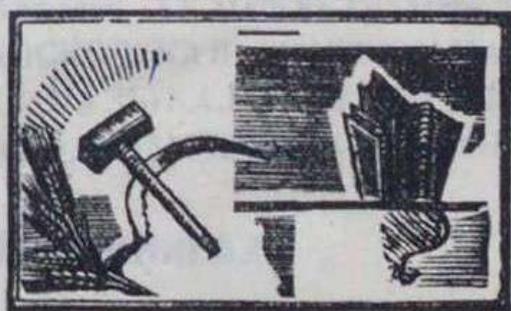


ПЕЧАТЬ И РЕВОЛЮЦИЯ

Ж У Р Н А Л
ЛИТЕРАТУРЫ ИСКУССТВА
КРИТИКИ И БИБЛИОГРАФИИ

ПРИ БЛИЖАЙШЕМ УЧАСТИИ

А. В. ЛУНАЧАРСКОГО, Н. Л. МЕЩЕРЯКОВА,
М. Н. ПОКРОВСКОГО, В. П. ПОЛОНСКОГО,
И. И. СТЕПАНОВА-СКВОРЦОВА.



ИЮЛЬ-АВГУСТ

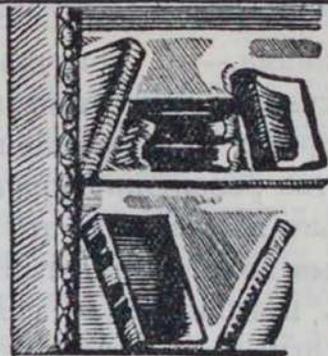
КНИГА ЧЕТВЕРТАЯ

ГОСУДАРСТВЕННОЕ
ИЗДАТЕЛЬСТВО

МОСКВА 1924



СТАТЬИ И ОБЗОРЫ



ЧЕМ МОЖЕТ БЫТЬ А. П. ЧЕХОВ ДЛЯ НАС.

А. В. Луначарский.

I.

Переоценка культурных ценностей, доставшихся нам от прошлого,— процесс в высшей степени сложный и ответственный. По существу мы сейчас могли бы производить его, 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 примет 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 переработка 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 и 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, что ими не следует интересоваться. Наоборот, всякий человек хочет жить более или менее полной жизнью. Недаром 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, 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 со-

циализма,—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 есть порыв вольной энергии, что это не есть месть рабовладельцам, что это есть предвкушение грядущей победы, через одержание 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, не 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 осознается людьми 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 счастливых времен полной победы и мирного культурного строительства. До него во всяком случае доживут те из нас, кто молод. Но значит ли это, что мы должны все празднования оставлять для тех времен, а сами обрекать себя исключительно на будни? Конечно, нисколько не значит. В самом деле, если эти будни боевые, то какие же это будни? Это, наоборот, самое яркое проявление человеческой энергии. Тут можно сказать: чем больше осознается тобой 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 орденах, в знаменах и т. д. Если же это будни торгово-промышленные, в роде тех, которые воцарились с приходом нэпа, то, во-первых, тут более, чем когда-нибудь, нужно бороться с невольным омещаниванием даже отдельных революционеров, а, во-вторых, тут уже создается некоторый досуг для того, чтобы начать создавать украшающие, суммирующие, поднимающие человека стороны быта.

Поэтому, конечно, совершенно правильно поступают т. т. Троцкий и Воронский и другие товарищи, которые берутся за перо беллетриста или кисть художника,—словом, все, кто в качестве теоретика или практика приступает к вопросам художественной культуры в настоящее время. 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 очень осторожное их применение ко всему необъятному количеству художественных сокровищ, как созданному русской культурой и культурой других народов, живущих в пределах наших союзов, так и мировой.

Помимо того, что работа эта может быть сделана только *урывками*, она может быть сделана только *в предварительном порядке*.

Вот почему. Если мы станем на 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, скажем, не очень сильно из массы выдвинувшийся рабкор, хотя и может дать бесценный материал в виде суждения своего непосредственного инстинкта, но 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—объинтеллигентившиеся 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 времени торжества, то уже, несомненно, надо сказать, что в настоящее время мы можем производить только предварительные суждения даже в порядке суждения урывками. В порядке суждения предварительного приходится, однако, время от времени братья за такие задачи.

Может-быть, я лично и не считал бы особенно необходимым, хотя бы в краткой суммарной форме, давать посылно вдумчивые суждения о каком-нибудь Чайковском или Чехове, если бы не видел, что такая переоценка, тоже в порядке работы урывками и предварительной, 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 я в другом месте уже говорил, но о которых стоит сказать и здесь в этом «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 проявляется. Во-вторых, возможен уклон в футуризм. В данном случае я употребляю слово футуризм 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 свою новую строительскую мировую историю, мы, люди, обращенные целиком вперед. Что такое нам старики, жившие в затхлой атмосфере буржуазного общества? Все старое нам не подходит уже потому, что оно старо! Все новое симпатично потому, что, по крайней мере, оно ново!».

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 вышуклости определение художественным задачам Р.К.П.

«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 Р.К.П. 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 пролеткульское отношение к этому вопросу. Некоторые изводы пролеткульской мысли, очень типичные для него, представляют собою, в сущности говоря, пролетфутуризм, при этом ударение полагается не на симпатию к тому звону формализма, которым увлекались мелкобуржуазные школы этого типа 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 упомяну-

той мною речи 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, всякому ясно, что отрещиваться от Белинского, Гоголя, Некрасова, Пушкина зазорно, но зато не всякий понимает, как нам могут быть полезны Чайковский и Чехов. Иные задумываются 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 критическим методом и достаточным революционным чувством. Здесь всегда можно сделать ошибку.

Я, конечно, занимаясь тоже отрывками и—совершенно сознательно—лишь в предварительном порядке этими проблемами, не могу претендовать на безошибочность. Но повторяю, что я слышу и читаю довольно часто суждения размашистые, необоснованные, к которым хотелось бы внести поправку. В конечном счете только организующаяся 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,—искали в них именно щита, чтобы заслониться им от царапающей их жизни.

Я сейчас остановлюсь 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, интеллигентами, т.-е. людьми интеллигентного (умственного) труда. Будучи такими по методам своей работы, по источникам своего существования, они были интеллигентами в квадрате постольку, поскольку не просто выполняли заурядные интеллигентские обязанности, как если бы, например, Чехов был просто врачом, а Чайковский был просто каким-нибудь преподавателем музыки, а 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 разворачивается в мире разворачивающегося капитала, может ли она создавать какую-нибудь другую идеологию, чем угодную капитализму?

Ответим сначала на этот второй вопрос. Нет никакого сомнения, что интеллигенция может, в некоторой 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 вперемежку 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 анархо-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, кучкисты, народники-литераторы находили себе покупателей, ценителей, почитателей в среде того же студенчества, врачей, учителей и т. д., к среде которых принадлежали сами. Но этого мало. Владимир Ильич в своей замечательной статье «Рабочие и буржуазная демократия», относящейся 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—неполный и путанный, ибо интеллигентские деления смешиваются с делением раз-

ных 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». И т. д.

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 городская беднота, 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 сильной,—массы городской и крестьянской мелкой буржуазии, интересы которой отнюдь не совпадали ни с интересами самодержавного 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 господствовать. 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 об стену, ища революционных путей 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 собою бездорожье всех оппозиционных элементов общества, хотя бы и 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 какого-нибудь исхода.

Если мы возьмем Чайковского и людей его типа, которых было, вероятно, не мало, то, кратко анализируя их душевное состояние, можно сказать о них так: они, во-первых, потеряли всякую связь с обществом, в виду распада революционного настроения интеллигенции; они оказались совершенно изолированными индивидами, на окружающий мир они смотрели глазами 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, расценивая явления с точки зрения всего человеческого вида, всего космоса, чувствует себя с ним связанным.

Чайковский, как все 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 идеи 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, вышеуказанного 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 и в высокой степени непрочное. Правда, наслаждения

жизнью как бы даже увеличиваются и приобретают особую пикантность, когда они приправлены страхом смерти. Потому 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 шпры изверившейся в христианство итальянской аристократии сопровождались подобными же песнями (Лоренцо и др.). Но, тем не менее, из этого же следует, что хочешь или не хочешь вспоминать о смерти, а просто отвертеться от нее чревоугодием, винопийством, 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 даже современная психология и психиатрия изучили это явление, названное Фрейдом «сублимацией».

Сублимировать какое-нибудь неприятное ощущение, какое-нибудь чувство недостатка в мечту и грезу, разрешить ее в гармонию, в сказочное творчество,—это чрезвычайно обычный прием всего человечества, на всех ступенях его развития, у всех народов.

Как же делал Чайковский? Он пользовался обоими реалистическими методами. Притом я хочу говорить не о его личной жизни,— это дело сравнительно мало известно, и меня сейчас не касается, а о самой его музыке. В его музыке есть очень много прославления жизни. Однако, Чайковский прославляет жизнь всегда чрез 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 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 мужественен, 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 Чайковским и разница с ним переплетаются. Чайковский, как я уже сказал, был совершенным индивидуалистом, он мало наблюдал жизнь. Его интересовала природа так называемых «вечных человеческих эмоций» (любовь, скорбь, надежда и т. д.) и его собственные субъективные переживания. Чехов не такой. Чехов не является частью какой-нибудь партии, какого-нибудь коллектива, в этом смысле он достаточно индивидуалист, но у него зор-

кий 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 и зарисовывает без всякой задней мысли все, «чему его свидетелем бог поставил». Однако, это отнюдь не так. Чехов чутьем понимает, что силу искусство приобретает особенную, когда оно имеет все внешние аллюры объективности, будто не писатель вам говорит, 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 — Гоголя и Глеба Успенского) всегда дать любой своей пьесе, новелле или мелкому 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, при взгляде на этот портрет вскрикнула: «Как это прекрасно». Нечто подобное делает Чехов. Он берет язвы общества из своей собствен-

ной души и необычайно прекрасно их изображает, притом правдиво, но в правдивости этой он гармоничен и красив.

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

В сущности говоря, и юмор и лирическая печаль (она, между прочим, известна и Чайковскому)—одно и то же, только о двух разных концах... Что такое юмор? Это изображение чего-нибудь смешного 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 засмеяться 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 его смену 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, возбуждавшее 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 примирения 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-таки 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.

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 — как хотите.

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 бы, если бы 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 способом обработанного богатого материала. Однако, дело 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 зорек к действительности, он тоже окружен был кошмаром самодержавия и соответственно уродливого быта, но только не после поражения революции, а до возникновения 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 Го-

голя, ни у Достоевского из всего их православия ничего не вышло. У того и другого это одинаково искусственно, одинаково ненужно. И Белинский, со всем великолепием своих молний испепеливший исход Гоголя из его тоски, мог теми же самыми молниями испепелить и зосимовские соборы Достоевского.

И у Чехова ужас жизни выступает из берегов. Юмористическая улыбка, с которой вы встречаете чудесные рассказы Чехонта 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 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 с Соней под небом из алмазов, или умиленно улыбались над 22-мя несчастьями Епиходова. 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, сознательно. Это и создавало совершенно особенную симфонию чеховской натуралистической 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 напояет их действительностью. Он до того изошрился свои глаза, свой слух, что равного ему по силе импрессионизма писателя мы не знаем. И, разворачивая 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, заставить 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 неослабевающей серии отдельных сцен. Во всем этом Чехов опять-таки был непревзойденным мастером. В-третьих, стараясь победить жизнь юмором, Чехов развил в себе необычайную способность подмечать даже в самом мрачном — смеш-

ное. 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 этим самым нам 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 неистоимо и захватывающе смешон без всякого перехода в карикатуру. Стремясь овладеть теми элементами тяжелой действительности, которые он 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», в пьесах и во многих произведениях Чехова разбросаны эти изумительные, музыкальные по содержанию и внешнему выражению, страницы.

Наконец, приобретя 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 писатели признают возвышенным, и сейчас же говорит, что теперь нет уже этого «бога», нет такой идеи, такого явления, которому беззаветно служили бы, и что от этого и происходит то, что другой русский великий литератор Щедрин определял словами: «писатель пописывает, а читатель почитывает».

Самую скверную услугу делают 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 сомнения: «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 как бы ни относился Чехов сам к себе, мы же должны относиться объективно. Нет, он не был писателем пописывающим. И он, как Чайковский, стремился примириться с жизнью в искусстве поскольку не видел путей к реальной перестройке ее, но он был настолько честным

реалистом и общественным человеком, что не смог уйти от этой действительности в мистику или философию, или чистую эстетику, а брал ее такой, какая она есть, и с творческим пылом на своем челе поэта одолевал эту действительность, чтобы дать себе и другим возможность жить на ее лоне, но не смог одолеть, и чувствовал, что она все-таки ломит его, и осознавал эту победу пошлости над собою, как тоску, так что эту музыку неизбежной 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 поймет, какой подвиг взял на себя Чехов в годину безвременья и как честно служил он, 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 война 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; основных корней их — самодержавия, и второго, достаточно толстого корня — капитализма в России нет уже, стало-быть, Чехов в значительной степени отжил. Возражение это не годится никуда. Мы живем среди порядочной мещанской духоты, она душит нас и в деревне, и в провинции, и даже 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, но это не значит, что мы победили до конца. А главное, Чехов как раз боролся не в области политики, где победа 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. Правда, скажу прямо, что Чехов, наверно, нашел бы в себе способности 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 принимающим меры, порой, может-быть, и хирургические.

Но Чехов умер и работал в иной обстановке, тем не менее, он часто попадал в головы гидр, осаждающих еще и нас, значит, возражение с точки зрения устарелости Чехова не попадает в цель.

Конечно, кое-что в Чехове отжило. Например, почти все, что относится к лирической печали, его плаксивая прекраснодушная интеллигенция. «Три сестры» и их 30 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 менее был 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 круглости 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 оборвать ся. Она надрывает вам сердце. Читать Щедрина долго подряд просто невыносимо. Даже сейчас, когда мы чувствуем себя победителями, он утомляет самой напряженностью своего карикатурища карандаша. Это еще в большей мере относится к Успенскому. Конечно, у Успенского, молодого, можно встретить почти чеховские страницы, но большей 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 несколько не менее печальник о мире, чем Чехов, вместе с тем и несколько 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 различия 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?