



## Андрей БЕЛЫЙ

### Чехов

А. П. ЧЕХОВ

Чехов — это завершение целой эпохи русской литературы. А мы не можем сказать определенно, что его уже не начинают забывать.

Чехов — это огромный, всем нам нужный, важный для нас талант. Еще важнее его теоретическое место в конфигурации современных нам литературных школ. В нем встречаются, в нем скрещиваются противоположные течения: символизм и реализм. На Чехове лежит преемственность дорогих для нас литературных традиций Л. Толстого. И в то же время в чеховском творчестве заложен динамит истинного символизма, который способен взорвать многие промежуточные течения русской литературы; эти течения часто отрещиваются от здорового *честного* реализма, портя свой реализм заемными румянами quasi-символических образов. В то же время среди символистов последнего времени процветают тенденции, извне сочетающие реализм с символизмом. После Чехова такое сочетание — абсурд. *Мистические реалисты* открывают в баранке и кренделе что-то особенное; они описывают крендель так, что волосы становятся дыбом. В то же самое время символисты нет-нет, — и посадят какой-нибудь из своих сверхвременных символов на пароход. Те и другие не имеют ничего общего с Чеховым. У тех и других — компромисс, у тех и других — предательство своего литературного пути. Те и другие не преодолевают ни символизма, ни реализма; те и другие представляют собою шаг назад в истории развития литературы последнего десятилетия сравнительно с Чеховым. Символисты, влекомые к «Знанию», «знаньевцы», растворяемые символиз-

мом — все эти полусимволисты, полуреалисты далеки от истинного реализма Чехова. Но и действительность чеховских символов им чужда.

Поясним нашу мысль.

Нам кажется далеко не случайным, что наиболее крупный писатель последнего времени остался без школы, в то время как творчество Горького породило целую плеяду подражателей. В то же самое время Валерий Брюсов, вырастая у нас на глазах, уже образовал школу. Брюсов дал нам методы истинного символизма: он переходит от символа-переживания к образу-модели. Его мир — это мир двух действительностей, — из них видимость — только арка, под которой мы проходим в неизвестность.

Чехов, наоборот, исходя из реального образа, утончая и изучая самый образ видимости, рассматривает его как бы в микроскоп, указывает нам на то, что образ этот в сущности сквозной. Но выхода он не дает, и мы, окруженные неизвестностью, обречены пребывать в замкнутых пределах нашей стеклянной тюрьмы.

Брюсов нам как бы говорит своими образами: «Мы не можем объяснять на языке тайн. И вот я опускаю на тайну завесы условных знаков. Но посмотрите: условные знаки совпадают с окружающей действительностью». Чехов говорит нам обратное: «Я ничего не знаю о тайне, не вижу ее. Но изучите действительность в ее мгновенных мелочах. Я не знаю выхода из стен моей тюрьмы, но, быть может, бесконечные узоры, начертанные на стенах, не двухмерны, а трехмерны: они убегают в пространство неизвестности, потому что стены могут оказаться стеклянными, и то, что мы видим на их поверхности, может оказаться за пределом этой поверхности. Все же я ничего не знаю».

Школа Брюсова устанавливает культ мгновения. Ткань времени Чехов расчленил на отдельные элементы ее — мгновения. Здесь он завершитель истинного реализма (мир мгновенных образов и переживаний). Символизм и реализм, как начало и конец, соприкасаются в одной точке; эта точка — мгновение; но подходы к мгновению противоположны. В символизме мгновение есть средство запечатлеть переживаемое, не имеющее соотносительной формы выражения в видимости. В истинном реализме дезинтеграция времени в ряде отдельно взятых мгновений есть цель; средством этой цели является описание материала, данного нам в видимости и переживаниях.

Символизм и реализм — два методологических приема в искусстве. В философии мгновения оба метода совпадают, как совпадают две окружности, только в одной точке. Эта точка совпадения реализма и символизма есть основа всякого творчества: здесь реализм переходит в символизм. И обратно.

Задача истинного реализма заключается в приведении его к основе творчества, к совпадению его с символизмом в точке касания самих в себе замкнутых сфер. И если символизм может развиваться в направлении коллективной символизации (религия), базис его устойчив только тогда, когда он приведен к точке касания с реализмом. Задача русского символизма не заключается только в развитии его как коллективного символизма, но и в утверждении его в самом себе, то есть в приведении к точке касания с реализмом так, чтобы реализм незаметно для себя стал символизмом.

Развитие символизма идет в прогрессивном и регрессивном направлениях; это не значит, что нужно кое-как смешивать реализм с символизмом: такое смешивание кощунственно для обеих школ.

Чехов никогда не сознавал себя символистом, но он благородно и честно как бы отдал все свое творчество на то, чтобы творчество его стало подножием русского символизма.

Вся поверхность его образов реалистическая. Образы первых его произведений ничем не отличаются от образов наших типичных представителей реализма. Но чем глубже проникает его взор в самую структуру своих образов, — тем образы эти прозрачней: так непрозрачный кусок дерева, когда микротом срежет тончайший его слой, под микроскопом распадается на отдельные клеточки, и далее: клеточка, ее физические свойства, рисуя ряд формул, смысл которых ускользает от понимания, — клеточка сама превращается в тайну; и дерево уж не дерево, а совокупность многообразных тайн.

Так с углублением чеховского реализма внутренняя основа этого реализма, не предавая традиций прошлого, переходит в символизм. Чехов расположил все многообразие чисто реалистических приемов вокруг своего центрального символического фокуса; вот почему в нем мы находим отклики метерлинковщины (всегда несколько дешевой) и настроений Гамсуна. Только у него единство символа и реального образа — далекий фон; между этим фоном и нами он набрасывает ряд перспектив, все суживающих диапазон переживаний, подстилающих образ, пока не вырастет на переднем плане Чебутыкин. Сидит Чебутыкин, и пока усталые люди мечтают о счастье, громко

воскликает: «Цицикар: здесь свирепствует оспа!» («Три сестры»). На поверхности протекает жизнь русского общества времен Александра III. Но штрихи его письма, сами по себе вполне точно передающие действительность, образуют такую конфигурацию, которая приподымает Ивана Ивановича над известной эпохой. Эпоха становится символом вообще эпохи человечества. Иван Иванович становится человеком, комната его разрастается до мира. Но и каждый отдельный штрих, при всем его реализме, у Чехова только равнодействующая более детальных штрихов: сначала он разлагает действительность на отдельные атомы, потом совершает незаметную перегруппировку этих атомов и складывает из них образ, неотличимый от образа действительности, но говорящий нам о чем-то ином, чего не сознает ни сам Чехов, ни его герои: они какие-то сквозные, будто тени, и разговор их о повседневном поражает наш слух, как «Парки бабье лепетанье»<sup>1</sup>. И мы жадно слушаем повседневную речь, и начинает казаться, что она смутно двойится, что и Чехов, и герои его чего-то не досказывают, что-то *знают*, но не умеют ни сказать, ни привести к сознанию свое знание. Все, что сказал нам Метерлинк, мы непроизвольно угадываем в творчестве Чехова. Здесь Метерлинк дал только ключ к тому, чтобы мы могли словами проникнуть в удаленные зоны чеховского интимизма. И мы понимаем по-новому мягкую грусть чеховской улыбки. Эту улыбку Чехов молчаливо унес в могилу и не сказал больше ничего; быть может, и не мог сказать, потому что сам не знал, во что превратится его реализм, к какой точке привел он реализм русской литературы.

Такова субстанция чеховского творчества — опрозраченный реализм, непроизвольно сросшийся с символизмом. Две замкнутые среды в нем соприкоснулись, как в одной точке. Вопрос только в методе подхода к этой точке. И метод Чехова — реализм. Сохраним же за ним название реалиста, но не будем соединять с понятием о *таком* реализме примитивных представлений.

Совершенно обратна форма последних произведений Чехова. Она — условна. Опираясь на тысячи деталей, он невольно производит выбор деталей и стилизует образ. По двум штрихам восстанавливаем мы подразумеваемые штрихи. А если и рисует он героев своих многими штрихами, каждый из них синтезирован: незаметно он вводит нас в сферу условного, и мы, не подозревая, заполняем сами его штрихи деталями. Сообразно с выбором черт крепнет форма его письма. Каждая фраза живет собственной жизнью, но все фразы подчинены музы-

кальному ритму. Диалог «Трех сестер» и «Вишневого сада» — да, это музыка! А мы часто его не слышим, потому что герои его не изменяют молчанию, шепчут свои повседневные слова о том, что «Бальзак родился в Бердичеве» («Три сестры»).

Чехов — удивительный стилист. Он первый инструменталист стиля среди русских писателей-реалистов. Горькому, Леониду Андрееву и прочим писателям-реалистам с символической закваской далеко до стиля Чехова, как земле до неба.

Образы чеховского реализма, извне стилизованные и изнутри соприкоснувшиеся с символизмом, завершают эпоху развития реализма в русской литературе. Вот почему у него не может быть самостоятельной школы; чеховцам остается лишь разработать детали им до конца пройденного пути. Если и стоит серьезно учиться у него, то только символистам, которые одни способны измерить весь диапазон его огромного, еще и теперь не оцененного дарования.

Вот почему в настоящее время нам смешны попытки эпигонов реализма извне завязать связь с символическим миропониманием. Единственно связующая точка только в Чехове. Она была, она и останется. Прочее развеется, как прах.

Окно всегда останется только окном, но оно может служить условным знаком переживания, не воплотимого до конца ни в один образ действительности. А новейшие полудекаденты («реальные символисты») — эти эпигоны символизма и реализма — как бы нам говорят: «Окно не окно, но и не не окно». И творчество Чехова беспощадно уличает их и лживость, и серединность.

Но всего позорней заявления символистов о том, что символизм исчерпан, когда у нас нет еще до сих пор ни одной строго разработанной теории и почти ни одного строго символического произведения. Впереди сложная работа, требующая полной отдачи интеллектуальных, моральных и творческих сил. И братанье эпигонов символизма с реалистами означает лишь полное непонимание того времени, под которым они выступили (я не хочу думать, что это шарлатанство).

Чехов исчерпал реализм. Мы, символисты, преклоняемся перед ним, мы не хотим возвращаться к тому, что исчерпано, потому что мы сознаем провиденциальность чеховского творчества. Мы готовы учиться у него, проверять себя им, даже смотреть на мир его глазами, — но смотреть вперед, в те области, куда ведут нас пути будущего.

Чехов занимает центральное положение между двумя большими периодами развития. Он заканчивает собой XIX столе-

тие, ставит отныне непереступаемую грань между реализмом и нами. И нам нет возврата к чистому реализму; поверхностный синтез обеих школ — надругательство над реализмом. Мы не хотим такого смешения, потому что мы уважаем реализм в его чистом виде и слишком ценим дорогую память А. П. Чехова.

1907

### «ВИШНЕВЫЙ САД»

Воспроизводя действительность, художник-реалист сначала работает над самыми общими чертами ее, потом он становится фотографом действительности. Его зрение развивается. Он не довольствуется уже поверхностной рисовкой явления. Вслед за определенным и длительным он останавливается на неопределенном, мимолетном, из которого слагается всякая определенность и длительность. Он воспроизводит тогда ткань мгновения. Оторванный момент становится целью воспроизведения. Жизнь в таком изображении — тонкая, кружевная работа, почти сквозная. Сам по себе взятый момент жизни при углублении в него становится дверью в бесконечность. Он, как петля жизненного кружева, не есть нечто само по себе: он очерчивает выход к тому, что за ним. Бесконечна интенсивность переживания. Кружево жизни, состоящее из отдельных петель, становится рядом дверей в параллельные коридоры, ведущие к иному. Художник-реалист, оставаясь самим собой, невольно рисует вместе с поверхностью жизненной ткани и то, что открывается в глубине параллельных друг другу лабиринтов мгновений. Все остается тем же в его изображении, но пронизанным *иным*. Он сам не подозревает, откуда говорит. Скажите такому художнику, что он проник в *потустороннее*, и он не поверит вам. Ведь он шел извне. Он изучал действительность. Он не поверит, что изображаемая им действительность уже не действительность в известном смысле.

Жизненный механизм направляет русло переживаний не туда, куда мы стремимся, отдает нас во власть машин. Наша зависимость начинается с общих нам неведомых причин и кончается конками, телефонами, лифтами, расписанием поездов. Между нами все больше и больше образуется замкнутый, механический цикл, из которого все труднее вырваться. «А» убивает себя для «В», «В» для «С», но и «С», за которого «А» и «В» отдают себя, оставаясь нулями, вместо органически свя-

занной переживаниями жизни, отдает себя «А», тоже превращаясь в нуль. Образуется машина бесцельного убийства душ.

Власть мгновений — естественный протест против механического строя жизни. Человек освободившийся углубляет случайный момент освобождения, устремляя на него все силы души. При таких условиях человек научается все большее и большее видеть в мелочах. Мелочи жизни являются все больше и больше проводниками Вечности. Так реализм неприметно переходит в символизм.

Мгновения — это разноокрашенные стекла. Сквозь них мы смотрим в Вечность. Мы должны остановиться на одном стекле, иначе никогда мы отчетливо не разглядим того, что за случайным. Все примелькается, и мы устанем смотреть куда бы то ни было. Но раз мы достаточно интенсивно пережили известное мгновение, мы хотим повторения. Повторяя переживание, мы углубляемся в него. Углубляясь, мы проходим различные стадии. Известное мгновение становится для нас неожиданным выходом в мистицизм: обозначается наш внутренний путь и восстанавливается цельность нашей душевной жизни. Побеждается изнутри механизм жизни, отдельные мгновения не имеют больше власти. Жизненное кружево, сотканное из отдельных мгновений, исчезает, когда мы найдем выход к тому, что прежде сквозило за жизнью. Рассказывая о том, что видим, мы произвольно распоряжаемся материалом действительности.

Таков мистический символизм, обратный реалистическому символизму, передающему потустороннее в терминах окружающей всех действительности.

Чехов — художник-реалист. Из этого не вытекает отсутствие у него символов. Он не может не быть символистом, если условия действительности, в которой мы живем, для современного человека переменялись. Действительность стала прозрачней вследствие нервной утонченности лучших из нас. Не покидая мира, мы идем к тому, что за миром. Вот истинный путь реализма.

Еще недавно мы стояли на прочном основании. Теперь сама земля стала прозрачна. Мы идем как бы на скользком прозрачном стекле, из-под стекла следит за нами вечная пропасть. И вот нам кажется, что мы идем по воздуху. Страшно на этом воздушном пути. Можно ли говорить теперь о пределах реализма? Можно ли при таких условиях противопоставлять реализм символизму? Ныне ушедшие от жизни опять оказались в жизни, ибо сама жизнь стала иной. Ныне реалисты, изобре-

жая действительность, символичны: там, где прежде все кончалось, все стало прозрачным, сквозным.

Таков Чехов. Его герои очерчены внешними штрихами, а мы постигаем их изнутри. Они ходят, пьют, говорят пустяки, а мы видим бездны духа, сквозящие в них. Они говорят, как заключенные в тюрьму, а мы узнали о них что-то такое, чего они сами в себе не заметили. В мелочах, которыми они живут, для нас открывается какой-то тайный шифр, — и мелочи уже не мелочи. Пошлость их жизни чем-то нейтрализована. В мелочах ее всюду открывается что-то грандиозное. Разве это не называется смотреть сквозь пошлость? А смотреть *сквозь что-либо* — значит быть символистом. *Глядя сквозь*, я соединяю предмет с тем, что за ним. При таком отношении символизм неизбежен.

Дух музыки проявляется весьма разнообразно. Он может равномерно пронизывать всех действующих лиц данной пьесы. Каждое действующее лицо тогда — струна в общем аккорде. «*Пьесы с настроением*» Чехова музыкальны. За это ручается их символизм, ибо символ всегда музыкален в общем смысле. Символизм Чехова отличается от символизма Метерлинка весьма существенно. Метерлинк делает героев драм сосудами своего собственного мистического содержания. В них открывается его опыт. Указывая на приближение смерти, он заставляет старика говорить: «Нет ли еще кого-нибудь среди нас?»<sup>2</sup> Слишком явный символ. Не аллегория ли это? Слишком обще его выражение. Чехов, истончая реальность, неожиданно нападает на символы. Он едва ли подозревает о них. Он в них ничего не вкладывает преднамеренного, ибо вряд ли у него есть мистический опыт. Его символы поэтому произвольно врастают в действительность. Нигде не разорвется паутинная ткань явлений. Благодаря этому ему удастся глубже раскрыть звучащие на фоне мелочей символы.

Вот сидят измученные люди, стараясь забыть ужасы жизни, но *прохожий идет мимо... Где-то обрывается в шахте бадня*. Всякий понимает, что здесь — ужас. Но может быть все это снится? Если рассматривать «Вишневый сад» с точки зрения цельности художественного впечатления, то мы не найдем той законченности, как в «Трех сестрах». В этом отношении «Вишневый сад» менее удачен. Психологическая же глубина отдельных моментов совершеннее передана здесь. Если прежде перед нами была прозрачная, кружевная ткань, созерцаемая издали, теперь автор как бы приблизился к нескольким петлям этой ткани, и яснее увидел то, что очерчивают эти петли.



Мимо других петель он скользнул. Отсюда перспектива нарушается, и пьеса имеет какой-то неровный характер. Относительно Чехов пошел назад. Абсолютно — не остался на месте, истончая методы. Местами его реализм еще тоньше, еще более сквозит символами.

Как страшны моменты, когда рок неслышно подкрадывается к обессиленным. Везде тревожный лейтмотив грозы, везде нависающая туча ужаса. Хотя, казалось бы, чему ужасаться: ведь идет речь о продаже имения. Но страшны маски, под которыми прячется ужас, зияя в пролетах глаз. Как страшна кривляющаяся гувернантка вокруг разоренной семьи, или лакей Яша, спорящий о шампанском, или грубящий конторщик, или прохожий из лесу!

В третьем действии как бы кристаллизованы приемы Чехова: в передней комнате происходит семейная драма, а в задней, освещенной свечами, иступленно пляшут маски ужаса: вот почтовый чиновник вальсирует с девочкой — не чучело ли он? Может быть, это палка, к которой привязана маска, или вешалка, на которой висит мундир. А начальник станции? Откуда, зачем он? Это все воплощения рокового хаоса. Вот пляшут они, манерничая, когда вершилось семейное несчастье.

Мелочь окрашивается каким-то невидимым доселе налетом. Действительность двоится: это и то, и не то; это — маска другого, а люди — манекены, фонографы глубины — страшно, страшно...

Чехов, оставаясь реалистом, раздвигает здесь складки жизни и то, что издали казалось теневыми складками, оказывается пролетом в Вечность.

1904

### «ИВАНОВ» НА СЦЕНЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕАТРА <sup>3</sup>

Есть последовательности различных порядков. Правильное течение повседневности обуславливается тем, что мы полагаем границы между этими последовательностями. Разнообразные ряды их не пересекаются друг с другом в обыденной жизни. Например: сонные ассоциации заключены в особый ряд; им не отводится места во время бодрствования. Сон, отдых, исполнение обязанностей — все это параллельные, непересекающиеся ряды последовательностей. Пересечение рядов, смешение порядков последовательностей, сравнение этих порядков друг с

другом — все это обуславливает так называемый «*фантастический*» элемент, с которым мы встречаемся в искусстве. Перед глазами утомленного долгим сном жизни протягивается вереница образов. Причудливые арабески их так странны, так сказочны. Не следует забывать, что самая сказочность образов есть часто не что иное, как осложнившаяся реальность, благодаря взаимному пересечению различных обрывков повседневных последовательностей. Эти обрывки, встречаясь друг с другом, невольно сравниваются, сопоставляются, сливаются. Так возникают художественные символы фантазии, принимающие порой чудовищные формы, например, форму сфинкса (полуженщина-полужверь). Не следует забывать, что части этой чудовищной формы взяты из действительности. Изысканные образы фантазии далеко не всегда воплощены в повседневность. Воплощение их, не нарушая повседневности, придает жизни неуловимо-фантастический характер. Можно говорить о воплощенных и невоплощенных символах.

Художественная сила слова покоится на средствах изобразительности. Средства изобразительности являют нам в большинстве случаев способы соединения, сочетания, подмены образов. Способы эти (метафора, метонимия, гипербола и т. д.) сводимы к сравнению. Сравнивая что-либо с чем-либо, я соединяю разнородные черты в одно. Вот почему художественная последовательность, как и сон, способна явить нам несуществующие соединения существующих образов. Вот почему в художественных символах исчезают границы между действительностью и сном. Вот почему воплощенный символ сливается с жизнью.

Образы действительности влияют на нас. В душе образуется непередаваемое отношение к любому явлению действительности. Это отношение, вызываемое явлением, мы называем его настроением. Настроение может увеличиваться и уменьшаться. Увеличиваясь, оно врывается в обычный распорядок образов, претворяя их: сонные ассоциации начинают тогда врваться в жизнь и незаметно смешиваются ряды последовательностей. В этом смешении может открыться известного рода правильность. Различные ряды могут пресекаться в одном образе, расходясь от этого образа, как от центра, бесконечными, непересекающимися лучами. Перед нами не будет смешения рядов, а соединение их в одном образе. Различные ряды, проходя сквозь данный образ в различных направлениях, не нарушат связи его с каждой из пересекающихся последовательностей, в которой данный образ есть необходимое зве-

но. Смысл данного образа определится, по крайней мере, по двум и более направлениям. Такое соединение последовательностей в одном образе являет нам реальный и вполне воплощенный символ.

Два пути ведут к воплощению символа. Вышерассмотренный путь есть путь от реального к фантастическому, когда жизнь становится сном. Наоборот: усложняя образы фантазии до последнего предела, мы увеличиваем взаимное пересечение последовательностей; в результате пересечения получаем все меньшие и меньшие взаимно сопоставленные обрывки, между которыми все больше и больше стирается разность, т. е. получаем дифференциалы различных последовательностей, вполне совпадающие друг с другом. Разность порядков единой последовательности вырастает благодаря разнообразию в способах сложения тех же дифференциалов. Элементы различных последовательностей объединяются пристальным рассмотрением в единую реальность. Это путь от фантастического к реальному, когда сон становится действительностью.

Оба пути ведут к воплощению.

Художественная постановка произведения, написанного для сцены, есть воплощение намерения автора. Как воплощение оно есть добавление к этому намерению. Всякое художественное произведение произвольно символично. Вопрос о воплощении художественного произведения есть вопрос о воплощении символа. Но воплощение символа может идти по двум путям, совпадающим в результатах и, наоборот, расходящимся в точке отправления. Выбор путей для постановки определяется выбором пути, намеченного автором. Художественное воспроизведение той или иной пьесы облегчает автору воплощение символа. Непонимание пути, выбранного автором, наоборот, тормозит воплощение символа. Если автор идет от фантастического к реальному, от грезы к действительности, постановка должна подчеркивать условность грезы; только таким путем откроется ее реальность.

Путь от условного к реальному незнаком Художественному театру. Этим объясняется неуспех метерлинковских пьес. Наоборот: в подчеркивании фантастического элемента в реальном Художественный театр не имеет соперников. Я не знаю, кто воплотил в «Иванове» фантастический кошмар жизни — Художественный театр или Чехов, только при чтении этой наиболее слабой из чеховских пьес не получаешь и сотой доли того впечатления, какое выносишь, выходя из театра. Вся пьеса заглясь здесь светом иных реальностей, и мы увидели, что

все эти серые люди, неврастеники, пьяницы, скряги — чудовищнейшее порождение сна, вросшие в жизнь фантомы, казавшиеся нам реальней реального в нездоровом тумане недавнего прошлого. Мы убедились в том, что их и нет даже, что они — игра тумана, ужасная туча, занавесившая горизонты. Туча, пока она висит над нами, кажется безобидной и серой; но стоит случайному лучу разорвать обманное марево, как почернеют уносящиеся обрывки; и то, что вчера по привычке казалось обыденным и серым, теперь поразит нас ужасом безобразия.

Эпоха, еще вчера казавшаяся нам столь реальной, вдруг оказалась тяжелым кошмаром который мы приняли за реальность. Художественный театр с бесконечной мудростью неуловимыми штрихами обрисовал фантастический ужас недавней эпохи, взглянув на нее как на далекое прошлое. С удивительной тщательностью всюду подчеркнуты неуловимые мелочи быта, отделяющие нас от девяностых годов XIX столетия — в результате получились скорее девяностые годы XVIII столетия, во многом напоминающие комический ужас сомовских картин.

Можно с уверенностью сказать, что «Иванова» создал не Чехов, а исключительно Художественный театр.

1904

