

Юлий Айхенвальд

# Леонид Андреев



**Юлий Исаевич Айхенвальд**  
**Леонид Андреев**  
Серия «Силуэты русских  
писателей», книга 16

*[http://www.litres.ru/pages/biblio\\_book/?art=2594575](http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=2594575)*

**Аннотация**

«Когда теперь думаешь о Леониде Андрееве, с глубокой горестью вспоминаешь его ужас и отчаяние перед лицом погибающей России и ту мольбу о спасении родины, которую в последний час свой он тщетно воссылал на все четыре стороны мира. Мир не откликнулся. Леонид Андреев умер. Но как ни велико уважение к его предсмертной скорби и к его человеческой памяти вообще, автор не может не воспроизвести здесь той отрицательной характеристики Андреева-писателя, с которой он выступил в прежних изданиях своей книги...»

# Юлий Исаевич Айхенвальд

## Леонид Андреев

Когда теперь думаешь о Леониде Андрееве, с глубокой горестью вспоминаешь его ужас и отчаяние перед лицом погибающей России и ту мольбу о спасении родины, которую в последний час свой он тщетно воссылал на все четыре стороны мира. Мир не откликнулся. Леонид Андреев умер.

Но как ни велико уважение к его предсмертной скорби и к его человеческой памяти вообще, автор не может не воспроизвести здесь той отрицательной характеристики Андреева-писателя, с которой он выступил в прежних изданиях своей книги.

\* \* \*

Самый необязательный и неубедительный из беллетристов, Леонид Андреев оспорим уже в слогe и форме своих произведений. Ему сопротивляешься; читая его, мы испытываем какое-то принуждение и напряженность, потому что все время ведет он нас не по той единственной и естественной дороге, которая целесообразна, а на каждом шагу сворачивает в сторону и, подолгу останавливаясь на какой-нибудь посторонней черточке, придает ей незаслуженную важность и значение. Чуждый перспективы, меры и такта, он произво-

дит много шуму из ничего; он не различает между главным и второстепенным, выбирает не существенные, а случайные признаки предметов и не дает нашему вниманию сосредоточиться, принять единое на потребу. Он создает для своей речи искусственное русло, и потому она не льется так грациозно и просто, как этого хотело бы читательское ожидание. Не сообразуясь с экономической природой нашего восприятия и побуждая нас непроизводительно тратиться, он раздражает; как назойливые мухи, действуют его придуманные мелочи – нельзя проходить через его книги без усталости и усилий. Одна подробность лепится у него на другой, одна деталь обрастает другую, и этот словесный полип не представляет собою действительной целостности, подлинного единства. Мелочи не срастаются в крупное; из многих лилипутов не соберешь одного Гулливера. И как сумма не есть синтез, так у Андреева его накопление не есть богатство. Очень тесно; все заставлено, загорожено, загромождено – точь-в-точь как в помещичьем доме, который характеризует его же разбойник из «Сашки Жегулева», Иван Гнедых: «и тут наставили, и тут нагородили, и тут без ума намудрили». Так как нет в его дорогах психологической обязательности, то мы наперед не знаем, не предчувствуем, куда он нас поведет, и одни, без него, мы были бы беспомощны. И чувствуется нередко, что ему самому тяжело; связывающий и связанный, он будто видит и слышит каждое слово свое, он делает свои эпитеты – во всяком случае, лежит на его страницах слишком явная

печать отделки. «И ожидание – и ожидание – и ожидание», – читаем мы в «Анатэме»; «а Иисус приблизил его и даже рядом с собою – рядом с собою посадил Иуду»; или «все дружелюбно болтали с ним, но Иисус – но Иисус и на этот раз не захотел похвалить Иуду», – читаем мы в «Иуде Искарите», все это не кажется нам действительной вдохновенностью и потому неприятно задевает, зацепляет нас, требует непредвиденной и нежеланной остановки. Преднамеренная словесная лепка, стилистические игрушки, но без духа игры, подчас красивая, но всегда холодная риторика эти особенности Леонида Андреева вызывают к нему непреодолимое отчуждение. Он – не родной, не близкий, но и не настолько далекий, чтобы у читателя возникало чувство величия, настроение благоговейности. Автор туго перевязывает свою напряженную фразу какую-то невидимой бичевкой, так что не рассыплется она, не выпадет ни одного слова; но для сближения с писателем хотелось бы именно некоторого беспорядка и беспечности, и всю эту вычурность, вроде «круглых, больших камней» Иудиного смехр или желтой розы, у которой «смуглое лицо и глаза, как у серны», или этой сочиненной выюги, которая поет о том, что у нее не было детей, она сожрала их и «схоронила в поле, в поле, в поле», – все это мы отдали бы за простой штрих истинной, а не мнимой наблюдательности, за какой-нибудь искренний и живой порыв души. Но он, в сущности, холоден, Андреев, и только потому может загромождать свое изложение всякими причудами и

для всех доступной мишурой. У семинариста Сперанского из «Саввы» не просто лежат волосы на голове, а «висят они двумя унылыми прядями вдоль длинного белого лица»; это как-то тяжело читать. На столе у Давида Лейзера библия – об этом Андреев так передает: «...распластавшись и подвернув под себя листы, похожая на крышу дома, который разваливается, валяется корешком вверх огромная библия в старинном кожаном переплете»: может быть, это и красиво, но это не нужно, и автор, отвлекая нас от важного и вечного средоточия вещей, от страдающего героя, создает изнурительную и тягостную децентрализацию. Но в то же время он заперт в свои слова, и это только иллюзия, будто в его рассказах открыты для воображения широкие просторы, будто оно совершает там дальние полеты; на самом деле уже подготовлены для его фантазии модели давно существующих слов и прежних образов. Например, в очерке «Так было» описывается народное собрание, и мы узнаем, что у иных из его участников – глаза, «то зловеще ушедшие в глубину черепа, то напряженно выдвинутые вперед, широкие, многообъемлющие, как будто лишенные ресниц, – факелы в черных нишах тюремной ограды»; можно подумать, что подчеркнутое нами сравнение является ассоциацией такой неожиданной и смелой; но в действительности, как всегда у Андреева, здесь – только соседство, смежность, а не внутреннее сродство явлений, и сравниваемые моменты внешне гораздо ближе между собою, чем это кажется на первый взгляд. Кроме того,

он вообще больше, чем это делают другие писатели, и в данном примере, и везде, пользуется складом готовых слов, приспособленных к среднему интеллекту. Андреева слова как-то поджидают, и притом недалеко, за углом. Все авторы, конечно, говорят на том же языке, который звучал уже и звучит из таких многочисленных уст; но у истинного художника старые материалы, обновленные в горниле его творчества, получают облик чего-то первозданного, отпечаток внутренней новизны и свежести – Андрееву же присуща тонкая банальность. Он не изобретает. У него могут быть прихотливые комбинации слов, но духом своим они принадлежат сфере обычной и общедоступной. Настоящая оригинальность ему не дана. Его переходы, изгибы его мысли иногда порождают марево дали, но от пристального взгляда оно рассеивается, и вы видите ограниченность, тесноту, предопределенность словами и всяческим более или менее скрытым шаблоном. «Ибо не стало времени, и сблизилось начало каждой вещи с концом ее: еще только строилось здание и строители еще стучали молотками, а уж виднелись развалины его и пустота на месте развалин» – в этом отрывке из «Елеазара» между началом вещи и концом ее, между началом фразы и мысли и их концом, несмотря на видимую пропасть, в сущности, расстояние совсем невелико, и самая картина возникла не из эстетической необходимости, а подсказана словами, их подбором, и вдохновение здесь – только словесное.

Ежеминутно сбиваясь с прямой и правильной тропы един-

ственного, незаменимого изложения, беспомощно блуждая по лабиринту человеческой души, Тезей без Ариадны, в своем диалоге, в своей характеристике, в своем психологическом анализе впадая в неуместность и незаконную детализацию, говоря не о том, что нужно, и не говоря о том, что нужно, как будто страдая писательским дальтонизмом, видя не те цвета, не различая красок, Леонид Андреев, стрелок неметкий, почти никогда не попадает в цель и центр предмета, а лишь кружит около него. Его произведения – едва ли не сплошная околесица.

Виртуоз околесицы, мастер неправдоподобия, он только сочиняет, только вымышляет, и это у него выходит так явно, что, сколько он ни старается, правда от него бежит. Слишком прав Толстой в своем уничтожающем замечании про него: «он пугает, а мне не страшно». Да, он уверяет, а мы не верим. У него нет такой власти над нами, читателями, чтобы мы не смели ему возражать. Он не лишает нас права veto. Напротив, его катастрофы, развязки его событий, его разговоры и положения и все вообще психологические черты его заменимы другими, хотя бы даже их противоположностью; у него не царит закон достаточного основания. В его исходах нет неизбежности, его мотивация шатка. В его «бездну» можно упасть, но можно и не упасть и притом вернее последнее. Изю всех комбинаций андреевская наименее мыслима, наиболее невероятна; изю всех возможных миров он, в отличие от Бога, выбрал невозможный, – что же удивительного, ес-



ли этот мир оказался и наихудшим, обителью пессимизма? Какие бы поступки ни совершали его герои, какие бы слова они ни произносили – читатель все время сопровождает его страницы неотвязным, хотя и безмолвным рефреном: не то, не то... Все усилия автора разбиваются о наш скептицизм, для него несокрушимый. Ничего не входит в систему читательской души. У действительных писателей-психологов есть эта игра на старом и новом: то, что они передают нам, художнически преподают, для нас неожиданно, разительно и вместе с тем, однако, само собою легко сочетается с прежним достоянием нашего духа. В новом узнаешь старое, в других – себя, внутренне богатеешь, и не оказывается ничего инородного и постороннего твоему сознанию, ничего не остается за его дверями. У Андреева же тщетно в эти двери стучится изысканная и пестрая толпа его мнимо-утонченных выдумок. Они потому не проникают в нашу систему, что сами далеко не систематизированы, не связаны между собою внутренней неизбежностью; автор не умеет создавать художественного организма. Творец не мудрый, а мудрствующий, органически неправдивый, дурной наблюдатель, Андреев искажает истину; он выдумывает души, беседы, он сочиняет людей, и в этом – великое кощунство, потому что людей можно и должно творить, а не сочинять. Даже штрихи трогательные и сердечные, даже эта «дешевая жизнь, как коночный билет с надорванным углом», эта молоденькая монашенка, «молодость которой проходила в том, что она чи-

тала по покойникам»; эта белая, тяжелая молодая рука жены Василия Фивейского, лежащая на его плече; эта мать, которая уже знает, что ее сын убит на войне, но все продолжает получать от него, мертвого, запоздавшие письма; эти напутственные слова самого Фивейского перед умирающей женой: «Прости меня, Настя. Безвинно погубил я тебя. Погубил. Прости, единая любовь моя. И благослови детей в сердце своем. Вот они: вот Настя, вот Василий. Благослови. И отыди с миром. Не страшись смерти. Бог простил тебя. Бог любит тебя. Он даст тебе покой. Отыди с миром. Там увидишь Васю. Отыди с миром», – даже все это живое и душевное тонет у него в обильных потоках вымысла и, в дурном окружении, не достигает своей возможной высоты. Он потому и ненадежен, что не смотрит в глаза правде, не служит жизни, а тклет из себя какую-то паутину, в которую зато никогда и не уловляет, которую зато легко и не жалко прорвать. Он не умеет проверять себя, он пишет все, что ему придет в голову, он легко поддается соблазну первой встречной выдумки и сочетает живые линии человеческого духа как попало: выйдет ли отсюда цельная и реальная душа или только обрывок, вымысел; или и совсем не выйдет отсюда ни жизнь, ни смерть, ни то, ни се – это его не интересует. Ему так кажется, ему так хочется – и этого достаточно, и вот, не сверяясь с действительностью, не испросив у нее благословения, он уже пишет свои схемы, свою неправду, свою умственную ложь!

Но хуже всего то, что ему, в сущности, ничего не кажется, – другими словами, у него нет интуиции, он не способен к наглядности, перед ним не проносятся яркие и непосредственные образы. Он не реалист и не фантаст; он не видит ни того, что есть, ни того, что может быть; у него преобладают мысли, тезисы, рассудок – в соединении с холодной аллегоричностью. Он задает себе темы. Его привлекает какая-нибудь идея – иногда интересная, чаще плоская; и, отправляясь от нее, он старательно облекает ее в беллетристические одежды. Его персонажи состоят при его мыслях. Может быть, хронологически образы являются у него даже раньше, чем соображения, но по существу, внутренне, первые для него – только маски последних. И это можно проследить на большинстве его произведений.

Возьмем для подтверждения нашей оценки несколько примеров.

В рассказе «Тьма» хитрая выдумка завела писателя в грязный вздор. Возникло у Андреева соображение о том, что, покуда есть плохие, никому нельзя быть хорошим, что в нашем преступном мире, среди порочных и несчастных людей, нас оскверняет наша собственная чистота и мы должны сложить ее к ногам тех, кто не соблюл себя во тьме страдальческой жизни. Андрееву не пришло в голову, что если хороший, во имя идеальных мотивов, как это сделал его герой, перестает быть хорошим, то он этим становится не хуже, а только лучше; наш автор не сообразил, что вообще нельзя

сознательно перестать быть хорошим – это не в нашей воле и власти; мы можем совершить дурной поступок, но не можем преднамеренно переменить свою хорошую природу на дурную. Но возможно ли принять парадоксальную идею или нет – во всяком случае, для художника самое главное не это, не то, насколько его идея правильна, а то, переходит ли она в живую человеческую психологию, способна ли она воплотиться в реальной и правдоподобной личности; для него существенно то, чтобы его мысль не была только домыслом. Андреев же об этом не хотел думать. Он попросту решил из своей теоретической догадки дедуцировать жизнь; в результате получилась смерть. Фигуры мертвые, слова и действия немотивированные, натурализм гадкий – но только все это мертвенное и отталкивающее прикрито внешней выразительностью. Нет правды, этой изгнанной и обиженной Золушки современных сказок (хотя бы, казалось, где и жить Золушке, как не в сказках?..), – и правды заменить не могут все излюбленные писателем аляповатые и манерные детали, все эти, и в данном, и в других произведениях разбросанные, олицетворения метели, вьюги, ночи, тьмы, сна, то «обиженного», то «восхищенного», то «взвизгивающего»: «такой мягкий там, на улице, теперь он не гладил ласково по лицу волосатой шерстистой ладонью, а крутил ноги, руки, растягивал тело, точно хотел разорвать его». Зато, к слову сказать, гоголевское сравнение напоминают эти строки о дождевых каплях, о новом порыве дождя: «минутами они спохватыва-

ются, как пьяница, который вспоминает, что в одном из карманов у него еще завалился непропитый пятак, и, возвратившись, с треском бросает его удивленному целовальнику» – и вот дождь неожиданно посылает на землю запоздавшие капли, которые ударяются о листья и траву и наполняют окрестность тихим шуршанием.

Или – рассказ «Сын человеческий». И здесь тоже обнаруживается, что, хотя Бога и художника достойно только творчество, Андрееву, плодовитому автору бесплодных повествований, дано лишь простое сочинительство. Он сочиняет не только имя Эразма Гуманистова, но и носителя его. Вторжение механизма в духовность, граммофона в примитивное религиозное сознание (такова тема «Сына человеческого»), могло бы быть разработано глубоко в тайниках дарования; у Леонида же Андреева сюжет, хотя и благодарный, выродился в нечто бездарное. Выдумщик-писатель вызвал у нас только недоумение и неудовлетворенность. Этот щенок, который сошел с ума от граммофона, а затем покончил самоубийством, «отчаявшись найти правду жизни»; этот священник, который после указа о веротерпимости подал прошение о своем желании перейти в магометанство; этот дьякон, как и щенок, до безумия удрученный все тем же злополучным граммофоном; это сплетение небылиц, эта нарочитая нелепость и неискusstвенная искусственность, это сделанное сумасшествие – все это оскорбляет своей умышленностью. Отсутствие души, безжизненность неправдоподобного расска-

за не могут быть искуплены тем, что удачны в нем отдельные, случайные и второстепенные черточки (руки у городского священника о. Николая – «полные, белые, обцалованные»; «с наступившими сумерками везде в поповском доме загорелся свет, и только два окна остались темны и притворно-безжизненны» – это были окна той комнаты, куда уединился обезумевший о. Иван; «поповские маленькие зрачки – черные булабочные головки среди небольшого круглого зеленоватого болотца»).

В «Проклятии зверя» Андреев, по своему обыкновению, много шумит, пускается в риторику и мнимое глубокомыслие, даже в философию носового платка – и все по поводу того, что в большом городе один человек будто бы до ужаса походит на другого. Но все старания автора совершенно разбиваются о его неубедительность и нашу неубежденность. Он не сумел доказать нам, что город его удручает. Выносишь такое впечатление, словно Андреев обобщил какое-нибудь мимолетное настроение или даже мысль свою и уверил себя, что о городе надо писать именно так, как он пишет; словно он предварительно составил себе философию города и из нее уже вывел, а вовсе не пережил реально свои ощущения. И, слушая, как он говорит, что дома кажутся ему гробницами, что когда он обедает в огромном ресторане, то он не просто обедает, а «чувствует свой жующий череп и весь свой скелет, как он сидит на стуле», что ему хочется встать и крикнуть вдогонку кончившему свой обед соседу: «Послушайте, по-

стойте! посмотрите, кого вы несете внутри себя», – слушая все эти рассказы (у Андреева вообще не рассказы, а рассказы), вы испытываете убеждение, что все это – выдумка, что ничего подобного не хочется и не хотелось нашему затейливому писателю (или его герою), и что зверь его не проклял, и что он, герой, вовсе не упал на колени перед своей возлюбленной и не закричал «с рыданием в ее бледное лицо: „Он проклял меня! Слышишь, он проклял меня!“» Отрицаешь то, что утверждает Андреев.

В «Иуде Искарите и других» он тоже притязает на изысканные психологические наблюдения, на открытия новых стран в душе у людей, и он хочет события, определенно кристаллизовавшиеся в памяти и понимании человечества, осветить по-своему. Нельзя сказать, чтобы сцены и эпизоды, нарисованные автором, не волновали: для этого он – достаточно искусный рисовальщик, и слишком значительно то, что он рассказывает о Боге и человеке; но конечное впечатление от Иуды – все та же необязательность и литература. Насколько можно понять Андреева, лобзание Искарита было полно «мучительной любви» и мечтал предатель «над теменем земли высоко поднять на кресте любовью распятую любовь». Иуда как любовь – это в самом деле оригинально... И, продав, дешево продав Сына Человеческого, Искарит хотел этим заклеить все покупающее человечество, бросить ему в лицо несмываемое оскорбление, распять его на кресте его собственного позора. До последнего мгновения, до того,

как испустил Христос свой последний страдальческий вздох, Иуда думал – он и боялся, и жаждал этого, – Иуда думал, что ринутся люди на спасение своего Бога, что все поймут Его невинность, Его праведность, Его чистоту; но люди были спокойны, бездеятельны, насмешливы. И свершилось. И за это все грядущие поколения заклеил Иуда до скончания мира; и своим черным делом, и своими черными словами сказал он современникам и потомкам, не только синедриону, но и ученикам Христа, после Голгофы спавшим и евшим, – он сказал, что все – Иуды. А рядом с Христом, как единственного брата, как предопределенного на совместное воскресение из мертвых, он ставил себя, одного себя. Такова концепция Андреева. Было бы странно отрицать, что в душу Иуды, одну из ее темных граней, должно было входить презрение к людям; но тот узор, который выткал отсюда Леонид Андреев, те арабески, которыми он покрыл евангельскую тему, представляют собою только игру ума, воздушный замок писательского воображения. Традиционное повествование об Иуде наш автор разобрал на отдельные нити и потом сплел из них уже свою, искусственную, легенду, которая имеет очень мало правдоподобия, не отличается психологической вероятностью. И после всех этих ломаных и странных линий, после нагромождения эффектов света и тьмы, придуманных ситуаций, красивых мелочей – вас еще более влечет к себе, силою простоты и правды, тихое и трагическое слово Евангелия, эти немногие строки о человеке, продавшем



своего Бога.

Андреев набрел на мысль, что весь мир, в законченной целесообразности своих законов, поставленных на страже космического единства, – тюрьма, из которой нет для нас выхода, и что поэтому всякая тюрьма – мир, его наиболее гармоничное и последовательное воплощение. В уме автора возникла «священная формула железной решетки», и вот он пишет свои отталкивающие «Мои записки», не желая и не умея заметить, что действующее лицо их – человек не живой. И вместо реального существа получилась абстракция, и вместо художественного произведения – однообразная ткань умствования, где интересны лишь некоторые случайные идеи.

Андреев не умеет рассказывать и фактическую правду, т. е. описывать так, как было; он не умеет быть свидетелем. В газетах промелькнуло известие, что на каком-то судебном заседании одна из свидетельниц, православная, отказалась принять присягу, так как она-де занимается проституцией и оттого не считает себя христианкой. Эти немногие строчки о драме униженного и исстрадавшегося сердца ненадолго прозвучали щемящей укоризной, задели в душе у читателя давно умолкнувшие струны и затем потонули в море других строк и других событий. Но вот, оказывается, они оставили свой след в рассказе Андреева «Христиане». И что же? Этот рассказ, вместо того чтобы усилить, только ослабил впечатление от коротких, но выразительных слов газетной

хроники. Писатель задался сатирико-обличительной целью и больше высмеивает судей и людей вообще, мнимых христиан, чем действительно проникает в истерзанную душу своей героини. Отказ от присяги он рисует главным образом как нечто такое, что судьи и присяжные, христиане признанные, восприняли с досадой, как помеху на гладкой и расчищенной дороге формального правосудия. Автор особенно настаивает на том, он несколько раз корит нас тем, что в судебной зале «весело, тепло, уютно» и что трагедии человеческих преступлений и наказаний разыгрываются там оживленно, непринужденно – среди людей равнодушных. Такое изображение суда и судей неправдоподобно даже в «Воскресении» у Толстого; еще меньше обязывает оно у Андреева, и «уютность» суда остается под большим сомнением, как неприемлемы и другие обильно разбросанные по рассказу черты и черточки, выдающие себя за плоды тончайшей психологической наблюдательности. Для своих эффектов Андреев поступился не только внутренним, но даже и внешним правдоподобием и дал фактически неверную картину судебного заседания. Не в правде Андреев, а в придуманности.

Когда в альманахе «Шиповника» появился «Рассказ о семи повешенных», заглавная страница его была снабжена орнаментом из виселиц и висельников. И художник, и писатель сделали из русского кошмара сюжет, из смертной казни – виньетку. В этом одном уже есть нечто кощунственное. И читателю трудно идти по стопам автора, трудно разбирать его

повествование с эстетической точки зрения. Но если уж это делать, если забыть жизнь и помнить беллетристику, то надо сказать, что факты, описанные Андреевым, производят впечатление жуткое и удручающее, но психология его, за исключением отдельных моментов, как всегда, неубедительна и необязательна. Есть много придуманного, сочиненного и, совестно признаться, скучного – семь разных душ одну за другою хотел нарисовать автор; о, насколько сильнее было бы зрелище одной потрясенной души! Ничего не прибавлено к тому, что сделали в этой страшной области Достоевский и Толстой. Когда читаешь у последнего, в «Божеском и человеческом», описание предсмертных настроений Светлогуба и его заключительных минут на эшафоте, то мучительно чувствуешь всю истинность этого описания и покорно идешь вослед великому художнику. Не то с Андреевым. Он чертит свои человеческие узоры; между ними есть искусные, например фигура Цыганка или эта чернеющая в снегу, стоптанная калоша Сергея; однако есть и ненужные. Множество деталей, отсутствие сосредоточенности так характерны для автора. Впрочем, опять скажем – грешно прилагать к этому рассказу эстетическое мерило. Он сильно действует, но трудно решить – почему: благодаря ли Андрееву или как раз оттого, что писателя отодвигает здесь сама жизнь – такая страшная, такая дикая, такая обильная смертью и, что неизмеримо больше смерти, смертной казнью...

Те идеи, которые Леонид Андреев обслуживает своей бел-

летристкой, по большей части не только не отличаются глубиной, но и, как его слова, носят на себе неизгладимую печать общедоступности. Почти все философское, возвышенное, обвеянное миром в его пьесах и рассказах слабо, и всякие речи героев о солнце, о звездах, о Джордано Бруно («К звездам»), вся неуместная торжественность звучат декламацией и не могут согнать усмешки с уст читателя. В одном рассказе Чехова на семейном совете, обсуждающем проступок юноши, некто Иван Маркович заводит речь о школе Ломброзо, которая-де «не признает свободной воли и каждое преступление считает продуктом чисто анатомических особенностей индивидуума». На эту высокоученую тираду другой член совета, полковник, «умоляюще» возражает: «Иван Маркович! Мы говорим серьезно, о важном деле, а вы – Ломброзо!.. Неужели вы думаете, что все эти погрешности и ваша риторика дадут нам ответ на вопрос?» Вот именно таким «Ломброзо», а не делом является примитивная философия Андреева. В иных своих произведениях он схематизирует, упрощает живую реальность, это ему легко, потому что, при всей своей затейливости, он и сам мыслит очень элементарно. Вопросы он затрагивает большие; то, о чем он говорит, всегда значительно, но то, как он говорит, убого и упрощенно. В «Царе-Голоде», например, где невысокая гражданственность значительно преобладает над художественностью, он только тем обобщил жизнь и психологию рабочих, что обе сделал плоскими. Прямолинейные и лубоч-

ные рабочие думают и говорят у него только о том, что они голодны, что их давит железо, гнетет чугун, плющит железный молот, кружит колесо, что один из них – молот, другой – шелестящий ремень, третий – рычаг, четвертый маленький винтик и т. д. и т. д. Но если бы автор в самом деле глубоко заглянул в сущность социальной проблемы, он понял бы, что типичный рабочий вовсе не сознает себя машиной или ее частью и вовсе не растворяется в жалобе или ропоте: сам он не принимает себя за жертву разделения труда, – он привык. Леонид Андреев, по своему обыкновению, упускает из виду момент привычки. Ведь именно оттого, между прочим, так трудно осуществить всякое социальное движение, что над людьми властвует принижающая и парализующая привычка – эта огромная центростремительная сила. И если писатель из внутреннего мира своих героев ее вынимает, то в драме голода он не видит ее настоящей трагичности и у голодающих не видит их настоящего лица. Здесь Андреев повинен, впрочем, не в простом недоразумении: оно связано с самой сущностью его писательской манеры, его мышления, в котором есть нечто грубое, резкое, некультурное. Разделить жизнь на две половины – богатство и бедность; заставить в верхнем этаже танцевать, а в подвале – голодать; вложить в уста барыни, во время народного бунта, слова: «Боже, а я только что заказала новое платье, Боже, я только что заказала новое платье!», вообще, – отдаться малоценной сатире, такой же мелкой и бесплодной, как та мелочь, которую

в пьесе буржуазное дитя подает голодной женщине, – все это удручает своею пошлостью, даже при том предположении, что автор именно лубок и хотел создать. Для лубка действительного здесь недостает наивности, для истинного примитива здесь нет спокойной мудрости и простоты. И эстетически невыносимо читать глупости, которые Андрееву угодно было приписать рабочему, кашляющему кровью: «У одной богатой и красивой дамы я видел на груди алую розу – она и не знала, что это моя кровь»; из его-де кашля для богатых вырастают розы, и он даже радуется этому... Время у Леонида Андреева поет: «О бесконечность, дочь моя!» Какая безвкусица! И ее в «Царе-Голоде», в этой пьесе шумной, но пустой, так много, что ее не заглушают отдельные счастливые мелочи (детские гробики – «деревянные тихие колыбельки»).

Все это – лишь частные проявления того, что Леонид Андреев вообще «жизнь человека» представляет себе в чертах скудных и неисчерпывающих. Он знает, как и все мы, что убывающая свеча бытия, ее тающий воск все тусклее и тусклее мерцает на ступенях лестницы, ведущей от колыбели к могиле. Он знает только бесспорное; он прав только там, где все правы. Но ему совершенно чуждо такое философское или художественное откровение, которое новым светом, так сказать, сверхъестественной мудрости озарило бы промежуток между рождением и смертью, показало бы тайный смысл в той прихотливости счастья и несчастья, в той смене дел и

дней, какие заполняют драму нашего существования. Охарактеризовать жизнь, назвать ее таким словом, которое еще никем другим не найдено, Андреев не умеет, – слова у него не нашлось. И в своем «представлении» «Жизнь человека» он предложил такую схематизацию и типизацию, такие обобщения, которые были бы чем-то обещающим в устах развитого юноши, но недостаточно тонки и глубоки для писателя, взрослого умом и талантом. Нет типичности в настроениях его людей вообще и его Человека особенно. Жизнь дается у нашего писателя как цепь внешних и крупных происшествий. Рождение, бедность, богатство, смерть близких, смерть самого героя – все катастрофы, удары, события по преимуществу.

И это именно характеризует Андреева: для того чтобы он услышал жизнь, она должна звонить ему во все колокола; для того чтобы он увидел жизнь, она должна показать ему свои кричащие краски – для звуков тихих, для оттенков нежных Леонид Андреев по большей части остается глух и слеп. Порог раздражения лежит для него очень высоко. Он воспринимает поздно, он воспринимает и воспроизводит только *maximum*. Он – своеобразный писатель-максималист... Оттого на его страницах и рассеяно так много страхов и содроганий. «Безумие и ужас» – без них он не может обойтись. Безумие будней, ужас обыденности не привлекают его к себе, не останавливают его внимания. Тот, кто видел сам войну, кто участвовал в ней, великий Толстой, не услышал в ней

никакого «красного смеха», потрясающе изобразил ее в ее обыкновенности, как факт среди фактов, как то, к чему при-выкают; с неизмеримо меньшей силой таланта, но с такою же искренностью и простотою то же сделал и Гаршин, – между тем как Андреев, далеко от поля битвы, литературно отделил ее страшную суть, нарисовал психологическую олеографию и залил ее красной краской. Вообще, неутомимый в собирании элементарных ужасов, их завзятый коллекционер, всегда имеющий наготове ящик Пандоры, он при каждом удобном случае выпускает на волю его обитателей – и отсюда все эти «стены» и «бездны», все эти революции и бомбы, которыми полна, например, пьеса «К звездам». В последней героиня вспоминает, как умирали ее дети, как резали живот у ее ребенка или как она зимою в лесу отстреливалась от волков. В «Жизни человека» даже inferнальные старухи разговаривают между собою о страшном крике прохожего, которому экипажем смяло ногу. В «Савве» – кладбище, уроды, калеки; разъяренная толпа убивает человека; другой человек убил когда-то родного сына и теперь рассказывает о своем нечаянном преступлении и о том, как он в кару себе сжег в печке собственную руку. Савва говорит: «Когда вы умрете, я повешу вас как знамя истины. И по мере того как с вас станет сползать кожа и мясо, будет выступать правда...» Внешний безобразный ужас застилает собою у Андреева внутреннюю жуть; его «Елеазар» уже потому дает меньше, чем мог бы дать, и не достигает глубокой силы



воздействия, что образ человека, видевшего смерть, познавшего истину и тайну, нестройно сплетается с образом человека, просто лежавшего в могиле и оттого пугающего отвратительной тучностью своего тела и синевой своего лица; физически страшное отвлекает внимание и впечатление читателя от моральной значительности ситуации, от духовного лицемерия смерти – и над тайной преобладает тело. При этом Андреев не довольствуется одним каким-нибудь ужасом, а набирает их возможно много, строит их эшафодаж; чем больше, тем для него лучше. Писатель множественного числа, сильный в беллетристической арифметике, он расскажет непременно о семи повешенных, хотя, как уже отмечено раньше, для нас, для нашего отклика, слишком было бы достаточно одного повешенного. И отец Василий Фивейский должен у него перенести целую груду несчастий, длинный ряд потрясений, для того чтобы наконец прийти к своей душевной катастрофе. И в «Красном смехе» – не одно безумие, а одно следует за другим. Многое и большое нужно Андрееву. Отделяет он, правда, детально, слишком детально, на мелочи смотрит в лупу; но самый предмет его отделки, то, над чем он пристально работает, всегда множественно или крупно. В жизненной кунсткамере он замечает только слона – и этот оптический грех не меньше, а больше той противоположной ошибки, в какую впал крыловский герой.

Именно поэтому люди почти всех его сочинений и герой его драмы «Жизнь человека» находятся под властью внеш-

ней обстановки и резких событий. Последний, например, сразу и неожиданно переносится от нищеты к роскоши, переезжает к ней на автомобиле (о которых так часто говорят в пьесе); потом он снова теряет богатство, и у него убивают сына камнем, из-за угла. Мы видим все, что идет на него, человека; мы не видим, что идет от него. Правда, в грубых произведениях своих Андреев и хочет показать, что мы – игрушка в руках судьбы, что мы – только манекены, которыми движет Некто в сером; правда, в этом и состоит его художническое намерение, но это его несколько не оправдывает. Ведь сам человек не сознает, не слышит, что за его спиной стоит Серый, ведь безмолвное действие последнего на нас претворяется в нашу душу – ее-то во всяком случае никто из нас не вынет, и если мы – куклы, марионетки, то куклы одушевленные, с иллюзиями, с богатым внутренним миром; и давно уже мудрыми устами сказано про человека, что он – тростник мыслящий. У Андреева есть тростник, но нет мысли. Оттого единственный тонкий и духовный момент, который мог бы углубить «Жизнь человека», только намечен мимоходом, брошен случайно, а не развит – это потеря героем своего таланта. Здесь настоящая трагедия; но как раз мимо нее нал; автор быстро прошел, потому что легче и способнее для него дать в руки Некому в сером камень и пробить им голову сына человеческого, нежели показать, как иссякает живая душа, как перестает в ней бить ключ вдохновения и дарования и какую роль в этом иссякновении играет Некто.

Перенося центр тяжести из реальных, а не сочиненных, психических состояний на события внешние, Андреев не показывает из-за этого, в чем настоящий трагизм бытия. Ведь в том, что архитектор утратил свое богатство с автомобилями и потерпел семейное горе, нет истинной необходимости и типичности. Что же, если бы всего этого не случилось, если бы сын Человека был не убит, а, например, женился на богатой барышне (что бывает не менее часто), то, значит, Человек помолился бы Некому, не проклял бы своей жизни, и она была бы в его оптимистических глазах счастлива и прекрасна, и вся трагедия пошла бы прахом? По Андрееву, как будто выходит именно так; для него драматичны одни исключения жизни, а не ее правило и привычность. Он не думает, что корни трагического лежат не в событии с его неожиданностью, а в том, к чему мы привыкли и что незаметно подтачивает жизнь и душу. Не кровавые праздники существования, а его серые будни – вот что страшно. Не только царство Божье, но и трагедия не вне нас, а внутри нас. И больше типичного материала для жизни «Человека» и человек нашел бы писатель, если бы погрузился в глубину людских настроений, если бы он подсмотрел, как внутренне меняется человек, вращаясь вокруг своей собственной оси, как уходит его прозрачное и призрачное детство, как незаметно перестраивается его душа и он не узнает себя и других и в то же время чувствует в себе и в других нечто знакомое, старое; и вот сплываються краски, и маячит какая-то фантазмагория, и пе-

рестаешь различать реальность от призрака, себя от среды, и в глубоком недоумении и удивлении перед собою и перед всем погружаешься в последнюю загадку, в последнее забытье, – как это хорошо изобразил и сам Андреев в пятой картине своего «представления» о человеке, когда в дикий кошмар сплетается вся прожитая жизнь, безобразными старухами скидываются нежные девушки, когда-то в белых платьях танцевавшие на балу, и слышатся звуки отзвучавших мелодий, и воскресают в безумном урагане все радости и боли, все дары и удары бытия...

Вообще, изображая жизнь и смерть человека, все, что мы делаем и от чего страдаем, Леонид Андреев не проникает в тайники духа. И даже когда он пишет мистерии, он все тяготеет к поверхностному и оттого дает волю своей мелкой насмешливости, своему остроумию. Иногда последнее у него относительно, чаще же безусловно-мнимо. Несчастное желание быть остроумным доводит его даже до таких творений, как, например, «Оригинальный человек», где читателю неловко за себя и за автора, в поте лица своего старающегося позабавить и поучить нас рассказом о чиновнике, который будто бы любит негритянок. «Пели хорошо, как редко поют на дачах, где каждая безголосая собака считает себя обязанной к вытью»; «по своей внешности Баргамот скорее напоминал мастодонта или вообще одно из тех милых, но погибших созданий, которые, за отсутствием помещения, давно уже покинули землю, заполненную мозгляками-людиш-

ками»; нет сил переносить такие порывания к юмору. Он совсем не присущ Андрееву, прямо ему противоположен. Нет у Андреева той свободы и широты, той великой несвязанности духа, какая обуславливает юмористическое мирозерцание. А там, где он высмеивает, где он пытается быть сатириком, он тоже терпит жестокое поражение. В рамку пошлости вставляет он жизнь человека. Но сатира на пошлость не дается ему, она звучит у него всегда тенденцией, иногда – обидой, но никогда не правдой. Отец только что родившегося ребенка в радости, что это – сын, говорит врачу: «Я вам заплачу больше, чем назначил», а врач ему в ответ: «Вы должны мне заплатить особо еще за щипцы, которые я накладывал», – что здесь типичного, что здесь необходимого и разве это не простое оскорбление, которое писатель бросает в лицо людям и которое всей своей тяжестью повисает на нем самом? Или всецело ради плоской сатиры написан бал у Человека. Здесь герой совершенно забыт, им Андреев не интересуется, а вместо него так много внимания отдает неинтересной беседе гостей, которая все время, все долгое время ведется о богатстве и пышности Человека; так много занят последними автор, что в конце концов получается такое впечатление, будто и сам он присутствует на балу у своего героя, среди гостей...

Дурной и неостроумный сатирик, Андреев чужд и лиризму. В своих построениях отделяясь от самого себя, от живой правды своего реального естества, но в то же время собою

связанный и принужденный, он и не может быть лириком. Поразительно, до какой степени он вообще не поэт. Он риторичен даже и там, где хочет вкладывать в уста своим персонажам речи нежные и ласковые. И влюбленный художник говорит своей возлюбленной: «Я очарую тебя светлой сказкой; яркими мечтами обовью я тебя, как розами, моя царица», – не похоже ли это на махровые бумажные розы, которых вообще немало в творчестве Андреева? Между тем от кого же, как не от художника, да еще влюбленного, можно было бы ожидать, чтобы его ласки и мечты не были так избиты, не были так сходны с приложениями к «Ниве», как сходны с ними все эти грезы Человека о белых мраморных виллах в роще лимонов и кипарисов, о норвежском замке и золотых кубках, из которых пили древние викинги и теоретически пьют современные беллетристы?..

Нередко Андреев разностильно перемежает реалистический и символический моменты, быт и мистику. Делает он это именно вперемежку, без синтеза и цельности, потому что уж если он вообще что-нибудь умеет, так это именно – анализировать, расслоять, но не собирать. И поэтический, и философский синтез одинаково лежат за пределами его компетенции.

Как философ, автор хочет понять жизнь под знаком Некого в сером, но самая тайна у него разговорчива, самое молчание словоохотливо, и все эти загадочные существа, охраняющие входы, со свечами и мечами в десницах, говорят

ритмично, красиво, риторично и, к сожалению, слишком напоминают самого Андреева. У Некого в сером философия так примитивна и бедна, что иной раз подозреваешь, не кроется ли под его загадочной пеленою умный гимназист. Он, таинственный, великий, божественный, только и говорит что о счастье или несчастье – между тем, если бы он действительно был тот Некто, которого имеет в виду Леонид Андреев, он должен был бы стоять неизмеримо и несоизмеримо выше этих ничтожных человеческих мерок счастья или несчастья – он должен был бы их совсем не понимать. У Андреева Некто думает как человек, ничем существенным от последнего не отличается. С таким Некто можно и потягаться, и договориться. Андреевский Некто не только серый, но и узкий. Автор из своего Человека незаконно, нетипично сделал позитивиста, но позитивистом оказался у него и Некто, и оба шествуют они в одной плоскости – именно в плоскости...

Над нею не подымается и «Анатэма». Пусть все там звучит в выпрленном тоне, торжественной декламацией, но жизнь не становится выше от того, что ее поднимают на ходули. Сам Анатэма ничтожен; этот бес, поистине – мелкий бес, какой-то Передонов из преисподней. И его личность раздваивается. Если это – дьявол, то ему не нужно спрашивать имени Бога, имени добра – он его знает, падший ангел, сам некогда живший в лоне Бога, Его имевший своею родиной; человек не знает имени и истины, но дьявол их знает и как раз потому на них ополчается. Непонятна любознательность

Анатэмы. Если же это – человек, то ведь последний не ползает на брюхе, не пресмыкается, не играет с Богом: он или верит, или бунтует, или попросту не знает, но, во всяком случае, у него нет хитрости Анатэмы. И в образе последнего перемешано столько противоположных элементов, дана такая ужасающая путаница, что даже трудно говорить о нем, как о цельном и законченном существе.

Как бы то ни было, по замыслу Андреева, именно дьявол создает Давида Лейзера, или того, чьим псевдонимом является Давид. Дьявол провоцирует этим человечество против Бога. Но во имя чего? Не во имя бунта ради бунта, а для того, чтобы вернуть истину людям, чтобы заставить Добро проявить и назвать себя, чтобы Бог стал Добром. Однако почему об этом заботится дьявол? Что ему до того, чтобы истина засияла над людьми? И с каких пор дьявол, сам нуждающийся в адвокате, стал адвокатом человечества? Затем, разве ему то самое кажется несправедливостью и злом, что и нам, людям, – разве одною мерою мерят истину высшие силы и бедная мысль человеческая?

Наконец, вопреки идее Андреева на примере Давида Лейзера вовсе не сказалось бессилие любви. Дело Давида не кончено и кончиться не может. Физическая смерть великого еврея не есть его духовная кончина. Любовь бессмертна. Она не может быть бессильной, она – сила уже тем, что существует и, однажды начавшись, побеждает времена и сроки. И Давид Лейзер, когда-то радовавший людей, продолжает радо-



вать их и теперь, и всякая душа принадлежит ему, ибо «всякая душа – христианка». В чем же его крушение, в чем его бессилие? Это ли не победа – совпасть с извечной и общей категорией духа, назваться одинаково с нею? Пусть, по концепции Андреева, дьявол продолжает дело Христа и воссел на Его гробнице, чтобы оттуда именем Его зажигать ненависть и убийство, – но ведь сам же автор устами охраняющего входы говорит, что, погибший в числах, мертвый в мере и весах, Давид достиг бессмертия в бессмертии огня. И в этот Огонь веруют люди; сами обреченные мере и весам, существа с эвклидовским умом, они, однако, своей душою принимают и понимают безмерное, невесомое и несказанное и оттого не верят, чтобы последней и безнадежной смертью умер Давид Лейзер. Давид воскрес, воистину воскрес. И то, что побиение камнями Давида, разочарование людей в радующем людей, Андреев счел бессилием любви, – это обнаруживает в нем поразительную недостаточность понимания. Вообще, идеи, на которые он притязает, так велики, а сам он так мал, что стоит лишь у подножия их горы. И в самой манере подходить к вечным вопросам и решать их есть у него опять что-то некультурное, слышится какая-то ограниченность и тот привкус дурного тона, который вообще свойствен его творчеству.

Но как в «Жизни человека», так и в «Анатэме», среди сплетения бытовых, психологических и философских несообразностей, и сквозь шум отдельных фраз пробивается все-

таки много хорошего и живого. Таковы, в первой пьесе, образ жены Человека, в ее молодости, когда у нее была такая восторженная и голодная душа, или молитва ее и ее мужа, или обращение умирающего сына к отцу: «Папа, папа, я умираю... удержи меня». В «Анатэме» можно подметить верное указание на то, как человечество от человека ждет чуда; хорошо уловлено и то, что под властью иллюзии не только все уверовали в Давида Лейзера, и жена его среди них, но и сам он, прежде считавший своих прозелитов, чаятелей чуда, сумасшедшими, в конце концов соблазняется совершить чудо, воскресить мертвого. И нельзя без жалости слышать, как он говорит про себя: «Моя старая душа»; как он вспоминает своих детей, своего маленького Мойшу, погибших, «как птички на голых ветвях зимы»; с какою горечью он отвергает поздние, искаженные дары жизни, теперь уже бесполезные. И когда он характеризует себя: «Я – старый еврей, умеющий головку чеснока разделить на десять порций», то перед нами встают голод и скорби многих старых евреев и вообще несутся к Богу и стон, и молитва, и горе рыдающего человечества – и вот это страдание и сострадание, разлитые в пьесе значительно примиряют с нею, с ее напыщенными недостатками...

В «Анфисе» тоже два стиля: быт и мистика, обычные присяжные поверенные и эта старая неведомая бабушка, которая вяжет чулок, – «одна за другою, повторяясь бесконечно, нанизываются серые петли; догоняют одна другую и не

могут нагнать, торопятся по кругу, и поблескиванию спиц отвечают слепые мигания небольшого торопливого маятника, едва успевающего хватать летающие секунды, озадаченного до ужаса». Может быть, эта ремарка более манерна, чем истинно глубока и прекрасна, и тоже делает много шума из ничего, мистику из чулка – но во всяком случае «бабушку» Андреева принять можно, ее «старое, серое, тайной старости и знания замкнутое лицо», и даже производит сильное впечатление, не выдуманно и естественно то, что когда старуха некоторое время сидит одна за столом, то «на мгновение кажется, что все, кого она знала, кого любила, ненавидела и пережила, бесшумно занимают пустые места и вступают с нею в беседу», – да, действительно кажется, что рядом со старостью идет и с нею рядом садится вся прожитая жизнь, все пережитые люди... Но если бабушка олицетворяет рок, меттерлинковскую судьбу, необходимость, то в самой пьесе зато необходимости нет. Обычная для Андреева слабость мотивировки сопровождает его и здесь. Если иные из второстепенных персонажей выписаны хорошо, то нет правды в главном образе – Анфисе. Она должна быть страшной, трагической и таинственной, ее часто сравнивают со змеей, в глазах ее видят ярость и страдание, ее считают воплощенной справедливостью; между тем на самом деле она – такая робкая, беспомощная, жалкая, она просит о любви, она стучится в дверь жестокого возлюбленного, а раньше что-то произошло у нее в Смоленске с офицером. Она – самая обыч-

новенная. Правда, Леонид Андреев одел ее в черное платье, но, кажется, этого еще мало для того, чтобы стать мрачной; правда, он надел ей на палец перстень с ядом, но об этом так много говорят в пьесе, что от одних разговоров яд должен был давно выдохнуться... Вообще, так банально кругом Анфисы и такие банальные слова произносит она сама, что между ее значительной внешностью и ее внутренней незначительностью возникает резкое несоответствие. Есть, впрочем, в пьесе один серьезный момент, но, по обыкновению, как раз на него автор не обратил должного внимания. Это именно то, что Анфиса отравляет Костомарова не из ревности, не только из ревности: она главным образом исполняет чье-то веление, поручение судьбы, волю древней бабушки; представительница потусторонней силы, она казнит своего любовника за то, что он никого не любит. С жалостью и слезами отравляет она его, но, покорная судьбе, не может не убить того, в чьем сердце, казалось бы таком влюбчивом, не горит истинная любовь. Ибо смерти подлежит, кто не любит. И Нина, и сама Анфиса говорят Костомарову: «Ты никого не любишь. Ты хочешь любить, но не умеешь... Ах, ты еще не знал любви, дядя, ты не знал ее никогда». Вот этот мотив, это противопоставление внутренней безлюбности Костомарова его многообразной внешней любви были бы достойны разработки, могли бы в своем развитии излиться в глубокую идею, создать глубокое художественное произведение. Но этого не случилось. Все разменялось на мелочи, на пош-

лости (один персонаж говорит про другого: он «ненавидит меня до родовых схваток в желудке»), и мы на слово должны верить автору, что Костомаров – талантливая натура. На самом деле Андрееву не удалось показать, что этот современный Дон Жуан причастен внутренней значительности своего прототипа. Дон Жуан не возвращается, а присяжный поверенный Костомаров покидает Александру для Анфисы, Анфису для Александры, Александру для Анфисы, потом совмещает обеих, наконец, обеих или одну из них заменяет Ниной, – а в отдалении виднеется еще какая-то Беренс, и все у него, в его совместительском сердце, так сложно и смежно, что перед нами, несмотря на все усилия Андреева, в лице героя выступает самая обыкновенная или, если это приятнее автору, необыкновенная пошлость, – просто Стива Облонский, только без его искренности, мягкости и аристократического изящества. И не серьезный смысл, а смешное чудится читателям в словах Костомарова: «Только для вашей ласковой улыбки, только для того, чтобы на мне остановился с ласкою ваш взор, я готов любить ее, другую, третью...» Какое самопожертвование!..

Роковое недоверие к Андрееву, невозможность принять за правду то, что он рассказывает, почти не покидает нас и при чтении «Сашки Жегулева». И это тем поразительнее, что, как известно, сюжет последнего взят из реальной жизни. Превратить быль в небылицу – может ли выпасть художнику горшая участь? Ведь назначение его – как раз противополо-

ложное. Ведь он не разрушает, а творит, и творит, эстетически и психологически, именно из ничего. Андреев же не исполняет обязанности писателя; он не только ничего не прибавляет к миру, но еще и отнимает у него. В данном случае он отнял существенный и глубокий факт – разбойника-революционера, странную, мятежную, значительную душу. Ни внешний драматизм разбойничества, ни его психология, ни выразительность кровавых событий, ни внутренняя человеческая буря, их вызывающая, – ни то, ни другое автору не удалось. Сквозь прихотливые узоры всяких ухищренностей, сквозь эту словесную праздность, едва проступают основные линии, суть авторского замысла. По Андрееву, прошлое вторгается в настоящее, большое – в малое: все обиды и горести, когда-либо перенесенные русским народом, вся огромная страдающая Россия, японская война и 1905 год сосредоточились в «юноше красивом и чистом», Саше Погдине, и потребовали от него жертвы, позвали его на заклатие. Нужен был именно он, Саша Погдин, потому что он был невинный, чистый, а только т. е. имеют право на чужую кровь, кто свят и праведен. Затем у Саши талантов не было (или так казалось), а его совратитель, Колесников, тоже считавший себя бесталанным, думал, что недаровитые, обыкновенные могут лишь «двинуть по низу», собрать мужицкие вольницы, лесных братьев, и кровью да пожарами гворить дело мести и освобождения. Присоединяется к этому еще и юг момент, что Саша – генеральский сын, аристократ, прирожден-

ный атаман, – лишнее обаяние его личности и новый, покаянный смысл его чересчур демократической деятельности: вспоминаешь невольно Верховенского из «Бесов»: он тоже, подобно Колесникову, лелеял в Ставрогине красавца и аристократа, «Ивана-царевича», который именно царственностью своею освятит революцию, придаст ей авторитет и силу. На этой антитезе невинности и разбойничества, аристократизма и мужичества, страшного дела и чистых помыслов; на этой противоречивости, которую в себе примиряет герой, во имя идеи жертвующий своей чистотою и всеми радостями жизни, но и жизнями других, бескорыстный кровопролитель, разбойничающий искупитель отцовской вины, Авель убивающий, – на этой основе зиждется «Сашка Жегулев».

И если бы намеченные идеи были претворены в осязательные образы, в реальную правду событий и речей, то перед нами было бы высокое произведение. Но этого не произошло, и автор со своей задачей не совладал. Идеи остались сами по себе, образы – сами по себе. Чуда воплощения не совершилось. И даже больно и жалко видеть, как не разрешается в дело внутренний подъем писателя, как распадается в пустых словах его задуманный чертог. И делаются у него слова пустыми и бездыханными только потому, что они как-то не так связаны между собою: в иных сочетаниях, в ином контексте они могли бы дать возвышенное целое, а теперь, разрозненные, только поставленные друг около друга, а не соединенные художественной необходимостью и ин-

тимностью, они производят впечатление разрушенной храмины или рассыпавшегося набора – они пропадают зря. То, что древнерусские писатели вменяли себе в заслугу, то, что они в своем изложении ценили, – «плетение словес» – это не может удовлетворять современной требовательности. И слова, сами по себе великолепные, пышные, в другой обстановке такие уместные, здесь являются только красноречием и даже раздражают, как оно. Хочется простоты, стихии Толстого, а если уже в ней свыше отказано, то должен быть иной тип красоты – тип сложности и тонкости, тип отклонений и оттенков. Леонид Андреев не дает ни того, ни другого. Увлекая от главного в сторону и от этой стороны еще в новые стороны, он признаки вещей выбирает случайно, без истинной обязательности. В тайну незаменимого он не проник. И не то чтобы плетением словес он потешался или холодно нанизывал их одно на другое; нет, он искренен и все-таки риторичен и равнодушен; он хочет сказать правду, а говорит ложь; он хочет усложнений изысканных, и все-таки получается грубое. Как бы ни были хороши и плавны слова в своей отдельности, но если они только сплетены, а по существу не сроднились между собою, они дают в конце концов незаполнимую и холодную пустоту. От нее нисколько не спасает приподнятый тон: слишком долгая торжественность утомляет, и не выдержишь этого напряжения. Усталый и обессиленный, скучающий, видит наконец читатель, что водят его кругом пустоты, что действие не подвигается и что он



не может верить почти ни одному слову, ни одному чувству, ни одному происшествию. Герой, и в естестве Саши Погодина, и в естестве Сашки Жегулева, остается одинаково непонятным и неясным, от начала до конца выдуманным; другие персонажи: мать, сестра, Женя Эгмонт, Колесников – никто, никто не виден; лишними словами автора они заслонены от нас, части глушат целое, и в тоскливом недоумении покидаешь книгу, в которой писатель не сумел правдоподобно рассказать правду.

Впрочем, надо отметить, в виде нескольких примеров, те второстепенные детали, которые оставляют здесь впечатление жизненности.

Стражники в темноте целятся уже в будущих разбойников Сашу и Колесникова; но один из полицейских «видел блестящие пуговицы Сашиного гимназического пальто и, либо спросонок, либо по незнакомству с мундирами, принял его за офицера, выпрямился и крикнул сипловатым басом: „Здравия желаю, ваше благородие!“ Саша коротко и сухо бросил: „Здорово!“»

Это – маленькая сценка; но обмен приветствий между стражником и революционером полон значения, полон недоумения...

Во время панихиды по гимназисту-самоубийце какой-то совсем незначительный человек с козлиной реденькой бородкой тычет по рукам гимназистов кучкой пылающие свечи и шепчет «Раздавайте!», а сам, все так же на ходу, уверенно и

громко отвечает священнику: «Господу помолимся! Господу помолимся!» А этот священник сказал такую простую речь, заморгал выцветшими глазами и добрым голосом произнес: «Господа гимназисты! Как же это можно? А как же родители-то ваши, господа гимназисты! Как же это так, да разве это можно! Ах, господа гимназисты, господа гимназисты!»

Приходит конец лесным братьям; их усиленно разыскивает полиция и войско. «Словно чья-то огромная лапа, не торопясь и даже поигрывая, ползала по уезду вдогонку за лесными братьями, шарила многими пальцами, неотвратимо проникала в глубину лесов, в темень оврагов, заброшенных клетей, нетопленых, холодных бань...» Приходит конец и атаману лесных братьев, Сашке Жегулеву. Он знает это и идет в город, чтобы проститься с матерью и сестрой, т. е. посмотреть на них в окно, еще раз, в последний раз, увидеть родные лица, родную обстановку. Вот стол, накрытый скатертью, чайная посуда. «Но что-то странное смущает его, какие-то пустяки: то ли поваленный стакан, и что-то грязное, неряшливое, необычное для ихнего стола, то ли незнакомый узор скатерти... И вдруг, непонятный в первую минуту до равнодушия, вступает в поле зрения и медленно проходит через комнату, никуда не глядя, незнакомый старик, бритый, грязный, в турецком с большими цветами халате»... Вместо матери и сестры, вместо родных и нежных лиц – чужой старик в халате. Мать и Леночка куда-то уехали, переменили квартиру, и не с кем прощаться.

Но удачные подробности всегда затеряны у Леонида Андреева в ненужном и неверном, и мозаика их не соединяется в целую картину. И если бы еще чувствовалось, что сам автор как-то растерялся в сложности, в извилинах и противоречиях человеческого духа, подавлен ими – и вот все их наивно и беспомощно показывает читателям; но нет: Андреев считает себя знатоком всех этих изгибов и тонкостей, в этом труднопроходимом царстве он уверенно берет на себя роль проводника, держит себя как провидец этих мистерий и тайн – между тем именно здесь и оказывается, что сам проводник еще более слеп, чем другие. На него положиться нельзя, и только рождается глубокое сожаление, что какая-то «длань незримо-роковая» преломляет его творчество и заставляет его ухищренно играть впустую.

Разочарование идеалиста-ученого, одиночество в родной семье, профессор среди пошлости – эта тема «Профессора Сторицына» разработана уже в «Скучной истории» Чехова. И воспоминание о последней создает у читателя фон, губительный для Андреева. Чехову веришь, Андрееву – нет. Герой «Скучной истории» так рассказывает о себе, такими словами говорит, такую психологию в себе раскрывает, что не сомневаешься в избранности, в тонкой талантливости его духа; чеховский Николай Степанович, взысканный щедротами своего одаренного творца, имеет право на знаменитость и на свое упоминание о ней. Профессор же Сторицын не умен. И это видно не из того, что он сам так мужественно восклицает

о себе: «О, дурак, дурак!» – и еще повторяет это самоопределение, несмотря на благородный протест жены: «Ты не смеешь так говорить про себя»... – нет, все поведение Сторицына, его совокупность беспощадно свидетельствуют о том, что автор профессору ума не предоставил. И пусть, как мы узнаем из пьесы, книга Сторицына выходит пятым изданием и вся Европа смотрит на него, читатель не разделяет вкуса Европы. Если бы Леонид Андреев задумал придать своему герою стиль архаический, уподобить его, например, профессору эстетики из «Обыкновенной истории» Гончарова; если бы в особенности он захотел посмеяться над ним, как посмеялся Достоевский над стариком Верховенским из «Бесов», то риторику Сторицына, его словесные ходули, его вещания о красоте можно было бы вполне принять. Но ведь буквальный и духовный текст андреевской драмы свидетельствует о том, что перед нами должна быть личность серьезная, трагическая, большой страдающий человек, и притом – не отодвинутый в старину, а наш живой современник. И вот, становясь на эту точку зрения, выбранную автором, приобщаясь к его замыслу, сейчас же испытываешь эстетическую обиду. И опять поражаешься, как Андреев не умеет ничего рассказать правдоподобно, как из реальности он делает неправду, был превращает в небылицу. Он выдумкой компрометирует реальность, он искажает факты, и от этого действительность беднеет и бледнеет. Можно ли оспаривать жизненность того явления, которое наметил автор, – сиротство высокой души,

ее страдания от окружающей неблагообразности и грубости? Между тем эту верную картину так нарисовал Андреев, что она потеряла всякую вероятность. Снова думаешь о Чехове: его Николай Степанович, профессор из «Скучной истории», так естествен; отцовская драма героя так понятна, и правдивыми штрихами написан образ его дочери, которая раньше, девочкой, любила мороженое, а теперь любит молодого человека Гнеккера, олицетворение оскорбительной пошлости; нежно и грустно звучит элегия разочарованного мужа и отца, который когда-то целовал пальчики своей маленькой любительнице мороженого и называл их: «сливочный... лимонный... фисташковый», а теперь к этой нравственно чужой барышне сам остается холоден, «как мороженое»... Но где у Чехова – печальная правда и легкие дорогие краски, там у Леонида Андреева – ложь и выдумка, литературная охра, что-то крикливое и дешевое. Над каждым «i» поставлены огромные точки, зажжены электрические вывески, все подчеркнуто – и потому из этого сплошного курсива ничто и не выделяется. Слишком достаточно, например, что профессор натолкнулся в жизни на узкий лоб своего сына. Андрееву, однако, этого художественно-ценного признака мало, и те речи, которые он диктует обладателю тесного лба, уже производят впечатление тенденциозной сочиненности, и принадлежат они автору, а не самому герою. И сцена, когда отец напивается пьяным и предлагает сыну поехать вместе «туда», – эта грязная сцена возмущает не только нравствен-

ное чувство, но и больше всего чувство правды. Таких страниц не прощает эстетическая брезгливость. Они безобразны потому, что неестественны; они безнравственны потому, что придуманы. Если бы профессор Сторицын был действительно пьян! Но хуже всего то, что он на самом деле трезв (т. е. трезв Андреев); хуже всего то, что его опьянение – фальшивое, театральное, литературное, с идеей; он ломается, он, по авторской воле, в самом охмелении озабочен тем, чтобы его оправдать, показать его глубокий смысл и трагическую красоту. «Приобщи меня к твоему ничтожеству, к великой грязи мира сего!» – восклицает он, совсем не пьяными устами обращаясь к сыну. Он кокетничает. Какое счастье, что это – не живой человек, что это – вымысел убогой фантазии! Она уже и тем обнаруживает свою бедность, что все преувеличивает и все – простите за вульгарность – «размазывает». Почти ни о чем не скажет автор один раз; он почти все повторит и на все пальцем укажет; он не довольствуется намеками, он делает подписи и надписи. И вот Сторицын не только пьянствует, но и свое опьянение мотивирует; и вот не просто его другой сын Володя дает Саввичу, любовнику своей матери, пощечину, а к этой пощечине готовятся и о ней говорят до и после, ее комментируют; и не то чтобы курсистка послала своему профессору цветы, а ее обычный букет поднят на высоту события чрезвычайного, и так долго нюхают ее цветы, и так много о них разговаривают, что для читателя они, как яд Анфисы, скоро выдыхаются и становятся нестерпи-

мы. Усердно воздвигая пирамиду безвкусицы, Леонид Андреев не только утрирует характеры (например, вульгарность Саввича – какая-то нарочитая, преднамеренная, кричащая), но и любую деталь сейчас же возводит в куб. И этот «кубизм» автора нередко делает его героев смешными там, где он хотел бы представить их глубокомысленными. Так, профессор Сторицын в пафосе вздора, в экстазе своей глупости договаривается до изречения, что «есть грудные девочки, растленные, как проститутки». Потенциально, конечно, но все-таки – грудные девочки!.. От них уже, разумеется, недалеко до утверждения того же ученого, что его жена – дама «с грудью, которая могла бы вскормить тысячи младенцев, тысячи мучеников и героев, а питает только – Саввича». Тысячи младенцев... Мы уже сказали, правда, что Сторицын не умен; но автор все-таки мог бы отнестись к нему великодушнее, спасти его от гиперболизма, умерить его арифметику. Или чувство меры не присуще самому писателю? Или он сам думает всерьез, что профессор за часы, которые он потратил на беседы с женою, на духовное общение с нею, «за эти часы бесконечной работы... мог бы бросить в мир десятки книг»? Или он сам уверен, что, когда принесли цветы от барышни (все те же чрезвычайные цветы), Сторицын не мог не побледнеть и не произнести такого афоризма: «У нее не хватает силы поднять камень – и вот она приносит цветы»?..

Впрочем, стоит ли говорить об этих мелочах, когда вообще вся пьеса целиком изборождена фальшью, когда, кроме

двух-трех приемлемых и живых реплик, здесь все раздражает шумихой деланности и когда с головы до ног сочинена главная фигура? Ведь он – не настоящий, профессор Сторицын. Ведь то, что вещает этот Руслан своей Людмиле, деревянной княжне Людмиле Павловне, болезненно действует и на самый нетребовательный художественный слух. Профессор Сторицын заявляет себя искателем красоты; он проповедует, что надо жить красиво. «Вы слушаете? Надо красиво мыслить, надо красиво чувствовать; конечно, и говорить надо красиво». Можно ли придумать что-нибудь пошлее этих заветов и советов? Можно ли вообразить что-нибудь более мещанское, чем эта предписанная себе, заказанная красота? Если бы профессор Сторицын был реальным человеком, а не кустарной поделкой, то он знал бы, что жизнь только тогда красива, когда она об этом не думает. Если жизнь – красавица, то – без кокетства. Сама она собою не любит. И кто сознательно ставит себе целью жить красиво, тот этим самым изобличает в себе отсутствие внутренней красоты. Она придет сама, если придет вообще; красота приложится. И если Сторицын хочет говорить красиво, если такова у него определенная тенденция («и говорить надо красиво»), то вполне понятно, почему красоты нет в его речи, а есть невыносимая книжность и напыщенность. В самые серьезные моменты жизни он красноречив – может ли быть горшее наказание для тех, кто его слушает, кто читает о нем у Леонида Андреева? И можно ли ему в таком случае симпатизировать, мож-



но ли верить его искренности? С женою, с княжною, со всеми говорит он не просто, а тенденциозно-красиво, т. е. красиво. Он неприятен. Все эти «осиянные чертоги его мечты», «великолепный ужас внезапных встреч», «чистая, без нетления Бога-Слова рождающая»... как ему, право, не совестно!.. И вообще, когда он декламирует о своей огромной потребности в красоте, о непередаваемом одиночестве в мире своих могил, о каких-то перенесенных им пытках огнем и водою; когда он лестно отзывается о своем уме и себя выделяет из общего правила, из «грубости и неблагородства нашей жизни», то его жеманство, самоприподнятость и его теплое отношение к самому себе несколько читателей не растрогают.

Он даже умирает не так, как это принято у людей, а тоже декоративно и эффектно – он медленно идет к двери, он поднимает руку, он восклицает: «Я иду», т. е. это он идет к Богу: «Есть же хоть один слушатель, который слышал меня. К нему!» Так умирает привыкший к слушателям профессор...

Эта смерть, между прочим, очень удобна для писателя, так как она разрушает гордиев узел; но мы предпочли бы, чтобы драматург не облегчал себе задачи, делая своего героя больным, с самого начала наделяя его чуть ли не пороком сердца: интереснее был бы герой здоровый, и тогда нельзя было бы прибегнуть к внешней развязке, а все решила бы свободная игра чисто душевных сил. У Леонида же Андреева психологии помогла медицина.

Кстати, представитель этой последней, профессор Телемахов, друг Сторицына, если и обнаруживал сперва некоторые признаки жизни, жизненности, то скоро Леонид Андреев и его успел повергнуть в небытие искусственности, погубил его всякими вычурами, придумал для него разные надрывы и трагедии.

И в общем, вся пьеса – пустое место; и это тем досаднее, что автор мог бы его застроить – жизнью. Ибо тему он взял психологически-законную, но вот не сумел с нею справиться.

Если в «Профессоре Сторицыне» хотя бы задание правильно и свою психологическую законность имеет сюжет, то «Екатерина Ивановна» даже этим не может похвалиться, так как самая идея пьесы глубоко неправильна и события мотивированы более чем шатко. Из-за того, что муж в порыве неосновательной ревности стрелял в свою жену, последняя вовсе не должна была ему изменять, а потом изменять. Именно потому, что он в нее стрелял, он ее не обидел. Убийство не оскорбление. Отелло не тем оскорбил Дездемону, что ее убил, а тем, что раньше он ее даже ударил. Обидеть Екатерину Ивановну могли бы оскорбления, упреки, домашние сцены – но, стреляя, убивая, тем самым показал муж, что с ним разыгрывается мучительная драма, что он хочет отнять у изменницы (предполагаемой) самую жизнь и, значит, отнять или загубить и жизнь свою. Он во имя своего чувства, ради него готов принести величайшую жертву. Здесь де-

ло очень серьезно В скобках заметим, что, по выбору слишком современного автора, муж – член Государственной Думы; и вот он и тогдашнюю Думу, свое участие в ней, согласен отдать своей любви и ревности... Выстрелы его должны были прозвучать для Екатерины Ивановны не как оскорбление, а как отчаяние. Только равнодушием делает муж изменницей свою жену, – а в убийстве нет равнодушия. Убийца должен был только сильнее привязать к себе героиню, и эта страшная ночь на самом деле была их брачной ночью.

Правда, в глазах Леонида Андреева есть еще другой, второстепенный мотив, побудивший Екатерину Ивановну, заподозренную изменницу, стать изменницей реальной, и притом многообразной и доступной для всех, – это именно то, что ее супруг счел ее способной обмануть его, и обмануть ради жалкого соперника, ничтожного Аркадия Просперовича Ментикова (очевидно, таким именем и отчеством окрестил его автор в целях остроумия). И это низкое мнение об ее душевном вкусе действительно могло бы обидеть жену, заронить в ней желание мести, послужить поводом к измене со зла, если бы муж ограничился только мнением и подозрением, – но ведь он и стрелял; и вот в пафосе его иступления и муки, в звуках его выстрелов должно было исчезнуть, потонуть все другое, все обижающее и оскорбительное для женского самолюбия. И во всяком случае, по замыслу автора, как мы уже сказали, этот второй мотив – лишь косвенный, неважный, а центральная идея драматурга и героини –

та, что именно выстрелы мужа осквернили ее, развратили, на многие и разнообразные падения обрекли ее, «попали в ее душу». Не может она ему простить как раз того, что он в нее стрелял. «Он хотел меня убить; это ужасно: он хотел меня убить. Я этого не могу понять и все спрашиваю себя, все спрашиваю себя: да неужели моя жизнь так вредна, или не нужна, или противна ему, что он хотел отнять ее – убить? Разве может быть так противна чья-нибудь жизнь?» Мы видели: ничего ужасного в том, что он хотел ее убить, нет. Или, вернее, здесь больше любви, больше радостного, чем ужасного. И совсем наверное ужас не ведет к грязи, к той стихии, в которую, якобы психологически неминуемо, погрузил Екатерину Ивановну небрежливый автор. И нельзя приписывать ей такой наивной мысли, будто убивают только тех, чья жизнь «противна». Ведь знает же утонченная – как ее задумал писатель – героиня, ведь знает же она, из романов вычитала, что люди нередко убивают тех, кого любят.

Итак, предосудительное поведение Екатерины Ивановны, ее «распутство», противоречит не только моральному закону, но, что для пьесы несравненно хуже, – и закону достаточного основания, внутренней необходимости. Андреев художнически не доказал, что любовь к мужу, любовь к детям, тонкость души, женская честь, женский стыд – что все это могло и должно было рухнуть от выстрелов ревнивого мужа, что все это могло и должно было уступить циническому бесстыдству и прекрасная женская личность могла и должна

была превратиться даже не в Мессалину, а в мертвую душой развратницу. Он этого не доказал, и потому его драма падает как подкошенная, а вместе с нею задаром гибнет и то высокое моральное поучение, которое точно хотел преподать нам Леонид Андреев, предостерегая мужей от недоверия к женам и от револьверной расправы.

Если так ложен замысел пьесы, то еще хуже его осуществление. Почти все время автор попадает как раз на те слова, которые неуместны. Столь же неудачливый, как и его герой, стреляющий в человека, но ранящий тарелки, писатель не нашел тех слов, которыми надо было бы выразить задуманные им настроения души. Со своим «нет», со своими возражениями вмешивается в разговор читатель, подает свои немые отрицающие реплики. Особенно сопротивляешься творцу «Екатерины Ивановны» в первом действии, когда необходимо было найти тон и слова, которыми можно было бы разрядить напряженное душевное состояние действующих лиц, – между ними, человека, только что стрелявшего в свою жену. Задача, бесспорно, – очень трудная для драматурга. В такую ночь кошмара и трепета естественнее всего молчание; в него, красноречивое, должен был бы уйти герой, чуть не убивший, преисполненный трагических волнений. Автору предстояло победить молчание. Он должен был заменить его чем-то лучшим, более выразительным, более соответственным. Этой задачи Андреев не решил. Надоедливый, прерывающийся диалог, толкутся на одном месте,

не те мысли, не те фразы, не то, не то Чувствуется, что писатель хочет уловить и воспроизвести простую, естественную ноту, переправить беседу на плоскость обыденную, он даже играет на этих переходах реплик от важного к будничному; но вот потому, что замечаешь его намерение, его игру, он и не достигает своей цели, он не находит слова загадки. Его душа не есть «Бога-Слово родшая»; она в этом смысле бесплодна. И затем, по своему дурному обыкновению, он повторяет, он опять «размазывает», подчеркивает, не только договаривает, но и переговаривает. Добро бы Георгий Дмитриевич выстрелил – и конец; так нет – об этих выстрелах он сам и другие очень долго говорят, напоминают о них в течение всей пьесы, возвращаются к ним неоднократно – точно боятся забывчивости читателя. И так это надоедает... Георгий Дмитриевич в ночь покушения целует руку своему другу Коромыслову; при его особенном настроении этот порыв, этот жест можно понять (и простить), – но сейчас же Леонид Андреев уничтожает впечатление, ставя точку над «i», диктуя герою аффектированную фразу: «Я хочу поцеловать человеческую руку». Автор «Молчания» не умеет вовремя помолчать; он лишен писательского такта. Вот помирились муж и жена; элементарная деликатность требовала бы, казалось, чтобы окружающие приняли это молча, не дотрагивались до этих едва заживших ран, – но нет: по желанию драматурга, Алексей болтливо суетится: «Спасибо тебе, Катечка. Дай ручку поцелую. Спасибо. Ведь Борька, ей-Богу, хо-

роший человек. А ты рада, Катечка?» И Лиза, с своей стороны, свидетельствует, что и она рада. Или еще пример: Екатерина Ивановна сочла почему-то нужным, до катастрофы, начинающей пьесу, поехать в меблированные комнаты к Ментикову с единственной целью «дать ему по морде» – за то, по-видимому, что он к ней приставал; она блестяще выполнила эту миссию, ей предугазанную автором; но этим героиня и писатель не удовлетвоовались: современная амазонка потом обещает Ментикову еще раз ударить его; о своем подвиге в меблированных комнатах она впоследствии разговаривает, и она «рада», что Аркадий Просперович об ее пощечине помнит. Так, персонажи Андреева не только дерутся, но об этом и говорят.

Деланная, фальшивая, грубая пьеса Андреева порою вызывает даже отвращение. Физиологическая характеристика, которую дают Ментикову и отношениям к нему Екатерины Ивановны; разговоры о том, как героиня в клиниках убивала в себе ребенка; ее похождения, где есть именно все, кроме красивого «дьявольского соблазна», – это, думается, предел и венец пошлости. Самому герою последняя, впрочем, к лицу. Приходится на слово верить автору, что Георгий Дмитриевич – выдающаяся личность, что как на Сторицына смотрит Европа, так им гордится родина. Мы видели, что прославленный ум профессора Сторицына мог бы доказать свое *alibi*; по отношению к мужу Екатерины Ивановны тоже остаешься при особом мнении...

А относительно самой пьесы, кажется, нет двух мнений. Можно приветствовать ее оригинальный прием, в силу которого внешней катастрофой она не кончается, а начинается; можно принять ее отдельные, немногие, слова, молодые порывы, олицетворяемые девушкой Лизой, «бедной Лизой» (в общем, однако, лишней); можно подметить некоторые удачные эпизодические штрихи (героиня, например, отодвигает от мужа ту пепельницу, которой пользовался Ментиков), – но всего этого слишком мало, чтобы спасти произведение Андреева с его мертвыми, потому что сочиненными, душами – спасти безнадежно больную «Екатерину Ивановну».

\* \* \*

Так, у Андреева жизнь и он сам разделены. Они не сливаются, не сходятся. В первых рассказах своих («Жили-были», «Молчание», «Большой шлем») он был близок к ней, но недолго выстоял около нее и скоро начал возводить какие-то пристройки к ней, и, чем дальше он писал, тем более укоренялась в нем привычка рисовать узоры своих мыслей и умыслов, а не то, что есть и что не быть не может. Он из действительности, вынув ее живую суть, стал брать только внешние поводы, он отзывался на ее моду, отвечал революции «Губернатором», «Саввой» и «Так было», отвечал смертным казням «Рассказом о семи повешенных»; но быть поставщиком толпы, этого худшего из королей, и принимать



у жизни заказы еще далеко не значит быть ей, жизни, внутренне верным.

Нельзя рассматривать мир как сюжет и насильственно привлекать его живо? содержание как иллюстрацию к авторскому домыслу – а это чаще всего делает Андреев. Нельзя безнаказанно сплетать, хотя бы искусной рукою, кольца собственных измышлений и придумывать души – а это чаще всего делает Андреев. Может быть, он и сам не видит, что сочиняет, – но он сочиняет. Он производит эксперименты, он занимается «экспериментальной психологией».

У него – талант, но какой-то напряженный, неполный и незаконченный – талант незрелый. Точно музы одновременно и отметили, и обидели его; точно они отошли от его колыбели, не успев довершить своего благословляющего дела, не успев дочеканить его дарования. И одинокий, забытый ими, он возвысился над заурядностью, но не достиг высоты; он ушел от малых, но не пришел к великим. Он только сочинитель, а не творец. Именно поэтому он стоит вне правды, и дорога придуманности и риторизма, по которой он шел, может скоро довести его произведения до того, что они станут только воспоминанием, превратятся в историко-литературный факт.