



Посвящается Р. Б.¹

Б. М. ЭЙХЕНБАУМ

О Чехове

Главное ведь не в житии, не в соответствии с прочим, а в красоте и сладости.

«Святою ночью»

Сладкие звуки и поэзия, где вы?

Из письма к Суворину²

Прошло десять лет, как умер Чехов. Жива еще непосредственная память о нем — о его наружности, лице, голосе, о его шутках, привычках. И можно сказать, что мы сейчас больше *вспоминаем* о Чехове³, чем *думаем* о нем. Больше и лучше пишут сейчас не о творчестве Чехова, не о художестве его, а о письмах⁴. Это значит, что нам ближе сейчас *душа* Чехова, чем его *дух*. Настоящей духовной близости между нами и Чеховым, значит, нет — он не в нашем кругу сейчас, от его художества не протягиваются нити в собственный наш духовный центр. Мы уже не очарованы им, мы уже без него должны пережить что-то срочное, что-то совсем свое, совсем от него далекое⁵.

Одна литераторша, захотевшая определить Чехова «как новатора», пожаловала ему, по случаю десятилетия, почетное (по ее мнению)⁶ звание «символиста» да еще сблизила его с Гоголем. Она не доказала ни того, ни другого, но проговорила — и проговорила очень характерно. Показалось ей, что если Чехова связать с Гоголем, то чеховское художество получит новый и более близкий нам смысл. На деле же — что есть более разного, более непохожего в русской литературе, чем Гоголь и Чехов? Оттого, что они оба смеялись и шутили, разница между ними еще значительнее. У одного — кривая, страдальческая и часто злобная усмешка, усмешка человека, который

постоянно видит перед собой черта и хочет «выставить его дураком», а у другого — грустная, добрая, близорукая улыбка, улыбка врача, который шутит у постели тяжкого больного. У одного — «рожи» вместо людей, постоянный излом жизни, трагическая карикатура, гротеск, у другого — юмор на фоне слегка искаженной, слегка шаржированной действительности. И если Гоголь становится сейчас близок нам, если наше изображение опять, быть может, начинает тянуться к гротеску и, осложненное Достоевским, создает образы реалистической фантастики, то не может быть близок Чехов.

Гоголь — «великий меланхолик», для которого «все на свете обман» и «все кажется нам не тем, что оно ее на самом деле» («Скучно на этом свете, господа!»). Чехов — великий мечтатель, для которого «счастье и правда существуют где-то вне жизни», а если и есть на этом свете «жизнь чистая, изящная, поэтическая», то — «где-то». И если Гоголь совершенно сознательно, в полном согласии со своим основным положением: «все кажется нам не тем, что оно есть на самом деле» — писал свою *собственную*, им самим активно созданную действительность, которую извлекал из «обмана», называемого жизнью, то Чехов творил и верил совсем иначе: «Мы пишем жизнь такую, какая она есть, а дальше — ни тпру ни ну...» (в письме к Суворину в 1892 г.)⁷. Тут сразу — основная, метафизическая бездна между Гоголем и Чеховым: один все время противопоставляет «*кажется*» и «*на самом деле*», воспринимая жизнь как «призрак» правды, другой этого *метафизического* различия не делает, думая, что «мы пишем», а следовательно, и видим жизнь *такую, какая она есть*, никто нас не обманывает, никакого черта нет, некому нас дурачить и некого поэтому дураком выставлять: «Политики у нас нет, в революцию мы не верим. Бога нет, привидений не боимся, а я лично даже смерти и слепоты не боюсь» (то же письмо). Действительность Чехова существует «на самом деле»: это — не актуально созданный им мир, а только подмеченная им, будто бы объективно, и именно в таком виде существующая реальность. Этим и отличается реалистическое «чувство жизни» от всякого иного, что реалист не сознает элемента активности в создании того, что он называет «действительностью», и потому может думать, что мы видим жизнь такую, «какая она есть», а не какой она нам кажется. И потому называть Гоголя реалистом — величайшее недоразумение, а Чехов — реалист с уклоном к натурализму. И поэтому образы Гоголя, вплоть до их наименований, стоят перед нами страшными для всех нас призраками, и имена хлеста-

ковых и чичиковых постоянно звенят в ушах, а чеховские образы сливаются вместе, их обозначения кажутся ненужными, случайными. У Чехова столько народу, что ему не до выбора фамилий было.

Но почему же Чехов — мечтатель? Откуда в нем мечтательство, если он реалист? В этом отношении характерно его дополнение в выраженной формуле: «Мы пишем жизнь такую, какая она есть, а дальше — ни тпру ни ну». И там же: «В наших произведениях нет именно алкоголя, который бы пьянил и поработал». Это значит, что Чехов — не пророк реализма и не исповедник его, каким был Толстой, а *эпигон*. Это значит, что всей подлинной полноты жизни, всего ее реалистического богатства он не замечает, не чувствует. Это значит, что во всей своей полноте, во всем объеме жизнь была охвачена кем-то до него, кому это «чувство жизни» давало такой сочный, такой истинно здоровый и мощный материал, что ни о каком «дальше», ни о каком «алкоголе» не могло быть и речи. В самом деле, зачем Толстому и его захлебывающимся от жизни героям — алкоголь? А Чехову он нужен. Что же это за алкоголь?

Необыкновенно характерно, что Достоевский был совсем чужд Чехову, Тургенева он, особенно временами, нежно любил и с упоением читал, а Толстого — «боялся»⁸. О Тургеневе он так пишет в 1893 году, т. е. как раз в годы напряженного самоопределения: «Боже мой! Что за роскошь “Отцы и дети”! Просто хоть караул кричи. Болезнь Базарова сделана так сильно, что я ослабел и было такое чувство, как будто я заразился от него. А конец Базарова? А старички? А Кукшина? Это черт знает как сделано. Просто гениально». Однако «барышни» Тургенева Чехову уже не нравятся, не нравятся и описания природы — «нужно что-то другое». И тут он обращается к Толстому: «Как вспомнишь толстовскую Анну Каренину, то все эти тургеневские барыни со своими соблазнительными плечами летят к черту»⁹. Тургенев чем-то привлекал Чехова, но Чехов все-таки смутно чувствовал в нем эпигона романтизма, и черты этого эпигонства* отталкивали его, уже познавшего аромат толстовского реализма. Такое колебание Чехова между Тургеневым и Толстым, с полным обходом Достоевского, очень

* Кстати, связь между русским романтизмом и Тургеневым совершенно еще не выяснена. Между тем творчество Тургенева приобретает совсем особый смысл, если раскрыть в нем столь ярко обозначенные черты романтического эпигонства.

характерно для него как эпигона реализма. И если Толстого он «боялся», если пугала его эта бесстрашная цельность раздвоенной души, то в Тургеневе он находил тот «алкоголь», о котором писал Суворину.

Жизнь, «такая, какая она есть», — проза. Поэзия и красота — «где-то». Эти области у Чехова разобщены. И если надо идти «дальше», если невозможно положение — «ни тирру ни ну», если нельзя обойтись без «алкоголя», значит, надо о поэзии и о красоте мечтать. Толстой прозы как таковой вовсе не знает, потому что чем грубее, чем плотнее реальность, чем она мускулистее, тем для него — поэтичнее: Тургенев от прозы отходит, отстраняется, закрывает на нее глаза и даже девушку боится сделать матерью. А Чехов *видит* только прозу — «такою, какая она есть», а поэзия и красота для него — «дальше», о них можно и нужно мечтать: «Где-то на этом свете есть жизнь чистая, изящная, поэтическая». Это «где-то» и есть чеховский алкоголь, алкоголь, которым отравляют свое воображение все его герои. И замечательно, что разрыв этот между прозой и поэзией для Чехова — не основной, не метафизический, не такой, как у Достоевского. Достоевский верит в страдание, в котором таинственно рождается правда как высшее сочетание прозы с поэзией, и в чудо — «красота спасет мир». Для Чехова этот разрыв — не от века, не от субстанции, он временный, производный. Отсюда — преклонение перед культурой и враждебное отношение ко всему стихийному, изначальному. Он решается, например, отделять «религиозное движение», которому не симпатизирует, от «культуры», которая — «сама по себе». Он пишет Дягилеву: «Теперешняя культура — это начало работы во имя великого будущего, работы, которая будет продолжаться, быть может, еще десятки тысяч лет для того, чтобы хоть в далеком будущем человечество познало истину настоящего Бога»¹⁰. В этом «хоть» — целое мирозерцание, определенно мечтательского типа. Все, что поднимает вопрос с самого начала — так, как будто этим вопросом до сих пор никто не занимался (так любили мыслить Гёте и Толстой), возбуждает в Чехове недоверие: «Теперешняя культура — это начало работы, а религиозное движение, о котором мы говорили, уже почти конец того, что отжило или отживает»¹¹. И так — обо всем, даже о любви: «Любовь — это или остаток чего-то вырождающегося, бывшего когда-то громадным, или же это часть того, что в будущем разовьется в нечто громадное, в настоящем же оно не удовлетворяет, дает гораздо меньше, чем ждешь»¹².

Итак, в *настоящем* нет ничего. Все — либо пережиток, либо «начало работы». И у Чехова действительно совсем нет эмоции настоящего времени. Оно для него — промежуток между прошлым и «великим будущим». Его герои не уживаются на месте — они все мечтают уехать или сороятся. Двигаться хоть так, как движется купец с быками¹³, но только не сидеть на месте. И сам Чехов признается: «На душе спокойнее, когда вертишься»¹⁴; или: «Надо иметь цель в жизни, и когда путешествуешь, то имеешь цель»¹⁵. А Суворину он жалуется на то же отсутствие целей в творчестве: «У нас нет ни ближайших, ни отдаленных целей, и в нашей душе хоть шаром покати»¹⁶. Точно желая в полной мере вкусить «алкоголя» собственности, он мечтает об «имении» («Ужасно я люблю все то, что называется в России имением: это слово еще не потеряло своего поэтического оттенка»). А сердце мечтателя уже диктует другое: «Покупать имение скучно. Это раздражающая пошлость». И одиночества его герои не выносят, любят душу свою изливать на людях, хотя все они — замкнутые и одинокие. Это тоже «алкоголь»: меня никто не понимает, а я все-таки говорить буду. Потому что одному — совсем страшно. Чехов пишет о себе: «Когда я один, мне почему-то становится страшно, точно я среди великого океана плыву солистом на утлой ладье...»¹⁷, «Я люблю шум больше, чем гонорар»¹⁸. Замечательно — смерти Чехов не боится, слепоты не боится, а остаться одному — «страшно». Но в этом «страшно» — тоже «алкоголь», и Чехов любит иногда «затворничество», любит задумываться: «...хорошо, что за воротами — лавочка, на которой можно посидеть и, глядя на бурное поле, подумать о том, о сем»¹⁹. И «княгиня» мечтает: «Сидеть бы неподвижно, слушать и думать, думать, думать...»²⁰. А пошлая Анна Федоровна, точно обращаясь ко всем этим задумчивым и одиноким людям, восклицает: «И как это можно все думать, думать, думать... этак можно с ума сойти!» («Володя»). Думать, думать, думать — это значит не вопросы разрешать, а просто одиночествовать.

И в этом прикосновении к низкому, к пошлomu, к страшному, чтобы сильнее было отталкивательное движение в сферу мечты, — главный алкоголь чеховского художества. Многие любят повторять, что Чехов потому так писал, что был доктором. Для меня — причинность здесь обратная. Потому Чехов любил медицину, потому продолжал врачевать, несмотря на литературу и даже во вред ей, что была в нем постоянная потребность чувствовать всю поддонную низь жизни, ощущать

всю гнусную, непрочную ее основу, которая действовала на него, как опиум — одурманивая мозг и отталкивая к мечтам о «чистой, изящной, поэтической жизни», о «небе в алмазах»²¹. Этот процесс отталкивания был сущностью чеховского пафоса, его лирическим ферментом: «Нехорошо быть врачом. И страшно, и скучно, и противно. Молодой фабрикант женился, а через неделю зовет меня “неприменно сию минуту, пожалуйста” <...> Девочка с червями в ухе, поносы, рвоты и сифилисы — тьфу!!! Сладкие звуки и поэзия, где вы?» (Суворину, 1893 г.)²². В этом «тьфу!!!» — залог чеховского мечтательства и основа его натурализма.

Очень характерно поэтому, что никогда, читая Чехова, не испытываешь чувства полноты реальности, а всегда видишь во всех подробностях, «до самомалейшей точки»²³, одну какую-нибудь деталь. Чувствуешь себя близоруким; кажется, что смотришь в бинокль: «...один утенок подобрал на дороге какую-то кишку, подавился и поднял тревожный писк; другой подбежал к нему, вытащил у него изо рта кишку и тоже подавился» («Неприятность»). А когда природа разворачивается перед ним во всю свою ширь, то он вдруг видит в ней «литературу», шаблон, банальное художество; «Природа и жизнь (в имени) построены по тому самому шаблону, который теперь так устарел и бракуется в редакциях: не говоря уже о соловьях, которые поют день и ночь, о старых запущенных садах, о забитых наглухо, очень поэтических и грустных усадьбах, в которых живут души красивых женщин; не говоря уже о старых, дышащих на ладан лакеях-крепостниках... недалеко от меня имеется даже такой заезженный шаблон, как водяная мельница <...> с мельником и его дочкой, которая всегда сидит у окна и, по-видимому, чего-то ждет»²⁴. Этот кусочек написан совсем в духе Гейне, высмеивающего романтические шаблоны.

И не замечательно ли, что Чехов любил именно белый цвет, любил березы — «белые, как бумага» — и даже любил, когда стволы яблонь, груш, вишен и слив выкрашены в белую краску: «...цветут все эти деревья бело, отчего поразительно похожи на невест во время венчания»²⁵. Он ненавидит слово «красочный»²⁶. Ю. Айхенвальд даже назвал Чехова «поэтом белого»²⁷. И мне кажется, что художество Чехова рисуется в воображении только в тонах blanc-noir*. В этой внешней бескрасочности образов проявилось то чувство неполной реально-

* Бело-черных (фр.). — *Ред.*

сти, о котором я говорил выше. Более того — у Чехова, как у эпигона реализма, был своеобразный уклон к аскетизму. Не потому ли он, при своей нелюбви к «религиозным движениям», обнаруживал интерес к церковности и любил образ монаха? Суворину он писал: «Если я пойду когда-нибудь в монахи (у меня есть склонность к затворничеству), то буду молиться о Вас». Это — шутка, но у Чехова чем шутливее, тем серьезнее. Недаром писал он тому же Суворину: «Пейзаж невозможно писать без пафоса, без восторга, а восторг невозможен, когда человек обожрался. Если бы я был художником-пейзажистом, то вел бы жизнь почти аскетическую»²⁸. Все «плотское» противно Чехову — недаром возник в его воображении «гадкий утенок» Володя и «смешливая барынька» Анна Федоровна²⁹.

Какая это, собственно, значительная фраза: *«Если бы я был художником-пейзажистом, то вел бы жизнь почти аскетическую»*. Я читаю ее так: если бы я не был Чеховым, эпигоном реализма, светским писателем и врачом, то я был бы монахом, и более того — я писал бы акафисты, а не рассказы о «хмурых людях». Поэтому с таким волнением слушает он поэтику акафиста, которую излагает ему монах Иероним: «Монахи, которые не понимающие, рассуждают, что для этого нужно только знать житие святого, которому пишешь, да с прочими акафистами соображаться. Но это, господин, неправильно. Оно, конечно, кто пишет акафисты, тот должен знать житие до чрезвычайности, до последней самонаименованной точки <...> Конечно, без того нельзя, чтобы не соображаться, но *главное ведь не в житии, не в соответствии с прочим, а в красоте и сладости*. Нужно, чтоб все было стройно, кратко и обстоятельно. Надо, чтоб в каждой строчечке была мягкость, ласковость и нежность, чтоб ни одного слова не было грубого, жесткого или несоответствующего» («Святою ночью»).

Но разве это — не поэтика самого Чехова? Разве не он писал «стройно, кратко и обстоятельно»? Разве не у него «в каждой строчечке — мягкость, ласковость и нежность»? И разве не его это утверждение, что «главное <...> не в соответствии с прочим, а в красоте и сладости»? Ведь это он и восклицал: «Сладкие звуки и поэзия, где вы?» Монах Иероним — это вторая душа Чехова, которая пробуждается «святою ночью». Акафист — это скрытый пафос его творчества. Чехову близко было такое творчество, совершенно удаленное от соков жизни, которое с «житием должно только соображаться», а сущность которого — «в красоте и сладости». В его художестве все «плотское» совершенно откололось от «духовного», поэзия —

от прозы, мечта — от действительности. И это оттого, что настоящий, толстовский реализм завершал в Чехове свой круг. Чехов нес на себе тяжелый крест эпигонства и мечтал об акафисте. Он сам чувствовал тяжесть этой ноши и облегчал ее только юмором, которым так щедро наделила его природа. Да при ином отношении бремя это было бы совсем «неудобоносимое». А так — современники Чехова не чувствовали на нем этого бремени. Недаром писал он: «Над рассказами можно и плакать, и стонать, можно страдать заодно с героями, но, полагаю, нужно это делать так, чтобы читатель не заметил»³⁰. И читатель, действительно, «не заметил», а смеялся с автором и мечтал вместе с его героями.

