

М. ОЛЬМИНСКИЙ

ПО ЛИТЕРАТУРНЫМ ВОПРОСАМ

СБОРНИК СТАТЕЙ
ВСТУПИТЕЛЬНАЯ СТАТЬЯ
К. ЛЕПЕШИНСКОГО

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
МОСКВА 1932 ЛЕНИНГРАД

С некоторого времени решительно каждое новое произведение Антона Чехова вызывает единодушное одобрение критиков и рецензентов всех литературных лагерей. «Замечательно! Восхитительно! Неподражаемо!»—эти слова с удручающим однообразием раздаются со всех сторон. Конечно, по отношению к писателю с такой репутацией, как у Чехова, восклицательные знаки—наиболее легкий и безопасный прием критики. Но, говорят, будто Льва Толстого порою коробит от неумеренно воскуряемого ему фимиама; и кто знает, не коробило ли по временам также и Чехова?

Овсяннико-Куликовский—вдумчивый писатель, с определенным взглядом на задачи художественной критики. Его статьи, несмотря на неуклюжий язык и туманность изложения, заслуживают внимательного чтения, так как у него всегда найдете или новое освещение уже известного, или изложение принципов и наблюдений, дотоле вам неизвестных. Вот почему заслуживают внимания его фельетоны по поводу новой повести Чехова «В овраге» («Северный курьер», №№ 180 и 181).

¹ Напечатано в газете «Восточное обозрение» за 1900 г., № 216, 218 и 219.

Похвальные отзывы об этой повести успели набить оскомину; но при виде подписи Овсяннико-Куликовского можно было приступить к чтению фельетонов с уверенностью, что натолкнешься не на одни только знаки препинания. Лишь воспоминание о статье того же автора о повести Чехова «Ионыч» в «Журнале для всех» за 1899 год могло возбуждать некоторое опасение: не то, чтоб первая статья о Чехове была сплошным изливанием восторгов (у Овсяннико-Куликовского этого никогда не бывает), но чрезмерные восторги все-таки были, и поводы к ним не всегда можно признать удачными. Например, Овсяннико-Куликовский ставил в заслугу Чехову то, что в произведениях этого художника вдумчивый читатель всегда чувствует присутствие идеала.

Идеал—хорошая вещь, но одно присутствие его еще не свидетельствует об оригинальности и потому не служит признаком развитой индивидуальности художника. В русской литературе вопросу об идеале скоро сто лет. Еще Галич, провозглашая, необходимость идеалов и убеждений, только выражал то, стремление к чему существовало в среде тогдашней молодежи. В «Евгении Онегине» «над модным словом «идеал» тихонько Ленский задремал»; Гоголь дал широкую картину русской пошлости, то есть требовал служения идеалу. Наконец, Щедрин написал целых двенадцать томов, детально и на все лады выясняя роль идеала и его антитезы—бессознательности. Преемникам Щедрина в русской литературе предстоит толковать не о служении идеалу вообще, а ратовать за проведение в жизнь идеалов определенного содержания. Настоятельность решения этой задачи с особенной настойчивостью провозглашал и сам сатирик под конец своей литературной деятельности.

Литературный обозреватель журнала «Жизнь», Андреевич, говоря о Чехове, выразился однажды так: «В передаче неопределенного и колеблющегося настроения своей эпохи, ее тоски искания, ее отвращения к готовым фразам и формулам и заключается заслуга Чехова. Это-то и делает его художником-историком, это-то и заставляет его ставить выше, например, Короленки, литературное дарование которого такая же несомненно величина, как и шаблонность его мирозерцания». («Жизнь», 1899 г., № 4, стр. 188). О Вл. Кроленко у нас теперь нет речи; но что касается Чехова, то констатировать у этого писателя присутствие стремления к идеалу значит—именно отмечать шаблонную черту его произведений. Между тем Чехов—оригинален.

Вопросы о том, очень ли велик данный писатель, или умеренно велик, или средне-велик, и кто выше, а кто ниже,—для критики в сущности праздные вопросы. Но если критик выработал себе определенные принципы для суждения о художественных произведениях, если вы признаете действительно существенными те признаки, которые критик кладет в основу своих суждений, то вы получаете

возможность давать себе отчет в том, почему одно произведение производит большее впечатление, а другое—меньшее. От критика вы имеете право требовать, чтобы, помогая вам сознательно ртнестись к делу, он строго проводил свою точку зрения.

Овсяннико-Куликовский провозгласил два существенных признака для признания за художественным произведением большого литературного значения: экономизацию умственной энергии и типичность содержания. Второй признак есть на самом деле частный случай первого, но случай настолько важный, что заслуживает выделения. В статье о повести Чехова «В овраге» Овсяннико-Куликовский повторяет, что прогрессом в истории художественного творчества является превращение символических образов в типические, и дает такое заключение: «Невзирая на недостатки, внесенные в повесть символическими чертами, эта повесть должна быть причислена к замечательнейшим произведениям нашей литературы». Чтобы заслужить такую квалификацию, повесть должна, следовательно, представить нам один или несколько замечательных типов, дотоле неизвестных литературе. Как на таковые, указывается на Цыбукина, Анисима и Аксинью.

Но что же такое тип и в чем состоит типичность?

В статье о Пушкине Овсяннико-Куликовский объясняет, как в результате движения от частного к общему создаются типы, которые, обобщая действительность, дают нам ее истолкование; из отношений различных типов к жизни определяется идея, в которой раскрывается нам какая-либо сторона души человеческой или осмысливается в частях или в целом внутренняя жизнь общества. Но Цыбукин, Анисим и Аксинья, по нашему мнению, если и типичны, то не новы, и вряд ли в них суммировано более характерных черт, чем в соответственных типах наших более ранних писателей. Но может быть, нова среда и отношение к ней чеховских персонажей? Уже из признания не новости типов отдельных лиц ясен ответ на этот вопрос, так как изменившаяся среда не могла бы повторить старые типы.

Овсяннико-Куликовский не согласится, конечно, с нами. Он пытается найти существенно новые черты не только в лицах, но и в положении среды. Он уверяет, будто «глубокие наблюдения Глеба Успенского, типы кулаков в повестях и очерках Салова и др., некоторые эпизодические (?) фигуры у Салтыкова и т. д.— все это, вместе взятое, имело смысл предостережения», то есть как изображение зла, только еще нарождающегося.

Почтенный критик забывает, что уже в то время объявлялось не только о том, что чумазый идет, но о том, что чумазый пришел. Его агенты рыщут по деревням. Мирские власти безудсловно отдались в руки чумазому. «Наступил период закрепощения чумазовского». У того же Щедрина в другом месте вы можете найти следующую характеристику чумазых: «Это—ублюдки крепостного

права, выбивающиеся из всех сил, чтобы восстановить онде в свою пользу, в форме менее разбойнической, но несомненно более воровской... Это совсем не тот буржуа, которому удалось неслыханным трудолюбием и пристальным изучением профессии (хотя и не без участия кровопивства) завоевать себе положение в обществе,—это просто праздный, невежественный и притом ленивейший забулдыга, которому благодаря слепой случайности удалось уйти от каторги». Заметим еще, что идущий в гору чумазный мечтает о шитом мундире и о поездке за границу.

Рисуя кулака Цыбукина как человека без всяких нравственных правил, Чехов, по признанию самого же Овсяннико-Куликовского, только подтверждает воззрение, давно установившееся в нашей литературе. Правда, старая литература зачастую изображала кулаков как людей, исключительных по уму; но если зачастую, то значит—не всегда; следовательно, и в прежней литературе можно было встретить типы людей, хищничающих не в силу своей исключительности или извращенности, а потому, что «так заведено и обинном способе ведения дела нет и понятия в той среде». Следовательно, действия Цыбукиных объясняются общим убеждением, что не обманешь—не продашь. Типы этого рода—не новость в литературе.

По словам Овсяннико-Куликовского, вся суть повести Чехова в картине зла, сопряженного с возникновением новой буржуазии, и в вопросе о том, как люди относятся к этому злу.

В картине нарисованного Чеховым зла нет ничего нового. Критик сравнивает «В овраге» с «Властью земли»: там—власть земли, здесь—власть барыша, лавки, денежного оборота. Но, прочтя Успенского, вы скажете: «Из этой книги я много узнал и многое в жизни понял». А по прочтении Чехова—должны будете признаться: «Отсюда я ничего нового не узнал, и мне непонятно все, что здесь творится, начиная от общего порядка и кончая отдельными эпизодами, поскольку я узнал эти явления только из повести Чехова».

В самом деле, почему власть денег выражается в данной среде в обмере, обвесе, обчете и фальсификации? Ведь не везде же власть капитала неразрывно связана с уголовщиной? Почему Анисим не держится профессии отца, а поступает в сыщики? Что толкнуло его на преступление? Почему он—сам сыщик—так глупо дает повод к раскрытию преступления? Почему осуждение одного из сыновей подкосило старика Цыбукина, всю жизнь вертевшегося около уголовщины? Почему Аксинья до того обозлилась из-за потери части имущества, что решила на убийство ребенка? Почему она не подвергалась преследованию за это убийство? Почему добрые дела Варвары выражались в кормлении нищих и не выразились в заботе о полусумасшедшем Цыбукине? Таких вопросов можно предложить еще много. В повести эти неясности—не случайны, а если

случайны, то под пером Чехова, как увидим ниже, они получают совсем особое значение.

Овсяннико-Куликовский утверждает, будто повесть Чехова дает понять, что возникновение темной кулаческой буржуазии есть процесс вполне самобытный, органический, неизбежный. Самобытность и неизбежность общественных процессов стали теперь общим местом, но качество, приписываемое в данном случае повести Чехова, на самом деле не существует.

«На месте нравов мы находим здесь разнузданные инстинкты». Эти слова Овсяннико-Куликовского противоречат его же утверждению, что семья Цыбукиных поступает, как все: значит, таковы нравы данной среды. А описание свадьбы Анисима и Липы—разве это не описание нравов? Но из того, что Цыбукины действуют, как все люди их среды, еще не следует, что их преступления бессознательны и что эти лица нравственно невменяемы. Если верить Овсяннико-Куликовскому, все «В овраге» не ведают, что творят; даже Аксинья, повидимому, не сознает своей преступности.

Бессознательность, как источник злодеяния,—эта тема постоянно разрабатывались Щедриным. Несмотря на все несходство между Чеховым и Щедриным, минутами между ними замечается какая-то трудно уловимая родственная связь. Может быть, это обстоятельство натолкнуло Овсяннико-Куликовского на ошибочное приписывание Чехову того, чего нет в повести. В действительности, последняя включает в себе немало указаний на сознательность преступлений, начиная от речей Анисима и кончая бурной сценой, устроенной Аксиньей.

«Все вы тут—одна шайка... Грабили прохожих и проезжих, разбойники, грабили старого и малого!»—выкрикивает, между прочим, та самая Аксинья, которая убила чужого ребенка и которую Овсяннико-Куликовский тоже склонен считать бессознательной преступницей. Неужели Аксинья может не сознавать преступности убийства? Конечно, ее обличение—не крик проснувшейся совести, а только негодование вора, которого обидели при дележе добычи. Но из того, что она придает цену своим хлопотам, именно как соучастию в бессовестном деле, и из того, как принимают ее слова Цыбукин и Варвара, ясно, что все эти лица ведают, что творят. А добрые дела Варвары как предохранительный клапан? От чего они предохраняли? Всем в доме становилось легче от присутствия этой благотворительницы, деятельность которой являлась противовесом грабежу—всем, то есть главным образом, а может быть—и исключительно, рыцарям грабежа. Потребность в этом противовесе—новое доказательство того, что зло творилось не бессознательно.

Но если не хищники, то, может быть, их жертвы не сознают бессовестности действий Цыбукиных? Нет. Во время свадьбы Анисима со двора доносится крик: «Насосались нашей крови, ироды. Нет на вас погибели!»

Овсяннико-Куликовский введен в заблуждение словами Костыля: «В ихнем (цыбукинском) деле без этого нельзя... без греха то есть».

Грех—понятие вполне определенное по отношению к вопросу о совести, и слова Костыля—плохая защита Аксиньи; они скорее указывают на осуждение всей среды. Ниже мы покажем, почему Чехов, в силу основных особенностей своего творчества, и не мог положить бессознательность в основу зла, описанного в повести.

II

Овсяннико-Куликовский отмечает, как новую, подмеченную Чеховым черту, обстоятельство, что у Цыбукина рождается потребность ввести если не этический, то эстетический элемент в семейные отношения: на жену (Варвару) смотрят не как на рабочую силу или вообще полезность, а как на украшение дома. В том, что Варвара подавала милостыню, было что-то новое, что-то веселое и легкое, как в лампадах и красных цветочках. Однако лампадки как предохранительный клапан против угрызания собственной совести всегда бывали. Ново только то, что лампадка заменена красивой женой, расточающей осьмушки чаю. Это новое так мало, что из-за него не стоило и повесть писать. К тому же жена-благотворительница взята из «хорошей» семьи, а что такое хорошая семья по понятию Цыбукиных? О приданом за Варварой Чехов не упоминает, но это только одна из бесчисленных недомолвок и двусмысленностей нашего писателя.

Беллетристы-реалисты употребляли все усилия, чтобы сделать ясными малейшие изгибы души своих персонажей. Как бы предвосхищая развившееся позднее учение о наследственности, наши романисты 40-х годов доходили чуть не до седьмого колена предков своего героя. Этот прием кажется теперь излишней крайностью, но на самом деле указанные писатели исходили из правильно понятого принципа всякого психологического (в том числе и художественно-психологического) исследования волевых актов. Психологическое понимание волевого акта основывается на возможности подметить и шаг за шагом проследить ход развития индивидуума до самого момента его действия. Это, конечно,—идеал, к достижению которого можно только приближаться в большей или меньшей степени.

Если эту мерку приложить к повести Чехова, то это произведение окажется ниже всякой критики: здесь многое неясно, двусмысленно, и в действиях персонажей часто недостает последовательности. Между тем, повесть читается с увлечением и оставляет впечатление. Очевидно, мерка реальной повести к ней не приложима, и ключа к объяснению ее успеха нужно искать в чем-то другом. Может быть, в поисках за этим ключом мы точнее определили бы литературное и общественное значение произведений Чехова. Это

было бы во всяком случае интереснее и поучительнее восклицательных и иных знаков препинания.

В столичных газетах есть хроника городских происшествий. Это—дневник несчастных случаев, краж, пожаров, убийств, самоубийств и т. п. Прочтите этот дневник за любой день и предположите, что вам пришлось лично быть свидетелем всех этих происшествий: едва вы попытались объяснить себе одно из них, как вас отвлекает другое, потом третье, четвертое... Ваша нервная система будет потрясена, и сознанию не скоро удастся отделаться от назойливых вопросов: как это случилось, почему, зачем? Я не хочу сказать этим, что повесть Чехова—распространенная хроника городских происшествий, но этот газетный отдел недаром вспоминается при чтении повести: в ней перед глазами читателя проходят две кражи, арест фальшивомонетчиков, убийство и сумасшествие. Прибавьте к этому, что фальшивомонетчиками оказались сыщики.

Сыщик—один из благодарнейших персонажей бульварных романов. У нас эта профессия облечена еще большей таинственностью, чем где бы то ни было, и появление сыщика в повести сразу заинтриговывает. Чехов—не бульварный романист, и это еще усиливает надежду найти в повести что-то совсем новое. К тому же сыщик Анисим появляется перед читателем чем-то встревоженный... Через две страницы он, уезжая из дому, держал себя не так, как прежде,—был как-то особенно развязен и говорил не то, что нужно.

На следующей странице в манерах сыщика опять проявляется что-то особенное. Через две страницы, венчаясь, он молится о том, чтобы какие-то несчастья, готовые разразиться, как-нибудь обошли его. Еще через пять страниц Анисим признается: «Меня Самородов (сослуживец) впутал в одно дело: богат буду или пропаду». Уже во второй половине повести обнаруживается подделка денег, но виновный еще не найден. Цыбукин догадался, кто это, и приказал Аксинье бросить в колодец полученные от сына монеты; Аксинья раздала их рабочим. Дальше хроника этого городского происшествия уступает место другим: убийству и сумасшествию. Для тридцати пяти страниц повести всех этих внешних эффектов более чем достаточно, но, конечно, не ими одними поддерживается интерес.

Овсянко-Куликовский признает, что существенная часть повести—картина зла. Можно заметить, как общее явление, что если картины добра и счастья влекут за собой ряд соответственных представлений, то картины зла и горя вызывают не детализирование сцен и не дополнение к ним, а представление о тех силах или действиях, которые могут или должны устранить зло и горе. Если в беллетристическом произведении, изображающем отрицательные стороны жизни, ясны причины зла, то этим до известной степени

предопределяется тот ряд представлений, который будет вызван в уме читателя.

Не то получается от чтения повести Чехова. Зло очевидно, но представления, вызываемые проходящими перед глазами действиями, могут быть самые разнообразные и даже взаимно исключающие друг друга, в зависимости от мирозерцания читателя. Перед глазами одного мелькнет проповедник в священническом облачении, сопровождаемый или не сопровождаемый становым приставом; перед глазами другого—земский начальник, освобожденный от всех стеснений закона; перед глазами третьего—легион сыщиков, но не безграмотных, как Анисим, а сыщиков с университетским значком на груди и благородством во взорах; перед глазами четвертого—помещик доброго старого времени. Людям иных воззрений может представиться картина школ всякого рода, библиотек, читален и народных театров; перед глазами несколько иного оттенка мыслей промелькнут сцены митингов на западно-европейский образец, собрания членов профессиональных союзов, заседания съездов; наконец, может быть, перед кем-нибудь пронесутся бурные уличные столкновения. Из людей, глубже проникающих в причины общественных явлений, одним представятся на месте фабрик поля с интенсивной земледельческой культурой, другим—одна большая фабрика на месте нескольких маленьких.

Различные впечатления произведет повесть на людей разных настроений: добрый человек получит от нее новый толчок к борьбе со злом, разочарованный—подтверждение мысли о непреодолимости зла. Человек с общественными инстинктами и индивидуалист, мизантроп и филантроп—каждый найдет себе оправдание у Чехова, каждый будет хвалить нашего талантливого беллетриста за то, что он будит мысль и дает несколько минут или часов эстетического наслаждения.

III

Неудивительно после этого, что Чехов сотрудничает в «Жизни» и в «Ниве», что издает его Суворин, а одобряет Струве и в самое последнее время—Н. К. Михайловский. Но, любит ли кто-нибудь Чехова так, как любят Пушкина, Лермонтова, Тургенева, Некрасова, Салтыкова, Гл. Успенского, Надсона, Л. Толстого, а из новейших—Короленко, Горького,—то есть как выразителя задушевнейших дум и стремлений читателя? Сомневаюсь. Не приложимы к Чехову, с другой стороны, и слова поэта: «Со всех сторон его клянут, и, только труп его увидя, как много сделал он—поймут, и как любил он, ненавидя». Чехова никто не клянет.

Высота произведения искусства определяется количеством и яркостью представлений, вызываемых у зрителя или слушателя. Представления первого порядка—это те, которые непосредственно относятся к содержанию произведения; представления второго по-

рядка связаны с данным произведением искусства только тем, что явились в результате того течения образов и мыслей, первоначальный толчок которому дан этим произведением. Яркость образов, полнота и ясность содержания произведения определяют интенсивность течения представлений в определенном направлении.

Существуют искусства с определенными ассоциациями представлений (живопись, поэзия и т. п.) и искусства с неопределенными ассоциациями представлений (например архитектура и музыка). Музыка передает не образы и не чувства, а лишь характер движения. Содержания ассоциаций музыка не предопределяет. Одна и та же музыкальная пьеса действует на разных слушателей в различном направлении, в зависимости от их предшествующего настроения. Одна и та же музыкальная пьеса может доставлять одинаковое по силе наслаждение лицам самых разнообразных характеров, возрастов, положений, настроений и т. п. В инструментальном исполнении «Марсельеза» одинаково нравится и в Париже, и в Петербурге; но более чем сомнительно, чтобы Петербургу понравилось вокальное исполнение этой пьесы.

Повесть Чехова «В овраге» — это тоже своего рода произведение искусства с неопределенными ассоциациями представлений. Неопределенность эта, конечно, очень относительная и касается только ассоциаций второго порядка. Повесть нарушает принципы, установленные эстетикой; но она читается с интересом, производит впечатление и, следовательно, имеет право на существование. Может быть, оригинальность Чехова в том именно и состоит, что он сблизил две категории искусства, дотоле резко обособленные, и этим увеличил число способов эстетического наслаждения. Но для достижения этой цели Чехову пришлось пожертвовать очень многим...

Ал. Ст. Молчалин, — это олицетворенное общественное безличие, — и тот в откровенную минуту признается, что «нельзя без взгляда... Вот о турецких делах читаешь — и тут взгляд себе составляешь... Мы, публика, взгляды составляем, а начальство возьмет да взгляды наши и поправит!» Мы не имеем основания приписывать Чехову как человеку молчалинские качества; как писатель он тоже не Молчалин, ибо не представляет начальству поправлять свои взгляды. И если в его произведениях отсутствует не только общественное мирозерцание, но даже и простой «взгляд на турецкие дела», то это, очевидно, делается искусственно. Искание идеала ведет к увлечениям и сознанию ошибки. У Чехова нет ни того, ни другого. При чтении повести так и кажется, что автор при отделке ее старательно вытраивал все, что носит характер определенности во взглядах на общественные формы. Даже наименее умеренный панегирист Чехова Андреевич, говоря об оригинальности нашего беллетриста, отмечает не идейное содержание его произведений, а особенности стиля, выдержанность тона и настроения.

Овсяннико-Куликовский указывает, что, обрисовав тьму кромешную жизни «В овраге», Чехов посредством намека или символа дает понять, что на Руси кроме зла создается и что-то доброе. Вы ждете, что в этом намеке должен блеснуть яркий поэтический образ, который как молния осветит дорогу, ведущую вон из оврага, и в то же время раскроет заветный уголок души автора. Ничуть не бывало.

Вот в сокращенном виде это символическое место: «Было и дурное, было и хорошее. Вот и помирать не хочется, милая, еще бы годочков двадцать пожил; значит, хорошего было больше. А велика матушка Россия!» Для старика-крестьянина нежелание умирать значит именно то, что он думает; но мы объясняем себе это нежелание просто отсутствием в животном организме физиологической основы для инстинкта смерти.

И если даже фразу «велика Россия» понимать не в смысле пространственной величины,—хотя из контекста повести скорее можно думать, что речь идет именно о пространстве,—все-таки символ Чехова, взятый отдельно от поэтического описания летней ночи,—самая шаблонная архипроза. А проза получилась оттого, что поэтический образ не мог бы обойтись без содержания. По этой же причине Чехов не может, вопреки мнению Овсяннико-Куликовского, выводить злодеяния людей из бессознательности, ибо бессознательность предполагает для борьбы с собой сознательность, то есть идеал определенного содержания.

Повесть Чехова могла бы вполне удовлетворить только читателя того времени, когда еще думали, что герои творят среду, или что мыслима личность вне среды, человек в чистом виде. Но опровержение такого взгляда и господство исторической точки зрения на всякие явления вошли в плоть и кровь человека XIX века. Отрешение от общественных форм стало невозможно для художника-психолога реальной школы. Основная ошибка панегристов Чехова в том, что они прилагают к нему ту же мерку, которая обыкновенно прилагается к беллетристам-реалистам. Эта мерка к повести Чехова не приложима; не важно, как мы назовем чеховскую манеру писать—неореалистической или символической, или лирической, или специфически чеховской. Это будет спор о словах.

Во всяком случае Чехов не открыл таких новых путей, по которым могло бы пойти в будущем все-художественное творчество. Старый реалистический роман с определенным общественным мировоззрением и с ясной причинной последовательностью событий отвечает существенной потребности духа людей известного умственного развития и, однажды создавшись, не может исчезнуть. От Чехова, как от музыканта или архитектора, нет надобности требовать определенного мировоззрения. Может быть, личность последнего была бы ценным приобретением для людей

того направления, к которому примкнул бы Чехов. Но этот Чехов уже не был бы нынешним Чеховым.

Андреевич спутал чеховское преднамеренное отсутствие мировоззрения с оригинальностью такового, а наличность мировоззрения у Короленки—с шаблонностью: и шаблонность Короленки, и оригинальность Чехова—плод воображения Андреевича.

Овсянико-Куликовский чувствует силу творчества Чехова, но неправильно истолковывает ее характер. Основная ошибка этого критика в том, что, прилагая к Чехову реалистическую мерку, он видит в повести не то, что в ней действительно есть, а то, что должно было заключаться в хорошем беллетристическом произведении реальной школы.

Литературные противоречия¹

(О «Трех сестрах» А. Чехова)

Перед вами три сестры. Приметы каждой из них следующие: Первая: зовут Ольгой, платье синее, учительница, рада выйти замуж за кого угодно.

Вторая: зовут Марьей, платье черное, без занятий, замужняя.

Третья: зовут Ириной, платье белое; сперва скучает без дела, потом скучает от дела; мечтает о любви, но по молодости лет не в такой мере, как первая.

Главная примета—платье, так как все сестры должны появляться на театральных подмостках и могут быть перепутаны зрителями. Индивидуальность сестер так мало развита, что они могут обменяться всем, кроме платья: Ольгу можно бы выдать замуж, Марью определить в телеграфистки, Ирину сделать учительницей и т. п. Ничто также не мешает к трем сестрам добавить еще пару—Агафью и Татьяну и выпустить их на сцену, нарядивши в красное и зеленое платья.

Приметы, общие всем трем сестрам: 1) живут в губернском городе при железной дороге, в средствах не нуждаются, вечно едут в Москву и никак не доедут; 2) плачут по всякому поводу и без повода, заражая своей слезливостью окружающих.

Пьеса г. Чехова «Три сестры», с реалистической точки зрения не выдерживающая никакой критики, имела большой успех на сцене московского Художественного театра и не меньший—в исполнении артистами того же театра перед петербургской публикой. В этом первом противоречии стоит разобраться.

Рецензент «Русских ведомостей» (№ 33) затрудняется решить, кому пьеса обязана успехом: автору или артистам. Неестественность и немотивированность действия сразу бросились в глаза рецензенту. Почему, спрашивает он, томятся и тоскую действующие

¹Напечатано в газете «Восточное обозрение» за 1901 г., № 168.

щие лица пьесы? Почему они не делают активных шагов к достижению лучезарной в их глазах Москвы? Далее, рецензента поразило обилие томительных, надрывающих истеричных сцен. По рассказу Слово-Глаголя («Жизнь», 1900 г., № 12), московский Художественный театр ставит своею почти исключительной задачей—вызвать в зрителе определенное настроение. Идея, типы, реальность формы и самая техника произведения имеют при этом значение лишь постольку, поскольку они сводятся к одному настроению, проникающему пьесу. К одной цели—вызвать цельное настроение—подгоняется все исполнение. Представьте себе, что талантливая труппа все четыре акта непрерывно плачет, ее плач неизбежно заразит зрителей, и трудно будет разобраться, что в этом случае нужно отнести за счет эстетической эмоции и что на долю простого рефлекса.

Чехов, нужно отдать ему справедливость, не щадил слезных желез артистов: в ремарках до пятидесяти раз поясняется, что лицо смеется сквозь слезы, говорит со слезами плачущим голосом, вздыхая, плача, громко рыдая, сильно рыдая, сдерживая рыдания; плачут с горя, от радости и от нечего делать; плачут из-за разбитых часов, из-за того, что офицер надел штатское платье, оттого, что человек (почти незнакомый) постарел, и т. д. Зрителю нужно иметь воловьи нервы, чтобы не ответить рефлексивными слезами на этот общий вопль. Для усиления эффекта за сценой несколько раз начинает играть музыка. Такого сплошного и плохо мотивированного плача в жизни не бывает, и в этом основной грех пьесы с точки зрения реальности ее содержания. Но к г. Чехову вообще реалистическая мерка не приложима, как мы уже пытались выяснить, говоря о его повести «В овраге».

Упомянутый рецензент «Русских ведомостей» находит, что «Три сестры»—не бытовая драма, а пьеса философско-символическая. За склонность к символизму осуждает г. Чехова Овсяннико-Куликовский. Андреевич употребляет выражение: «гашиш символизма», гашиш, то есть наркотик, временно возбуждающий, но в конце концов разрушающий организм. Напомним, что Андреевич наименее умеренный из панегиристов Чехова.

«Три сестры» напечатаны в «Русской мысли». В том же номере журнала Россолимо выражается о символизме еще резче Андреевича. Символизм, по его словам, употребляется там, где недостает цельных художественных образов для передачи эстетической эмоции,—он оказывает услугу душевнобольным; где символы служат для облегчения передачи при скудности художественного творчества, они суть символы эстетической нищеты; символизм—проявление паталогического состояния в современном искусстве. В другом номере того же журнала г. Виталис требует от большого художника не только настроения, но и определенного миропонимания.

Итак, символизм—наркотик, признак эстетической нищеты, па-

тологическое явление; Чехов—символист; Чехов имеет крупный успех. Вывод: наибольшим успехом среди русских читателей пользуется представитель эстетической нищеты. От первого противоречия мы пришли ко второму.

Ибсен—символист более определившийся, чем Чехов, и на нем удобнее выяснить некоторые характерные черты символического творчества. По поводу повести Чехова «В овраге» мы говорили, что читатели могут сделать из нее какие угодно выводы, противоречащие один другому. Но символизм этой повести не сразу бросается в глаза. Двусмысленность или, вернее, многосмысленность символических произведений подтверждается примером разноречивого толкования такого сильного произведения, как «Враг народа» Ибсена. Перед вами доктор Штокман, объявленный врагом народа за то, что он не способен на компромиссы и готов всем, собой и семейством жертвовать ради того, что он однажды признал за истину. Борьба между долгом (провозглашение истины), с одной стороны, желанием личного успеха, чувством любви к детям, к жене—с другой,—это основной элемент трагического. Долг победил, Штокман поднялся до высших ступеней героизма.

«Борись неуклонно за истину, хотя бы толпа не понимала ее и объявила тебя врагом народа»,—таков принцип, символом которого является Штокман. Он доктор, это случайность. Бороться за истину может и должен человек всякой профессии. Представьте же, что на сцене московского Художественного театра, если верить Ив. Иванову и Сементковскому, из Штокмана сделали комический персонаж. Как объяснить себе возможность такого искажения?

Нам кажется, что если смотреть на Штокмана не как на символ, а как на реальное лицо, то, пожалуй, его пафос в борьбе за санитарные условия и меры ассенизации действительно может производить несколько комическое впечатление. Но ассенизация и санитарный вопрос в драме—первая попавшаяся автору под руки почва, на которой разыгрывается действие. Реальны здесь не вопросы медицины, а факт борьбы за истину и психологические перипетии этой борьбы. Таким образом, символизм, выражаясь словами Гюйо, есть «отчасти реализм»: без реалистического зерна символическое произведение обратилось бы в продукт сочинительства пациентов психиатрической лечебницы. Пока зерно реализма сохраняется, мы не в праве говорить о символизме как о наркотике или как о проявлении эстетической нищеты. Выяснение того, почему «отчасти реализм» может предъявлять законное право на место в художественной литературе, завлекло бы нас слишком далеко. Раньше, чем вернуться к Чехову, расскажем до конца любопытную историю непонимания драмы Ибсена.

Справедливо осуждая заодно с Ив. Ивановым московских артистов за искажение пьесы, Сементковский неожиданно договаривается до такого рода прелестной тирады:

«В словах г. Иванова заключается несомненно горькая правда, но есть в них много лжи. Когда собственно было у нас время, о котором он говорит (то есть когда люди идеала не казались неестественными)? Не при Гоголе ли, когда великий наш писатель чуть было не был признан сумасшедшим за свою переписку с друзьями, когда его Костанжогло или Муразов признаны были всею критикой типами отвлеченными и неестественными? Не тогда ли, когда и Тургенев, и Достоевский, и Писемский, и Гончаров подвергались нападкам,—нет, скажем прямо,—гонению,—за то, что они согрешили «Отцами и детьми», «Новью», «Бесами», «Взбаломученным морем», «Обрывом»? Разве и их герои не были признаны «отвлеченными и неестественными» именно потому, что они не соответствовали взглядам либерального общественного мнения? Разве не повторилось то же самое и с Лесковым?»

Сементковский путает, приравнивая к Штокману то авторов, то героев их романов. Далее он приводит речь Штокмана, начиная со слов: «Самый опасный враг правды и свободы—это сплоченное большинство. Да, это, проклятое, сплоченное либеральное большинство»—и кончая словами: «Либералы—худшие враги всякого свободного человека». Свою мысль Сементковский поясняет цитатой из Шиллера: «Что такое большинство? Большинство—это неразумие: умом обладают только немногие... То государство должно рано или поздно погибнуть, в котором большинство побеждает и неразумие решает». Теперь читателю, надеемся, стало ясно, что Сементковский негодует на либеральную критику за ее нападки и «гонения» не на героев упомянутых им романов или на прототипы этих героев, а за нападки на авторов. Не поздоровится Штокманам и Ибсенам от таких защитников. К счастью, Штокман без труда мог бы опровергнуть клевету Сементковского. Он сказал бы:

«Я хотел бежать от либерального большинства не туда, где был библейский рай и где в наше время—уголок рая для всех ненавистников прав человека, не в Персию и не в Турцию, а в Америку, где либеральное большинство ничуть не слабее, чем в моем родном норвежском городке. Но мысль о бегстве—момент упадка духа. Я решил остаться и бороться в том самом месте, где меня объявили врагом народа. Я хочу бороться, то есть войти в общение с толпой и поднять ее до своего уровня. Либералов я ненавижу, а турецко-персидского антилиберализма не могу даже ненавидеть: ненавидят человеческое, а не звериное».

Одиночество Штокмана нужно понимать условно. Люди могут стать одиночками, потому что им самим ни до кого, кроме себя, нет дела: Штокман не из их числа. Другие остаются в одиночестве, поклоняясь идолу прошлого: жизнь уходит от них; фигура последнего могикана может иногда импонировать: недавно умер-

ший Штумм,—оставляя в стороне силу его капиталов,—был в своем роде крупной личностью; Штокман—не Штумм.

Остается третий вид одиночества, когда человек так далеко заглянул в будущее и воодушевлен такими высокими идеалами, что неспособная понять толпа забрасывает его камнями. Такого одинокого человека и пытался изобразить Ибсен в лице Штокмана. Сила в одиночестве—это значит, что, только порвав все связи прошлого и пренебрегши традиционными условностями, можно оторваться от сделок с совестью и целиком отдаться дорогой идее, в которой для человека идеала воплощается высшая правда. Как видите, это вещи, совершенно противоположные тем, за которые ратует Сементковский. (В ложном толковании виновата неясность символических произведений.)

Как бы ни страдал символизм двусмысленностью или многосмысленностью, символическое произведение может дать удовлетворение, но при непременно условии, чтобы читатель нашел в символе защиту дорогого ему принципа. Возвращаясь к Чехову и его панегиристам, мы натолкнемся на новое литературное противоречие.

Возьмем для примера Андреевича, печатающего свои статьи в прогрессивном журнале «Жизнь». В февральской книжке этот критик дает следующую характеристику любимого своего писателя. Чехов—поэт тоски и неверия; призыва к борьбе у него нет; ощущение полной ненужности, бесцельности жизни остается после всякого его рассказа; о грядущих лучших днях у Чехова говорят лишь самые глупые люди (?), люди, вроде полковника Вершинина («Три сестры»); нет просвета и нет дороги, выход из такого положения—самоубийство или жизнь, горшая смерти.

Далее, по словам Андреевича, Чехов видит в жизни только следы разрушения, обуглившиеся обломки, вырождение. Следовательно, был в прошлом золотой век, была жизнь, которая разрушилась, сгорела, выродилась,—взоры Чехова обращены к прошлому. Куда же обращены взоры Андреевича? К дореформенной России? к Московской Руси? к удельному периоду?

Андреевич приводит речь Сони: «Когда наступит наш час, мы покорно умрем, и там, за гробом, мы скажем, что мы страдали... и мы... увидим жизнь светлую, прекрасную, изящную, мы обрадуемся и на теперешние наши несчастья оглянемся с умилением, с улыбкой и отдохнем».

Таким образом, Андреевич не совсем прав, уверяя, что у Чехова нет просвета. Мысль о воздаянии за гробом не нова: для решения вопросов о спасении души существуют специальные издания. Мы же пишем в светской газете и потому будем продолжать говорить о земных делах.

Мы думаем, что в последнем определении литературной физиономии Чехова Андреевич сделал шаг назад по сравнению с

недавним прошлым. Тогда наш критик видел в Чехове не поэта неверия и безнадежности, а поэта тоски по идеалу. Последнее определение, в форме пожелания, раньше Андреевича дано было Чехову Михайловским: если у Чехова нет определенных идеалов, «то пусть он будет хоть поэтом тоски по общей идее и мучительного сознания ее необходимости» (соч. Михайловского, т. VI, стр. 784). В прежних статьях Андреевич хватил немного через край, приписывая Чехову, кроме тоски по идеалу, еще и определенное миросозерцание; теперь он ударился в другую крайность, характеризуя Чехова как поэта безнадежности.

Не будем, впрочем, строги к Андреевичу. Рецензент «Русских ведомостей» также впадает в заблуждение, толкуя, например, Москву («Три сестры») как «символ далекого лучезарного идеала». Таково было первое впечатление зрителя, и если при более близком рассмотрении драмы оно окажется неверным, то винить в этом прежде всего приходится автора.

На самом деле Москва в драме—не идеал, а символ невозвратного прошлого. С представлением о Москве у сестер связан не план или мечта о новых условиях жизни в ней, а только воспоминание о минувшем.

Ольга вспоминает: «В начале мая, вот в эту пору, в Москве уже все в цвету, тепло, все солнцем залито. Одиннадцать лет прошло, а я помню все, как будто выехала вчера. Сегодня утром проснулась, увидела массу света, увидела весну, и радость заволновалась в моей душе, захотелось на родину страстно... Выходят каждый день по капле сила и молодость. И только растет и крепнет одна мечта—уехать в Москву».

Не менее определенно витает в прошлом мысль Ирины: «Куда все ушло!.. Жизнь уходит, никогда не вернется... никогда мы не уедем в Москву!»

Маша говорит сквозь слезы старому московскому знакомому: «У вас были тогда только усы... О, как вы постарели!» Эти слезы по поводу выросшей бороды могут быть несколько оправданы только как результат скорби о невозвратности минувшего.

Если символизм есть «отчасти реализм», то какова доля этого реализма, необходимая для того, чтобы символическое произведение не обратилось в бессвязный бред? Трудно ответить на этот вопрос, пока символизм не сказал своего последнего слова. Во всяком случае, можно предъявить следующее требование: как символ, составляющий центральную часть произведения, так и отношение к нему действующих лиц не должны слишком противоречить нашим представлениям о реальных условиях. В этом отношении Москва, как символ прошлого, избрана не совсем удачно. Москва должна бы быть недостижима, как прошлое—невозвратно; но Москва реальная—место, очень легко достижимое для состоятельного жителя губернского города, стоящего при железной дороге. Ве-

роютно, Москва как символ соблазнила Чехова тем, что она удобна для «символизации» прошлого России.

Прошлое неозвратно. Что же представляет собою настоящее? Чем наполнить жизнь, чтобы почувствовать удовлетворенность? Чтобы ответить на этот вопрос, Чехов и вывел на сцену трех сестер Прозоровых.

Начнем с Ирины. Она моложе других, меньше знает жизнь и легче питается иллюзиями, как бы символизируя собою наиболее молодое поколение. Обыкновенно люди (толпа) находят смысл жизни в той или иной комбинации трех начал: трудового, семейного и начала материального благополучия, освобождающего от обязательного труда. В последнем из трех начал Ирина, впрочем, уже успела разочароваться,—праздность давит ее: «Оттого нам невесело и смотрим мы на жизнь так мрачно, что не знаем труда». Она тешит себя мыслью, что труд, каков бы он ни был, принесет успокоение.

Автор ни минуты не позволяет читателю тешиться этой иллюзией, он заставляет учительницу Ольгу говорить: «Как это приятно: завтра свободна, послезавтра свободна!» Ольга готова бежать от труда, она тоскует по семейной жизни.

Может быть, и для Ирины читатель нашел бы исход в замужестве, но Чехов спешит познакомиться нас с замужней сестрой Машей и братом Андреем: видя такие примеры, немного хорошего ждешь от сватовства Тузенбаха к Ирине, которая меняет одно занятие за другим, не находя удовлетворения.

Таким образом, ни семья, ни труд, ни праздная сытость не дают исхода.

Остается воскрешение минувшего золотого века—Москвы; но «все идет не по-нашему», и остается примириться с фактом, что прошлое неозвратно: «В Москве, значит, не быть... Я так и решила: если мне не суждено быть в Москве, то так тому и быть. Значит—судьба. Ничего не поделаешь. Все в божьей воле».

Из этих слов можно бы заключить, что для сестер один исход,—тот, что рекомендован Соней в «Дяде Ване». Но перенесите центр своего внимания на заключительную сцену пьесы, взгляните на сестер Прозоровых как на олицетворение общества, подвергшегося ломке со стороны быстро изменяющихся условий жизни,—перед вами получится совсем новая картина и откроется новый смысл пьесы.

Помните ли, у Достоевского рассказывается о музыкальной импровизации, состоящей из соединения «Марсельезы» и «Mein lieber Augustin»? Импровизация начинается торжественной «Марсельезой», звуки пошлой «Augustin» врываются в нее робко, потом смелее и наконец окончательно побеждают. В конце драмы Чехова подобное же соединение двух мотивов: страдание готово достигнуть кульминационной точки, когда извне раздаются звуки

веселого марша. Под влиянием этих звуков близкие к отчаянию сестры Прозоровы возвращаются к жизни. Они стоят, прижавшись друг к другу, и говорят последовательно, так что их речи служат продолжением одна другой. В восклицании Маши: «Надо жить, надо жить!» слышится усталость, чувствуется еще, что жизнь—бремя. Вторая речь (Ирины) звучит смутной надеждой на что-то в будущем, а пока высказывается истерически выраженная мечта о труде как о средстве заглушить тоску. Наконец, Ольга уже жаждет жизни, жалеет о краткости земного существования, боится грядущего забвения. Жизнь—страдание, но «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. О, милые сестры, жизнь наша еще не кончена! Будем жить! Музыка играет так весело, так радостно, и кажется, еще немного—и мы узнаем, зачем мы живем, зачем страдаем... Если бы знать, если бы знать!»

В этих трех речах—три мирозерцания, расположенные в восходящем порядке. Сначала «жить надо» только потому, что жизнь дана, и самоубийство не может быть рекомендовано как общий исход; это—жизнь бессознательная, без стремления осмыслить ее. Во второй речи чувствуется пробуждение сознания, стремление к чему-то, тоска, для заглушения которой остается прибегнуть к труду без цели, как к своего рода наркотику. Устами третьей сестры автор заявляет, что никакими наркотиками не спасешься, и что единственный исход—отыскание или до крайней мере искание смысла жизни, то есть активные шаги к удовлетворению той потребности, пробуждение которой чувствуется во второй речи. В последних словах Ольги слышится какой-то особенный трепет, точно вот-вот явится на свет эта столь жадно искомая истина, которая минуту назад казалась недоступной.

Недавно все мечты сестер обращались к прошлому. Но оказывается, что прошлое невозможно («Не видать нам Москвы»,—причем Москва является олицетворением прошлого России). Когда мечты о возврате прошлого рушились и—казалось—ничего не оставалось, кроме самоубийства или медленного умирания (для общества в целом—вырождения), вдруг жажда жизни (еще не сознанные жизненные силы общества) делает свое, и глаза открываются: смысл жизни не в возврате потерянного рая, а в служении неизвестному, но светлому будущему. Не бойтесь страданий, выпадающих на долю борцов за идеал. Вот вам спокойная на вид жизнь Прозоровых, но она хуже всей каторги и лишена даже единственно возможного утешения—сознания, что эти страдания не бессмысленны. Зато сколько света и радости в том будущем, к которому читатель уже подготовлен отчасти речами Вершинина и Тузенбаха! Остается сделать последний шаг, взглянуться в какую-то светящую точку, и мы узнаем, зачем мы

живем, зачем страдаем». Найти идеал—такова главная задача современности.

Развитая нами точка зрения—единственно благоприятная для Чехова; только при таком толковании пьеса получает серьезное значение, и заслуживают извинения ее многочисленные несообразности и утрировки, бьющие в глаза в случае приложения к ней реалистической мерки; только при таком взгляде Чехов не будет заслуживать упрека ни в бесплодной игре на нервах, ни в проведении реакционных тенденций.

Но тут-то и вскрывается опять слабая сторона символизма—его двусмысленность. Вспомним, что рецензент «Русских ведомостей» понял «Москву» как идеал будущего, а Андреевич заявил, что Чехов вкладывает мечты о лучшем будущем только в уста ограниченных людей, то есть Андреевич проглядел значение речей Вершинина и Тузенбаха как подготовки к заключительным словам Ольги. Если отвергнуть наше толкование и видеть в сестрах индивидуальные характеры, то последняя речь Ольги окажется искусственным придатком, пришитым к пьесе белыми нитками.

В заключение считаем нелишним сделать одно замечание по адресу Чехова. Если, символизируя в сестрах все русское общество, он говорит еще только о возможности открыть смысл жизни, то он, следовательно, признает неудовлетворительными все уже найденные—или признаваемые за таковые—смыслы. Точно ли все идеалы, которые освещают жизненный путь идейных людей нашего времени, заслуживают такого пренебрежения? Если Чехов находит, что заслуживают, то остается пожелать ему скорее найти идеал, который удовлетворил бы его самого, и предложить затем перейти в своей литературной деятельности от разочарования и проповеди искания идеала вообще к борьбе за идеалы определенного содержания.

Р. С. Статья уже была отослана в редакцию, когда получился № 3 «Мира божьего». Мы ошиблись в предположении относительно того, в чем именно московские артисты могли увидеть комические черты личности Штокмана. Лица, прочитавшие как нашу статью, так и статью А. Б. в «Мире божием», могут видеть, что эта ошибка является лишь новым подтверждением тезиса о многосмысленности символических произведений; а только ради выяснения этого тезиса мы и завели речь о Штокмане. Вместе с тем следует признать, что гг. Иванов и Сементковский несправедливы в своих упреках: никакого искажения пьесы Ибсена московская труппа не совершила.