающегося его трудом обладателя „Вишневого сада“... И чуть они попадают в водоворот города или чуть начнут разлагаться и оскудевать „вишневые сады“ — они обнаруживают полную несостоятельность. Кряж у себя, на родной пашне, превращается в городе в *tabula rasa* для всяких

влияний—в „Мишаньку“; бывшие уездные столпы, высоко державшие „знамя“ и т. д. — в Гаевых и Раневских... Пожалуй и ту полосу нашей жизни, которой Чехов спел *de profundis* в своей последней драме и ликвидацию которой он наблюдал так пристально всю свою жизнь, можно было бы назвать полосой не „дворянской“ только, а вообще — *сельской культуры*. Может-быть, самая основная черта современности—это наш переход к культуре городской...

Интересно отметить, что Чехов, подводя свой *символический итог* барскому житью и барской психике, сделал это более чем мягко. „Вишневый сад“ совсем не обличительная драма, сарказма и иронии в ней нет: она полна грустного юмора и даже любовных, нежных тонов... Это особенно бросается в глаза при сопоставлении ее с *итогами*, которые подведены Чеховым крестьянству—в его „Мужиках“ и мещанству в очерке — „В овраге“. Там отношение беспримесно-отрицательное... Чехов сумел найти много симпатичного даже в беспечной непрактичности владельцев „Вишневого сада“, а особенно в их глубокой эстетической привязанности к родному гнезду.

Любовь Андреевна, накануне полного разорения, не может отказать удрученному вечными долговыми обязательствами соседу—Симеонову-Пищику: „Что же делать, дай... Ему нужно..., он отдаст“,—говорит

она брату со своей обычной скоропреходящей, но милой отзывчивостью. В сцене на полянке (во 2 акте) она подает золотой пропойце-босяку: „Серебра нет... все равно, вот вам золотой“... А когда воспитанница ее, хозяйственная Варя, в ужасе хочет уйти, ибо — „Ох, мамочка, дома людям есть нечего, а вы же ему отдали золотой“, — Любовь Андреевна успокаивает ее: „Что ж со мной, глупой, делать! Я тебе дома отдам все, что у меня есть“... И тут же обращается к Лопихину: „Ермолай Алексеевич, дадите мне взаймы“... Получив от тетушки многожданные пятнадцать тысяч, она и не подумает создать из них себе какое-нибудь обеспечение на будущее время, — а что у нее впереди после продажи с молотка „вишневого сада“? — она тотчас же помчится в Париж, к „нему“, который „опять болен и зовет“, хотя этот он обирает её самым бесцеремонным образом... И зритель невольно проникается симпатией к этому махровому цветку, к этому безалаберному, ничемному, бесполезному, но идеалистическому по самой натуре своей, хрупкому и кроткому существу... Когда Гаев, в ответ на уговоры Лопихина вырубить вишневый сад и сдавать его участками „дачникам“, презрительно говорит ему: „Извините меня, какая чепуха!“, — зрителю ясно чувствуется, что чудак-коватые и пустые Гаев и его сестра понимают нечто, совершенно недоступное пониманию умного и дея-

тельного Лопехина. Для последнего „замечательного в этом саду только то, что он очень большой. Вишня же родится раз в два года“.—Для Гаева же важно, что „в энциклопедическом словаре упоминается про этот сад“, хотя его скоро продадут за долги, „как это ни странно“... А уж про Любовь Андреевну и говорить нечего—для нее этот сад нечто неоценимое, несравненное.

„О мое детство, чистота моя!“—восклицает она, глядя в окно на цветущий сад:—„В этой детской я спала, глядела отсюда на сад, счастье просыпалось вместе со мной каждое утро, и тогда он был точно таким, ничто не изменилось... Весь, весь белый! О сад мой! После темной ненастной осени и холодной зимы, опять ты молод, полон счастья, ангелы небесные не покинули тебя“...

Чехов сумел подобрать такие ноты, так сумел заглянуть в души этих жалких людей, что не только примиряет нас с их безалаберностью, с ненужностью и праздностью их существования, но заставляет даже ценить и видеть глубокий смысл в их дикой, на первый взгляд, косности перед лицом надвигающейся катастрофы: в самом деле, не лучше ли, не благороднее ли все предоставить силе вещей и олицетворяющим ее Лопехиным, чем самим покушаться на то единственное, что придавало известный смысл их существованию? Рубить этот лес и превращать „в доходные“ дачные участки—

не значит ли это изменить кому-то? Не значит ли это изменить и ему, чудному саду, и—себе самим? Нет, уж пусть лучше „действуют“ Лопухины...

В чудачествах владельцев Вишневого сада Чехов сумел усмотреть и отметить гораздо больше привлекательного, гораздо больше эстетически и человечески ценного, чем в новой, народившейся в деревне силе—в Лопухине, и даже чем в представителях молодого поколения—в дочери Раневской, гимназистке Ане, и „вечном студенте“ Трофимове... Фигуры этих представителей молодого поколения кажутся нам самою неудачной стороной „Вишневого сада“. В чем тут причина? В том ли, что Чехову были действительно чужды „новые увлечения“, как мы упомянули выше, или—в его привычке все рассматривать сквозь призму юмора, со слегка сатирической точки зрения,—этого мы решать не беремся. Но Аня, на наш взгляд, какая-то несовременная гимназистка, слишком сентиментальная, слишком неопределенно-восторженная; а ее слова к матери в роковой момент, когда приходит известие о состоявшейся уже продаже с аукциона „Вишневого сада“, обнаруживают отсутствие чуткости, отсутствие понимания—странное в такой большой девочке, и неумение найти для своих чувств простые и подлинные слова...

Еще неудачнее „вечный студент“ Трофимов, с его сумбурными проповедями о „гордом человеке“,

о бессмертии, объясняемом существованием „ещё неоткрытых чувств, помимо известных нам пяти“, с „презрением к любви“ и т. п. Спору нет, много противоречивого, невыясненного, туманного можно усмотреть в умах и особенно речах наших „вечных студентов“. Много в них „молодо-зелено“, говоря словами старого Фирса. Но все это окрашено достаточно определенным общественным настроением, с одной стороны, а во-вторых, объединено в известном синтезе из этого настроения и плохо ли, хорошо ли воспринятых научных теорий и моральных идей какого-нибудь облюбованного мыслителя... Ни этого настроения, ни тем паче этого внутреннего, всегда ощущаемого, несмотря на видимый разброд мыслей, единства,—в фигуре Трофимова нет. Это сплошной сумбур, сдобренный только кое-каким смутным идеализмом да демократической гордостью, главным образом, впрочем, в вопросах денежных (отказ от предлагаемой Лопахиным ссуды). Все его проповеди очень похожи на то истолкование Ницше, которое дает в драме добродушный, полубезграмотный помещик Симеонов-Пищик: „Ницше... философ... величайший, знаменитейший... громадного ума человек, говорит в своих сочинениях, будто фальшивые бумажки делать можно“. — „А вы читали Ницше?.. — спрашивают его“. — „Ну... мне Дашенька говорила“.

Быть-может, делая полукомический тип из фигуры Трофимова, Чехов желал придать ему жиз-

ненность? Подобный прием им пущен в ход и в его последнем очерке „Невеста“, где фигура чахоточного наборщика, просвещающего „невесту“, также полукомическая... Положительные, особенно интеллигентские положительные типы трудно поддаются художественному воспроизведению. В этом повинно, вероятно, более всего—неорганическое, отраженное, до известной степени книжно-теоретические их умонастроение. В них нет той органической целостности, которая всегда служит лучшим, благодарнейшим материалом для художества. Но, как бы то ни было, на наш взгляд, „представители молодого поколения“ являются одним из серьезных художественных минусов „Вишневого сада“. Особенно, если автор хотел и здесь давать итоги, если и эти образы он считал символами — обобщениями целого цикла явлений. Впрочем, они в драме занимают безусловно второстепенное место...

Не совсем ясна и явно символическая фигура сына крепостного крестьянина Гаевых, а ныне купца „миллионщика“—Лопахина. Это—новая сила деревни или новый верхний этаж деревни, явившийся на смену несостоятельным Гаевым. В противоположность последним, умеющим только расточать („проедать свое имение на леденцы“, как иронизирует над собой Гаев), Лопахин—*стяжатель*, умный и энергичный. Он играет в судьбе Гаевых роль роковой, провиденциальной силы.

Он, как бы против собственного желания (после многих призывов и советов помещикам — защититься от него, подумать об уплате лежащих на имении долгов), завладевает в силу естественного хода вещей „вишневым садом“, покупая его с аукциона! нельзя же бессмысленно упускать такой лакомый кусок только потому, что он принадлежал его друзьям... Это ясно и понятно. Но зачем понадобилось автору наделить его глубоким самосознанием, раздвоенной, рефлектирующей психикой, словом — „чеховским настроением“ (это ведь нарицательным термином стало)? На наш взгляд, образ Лопухина не выиграл от этого как психологический тип. „Новая сила деревни“ в действительности вряд ли страдает „чеховским настроением“: настоящие Лопухины гораздо веселее и бодрее, гораздо „провиденциальнее“, и без „зазрений“ делают свое дело. Зато роковая роль его в судьбе Гаевых, пожалуй, выступает, благодаря этому, еще рельефнее.

Чеховский Лопухин далеко не элементарный хищник. Хотя Трофимов и характеризует его следующим образом: „Я, Ермолай Алексеевич, так понимаю: вы богатый человек, будете скоро миллионером. Вот, как в смысле обмена веществ, нужен хищный зверь, который съедает все, что попадется ему на пути, так и ты нужен“... Но сам Лопухин, в качестве самосознающего себя типа (каких немало в чеховских драмах и очерках), полагает, что—

„Мы друг перед другом нос дерём, а жизнь знай себе проходит“... Когда он работает „подолгу без устали, тогда мысли полегче“, и ему „кажется“, будто ему „тоже известно, зачем он существует“... „А сколько, брат, в России людей, которые существуют неизвестно для чего! Ну, все равно, циркуляция дела не в этом“... Он вообще человек не глупый и не без сердца; но это не мешает ему быть до последней степени и как-то ненужно-безтактным и по отношению к воспитаннице Любви Андреевны, Варе, хотя он, повидимому, чувствует к ней нечто в роде любви, и по отношению к самой Любви Андреевне, и ко всей семье. Любви Андреевне он говорит в первом акте, когда встречает ее, после возвращения ее из Парижа: „Хотелось бы, чтобы вы мне верили попрежнему, чтобы ваши удивительные, трогательные глаза глядели на меня, как прежде. Боже милосердный! Мой отец был крепостным у вашего деда и отца, но вы, собственно вы, сделали для меня когда-то так много, что я забыл все и люблю вас, как родную... больше чем, родную!“... Как видите, чувства очень нежные и выраженные довольно изысканно, совсем не по-кулацки... А купив на аукционе имение своих друзей, имение, составляющее весь материальный фонд и весь эстетический—если не моральный (ибо такого, кажется, не имеется)—смысл их существования, он не удержи-

ваётся от пьяной похвальбы этой покупкой у них же на званном вечере, куда приезжает прямо с торгов, и начинает рубить вишневый сад в день их отъезда из имения, даже не дождавшись, чтобы они покинули дом!.. Ему словно невдомек, что каждый удар топора, расчищающий место для будущих „дачников“, врежется не только в дерево, но и в сердце этих безалаберных, ничтожных, но милых людей... После его пьяной выходки на вечере, казалось, и глаз нельзя было показать в их семье, до того цинично было его самовеличание:— „Музыка, играй отчетливо! Пускай все,—как я желаю! Идет новый помещик, владелец „вишневого сада“! За все могу заплатить“... Но они, как ни в чем не бывало, принимают его.

Правда, когда он приезжает прямо с аукциона, решившего их судьбу, на вечер, он в первый момент смущен (ремарка: „смущенно скрывая свою радость“). Правда, что и в цинической сцене самовеличания душа у него как бы двоятся и совесть отчасти его зазрит, ибо в приведенной фразе перед „идет новый помещик“ тоже стоит ремарка: „с иронией“. Но все это, на наш взгляд, недостаточно раскрывает его психику. Не ясны его отношения к Любви Андреевне; еще менее,—его ничем не кончающийся роман с работающей и хозяйственной Варей. Не ясны, на наш взгляд, ни психологические, ни символические намерения, руково-

дившие автором при создании этой фигуры. Зато, наравне с грустно-юмористическими символами дворянской несостоятельности — фигурами Гаева и Любви Андреевны,—бесподобна эпизодическая фигура соседа Гаева по имению — Симеонова-Пищика: добродушный, вечно в долгу—как в шелку, но вечно не унывающий толстяк и здоровяк, любитель сенсационных новостей в области философии (он, как мы указали, почерпает их у своей дочки Дашеньки или в вагоне от случайного собеседника-соседа), этот Симеонов-Пищик являет собою истинное олицетворение захолустного мышления. Это — прекрасный *pendant* к фигуре того сторожа из земской управы, который в „Трех сестрах“ передает столичные новости: „А в Москве, говорят, через всю столицу канат протянут — вот не знаю только, правда аль нет“...

Бесподобен и *дворовый*—до дна души дворовый человек—Фирс, считающий главной бедой для всех, для всего народа — отмену рабства („Перед несчастьем то же было,—говорит он:—и сова кричала, и самовар гудел бесперечь“... — Перед каким несчастьем?—спрашивают его.—„Перед волей“). Все это подлинная жизнь, блещущая всеми красками, все это написано с истинно чеховским мастерством. Фирс — прямо великолепен, когда, глядя на своего барина, как на „дите“ (хотя Гаеву уже под 60), выговаривает ему за слишком

лёгкое пальто, надетое в дорогу, или всовывает ему в карман чистый платок.

И прекрасно вскрыта *внутренняя связь*, которая соединяет этого отживающего свой век раба с владельцами погибающего „дворянского гнезда“: это создания одной эпохи, продукты одного уклада жизни—они хорошо понимают друг друга. С трогательной грустью смотрит на него Любовь Андреевна в роковой вечер, когда ждет решения их судьбы:—„Куда ты-то пойдешь, Фирс?“—„А куда прикажете, туда и пойду“... Случайно забытый в день отъезда в заколоченном уже доме, больной, он укладывается на диван и в полубреду, почти не жалуясь на собственную судьбу, горюет вот о чем — о том, что „Леонид Леонидыч, небось, шубы не надел, а в пальто поехал. Я-то не доглядел... Молодо-зелено!“..

Великолепна и чисто комическая фигура конторщика Елиходова. Право, этот эпизодический тип по мастерству, с которым он трактован, не уступит героям „Ревизора“ и „Женитьбы“!.. Полуграмотный, но нахватавшийся кое-каких „трудных слов“ (он читал Бокля и другие „разные замечательные книги“) Елиходов „никак не может понять направления, чего ему собственно хочется: жить или застрелиться, собственно говоря, но тем не менее всегда носит с собой револьвер“... Он неудачник—его прозвали „двадцать два несчастья“: он все

колотит и бьет, что ни попадет ему в руки, неудачно влюблен в вертляво-сентиментальную горничную Дуняшу... И сочетание мрачного пессимизма с непроходимым довольством собственной персоной, с брызжущей из каждой поры его существа пошлостью, делает из него глубоко-комический, очень жизненный и, если не ошибаюсь, еще не трактованный в искусстве тип.

Заключительная сцена драмы страдает некоторой искусственностью. Рабочие Лопухина начинают рубить „вишневый сад“, не дождавшись, как мы уже упомянули, выезда прежних его владельцев. Это, конечно, можно объяснить случайностью: Лопухин, например, мог заблаговременно подрядить рабочих и назначить день, а Гаев с семьей могли затягивать и откладывать со дня на день свой отъезд. Такие случайности бывают. Но это не типично. Пожалуй, еще „случайнее“, а стало быть, и *искусственнее* — эпизод с Фирсом, которого забывают в заколоченном на зиму доме. Но этот прием дает возможность автору закончить драму очень сильной *символической* картиной: дряхлый, больной, заброшенный Фирс появляется в полу-опустошенной комнате, куда свет проникает через отверстие в ставнях, со следами снятых картин на стенах, и размышляет: „Жизнь-то прошла, словно и не жил... Я полежу... Силушки-то у тебя нету, ничего не осталось, ничего... Эх, ты, недотепа!..“

К этому месту сделана такая ремарка: „Лежит неподвижно. Слышится отдаленный звук, точно с неба, звук лопнувшей струны, замирающий, печальный. Наступает тишина, и только слышно, как далеко в саду стучат топором по дереву“.

Таковы последние строки чеховской драмы... Ликвидация „вишневого сада“ и всего, что связано с ним,—полная. Все, что было, продано, заключено, пошло на дрова... De profundis — окончательное. И фигура дряхлого Фирса, и последние его слова—это как бы предсмертный стон ликвидирующей свои дела *сельской* культуры... Чехов прибегает здесь к арсеналу современной драматической техники: он пускает в ход и зрительный, и слуховой символизм, и символизм самого действия. Это усиливает впечатление, привлекая к участию в нем зрительные и слуховые ассоциации, и вскрывает глубже внутренний смысл действия. Теми же приемами пользуется он и во втором акте драмы, где помещичья семья переживает особенно томительное, полное предчувствий близкой катастрофы настроение. Гаев с сестрой и Лопахиным вышли в сумерки погулять на полянку, прилегающую к „вишневому саду“, и располагаются на траве близ больших камней, „когда-то бывших, повидимому, могильными плитами“, говорится в сценарии. К ним присоединяется и молодое поколение: Варя и Аня с Трофимовым.

Разговор на минуту прерывается. „Все сидят задумавшись“, и среди полной тишины раздается „странный, пугающий всех звук“ — тот же, что и в описанной только-что заключительной сцене: ремарки, сделанные Чеховым к обоим местам, дословно тождественны. В приемах этих Чехов следовал западно-европейским образцам, особенно Ибсену и Гауптману, которые разрабатывали их во всех своих драмах. Косвенное влияние ибсеновской „Дикой утки“ на символизм „Чайки“ Чехова, например, для нас очевидно.

Покончим с *лебединой песнью* Чехова замечанием, что грустная картина разложения и бессилия, изображенная в драме, еще оттеняется и усиливается как бы контрастирующими с ней комическими фигурами той „челяди“, которая кормится около ликвидирующих свои дела дворян, которая является пособницей их никчемного существования. Все они, под влиянием перенятых в искаженном виде барского лоска и манер, словно утратили даже способность говорить и двигаться по-человечески... Все эти Яковы, Елиходовы, эти горничные и гувернантки являются какими-то изломанным, извращенными, шутовскими существами... И, конечно, они придают картине только сугубую горечь и безнадежность... ¹

¹ *Мир Божий*, 1904 г., 8.

И. Н. КУБИКОВ

„В а н ь к а“

А. П. Чехова

Положение детей-учеников, работавших в мелких и больших ремесленных мастерских,—в ряде десятилетий служило предметом обсуждения. Вопрос этот был поставлен и на всероссийском ремесленном съезде 1911 г., где рабочая группа выступала стойкой защитницей малолетних тружеников.

В художественной литературе положение беззащитного мальчика—ремесленного ученика—с силой своего большого мастерства изобразил А. П. Чехов в достаточно известном рассказе „Ванька“. Перечитывая этот маленький рассказ, лишний раз отчетливо видишь, что степень влияния литературного произведения с социальной темой—прямо пропорциональна его художественной силе.

Припомним, как Ванька Жуков начинает писать свое „письмо к дедушке“ с жалобами на жестоких хозяев—сапожника и его жену. Хотя в квартире никого нет и в эту ночь под Рождество все ушли к заутрене, Ванька, „прежде чем вывести первую букву, несколько раз пугливо оглянулся на двери и окна“. Этот первый художественный штрих как бы вводит нас в душевное состояние

мальчика-ученика: перед нами степень забитости Ваньки.

Первые строки его письма к дедушке определяют сиротство ребенка: „нету у меня ни отца, ни маменьки, только ты у меня один остался“. И, конечно, при мысли о дедушке, Ванька переносится в далекую деревню. На этом контрасте города и мастерской, с одной стороны, и деревни—с другой, построен рассказ. Чехов смотрит на деревню не глазами мальчика, но он все же рисует жанровые подробности деревенского бытия, которые особенно дороги Ваньке. При воспоминании о них „Ванька вздохнул, умокнул перо и продолжал писать“.

Здесь для художника малого калибра большая опасность одним лишним штрихом впасть в сентиментализм, разрушающий всю тонкую художественную постройку. Но Чехов избегает этого, душой чуткого художника понимая, что, несмотря на все свое горе, Ванька при воспоминании о деревне может на мгновение забывать тягости своей жизни. Чехов с любовным юмором зарисовывает фигуры дедушки и двух собак—Вьюна и Каштана, достигая этим чередования тонов, дабы рассеять однообразно гнетущее впечатление. Этим приемом чередования он достигает того, что каждая строка письма Ваньки, насыщенная ужасом и скорбью, вливается в душу читателя: „А вчера мне была

выволочка. Хозяин выволок меня за волосы на двор и отчесал шпандырем за то, что я качал ихнего ребятенка в люльке и по нечаянности заснул. А на неделе хозяйка велела мне почистить селедку, а я начал с хвоста, а она взяла селедку и ейной мордой начала меня в харю тыкать. Подмастерья надо мной насмеваются, посылают в кабак за водкой и велят красть у хозяев огурцы, а хозяин бьет, чем попадая. А еды нету никакой. Утром дают хлеб, в обед каши и к вечеру тоже хлеба, а чтоб чаю или щей, то хозяева сами трескают. А спать мне велят в сенях, а когда ребяенок ихний плачет, я вовсе не сплю, а качаю люльку“.

И так понятно, что, собрав на маленьком листочке все свои мытарства, Ванька должен был вновь пережить их, а поэтому „всплакнуть“.

Его мольба к дедушке взять его в деревню, его стремление даже удрать из мастерской, если бы не мороз и не отсутствие сапог, переходит в следующий абзац, так изумительно ярко дающий понять, что перед нами еще девятилетний ребенок. Вдруг, временно забыв свое горе, он спешит сообщить, какие крючки продают в Москве: „на всякую рыбу, очень стоящие, даже такой один есть крючок, что пудового сома удержит“. И также неожиданно Ванька припоминает об елке в деревне и доброй барышне Ольге Игнатьевне, которая научила его читать и писать.

Все это заключается прямо воплем: „Пожалей ты меня, сироту несчастную, а то меня все колотят и кушать страсть хочется, а скука такая, что и сказать нельзя, все плачу. А намедни хозяин колодкой по голове ударил, так что упал и насилу очухался“.

Отправление наивным ребенком жалобы без адреса—„на деревню к дедушке Константину Макарычу“, т.-е. в пространство, роднит рассказ Чехова с теми страницами последнего романа Достоевского, где рассказывается, как маленькая девочка, запертая жестокими родными в отхожее место, крошечным кулачком бьет себя в грудь и жалуется не ведомому боженьке.

На четырех страницах коротенького рассказа так обрисовать детскую драму маленького сапожника Ваньки Жукова мог писатель, отмеченный не только печатью великого таланта, но и полный огромной любви ко всему страждущему человечеству ¹.

¹ *Рабочий класс в русской литературе*. Изд. 3-е. „Основа“. 1926 г. Стр. 124—126.

Н. К. ПИКСАНОВ

Чехов за работой над „Степью“

(По поводу новых писем к Полонскому)

Пока писал, я чувствовал, что
пахло около меня летом и степью.

Чехов Плещееву.

В недавно вышедшем в свет милом альманахе Пушкинского Дома „Радуга“ появились неизданные письма Чехова к Я. П. Полонскому. Эти письма вообще очень ценны и займут место среди наиболее значительных в переписке Чехова. Но самое важное в них — признания о работах над „Степью“. Эти признания легко связать с другими аналогичными — в письмах к Плещееву, к Григоровичу, к сестре, а также — с наблюдениями над эволюцией самого чеховского творчества восьмидесятых годов. И когда соберешь воедино все эти рассыпанные черты, они легко складываются в целостную картину и обрисовывают крупный момент, целый этап в истории художественных исканий и достижений Чехова.

„Знаете, как я пишу свои маленькие рассказы?“ — спросил однажды Чехов В. Г. Короленко. „И он оглянул стол, взял в руки первую попавшуюся на глаза вещь, — это оказалась пепельница, — поставил

ее перед собою и сказал:—Хотите, завтра будет рассказ, заглавие—„Пепельница“? И глаза его засветились весельем. Казалось, над пепельницей начинают уже роиться какие-то неопределенные образы, положения, приключения, еще не нашедшие своих форм, но уже с готовым юмористическим настроением“. Таков был Чехов—сотрудник юмористических журналов, автор шуток, анекдотов, шаржей, пародий, „гуляка праздный“, весело отдававшийся свободной чаре фантазии, еще не дисциплинированной, еще не подчиненной крупным замыслам. Но годы шли, душа и талант созревали и обогащались опытом. Юмористические очерки сменились художественной миниатюрой. Во второй половине восьмидесятых годов Чехов уже автор таких тонких вещей, как „Святою ночью“, „Свирель“, „Ванька“, „Тиф“. Он уже мастер маленького рассказа, где элементы бытовые, психологические, лирические, пейзажные экономно выбраны и энергично сжаты. Это целая поэтика лиро-эпической миниатюры, и было бы увлекательно ее изучить и изложить. Сам Антон Павлович был не охотник до теоретических рассуждений, но вот формула, какую он обронил в письме к И. Л. Щеглову 22 января 1888 г.: „Маленький рассказ лучше не досказать, чем пересказать“.

Было увлекательно и для самого поэта строить или, вернее, осуществлять эту поэтику маленького

рассказа в художественном праксисе и явственно сознавать себя мастером создаваемого жанра. Но в творческом сознании уже зрели новые силы и хотения. Разбрасывая свои рассказы десятками, сотнями по юмористическим листкам и мелким журнальчикам, Чехов казался безрассудно расточительным. Но он не был таковым. Не всего себя отдавал он этому беззаботному многописанию. Многое он ревниво берег и скрывал. В одном из писем 1886 г. он проговорился: „Писал я и всячески старался не потратить на рассказ образов и картин, которые мне дороги и которые, бог знает почему, берег и тщательно прятал“. Бог знает почему... Тогда эта бережливость еще была инстинктивной, неосознанной. Но уже близилось время, когда сбереженным ценностям будет дано прямое назначение. Со стороны уже давно становилось заметно, что поэт близится к новому повороту в своем творчестве, и чуткие люди, энтузиасты поэзии, Григорович, Плещеев, Суворин, торопили Чехова с переходом на новую дорогу. Замечательно письмо Григоровича от 25 марта 1886 г.: „...вы, я уверен, призваны к тому, чтобы написать несколько превосходных, истинно художественных произведений. Вы совершите великий нравственный грех, если не оправдаете таких ожиданий. Для этого вот что нужно: уважение к таланту, который дается так редко. Бросьте срочную работу. Я не знаю ваших средств;

если у вас их мало, голодайте лучше, как мы в свое время голодали, поберегите ваши впечатления для труда обдуманного, обделанного, писанного не в один присест, но писанного в счастливые часы внутреннего настроения“.

На этот горячий призыв Чехов ответил искренним покаянным признанием (28 марта 1886 г.): „Доселе я относился к своей работе крайне легкомысленно, небрежно, зря. Не помню я ни одного своего рассказа, над которым я работал бы более суток, а „Егеря“, который вам понравился, я писал в купальне. Как репортеры пишут свои заметки о пожарах, так я писал свои рассказы: машинально, полубессознательно, ни мало не заботясь ни о читателе, ни о себе самом“... В ответном письме Григорович вновь настаивает: „Первым делом необходимо покончить с работой срочной, спешной и по мелочам. Вы прекрасно сделали, что берегли и не тратились образами и картинами, которые вам особенно дороги. Выберите из этого запаса то, что вам ближе к сердцу, обдумайте хорошенько план (архитектурная постройка, поверьте, важная вещь)—и летом приступайте с богом к работе“. К вызовам литературных друзей присоединилось вскоре еще одно побуждение—внешнее, но активное: в 1887 г. Чехов получил приглашение сотрудничать в толстом журнале, занимавшем влиятельное положение,—„Северном Вестнике“. Чехов при-

дал этому приглашению в журнал большое значение. Обещав „Северному Вестнику“ свое произведение, Чехов пишет Щеглову 1 января 1888 г.: „Мысль, что я пишу для толстого журнала и что на мой пустяк взглянут серьезнее, чем следует, толкает меня под локоть, как чорт монаха“.

Так объединились разные стимулы: внутренний позыв, советы друзей, вступление в журнал. Большая повесть — вот что становилось новой проблемой творчества,

Что станет сюжетом повести? Откуда будет взято содержание?

В самом выборе темы сказался большой, внутренне свободный талант и глубокий художественный инстинкт.

К 1888 г. Чехов был уже богат самыми разнообразными житейскими наблюдениями и опытами. С другой стороны, на мелких рассказах он изощрился в „выдумке“, стал находчив в сюжетах. Было бы так естественно для первой большой повести избрать сюжет из столичной, московской жизни, литературной, общественной, театральной, какая была перед глазами и давала простор для психологических построений и сложного сценария. Чехов не поддался этому соблазну интеллигентского сюжета. „Ближе к сердцу“ оказалось иное. Своей героиней поэт избрал Степь. Правда, и раньше Чехов зарисовывал степь в своих расска-

зах, но всегда мимоходом, эпизодически. Теперь же было необычным и смелым замыслом—наполнить целую повесть степью и ее незатейливой жизнью. Это было задание, какого еще не ставила русская литература. И Чехов волновался. Он боялся и за себя, и за читателей, и за критику. И прежде, чем сесть за работу, он отправился на этюды—в степь. Весной 1887 г. Антон Павлович выехал в Таганрог. Южно-русская степь одарила его сильными впечатлениями. Сестре Марии Павловне Чехов пишет из поездки 25 апреля 1887 г.: „Вышел ночью из вагона, а на дворе сущие чудеса: луна, необозримая степь с курганами и пустыня, тишина гробовая, а вагоны и рельсы резко выделяются из сумерек,—кажется, мир вымер... Картина такая, что во веки веков не забудешь“.

Поездка в степь обновила и усложнила прежние впечатления от природы; она дала и новые наблюдения над людьми; наконец, она же воскресила в памяти всегда такие острые и яркие воспоминания детства, когда Чехов много раз совершал переезды по степи. Так были приготовлены материалы для повествования: степной пейзаж, степной жанр, степные переживания детства, степная лирика.

Но надо было художественно оформить этот материал, из многого избрать только выразительное, типическое, архитектурно уравновесить состав-

ные части, выработать новый, непривычный сылит большой повести.

Поучительно следить за этими творческими исканиями. Письма Чехова приоткрывают завесу в мастерскую поэта.

В письме к В. Г. Короленко он пишет 9 января 1888 г.: „Тема хорошая, пишется весело, но к несчастью, от непривычки писать длинно, от страха написать лишнее, я впадаю в крайность: каждая страница выходит компактной, как маленький рассказ, картины громоздятся, теснятся и, заслоня друг друга, губят общее впечатление. В результате получается не картина, в которой все частности, как звезды на небе, слились в одно общее, а конспект, сухой перечень впечатлений. Пишущий, например, вы, поймете меня, читатель же соскучится и плюнет“.

Десятью днями позже, 18 января 1888 г., Чехов посылает огромное письмо Я. П. Полонскому. Здесь говорится: „Между прочим, я пишу большую вещь, которая будет напечатана, вероятно, в „Северном Вестнике“. В небольшой повести я изображаю степь степных людей, птиц, ночи, грозы и проч. Писать весело, но боюсь, что от непривычки писать длинно я—то и дело—сбиваюсь с тона, утомляюсь, не договариваю и недостаточно серьезен. Есть много таких мест, которые не поймутся ни критикой, ни публикой, той и другой они покажутся пустяш-

ными, не заслуживающими внимания, но я заранее радуюсь, что эти самые места поймут и оценят два-три литературных гастронома, а этого с меня достаточно. В общем моя повестушка меня не удовлетворяет. Она кажется мне громоздкой, скучной и слишком специальной. Для современной читающей публики такой сюжет, как степь с ее природой и людьми, представляется специальным и малозначащим“. А через пять дней еще Плещееву: „Пишу я ее („Степь“), не спеша... Откровенно говоря, выжимаю из себя, натужаюсь и надуваюсь, но все-таки в общем она не удовлетворяет меня: хотя местами и попадают в ней „стихи в прозе“. Я еще не привык писать длинно, да и ленив. Мелкая работа меня избаловала“ (23 января 1888 г.).

Итак, перед нами—борение двух поэтик: маленького рассказа и большой повести. Главную трудностью для поэта было слияние отдельных частей, осуществление сложной композиции, работа в крупных масштабах. Задавшись смелой и гордой мыслью—написать целую повесть о степи, о птицах, ночах, грозах, Чехов порой отступал перед новизной и необычностью задачи: „Меня бесит то, что в ней нет романа. Без женщины повесть, что без паров машина. Впрочем, женщины у меня есть, но не жены и не любовницы“. (И. Л. Щеглову, 22 января 1888 г.) Да и сама степь, во всей

своей скромной, тонкой прелести с таким трудом поддавалась воссозданию в словесном искусстве И Чехов порой волновался, что в его повести „не пахнет сеном“.

Но это бывало только временами. Чаще слышим иное: „пишется весело“, „попадают стихи в прозу“. Плещееву Чехов пишет 10 января 1888 г.: „Сюжет поэтический, и, если я не сорвусь с того тона, каким начал, то кое-что выйдет у меня „из ряда вон выходящее“. Чувствую, что есть в моей повестушке места, которыми я угожу вам, мой милый поэт“. Беллетристке М. В. Киселевой он откровенно признается в том, что думает: „Давно уж в толстых журналах не было таких повестей; выступаю я оригинально“ (3 февраля 1888 г.).

Но вот повесть готова. Объемом она оказалась в пять печатных листов, а писалась с конца декабря 1887 г. до начала февраля 1888 г., т.-е. дней 35—40. Если принять во внимание большие размеры и новый непривычный жанр, то следует признать, что Чехов проявил удивительное напряжение сил. За подъемом неизбежно должен был наступить упадок, и в письмах от февраля (даже января) и марта 1888 г. мы постоянно об этом читаем.

Зато, когда „Степь“ появилась в мартовской книжке „Северного Вестника“ за 1888 год, она оказалась крупнейшим событием литературного

сезона. О ней говорил весь Петербург, вся Москва; о ней писали все газеты и журналы. Чехов получал восторженные, „захлебывающиеся“ письма. Одно из них, очаровательное письмо А. Н. Плещеева, я приведу здесь в отрывках. Помимо настроения литературных кругов, оно прекрасно определяет тот художественный подвиг, какой был совершен Чеховым: „Прочитал я ее с жадностью. Не мог оторваться, начиная читать. Короленко тоже... Это такая прелесть, такая бездна поэзии, что я ничего другого сказать вам не могу и никаких замечаний не могу сделать—кроме того, что я в безумном восторге. Это вещь захватывающая, и я предсказываю вам большую, большую будущность. Что за бесподобные описания природы, что за рельефные, симпатичные фигуры... Этот отец Христофор, Егорушка, все эти возчики. Пантелей, парень, влюбленный в жену, певчий... да и все решительно... Я глубоко убежден, что вещь эту ожидает огромный успех. Пускай в ней нет того внешнего содержания—в смысле фабулы,—которое так дорого толпе, но внутреннего содержания зато неисчерпаемый родник. Поэты, художники с поэтическим чутьем должны просто с ума сойти. И сколько разбросано тончайших психологических штрихов.—Одним словом, я давно ничего не читал с таким огромным наслаждением. Сегодня в редакции мы только и толковали, что о вас“.

Итак, свершилось преодоление поэтики маленького рассказа. Блестящий успех „Степи“ окрылил Чехова, и за этой первой повестью дальше непрерывной вереницей следуют новые: „Именины“, „Скучная история“, „Дуэль“, „Палата № 6“, „Рассказ неизвестного человека“, „Моя жизнь“ и др. Насколько крут был поворот от маленького рассказа к большой повести, покажут цифры (пользуюсь подсчетами В. Ю. Крупянской). Всего Чеховым написано 584 произведения. Из них до „Степи“ с 1880 по 1887 г. включительно, т.-е. за восемь лет, написано 510, а за последние пятнадцать лет, с 1888 по 1903 г., всего 74 произведения. До „Степи“ бывали годы, когда Чехов писал по 30, по 80, по сто рассказов. В 1885 г. он написал их 114! Еще в 1887 г. он создает 64 рассказа. А в год написания „Степи“ — уже только восемь, а в 1891 г.—всего два, и так—до конца жизни, не поднимаясь выше восьми (1898). От понижения количества выигрывал объем и художественная значительность произведений.

Чтобы осознать до конца все значение „Степи“ в истории творчества Чехова, следует учесть еще одно обстоятельство.

Закончив свою дебютную повесть, внутренне сознавая, что совершено смелое восхождение в творчестве, Чехов писал Плещееву 3 февраля 1888 г.: „Сюжет „Степи“ незначителен; если она

будет иметь хоть маленький успех, то я положу ее в основание большущей повести и буду продолжать. Вы увидите в ней не одну фигуру, заслуживающую внимания и более широкого изображения". „Степь“ сама была большой повестью. „Большущую повесть“ поэтому вернее было бы назвать романом. Так и делает Чехов в письме к тому же padre Плещееву через шесть дней: „Спешу засесть за мелкую работу, а самого так и подмывает взяться опять за что-нибудь большое. Ах, если бы вы знали, какой сюжет для романа сидит в моей башке! Какие чудные женщины! Какие похороны! Какие свадьбы!... У меня уже готовы три листа, можете себе представить!... Когда я напишу первую часть романа, то, если позволите, пришлю вам на прочтение, но не в „Северный Вестник“, ибо мой роман не годится для подцензурного издания. Я жаден, люблю в своих произведениях многолюдство, а посему роман мой выйдет длинен. К тому же люди, которых я изображаю, дороги и симпатичны для меня, а кто симпатичен, с тем хочется подольше возиться“.

Это замечательное письмо подводит нас к новой проблеме чеховского творчества: проблеме романа. Увлеченный творческим возбуждением, впервые овладев жанром большой повести, Чехов готов был немедленно предпринять новое восхождение. Но когда опьянение первым успехом прошло, глу-

боко-правдивое художественное самосознание остерегло поэта от рискованного шага. Роман был не в средствах Чехова, и он закончил свой творческий путь, так и не поднявшись на этот новый *gradus ad Parnassum* ¹.

¹ *Московский Понедельник*. 1922 г., № 6.

Указатель марксистской литературы о творчестве А. П. Чехова

I. В. АЛЬБОВ.

Два момента в развитии творчества А. П. Чехова
(Критич. оч.). „Мир Божий“. 1903. I, стр. 84—115

II. Н. АНГАРСКИЙ (Н. Клестов).

Чехов и Михайловский. „Современный Мир“. 1915.
XII, стр. 1—24.

III. А. БОГДАНОВИЧ.

1. Критические заметки. „Мир Б.“. 1897. VI („Мужики“) стр. 1—9.
2. Критические заметки. „Мир Б.“. 1897. XII, стр. 1—13.
3. Критические заметки. „Мир Б.“. 1898. I, стр. 1—13.
4. Критические заметки. „Мир Б.“. 1898. II, стр. 1—10.
5. Критические заметки. „Мир Б.“. 1898. X, стр. 1—14.
6. Критические заметки. „Мир Б.“. 1904. I, стр. 1—14.
7. Годы перелома (1895—1906). К-во „Мир Божий“. СПб. 1908.

IV. В. Я. БОГУЧАРСКИЙ (В. Я. Яковлев).

Что такое земледельческие идеалы. „Начало“. 1899,
III, стр. 87—99.

V. Л. Н. ВОИТЛОВСКИЙ.

1. Идеалы общественности в произведениях Чехова. „Правда“. 1904. XII, стр. 51—64.

2. Журнальное обозрение. „Киевская Мысль“. 1909. № 197.

3. Властитель сердца. (К 50-летию со дня рождения А. П. Чехова.) „Киевская Мысль“. 1910. № 17.

VI. В. В. ВОРОВСКИЙ (Ю. Адамович, П. Орловский).

1. Лишние люди. „Правда“. 1905. VI, стр. 113—144.

2. Русская интеллигенция и русская литература. Сб. статей. Изд. „Пролетарий“. Харьков. 1923. „Лишние люди“, стр. 45—80.

3. Литературные очерки. „Новая Москва“. 1923. („Лишние люди“.)

VII. М. ГОРЬКИЙ (А. М. Пешков).

1. Отрывки из воспоминаний о Чехове. „Нижегородский сб.“. 1905.

2. Собрание сочинений „Нивы“ в XXII т. (то же),

VIII. РАФАИЛ ГРИГОРЬЕВ.

Посмертный Чехов. (2/VII 1904—1914). „Наша Заря“. 1914. VII—VIII—IX, стр. 25—35.

IX. А. А. ДИВИЛЬКОВСКИЙ.

Памяти Чехова. „Правда“. 1905. VII, стр. 77—113.

X. П. С. КОГАН.

А. Чехов в ряду европейских юмористов. „Русская Мысль“. 1906. VII, стр. 1—13.

XI. Н. И. КОРОБКА.

А. П. Чехов. „Вестник Знания“. 1905. VIII, стр. 20—30; IX, стр. 95—110.

XII. В. Б. КРАНИХФЕЛЬД.

Литературные отклики. „Современный Мир“. 1907. V, стр. 126—135. („Три сестры“).

XIII. И. Н. КУБИКОВ.

1. Великие писатели России. Библиотека рабочего. Под ред. Б. Горева, № 18. Изд-во. „Пролетарий“. 1925 г.
2. Рабочий класс в русской литературе. Изд. 3-ье „Основа“. 1926. („Ванька“.)

XIV. Г. ЛЕЛЕВИЧ (А. Г. Кальмансон).

Предисловие к рассказам А. П. Чехова. Из-во „Гудок“. 1926, стр. 3—5.

XV. А. В. ЛУНАЧАРСКИЙ (Антон Левый, Воинов).

1. О художниках вообще и о некоторых художниках в частности. „Русская Мысль“. 1903. II, стр. 43—67.
2. Этюды. Сб. статей. ГИЗ. М. 1922. („К вопросу об искусстве“, стр. 28—53.)
3. Литературные силуэты. ГИЗ. 1925. („Чем может быть Чехов для нас“?)
4. Чем может быть А. П. Чехов для нас. „Печать и Революция“. 1924. IV, стр. 19—34.

XVI. В. Л. ЛЬВОВ-РОГАЧЕВСКИЙ (В. Львов).

1. Чехов и его творчество. „Образование“. 1905: II, стр. 55—78, III, стр. 21—72, IV, стр. 251—273.
2. Волнение любви. Памяти Чехова. „Вольн. Унив.“ 1914. XIII—XIV, стр. 1—11.
3. Очерки по истории новейшей русской литературы. 1881—1919. Изд. ВЦСПС. 1920. (Гаршин и Чехов.)
4. Новейшая русская литература. Изд. 6-е. „Мир“. 1927, V глава.

XVII. Я. А. НАЗАРЕНКО.

История русской литературы XIX в. ГИЗ. 1927. Изд. 3-ье. Стр. 327—335.

XVIII. М. НЕВЕДОМСКИЙ (М. П. Миклашевский).

1. А. П. Чехов † 2 июля 1904 г. (Некролог). П. 1904.
2. О современном искусстве. Символизм в последней драме Чехова. „Мир Б.". 1904. VIII, стр. 13—39.
3. Чехов и его творчество. „Совр. Мир". 1906. VIII—IX, стр. 52—82.
4. Зачинатели и продолжатели. Поминки, характеристики, очерки по русской литературе от Белинского до дней наших. К-во „Коммунист". П. 1919.

XIX. ОЛЬМИНСКИЙ М. С. (М. С. Александров).

По вопросам литературы. (Статьи 1900—1914). С предисловием Г. Лелевича. „Прибой". 1926.

XX. В. ПОЛЯНСКИЙ (П. И. Лебедев).

А. П. Чехов. (Ум. 2 июля 1904 г.) „Наше Печ. Дело" 1914. XIV, 25 окт., 3—6. (Фельетон.)

XXI. Е. А. СОЛОВЬЕВ (Андреевич, В. Мирский, Скриба).

1. Литературный кризис. „Научное Обозрение". 1897. III, стр. 19—34.
2. „Мужики" г. Чехова. „Новости". 1897. № 118.
3. Литературная хроника. Пьесы г. Чехова. „Новости". 1897. № 187.
4. А. П. Чехов. Критич. очерки. „Жизнь". 1899. IV, стр. 186—202.
5. Очерки текущей русской литературы. („Три сестры".) 1901. III, стр. 220—233.
6. Очерки текущей русской литературы („О хищниках и одиноких людях".) „Жизнь". 1901. II, стр. 351—369

7. Книга о М. Горьком и А. П. Чехове. Спб. 1900.
8. Опыт философии русской литературы. ГИЗ. Изд. 3-е. 1922, 7 глава.
9. Очерки по истории русской литературы XIX века. Изд. 4-ое. „Новая Москва“. 1923. („80-ые и 90-ые годы“.)

XXII. СТРУВЕ П. Б. (Novus).

1. „Мужики“ Чехова. „Новое Слово“. 1897. VIII, стр. 42—51.
2. „Мужики“ Чехова и Михайловский. „Новое Слово“ 1897. I, стр. 56—66.
3. На разные темы. (1893—1901.) Сборник статей. СБП. 1902.

XXIII. ТАЛЬНИКОВ, Д.

1. О Чехове., „Совр. Мир“. 1915. Кн. 6, стр. 120—145.
2. При свете культуры. „Летопись“. 1916. I, стр. 275—299.

XXIV. В. М. ШУЛЯТИКОВ.

1. Критические этюды. „Назад к Достоевскому“. „Курьер“. 1892. № 287.
 2. Критические этюды. „Чехов“. „Курьер“. 1903. № 296.
-