

ANNALES CONTEMPORAINES

**СОВРЕМЕННАЯ
ЗАПИСКИ**

ОБЩЕСТВЕННО - ПОЛИТИЧЕСКИЙ
и ЛИТЕРАТУРНЫЙ
ЖУРНАЛЬ

LVI

1934

ПАРИЖЪ

Гоголь и Чеховъ

(Проблема классическаго искусства).

Писать о нихъ по тому поводу, что ихъ юбилеи совпали, значить идти на рискъ, что у читателя возникнетъ подозрѣнiе: не будетъ-ли ему поднесено нѣчто похожее на гимназическое сочиненiе вродѣ: «Параллель между Плюшкинымъ и Базаровымъ». Однако я долженъ сказать, что въ моемъ сознании эти два имени сочетались давно уже въ связи съ основной проблемой теорiи искусства вообще, въ частности — литературовѣдѣнiя. Ни по размѣрамъ, ни по свойствамъ дарованiя Гоголь и Чеховъ не могутъ быть сравниваемы. Это слишкомъ очевидно. И все-же: есть нѣчто общее въ нашемъ воспрiятiи ихъ. Оно состоитъ въ томъ, что, сколько-бы мы ихъ ни перечитывали, мы никогда не воспринимаемъ въ нихъ ничего, что бы оцупалось непосредственно, какъ «прiемъ», какъ «манера», т. е. въ сущности какъ нѣкоторая гримаса, ужимка, — хотя, разумѣется, путемъ литературнаго анализа можно выдѣлнить то, что составляетъ «манеру» Гоголя или «манеру» Чехова. Въ э т о м ъ смыслѣ не будетъ преувеличенiемъ сказать, что ихъ можно перечитывать постоянно, — изъ чего, впрочемъ, еще далеко не слѣдуетъ, что при такомъ перечитыванiи оба они въ одинаковой степени сохранили бы свою способность воздѣйствовать на насъ. «Итъ человека, отъ котораго не слѣдовало бы отдохнуть», сказала какъ-то Чеховъ. Это приложимо, говоря вообще, и къ человѣческому созданiю, — даже къ величайшимъ, цѣннѣйшимъ, значительнѣйшимъ. Отъ однихъ отдыхать приходится потому, что, при чрезчуръ частомъ воспрiятiи, притупляется впечатлѣнiе; отъ другихъ, напротивъ, потому, что личность творца начинаетъ насъ подавлять собою. Въ обоихъ случаяхъ дѣйствуетъ законъ ритмики духовной жизни, но — пѣ

разному. Чеховъ можетъ служить примѣромъ перваго случая. Примѣромъ втораго — любой изъ истинно-великихъ писателей, изъ «вѣчныхъ спутниковъ» человѣчества, Данте, Шекспиръ, Гете, Достоевскій, Толстой, Гоголь и Пушкинъ, въ литературѣ, составляютъ исключеніе изъ этого общаго правила, — какъ Моцартъ въ музыкѣ. Кажется, Листъ сказалъ, что Бетховенъ — величайшій, т. е. значительнѣйшій, композиторъ, а Моцартъ — совершеннѣйшій. Понятіе значительности и совершенства не исключаютъ другъ друга, но и не совпадаютъ. Степень значительности отнюдь еще не опредѣляется степень художественнаго совершенства — и обратно. Гоголь, въ своихъ даже совершеннѣйшихъ вещахъ, не внесъ ничего новаго въ познаніе человѣка и жизни, не обогатилъ, съ этой точки зрѣнія, ничѣмъ духовнаго опыта человѣчества. Изобразитель человѣческой пошлости, т. е. бездуховности, бездушности, животности, психическаго автоматизма, Гоголь шелъ по слѣдамъ великихъ представителей классической комедіи и классическаго романа. Въ пошломъ человѣкѣ онъ не увидѣлъ ничего новаго по сравненію съ гѣмъ, что увидѣли въ немъ Плавтъ, Бокаччо, Мажьявелли, Молчерь, Бенъ Джонсонъ; но онъ показалъ его такъ, съ такою смѣлостью, такой остротой, такой силой въчувствованія въ его «идею», въ обусловленный этой «идеей» его «стиль», изобрѣлъ такіе способы в н у ш е н і я намъ этого стиля, усвоивъ себѣ самому его бессмысленность (напр., въ разсказѣ о «занятіяхъ», въ которыхъ «упражнялся» Иванъ Федоровичъ Шпонька въ свободное время, или, въ «Мертвыхъ душахъ», когда онъ говоритъ о томъ, какими любителями чтенія были жители губернскаго города и что они читали, заканчивая это словами: «кто даже ничего не читалъ»), какъ никто и никогда до него. Ничего подобнаго плюшкинской кучкѣ, или «диалогу» Ивана Федоровича Шпоньки съ дочкою Сторченки (Лѣтомъ очень много мухъ, сударыня...), или его перепискѣ съ тетуской, или началу Повѣсти о Ив. Ив. и Ив. Ник. (Славная бокеша у Ивана Ивановича...), или разговору Ив. Ив. съ нищей старухой (...что-же ты стоишь? Вѣдь я тебѣ не бью.), или отзыву Собакевича о прокурорѣ, нѣтъ ни у одного изъ самыхъ великихъ его предшественниковъ. А вѣдь въ «Мертвыхъ душахъ» (въ 1-ой части), въ «Женитьбѣ», въ «Ревизорѣ», въ «Иванѣ Фед. Шпонькѣ», въ «Коляскѣ», въ «Повѣсти», все сплошь такъ: нѣтъ ни одного пустого мѣста, ни одной «нейтральной» словесной формулы, ничего внѣ-комическаго, лишеннаго художественной необходимости, — какъ это встрѣчается даже у Сервантеса; нѣтъ буквально ни одного слова, которое можно было бы замѣнить

другимъ, ни одной черточкой, которая бы не содѣйствовала созданію каждый разъ совершенно новаго, единственнаго и, сколько бы разъ мы ни читали, — неожиданнаго комическаго эффекта. Неожиданнаго — потому что непонятнаго, не поддающагося анализу, какъ все, что обладаетъ предѣльнымъ, абсолютнымъ совершенствомъ. Нѣтъ ничего, что можно было бы отвлечь, отнести на счетъ «пріема», свойственнаго избранному художественному «жанру». Въ моей статьѣ «Гоголь и классическая комедія» («Числа», № 10) я постарался показать, какъ Гоголь использовалъ по новому совершенно, казалось-бы, устарѣлыя, обветшалыя, давно уже ощущаемыя какъ «пріемы» черты классической манеры, сдѣлавъ ихъ чертами своего стиля, т. е. привелъ ихъ во внутренне-необходимое соотвѣтствіе съ своей художественной идеей, отвѣчающей всецѣло, со своей стороны, его видѣнію жизни.

Если не ошибаюсь, Брюсовъ былъ первымъ, кто замѣтилъ, что, говоря о «высокихъ предметахъ», о прекрасномъ, величественномъ, благородномъ, Гоголь пользовался тѣми-же самыми средствами выраженія, что и тогда, когда онъ изображалъ низкое, уродливое, комическое. И каждый разъ получалось только обнаженіе пріемовъ собственнаго стиля, единственный примѣръ того, что можно было бы назвать пародіей на изнанку, пародіей пародіи какъ таковой; ибо сущность пародіи, говоря вообще, состоитъ въ использованіи пріемовъ, какими принято изображать «высокое», для изображенія «низкаго»: несоотвѣтствіе тона и предмета вскрываетъ «пріемы», изъ которыхъ создается тонъ и заставляетъ воспринимать уже ихъ самихъ комически. Гоголевская-же «пародія на изнанку» такого рода, что она оказывается убійственной не для его искусства, а для предметовъ послѣдняго. Добродѣтельный губернаторъ, идеальная Улинка, прекрасная Аннунціата, чудный Днѣпръ, который лишь рѣдкая птица можетъ перелетѣть, излюбленный авторами хрестоматій и учителями словесности, отаратигельны, внутренне-порочны своей чрезмѣрностью, безмѣрностью, — гѣмъ, что составляетъ сущность всего, что порочно, каррикатурно. Гоголевское искусство, прекрасное въ изображеніи отвратительнаго, въ силу полного соотвѣтствія здѣсь сущности пріемовъ съ сущностью изображаемаго, отвратительно въ изображеніи прекраснаго. Прекрасное въ искусствѣ и прекрасное въ жизни — не одно и то же. Прекрасное въ жизни не было открыто Гоголю въ его духовномъ опытѣ, сколько онъ ни стремился къ этому, и онъ представлялъ себѣ его структуру по аналогіи со структурой безо-

бразнаго, отвратительнаго, т. е. не какъ совершенное, но какъ безмѣрное, «романтически», а не «классически».

Въ записныхъ книжкахъ Блока есть замѣчаніе, что Гоголь «любилъ Чичикова», какъ всѣ писатели любятъ своихъ «героевъ», даже отрицательныхъ. Не знаю, такъ-ли это. Во всякомъ случаѣ, мы, читатели, не можемъ никакъ «полюбить» Чичикова. Чичиковъ, Плюшкинъ, Хлестаковъ, Ноздревъ, Подколесинъ такіе же условные, комическіе, «типы», какъ Гарпагонъ или Тартюфъ. Магіей гоголевскаго искусства они оживотворены настолько, что ихъ духовная чудовищность не кажется намъ неправдоподобной: ибо въ нихъ все, до мельчайшей черточки, типично, все согласовано. Но эта жизненность ихъ, эта органичность — органичность художественнаго произведенія, а не настоящаго человѣческаго существа. Потому-то мы въ состояніи и а с л а ж д а т ь с я ими. Въ противномъ случаѣ, если бы мы повѣрили въ нихъ, приняли бы ихъ за живыхъ людей, они были бы невыносимы. Можно въ сотый разъ перечитывать «Войну и Миръ» и такъ и не замѣтить, въ чемъ состоитъ искусство Толстого, — ибо романъ Толстого для насъ не литературное произведеніе, а самый настоящий «кусочекъ жизни», въ который мы сами втягиваемся такъ, что «Война и Миръ» уже не можетъ быть для насъ объектомъ эстетическаго воспріятія. Искусство же Гоголя — подлинно «чистое искусство», для котораго жизнь всего лишь «матеріаль». Именно потому, что въ обыкновенной, повседневной жизни Гоголь видѣлъ только пошлость, убожество, безмысліе, онъ и могъ распорядиться ею столь безцеремонно, беспощадно, — условіе необходимое для того, чтобы произведеніе повѣствовательной литературы воспринималось такъ, какъ соната Моцарта или какъ Парѳенонъ, — произведеніи, относящіяся къ тѣмъ видамъ искусства, гдѣ м а т е р і а л ь и с р е д с т в а — одно и то же, — въ отличіе отъ литературы и живописи. Опять-таки, для историка литературы или для критика безразлично то, что Гоголь не хотѣлъ быть «чистымъ художникомъ», какъ, напр., Флоберъ, а мечталъ быть учителемъ жизни, пророкомъ (это очень важно — но съ точки зрѣнія біографа или историка культуры); для насъ сейчасъ имѣетъ значеніе только результатъ: рядъ произведеній, которымъ по художественному совершенству почти нѣтъ равныхъ въ мировой литературѣ.

Но тогда — мыслимо-ли сопоставлять съ Гоголемъ Чехова? И какъ объяснить, что и Чехова мы въ состояніи перечитывать — я говорю о немногихъ, лучшихъ его вѣщахъ — постоянно? Слишкомъ очевидно, что наше воспріятіе Чехова совершенно

не такого рода, что и воспріятіе Гоголя; скорѣе оно напоминает наше воспріятіе Толстого. Но и тутъ необходимы ограниченія и оговорки. Толстой — «вѣчный спутникъ». Гоголь тоже «внѣ времени» какъ величайшій «чистый художникъ». А Чеховъ? Ясно, что когда я говорю, что мы въ состояніи перечитывать Чехова, я говорю именно о насъ, людяхъ современной культурной полосы, между тѣмъ какъ подъ «нами», читателями Гоголя, — и Толстого, — слѣдуетъ разумѣть людей вообще, внѣ рамокъ пространства и времени. Однако и при такой оговоркѣ вопросъ остается открытымъ. Къ тому же онъ еще и усложняется, если причемъ во вниманіе слѣдующее: Чеховскіе персонажи въ бытовомъ отношеніи вѣдь ближе къ намъ, нежели Толстовскіе (я имѣю въ виду прежде всего «Войну и Миръ»), но сами по себѣ они несравненно дальше отстоять отъ насъ: всѣ эти его «хмурые люди», застѣчивые и нерѣшительные земскіе статистики и земскіе врачи попросту скучны. Дѣло, слѣдовательно, не въ самой той жизни, съ ея специфическими особенностями, которую изображаетъ Чеховъ, — и не въ томъ какъ къ, съ чисто эстетической точки зрѣнія, онъ ее изображаетъ, а въ томъ, какъ онъ ее видитъ. Попытаюсь объяснить, какъ, съ этой точки зрѣнія, возможно все-таки сопоставленіе этихъ двухъ, казалось-бы, несоизмѣримыхъ величинъ. Но для этого требуется краткое отступленіе.

Гоголь — величайшій изобразитель людской пошлости въ ея, такъ сказать, общечеловѣческомъ аспектѣ. Чтобы понять Плюшкина, не нужно быть непременно русскимъ, какъ и для того, чтобы понять Гарпагона — французомъ. Но есть и другой аспектъ пошлости — національный. У каждаго народа есть свой особый, ему одному присущій оттѣнокъ пошлости. Пошлость же въ жизни то самое, что «пріемъ» въ искусствѣ, то, что поддается пародіи. И историкамъ культуры слѣдовало бы пользоваться методомъ, выработаннымъ исторіей искусства: подобно тому какъ изученіе манеры «эпигоновъ», утрирующихъ, обнажающихъ художественные приемы, подводитъ къ пониманію художественныхъ стилей, такъ сравнительное изслѣдованіе различныхъ видовъ пошлости — французской, нѣмецкой, русской, англійской — пролило бы свѣтъ на сущность того, что принято называть «душою» каждаго даннаго народа. Поскольку же эта «душа» отражаетъ себя прежде всего въ языкѣ, полезно начинать именно съ него — въ особенности, когда дѣло идетъ о народахъ, чьи языки еще не достигли той стадіи рационализации, когда языкъ уже перестаетъ быть «зеркаломъ души» (народной). Въ этомъ отношеніи русскій языкъ говорить исто-

рику культуры объ очень многомъ — одной своей чертой. Есть языки, для которыхъ характерно легкое образование «уменьшительныхъ» — ласкательныхъ или уничижительныхъ — словъ, — напр., итальянскій, испанскій, всѣ славянскіе языки. Но чп въ одномъ языкѣ это явленіе не играетъ такой роли, какъ въ русскомъ. Прочіе языки этой категоріи довольствуются глагнлымъ образомъ уменьшительными именами. Русскій-же допускаетъ образование уменьшительныхъ прилагательныхъ (в итальянскомъ это тоже бываетъ, но рѣдко), и притомъ любого значенія, даже порицательнаго — гаденькій, поленькій, гнусненькій; даже глаголовъ — такіе глаголы, какъ похаживать, попрыгивать, постыкивать и проч., только по формѣ итеративные, на самомъ дѣлѣ — такіе же «уменьшительные», какъ и призанять (деньжонокъ); даже нарѣчій: ни столечко, ничешеньки, чуточку, немножечко, помаленьку; даже междометій: ох-о-ошеньки. Главное — чрезвычайная распространенность такого рода словъ. Это стоитъ въ несомнѣнной связи съ русской женственностью, душевностью, чуткостью, съ православнымъ умонастроениемъ, но также и съ кое-чѣмъ другимъ: съ русскимъ бессознательно-лицемѣрнымъ, безответственнымъ прекраснодушіемъ, съ русскимъ юродствованіемъ, съ русскимъ вкусомъ къ самоуничиженію, самоумаленію, съ рабьей психологіей. Этическая двусмысленность этой особенности русскаго языка сказалась въ томъ, напримеръ, что обиліе уменьшительныхъ словечекъ составляетъ характернѣйшую черту какъ поэтическаго языка Некрасова, такъ и рѣчи шедринскаго Іудушки (одно это имя, непередаваемое ни на какомъ другомъ языкѣ, чего стоитъ!) и гаденькаго старичка въ одномъ изъ чеховскихъ разсказовъ, говорящаго «казенненское довольствинце» и т. п.

Вотъ почему на русской почвѣ привилось какъ нигдѣ и даго такіе обильные плоды, занесенные съ Запада съма романтизма съ его его разрастаніемъ душевности за счетъ диховности, съ его испроверженіемъ іерархіи духовныхъ цѣнностей и, въ силу этого, парадоксальнымъ убываніемъ пониманія, въ чемъ состоитъ человѣческое достоинство, вмѣстѣ съ гипертрофіей «Я» и распространеніемъ гуманитарныхъ идей.

Для провѣрки сказаннаго достаточно одинъ примѣръ, говорящій больше чѣмъ всѣ остальные взятые вмѣстѣ — примѣръ Достоевскаго, прошедшаго всѣ стадіи романтическаго индивидуализма и гуманизма, «воспитаннаго, по его собственнымъ словамъ, на Карамзинѣ», переболѣвшаго жоржъ-занди-

момъ и фурьеризмомъ, пережившаго всю проблематику европейской культуры съ такой страстностью, такой напряженностью и остротою мысли, съ такой глубиной, какъ никто, предвосхитившаго и оставившаго за собою Ницше, и, наконецъ, использовавъ все, чѣмъ романтизмъ обогатилъ культуру, преодолевшаго то, что является кореннымъ, основнымъ порокомъ романтической культуры — игнорированіе іерархическаго строенія духа, примата «мы» надъ «я» съ одной стороны, п н е м а т и ч е с к а г о начала надъ п с и х и ч е с к и м ь съ другой. Но это преодоленіе — было-ли оно полнымъ и окончательнымъ? Удалось-ли Достоевскому вытравить въ себѣ безъ остатка все то, что онъ возненавидѣлъ въ себѣ? Здѣсь рѣшающимъ показателемъ является одно: величайшій писатель нашего времени, Достоевскій въ извѣстномъ отношеніи дѣлитъ участь писателей второстепенныхъ: онъ поддается п а р о д и н, предметомъ которой служитъ все то, что такъ или иначе нарушаетъ порядокъ, стройность, цѣлесообразность, осмысленность, все, что выпячивается, лѣзетъ въ глаза, всякое излишество, всякая чрезмѣрность, олушаемая, въ жизни и въ искусствѣ, какъ фальшь, ложь, безстыльность, безтактность. Доказательство привести нетрудно: гениальнѣйшій пародистъ, Достоевскій, безсознательно, то и дѣло пародировалъ самого себя: въ самыхъ вдохновенныхъ мѣстахъ его величайшихъ твореній звучатъ порой нестерпимо-фальшивыя ноты, словно ворвавшіяся туда изъ «Ноточки Незвановой» или изъ «Дневника Писателя»; могучую рѣчь пророка вдругъ перебиваетъ голосъ юбилейнаго оратора или карамзинистскаго «чувствительнаго человѣка» — и притомъ такъ, что все-таки мы воспринимаемъ эту фальшь, въ которой онъ вполнѣ и скрепенъ, не какъ нѣчто чуждое цѣлому, постороннее, какъ вставки переписчиковъ въ Гомеровскихъ поэмахъ, но какъ безусловно принадлежащее самому Достоевскому, какъ столь-же характерное для него, что и все прочее, однимъ словомъ — какъ пародию на его собственный стиль, какъ издѣвательство надъ его собственной личностью, какъ карнакагуру его собственного облика.

И не знаю, существуетъ-ли какой-нибудь инструментъ для измѣренія степеней таланта и не знаю, насколько превосходилъ Чеховъ въ этомъ отношеніи иныхъ изъ современныхъ ему беллетристовъ; я не знаю также, насколько правильно оцѣнка данная имъ, устами Тригорина, себѣ самому: «хорошій былъ писатель, но писалъ хуже Тургенева». Съ Достоевскимъ онъ во всякомъ случаѣ несоизмѣримъ. Но одно мнѣ представляется безспорнымъ: Достоевскій можетъ быть пародируемъ. Тургеневъ

тоже — это доказаль Достоевскій, пародировавшій не только Тургенева-человѣка (какъ онъ пародироваль человѣка-Гоголя), но и Тургенева-писателя. Чеховъ-же безусловно нѣтъ. Не все у Чехова удачно, иное вяло, сѣрвато, недодѣлано; но нигдѣ нѣтъ у него ничего, что бы воспринималось какъ самолюбваніе, самовыпячиваніе, или-же какъ фальшь, какъ кокетничанье, какъ позировка; и нигдѣ нѣтъ у него ни тѣни сентиментальности, прекраснотушія, наигранной взволнованности, раздражающей приподнятости настроенія. Натурѣ Чехова были совершенно чужды тѣ свойства романтической пошлости, которыя процвѣли въ Россіи столь пышно, и столь усердно культивировались, что именно они стали выдаваться за специфическія свойства «русской души». Въ свое время Чеховъ былъ единственнымъ, съ необычайной зоркостью увидѣвшимъ русскую пошлость и высмѣивавшимъ ее, какъ все, что онъ дѣлалъ, — какъ-бы вскользь, безъ подчеркиваній — въ обращеніи къ «дорогому, многоуважаемому шкапу», въ воспроизведеніи рѣчи «идейной» дѣвицы («вы, кажется, начинаете исповѣдывать принципы Третьяго Отдѣленія...»), въ особености въ рядѣ мѣстъ своихъ писемъ. Г. Адамовичъ недавно писалъ объ одной драгоценной чертѣ Чехова — его человѣчности, считая эту черту характерною для его, Чехова, времени. Необходимо, однако, отмѣтить, что чеховская человѣчность очень далека отъ навязчиваго, притязательнаго, неделикатнаго, самодовольнаго человѣколюбія эпохи романтическаго гуманизма. Чеховская человѣчность — это снисходительно-сострадательное отношеніе ко всему живому съ необходимо-присущимъ такому отношенію оттѣнкомъ ю м о р а, — какъ у Сервантеса, Фильдинга, Пушкина; между тѣмъ какъ, вообще говоря, юморъ въ XIX в. исчезъ почти безслѣдно, замѣнившись романтической «ироніей», или плебейскимъ глумленіемъ. Въ Чеховѣ дорого намъ прежде всего то, что, будучи нашимъ современникомъ, онъ былъ свободенъ отъ главныхъ слабостей нашего вѣка. Во всѣхъ отношеніяхъ былъ онъ тѣмъ, что въ эпоху классической культуры опредѣлялось терминомъ *un honnête homme*, что всего правильнѣе было бы перевести п о р я д о ч н ы й ч е л о в ѣ к ѣ, понимая это слово въ его буквальномъ, еще не стершемся значеніи, какимъ оно стало въ эпоху, зачавшуюся полъзнаками «Эмиля», «Ренэ» и «Чайльдъ-Гарольда», возведшую духовный безпорядокъ въ предметъ культа. Порядочность Чехова сказалась въ его сдержанности, осторожности, тактичности, сознаніи отвѣтственности, съ какими онъ подходилъ и къ человѣку, и къ такъ называемымъ «вопросамъ», — благодаря чему онъ и заслужилъ отъ идеологовъ репутацію «писателя безъ

мировозрѣнія» — и какими опредѣлилось и его писательское искусство, направлявшееся основнымъ правиломъ его поэтики: если въ разсказѣ упоминается о ружьѣ, оно должно рано или поздно выстрѣлить, — формула, кроющая въ себѣ, какъ въ зернѣ, всю философію классическаго, т. е. чистаго, порядочнаго, отвѣтственнаго искусства. Ибо выдержка, самообладаніе, способность къ самоограниченію, чувство мѣры, — все это вмѣстѣ суть проявленія одной общей духовной тенденціи — къ совершенству, которой противостоитъ романтическая тяга къ безконечному. Но одно — тенденція, другое — осуществленіе. Остается все-таки вопросъ: можно-ли назвать Чехова-писателя классикомъ, — не въ общепринятомъ смыслѣ, не въ смыслѣ просто значительнаго, хорошаго писателя, котораго слѣдуетъ «проходить» въ гимназіяхъ и имѣть въ библиотекѣ, но въ томъ, какой усвоенъ этому термину въ литературовѣдѣніи? Есть-ли у Чехова вещи, которыя можно было бы назвать совершенными или, по крайней мѣрѣ, близкими къ совершенству, — опять-таки въ строгомъ смыслѣ слова, т. е. такія, которыя были бы построены, въ которыхъ все было бы согласовано, объединено внутренне-необходимой связью?

Стоитъ хоть немного вдуматься въ этотъ вопросъ — и становится ясно, сколь условны, сколь шатки наши эстетическіе критеріи и сколько сложно наше воспріятіе эстетическихъ цѣнностей, и сколь поэтому въ сущности неудовлетворительны, приблизительны, грубы такія категоріи, какъ хотя-бы категорія художественной литературы. Дѣло въ томъ, что есть произведенія, воздѣйствующія на насъ сами по себѣ, и есть такія, очарованіе которыхъ въ томъ, что они вводятъ насъ въ общеніе съ авторомъ, которыхъ роль — служить посредниками между нами и имъ, которыя намъ дороги тѣмъ, что благодаря имъ, мы узнали его. Это ихъ качество вовсе не опредѣляетъ собою степень ихъ эстетической цѣнности: инныя удовлетворяютъ только одному изъ этихъ требованій, другія — обоимъ. Съ чисто художественной точки зрѣнія просто смѣшно сопоставлять произведенія, скажемъ, Альфреда де Виньи съ Евгениемъ Олгинимъ, Капитанской Дочкой или Донъ-Кихотомъ. Общее у нихъ все-же то, что они дѣлаютъ для насъ бессмертными людей исключительнаго ума и душевнаго благородства, познакомившись съ которыми, мы уже не въ силахъ себѣ представить, что міръ могъ бы существовать безъ нихъ, что, не будь ихъ, мы могли бы быть тѣмъ, что мы есть. Но «Мертвыя Души» для насъ самодовлѣющая художественная цѣнность, обладающая абсолютной необходи-

мостью, тогда какъ жуткій человекъ, изображенный въ бунинскомъ «Жилетѣ Гоголя», для насъ словно-бы никогда не существовалъ. Что касается Чехова, то всѣ его вещи, кромѣ одной, представляются мнѣ, повторяю, цѣнными преимущественно тѣмъ, что въ нихъ отражена его личность, опредѣлившая собою его художественный методъ. Я бы сопоставилъ ихъ съ второстепенными созданиями великихъ классиковъ музыки, Моцарта или Гайдна. Въ нихъ не заключено абсолютно-значительныхъ откровеній Духа; онѣ могли бы и не быть написаны и онѣ далеки отъ формальнаго совершенства. Но въ нихъ нѣтъ ничего, отъ чего бы насъ коробило, эстетически или морально, ничего сказаннаго некстати, ни одного слова, которое хотѣлось бы, чтобы не было произнесено — какъ это встрѣчается у Достоевскаго, у Тургенева, даже у Толстого (напр., въ «Воскресеніи») — и въ этомъ смыслѣ онѣ классичны. Я сказалъ сейчасъ: всѣ вещи кромѣ одной — и это послужитъ лишнимъ оправданіемъ для сопоставленія Чехова съ Гоголемъ и притомъ отнюдь не только съ точки зрѣнія историко-литературной — поскольку эта вещь, «Степь», составлена отчасти изъ матеріала, заимствованнаго Чеховымъ изъ «Мертвыхъ Душъ» и «Тараса Бульбы», — но также и имѣя въ виду ту проблему, о которой я сказалъ выше: проблему классическаго, т. е. совершеннаго искусства. Съ традиціоннымъ мотивомъ поѣздки неизмѣнно лежащимъ въ основѣ классическаго романа приключеній, Чеховъ, взявши его у Гоголя, сдѣлалъ приблизительно то, что Гоголь сдѣлалъ съ традиціонными мотивами «интриги» классической комедіи: у Чехова этотъ мотивъ служить совсѣмъ не для того, для чего онъ служитъ у Сервантеса, у Скаррона, у Фильдинга, у Гоголя: основаніемъ для нанизыванія эпизодовъ другъ съ другомъ не связанныхъ, но забавныхъ, характерныхъ, такъ или иначе значительныхъ сами по себѣ, важныхъ для пониманія личности и судьбы героевъ. Такихъ эпизодовъ у Чехова нѣтъ, какъ нѣтъ и «героевъ». Дорожные событія показаны такъ, какъ ихъ видитъ Егорушка, еще неличность, еще *tabula rasa*, воспринимающій все, какъ одинаково новое, невиданное и ничего не объединяющій въ своемъ сознаніи. Здѣсь все случайное, нѣтъ никакихъ «снѣпленій» отдѣльныхъ эпизодовъ, обусловливаемыхъ «сюжетомъ», который отсутствуетъ, — и все необходимо, все на своемъ мѣстѣ съ точки зрѣнія-требованій ритма, отмѣчаемаго смѣнами дня и ночи, погоды и непогоды, встрѣлками, остановками, дорожными развлеченіями и дорожными несприятностями. Степной путь самъ сталъ, такимъ образомъ, «героемъ», главнымъ объектомъ повѣствованія. Такъ, гениально обра-

тивши отношеніе между «мотивомъ» и «содержаніемъ», Чеховъ разрѣшилъ задачу, которую, — мы знаемъ объ этомъ изъ его переписки, — онъ сознательно поставилъ себѣ: «спрессовать» весь свой матеріалъ такъ, чтобы изъ элементовъ «пейзажа» и «жанра» получилось одно цѣлое. Люди, вѣдущіе по дорогѣ, въ такой же степени «принадлежать» къ ней у Чехова, какъ одинокій тополь, какъ вѣтряная мельница, какъ родникъ, близъ котораго они дѣлаютъ привалъ. Въ прозаическомъ произведеніи, гдѣ матеріаломъ художественной разработки служить не человекъ, а предметъ самъ по себѣ, такъ сказать, нейтральной, «лирической отступленія», которыми авторъ прерываетъ нить повѣствованія, столь же художественно оправданы, какъ и въ романѣ въ стихахъ или въ поэмѣ Ренессанса, какъ въ Евгениіи Онѣгинѣ, въ «Неистовомъ Роландѣ», гдѣ такимъ матеріаломъ является ритмическая единица — строфа. Въ «Степи» осуществленъ классическій идеалъ искусства — единства въ многообразіи, органичной цѣлостности, внутренней оправданности каждой мелочи, законченности, завершенности, — совершенства. «Чортъ васъ возьми, степи, какъ вы хороши у г. Чехова», восклицалъ, парафразируя Гоголя, Михайловскій, — и въ то же время, смѣшивая понятіе совершенства и значительности, недоумѣвалъ: къ чему это искусство? Что хотѣлъ сказать авторъ? Въ чемъ идея, каковъ смыслъ этой повѣсти? Но произведеніе совершенное, т. е. законченное, въ томъ смыслѣ, что художественная идея его творца нашла себѣ въ немъ окончательное выраженіе, существуетъ въ гегелевскомъ значеніи этого слова: оно разумно, т. е. не нуждается въ осмысленіи извне. Самый фактъ его существованія говоритъ о его метафизической необходимости и его форма содержитъ въ себѣ его собственный, неповторимый смыслъ. И Гоголя, въ тѣ моменты, когда его самоинѣние смѣнялось приступами разочарованія въ себѣ, мучила мысль, что онъ недостойнымъ образомъ расходуетъ свой даръ, изображая ничтожное, убогое, смѣшное, «бѣдность и несовершенства нашей жизни»; и онъ старался найти оправданіе этому. Но къ классическимъ, совершеннымъ, «существующимъ», созданіямъ человѣческаго творчества приложимо то, что сказалъ Чеховъ по поводу одного изъ своихъ героев, котораго смущалъ вопросъ, такъ-ли онъ живетъ, какъ надо: онъ не знаетъ, «что его жизнь столь же мало нуждается въ оправданіи, какъ всякая другая».