

"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 связанной 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 переменились. 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, изображая 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?"² Слишком явный символ. Не аллегория ли это? Слишком общее 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 непроизвольно вырастают в действительность. Нигде не разорвется паутинная ткань явлений. Благодаря этому ему удается глубже раскрыть звучащие на фоне мелочей символы.

Вот сидят измученные люди, стараясь забыть ужасы жизни, но *прохожий идет мимо... Где-то обрывается в шахте бадья*. 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, испуганно 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 тенью, складками, оказывается пролетом в Вечность.