



АНДРЕЙ БЕЛЫЙ

Чехов

I

Жизнь — замкнутая отовсюду комната. Тут мы с рождения до смерти заключены как в темнице. Перед нами только стены, и никто наверное не скажет, что находится за ними. Мы все в одном положении. Видим одно. Знаем одно. Но разнообразно отношение к этому, единому для всех, содержанию жизни.

Мы можем говорить, хотя и заключены в тюрьму, из которой только смерть — выход, что стены темницы стеклянные. И развёрнутое перед нами содержание жизни — то райские, то адские картины великого Мастера — находится по ту сторону прозрачных стен. И чем глубже наши переживания, тем больше черт мы сумеем увидеть в развернутой панораме.

Мы можем думать и то, что стены нашей темницы вовсе не прозрачны, а разнообразные картины жизни — только фресковая живопись, покрывающая стены. Всё это не *там*, а *здесь*, с нами. Мы можем тогда изучать свойства красок и род живописи, которой раскрашена наша жизнь.

Нам доступно ещё иное отношение к жизни. Когда мы открываем сердце тем картинам, которые вокруг нас, мы можем не задаваться вопросом, где они развёрнуты. Нет нам нужды скоблить стены нашей тюрьмы в надежде, что отстанет слой красок, покрывающих эти стены, или горевать о том, что краски не отстают и, стало быть, они за стенами, а стены — прозрачные: мы можем любить эти картины жизни независимо от их положения, только потому, что они — содержание нашей души. Относится ли это содержание к сущности или видимости — всё равно: мы любим всё это, а разве любовь спрашивает? Разве она требует документов? Мы любим. Любя, выражаем. И пусть мистик видит в выражении наших переживаний глубокие про-

зрения в сверхчувственное, в позитивист — только здешнюю жизнь, оба они должны согласиться, что такое выражение переживаний реально — истинной, не претендующей на тенденцию реальностью.

Одно время ошибочно полагали, что, выражая глубины духа, мы отрываемся от действительности и что глубины нашего духа уже не действительность. Но когда заключили о недействительности всего глубокого и противопоставили плоскость глубине, ещё более отошли от действительности в область миражей. Тенденциозное понимание жизни, провозгласившее *«тьмы низких истин»* в пику *«возвышающему обману»*, тоже грешило против реальности, ибо приняло на веру слова о *«возвышающем обмане»*. В результате получились две уродливых схемы: 1) *«жизнь наша... душная... тесная... гроб»* (стих Бальмонта)¹, 2) жизнь наша — *«пенной горшок»*. Оба понимания жизни далеки от принципов истинного реализма, ибо в одном случае предполагалось а priori, что красоты, развёрнутые перед нами, — «где-то там, куда нет доступа», а в другом случае — они низводились до фресок. В обоих случаях жизнь обращалась в призрак. Забывалось, что щетинный реалист не предполагает, а любит то, что есть.

Долгое время только потустороннее выражал символ. Отвергая потустороннее, отвергли символ. Противопоставляли ему понятие. И свели художественное выражение к какому-то *мышлению в образах*. Но ведь тут последний предел неясности — *contradictio in adjecto*². Забыли, что символ только выразитель переживания, а переживание (личное, коллективное) — единственная реальность. И если некоторые формальные дисциплины дают возможность, заключать о призрачности переживания, то, с другой стороны, эти же дисциплины, проведённые, до конца, себя отрицают. А если это так, если призрачны слова о призрачности переживаний как чего-то непосредственно нам данного, то переживание — единственная реальность. И символизм (выражающий и не вопрошающий) — единственная форма реальности.

Истинный символизм совпадает с истинным реализмом. Оба о действительном. Действительность — глубочайший и основной признак жизни. Сравнительно недавно открылся реализм символизма или символизм реализма. Истинно глубокий художник уже не может быть назван ни символистом, ни реалистом в прежнем смысле.

II

Чехов был таким истинным художником. К нему могут быть сведены разнообразные, часто противоположные, часто борющиеся друг с другом художественные школы. В нём Тургенев и Толстой соприкасаются с Метерлинком и Гамсуном. В силу непосредственности творчества он одинаково примыкает и к старым и к новым: слишком отразилось *вечное* в его образах. Он — непрерывное звено между *отцами и детьми*, сочетая понятную для всех форму с дерзновенной смелостью новатора. Представитель тенденции «*печной горшок*» увидит в Чехове последнее слово своего направления. Наоборот: изысканного поклонника символизма прельстит стыдливая тонкость чеховских символов, и он с облегчением обратится к Чехову после Метерлинка. Он увидит, что эта осторожная стыдливость коренится в прозрачности его символов и что необходимое условие прозрачности — произвольность, непреднамеренность, то, чему имя «*талант*», «*гений*».

Ещё недавно углублённым наблюдателям открылись бездны неуяснимых переживаний. Но когда окружающая жизнь не откликнулась на *слова глубины*, наблюдатели отвернулись от окружающего, близкого; они облекли новые переживания в образы дальнего, причудливого. То здесь, то там разрывались ракеты странных грёз; разрывали тишину обыденного тревожные фанфары. Так появились первые драмы Метерлинка, ещё недавно казавшиеся неожиданными. Казалось, были вскрыты огромные пласты никем не затронутых прозрений, к которым не просочиться *реальной жизни*. И, однако, теперь мы видим, что это — заблуждение.

Мы видели порыв, быстроту, натиск, и показалось, что победа одержана. Творчество переплеснулось за жизнь и остановилось. Так стоит экспресс, по неизвестной причине задержанный на станции, словно торжествующий над жизнью, — медленно ползущим товарным поездом. Но первоначальное расстояние, увеличившееся между поездами, опять уменьшается. Минута, и медленно ползущие товарные вагоны опередили экспресс; пассажиры экспресса, ещё недавно смеявшиеся над медлительной размеренностью жизни, сами остались за барьером, а жизнь просочилась туда, где, казалось, не могло быть никакой жизни.

Чехов не покидал обыденного. Пристальный взор его ни на минуту не отрывался от мелочей. Он любил эти мелочи и сумел подсмотреть здесь больше, нежели Метерлинк, — эта ракета, вставшая над жизнью и опять упавшая в неё. Если творчество Чехова порой и могло нам казаться товарным поездом и мы спешим за экспрессом, в настоящую минуту следует признаться в том, что многие из нас остались далеко позади со своими «экспрессами», а «товарный поезд», перегнав, врезался, жизнью в неизмеримые дали душевных пространств.

Как успел нам прискучить досадный манекенный модернизм, в котором так быстро и ловко свили себе гнездо и пошлая поза, и наивно-старческое открывание Америк там, где уже нет никакой Америки! Действительный пафос перед развёрнутой бездной Вечности успел породить целые фаланги «ходульных дел мастеров»! С какой жадностью обращаешься порой к освежающим, целомудренным истокам обыденности: там ещё чисты струи вечной жизни! Как научаешься ценить в таланте Чехова эту любовь к мелочам, в которых, казалось, нечему сквозить, в которых, однако, сквозит столько.

Приглядываясь к творчеству Метерлинка, видишь, что красною нитью в его произведениях проходит тенденциозность, заранее определяющая *потусторонность* его прозрений. Можно говорить и о предвзятой гиратичности³, невоплощённой сухости его символов: наличность прозрения он подчиняет тенденции. Такая тенденциозность лишь тогда получает своё полное оправдание, когда откровение художника переплёскивается за пределы искусства, в жизнь. Но такого рода действительность — удел пророков и учителей жизни. И если мы наши «порхающие» художественные прозрения захотим уяснить и проповедовать, нужно сперва освоиться с бесконечностью кристаллов знания. Только тогда наши прозрения завоюют себе место наряду с непреложными для ума истинами. Явное крушение подобных прозрений мы видим у Метерлинка: он окунулся в Вечность и захотел объяснять. Ничего не объяснил и должен был оставить занятые налётом позиции. Наоборот: Чехов ничего не объяснял: *смотрел и видел*. Его символы тоньше, прозрачнее, менее преднамеренны. Они вросли в жизнь, без остатка воплотились в реальном. И поскольку за начало реального мы берём образ переживания, а за форму его — символ, постольку Чехов более всего символист, более всего художник.

III

Коллективное движение мысли параллельно движению массовых переживаний. Детерминизм, так недавно пугавший нас, не соответствовал ли пессимистической волне, охватившей наше общество? Казалось бы, Чехов — наиболее яркий выразитель пессимизма, и в его произведениях нет места радостной лёгкости; менее всего от него можно было бы ждать усмиренности вечного покоя. И, однако, это не так. Ведь он символист. Ведь истинное понятие о символе должно уничтожить в жизни деление на сущность и видимость, условность и безусловность. Символ — единственная, вечная реальность, и детерминистическая тенденция, явившаяся следствием более отчётливого уяснения некоторых рядов причинности, упорядочив функциональную зависимость явлений, всецело распространилась на жизнь с принятием лишь некоторых формальных методов познания. В символе же мы имеем преодоление понятий о формальном и субстанциональном, так что истинный художник-символист, сколько бы он ни изображал жизнь сквозь призму детерминизма, всегда непроизвольно вносит в неё неизъяснимую лёгкость и благость.

Детерминизм в широком смысле, включая сюда и кантианство, отграниченный от иных методов познания и проведённый до конца, обеспечивая ясность понимания различных отношений, даёт вместе с тем простор мистическим потребностям нашего духа. В последовательном проведении детерминизма как метода обнаруживается призрачность его как известного рода формализма. Параллельно с детерминизмом последовательно проведённый пессимизм непроизвольно переходит в трагизм и религию, где уже навсегда притупляется первоначально острое жало разочарований. Обнаруживается иллюзия, ещё недавние ужасы жизни отлетают в область миражей. Открывается царство Вечного Покоя.

Ужас обыденности, пошлость — своего рода методологический приём Чехова, благодаря которому образы его получают чёткость рисунка, оставаясь в области повседневности. Но зато повседневность становится колыхающей декорацией, а действующие лица — силуэтами, намалёванными на полотне.

В Чехове толстовская отчётливость и лепка образов сочетается с неуловимым дуновением Рока, как у Метерлинка, но, как у Гамсуна, за этим дуновением сквозит мягкая грусть и тихая ра-

дость как бы непосредственного знания, что и Рок — иллюзия. Точно чародей, ужаснувший нас безобразием жизни, мягким взором своим глядит из-за жизни: да, конечно, он знает *ещё что-то*, чего мы не знаем, — знает тайну, символ, перед дыханием которого развеется Рок. Он чувствует то, чего не знают его печальные герои — мягкую грусть и лёгкость, — то, о чём нельзя говорить, но что есть и что знает заглянувший в глубину: как передать словами свободу последнего рабства, где пессимизм уже не пессимизм. Ведь сюда же течёт последняя радость... Покоем Вечности — *вечным покоем* непроизвольно дышат его извне безнадёжные образы. И насколько сильна эта непроизвольность! Вот что думает одно из действующих лиц его рассказов, глядя на картину: «Юлия вообразила, как она сама идёт по мостику, потом тропинкой, всё дальше, всё дальше, а кругом тихо, кричат сонные дергачи, вдали мигает огонь. И почему-то вдруг ей стало казаться, *что эти самые облачка, которые протянулись по красной части неба, и лес, и поле она видела уже давно и много раз, — она почувствовала себя одинокой, и захотелось идти, идти и идти по тропинке; и там, где была вечерняя заря, покоилось отражение чего-то неземного, вечного*» («Три года»)⁴.

Вот непроизвольный символ, о котором нельзя спросить: «Что это такое и почему эти слова о вечном?» Есть тут и нечто неразложимое; чувствуешь, что всё это так. Когда, расставаясь с любимым человеком, заброшенная в глуши провинции, одна из сестёр говорит улетающим журавлям: «Милые мои!» — чувствуешь музыку *Вечного Покоя*, наполняющую жизнь беспечальным забвением вопреки всему! Пусть царит пошлость. Пусть герои Чехова говорят пустяки, едят, спят, живут в четырёх стенах, бродят по маленьким серым тропинкам, — где-то там, в глубине, чувствуешь, что и эти серые тропинки — тропинки вечной жизни, и нет четырёх стен там, где есть вечные, неизведанные пространства. Чем обыденней говорят они, тем больше речь их становится похожей на шёпот, так что уже почти нет их речей — но красноречивее голос безмолвия в неизвестных пространствах. Он растёт, и растёт — призывный колокол Вечного Покоя. И уже наверное знаешь о *сереньких тропинках, что если всё идти, идти и идти по ним, то там впереди, где вечерняя заря, будет покоиться отражение неземного, вечного*.

Наступит пора, и критика глубже оценит истинный характер чеховского пессимизма. Читая изящно-лёгкие, всегда музы-

кальные, прозрачные и грустные произведения его, будут переноситься в тот уголок сердца, где уже нет ни горя, ни радости, а только Вечный Покой.

Его уже нет. Он в Вечном Покое. Пусть произносятся смутные речи, — слаще речей зашелестят над его прахом грустные берёзы, зашепчут сказки, сказки Вечности. В золотой солнечный день, и в ненастье, и сквозь темь, и сквозь бледно-бурные рукава серебристых метелей знаменательно засияет над могилой пунцовая лампадка. Будут часы отбивать время.

И долго, долго, помня о нём, будут приходить к тихой могиле, омытой вечным покоем безвременья.

1904

