

ЧЕХОВ И ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКИЕ СИМВОЛИСТЫ

© 2005 Ю.А. Лысякова

Воронежский государственный университет

А. Белый в год смерти А. П. Чехова выступил на страницах журнала “Весы” с почти немислимым с точки зрения литературоведения заявлением: Чехов – подлинный символист, поскольку в своем творчестве дает новый образ действительности и ведет к постижению тайн жизни. Более того: Чехов является в большей степени символистом, нежели М. Метерлинк, вошедший в историю литературы как создатель символистской драмы. Однако оценка Чехова не звучит парадоксальной в рамках теории символизма Белого и демонстрирует его отношение к художественному творчеству и символизму: эти понятия в его понимании неделимы. К тому же в своих теоретических поисках А. Белый не ставил в центр внимания символизм как определенное идейно-художественное направление, сформировавшееся во второй половине XIX века и наделенное совокупностью ему одному присущих стиливых и семантических признаков. Для А. Белого символизм прежде всего связывался с жизнетворчеством, и тот художник был более достоин звания символиста, чье творчество больше отвечало поставленной им задаче жизнетворчества.

“Открытие” Чехова у Белого состоялось в юности, одновременно со знакомством с английскими прерафаэлитами, французскими символистами, драматургией Метерлинка. В ту пору у юного Бори Бугаева появляется под впечатлениями от чтения “Упанишад” и трудов Шопенгауэра настроение “мировой угрюмости”, созвучие которому он обнаруживает не только в сборниках символистов, но и в чеховской “Чайке”. На формирование Белого-символиста оказывали не меньшее влияние и отечественные классики – Гоголь и Достоевский. Позже это сказалось на его теоретической платформе: в его представлении истинный символизм тождествен истинному реализму.

В Чехове “Тургенев и Толстой соприкасаются с Метерлинком и Гамсуном”. Чехов оди-

наково близок поклонникам и реализма, и символизма; его символизм совершеннее символизма Метерлинка, относящегося к числу художников, которые “отвернулись от окружающего, близкого” и “облекли новые переживания в образы дальнего, причудливого”. “Запредельное”, о котором заговорил Метерлинк, имело мало общего с земным, насущным, и это с точки зрения Белого, нельзя считать подлинной художественной удачей. Чехову это удалось в большей степени, ибо он “не покидал обывденного”, и потому сумел в мелочах жизни подсмотреть больше, нежели Метерлинк. Чехов не брался ничего объяснять, он “смотрел и видел”. И его символы “вросли в жизнь, без остатка воплотились в реальном”. Его герои “говорят пустяки, едят, спят, живут в четырех стенах, бродят по маленьким серым тропинкам”, но и эти тропинки – “тропинки вечной жизни, и нет четырех стен там, где есть вечные, неизведанные пространства” (“Чехов”, 1904).

Даже Ибсена, творчество которого ценит выше, чем творчество Достоевского, Белый меряет Чеховым (“Кризис сознания и Генрик Ибсен”). Разумеется, оценка Чехова как символиста остается лишь в рамках теории А. Белого. Творчество Г. Ибсена по-прежнему считается исходным пунктом современной драмы; М. Метерлинк – один из первооткрывателей в области “новой драмы”, теоретик европейского символистского театра. И тем не менее в творчестве А. П. Чехова и этих двух западноевропейских символистов выражены общие тенденции, обусловленные единством процессов, протекавших на рубеже XIX–XX вв. в европейских и русской литературах.

В конце XIX – начале XX века возвышенное, как эстетическая категория, претерпевает трансформацию. Оно обретает более скромные, разговорно-бытовые, “прозаические” формы словесного выражения. Пример тому – пьесы Метерлинка и позднего Ибсена (“Строитель

Сольнес”). В русской же литературе такая трансформация возвышенного наблюдается в творчестве Чехова, чей талант вкладывать самое высокое содержание в самые обыденные формы был потрясающим.

В преддверии XX века совершалась серьезная перестройка сюжетосложения: уже не всегда срабатывает установка на броские событийные хитросплетения, сюжет теперь все реже заканчивается гармоничной развязкой. Эти изменения характерны для Г. Ибсена и М. Метерлинка; последний заявлял, что современную драму характеризует “прогрессивный паралич” внешнего действия. Это характерно и для творчества Чехова. А. П. Скафтымов отмечал, что у Чехова в пьесах нет и не может быть борьбы, поскольку у него “нет виноватых”.

На рубеже веков формируется понятие подтекста как предметно-психологической данности, лишь угадываемой в словах, составляющих текст произведения. Метерлинк называл это “вторым диалогом” (“Трагизм повседневной жизни”, 1896). Для Ибсена также важно широкое использование подтекста: в репликах у него скрывается часто дополнительный смысл, проливающий свет на сложные душевные процессы, в которых герои подчас и сами себе не отдают отчета. В произведениях Чехова преобладает неявный, “подтекстовый” психологизм: персонажи здесь часто думают и чувствуют не то, о чем говорят.

В пьесах Чехова резкие сдвиги в жизни персонажей лишь констатируются, а в подробностях подается повседневность. Это роднит его с Ибсеном, который в своих произведениях о современности стремится к абсолютной достоверности происходящего. Ибсен подчеркивает, что

его произведения призваны создать у читателя и зрителя впечатление, что перед ним — самая настоящая действительность; реплики героев соответствуют речевым формам действительности.

У Чехова на периферию отодвинулись и противопоставления героев, уступив место раскрытию разнообразных проявлений одной и той же глубочайшей жизненной драмы, где нет ни полностью правых, ни сплошь виноватых. Воссоздается мир людей, беспомощных перед жизнью, виноватых лишь в том, что они слабы. Чехов говорит о разладе людей с жизнью, о неотвратимости крушения их надежд, и это подтверждают и судьбы персонажей, и события, и отдельные высказывания. Здесь очевидна параллель с Метерлинком, у которого было свое понимание сущности трагического — как “трагизма повседневности”, трагизма “самого факта жизни” (“Трагизм повседневной жизни”).

Несмотря на общность некоторых особенностей, различия в творческом методе Чехова и западноевропейских драматургов все же существенны. Так, Ибсен использует национальную мифологию (“Пер Гюнт”), Метерлинк — сказочные сюжеты: это помогало им, отбрасывая второстепенные, с их точки зрения, исторические и социальные обстоятельства, полностью сосредоточиться на проблемах жизни, смерти, любви и т. д. Чехов же не видит необходимости в том, чтобы игнорировать социально-исторические условия существования своих персонажей. Ему не требуется использовать мифические и сказочные сюжеты, даже когда он думает о возвышенном, и воссоздание обыденного не мешает Чехову передавать благоговейное приятие мира (“Святой ночью”, “Студент”).