



## **А. Д. СТЕПАНОВ**

### **Предчувствие конца (Левитан и Чехов)**

#### *Нечто давно известное*

История их отношений рассказывалась тысячекратно.

В биографиях Левитана, написанных Ростиславовым, Евдокимовым, Пророковой, Петровым, писатель-врач выступает в роли сердечного друга, который в течение двадцати лет только и делает, что утешает, поддерживают, лечит и спасает неприкаянного и неуравновешенного художника. О «Попрыгунье», как правило, говорится вскользь, невнятно, не вдаваясь в детали. Зато во всех подробностях приводится сцена примирения, взятая из мемуаров Щепкиной-Куперник: помирились с ходу, без лишних слов, «будто ничего не случилось» (кажется, никто не заметил, что этот эпизод подозрительно напоминает заключительную встречу Серебрякова и Войницкого в «Дяде Ване»). Отказ Чехова писать мемуары о Левитане объясняют, как правило, необыкновенной скромностью писателя.

Разговор о творческом родстве всегда начинается одинаково: с описания картины на выставке передвижников из чеховской повести «Три года»: «На переднем плане речка, через нее бревенчатый мостик, на том берегу тропинка, исчезающая в темной траве, потом справа кусочек леса, около него костер: должно быть, ночное стерегут. А вдали догорает вечерняя заря».

«Сумеречность» этого пейзажа трактуется как общий знаменатель творчества двух художников, к которым Пастернак добавил еще и третьего: «Осенние сумерки Чехова, Чайковского и Левитана». Тут не поспоришь. Лучший сборник рассказов Чехова назывался «В сумерках», а Левитан написал не меньше десятка полотен, в названиях которых присутствует то же промежуточное время суток.

Однако стоит сойти с привычной тропинки — тезиса о «певцах сумерек», как выясняется, что идти дальше особенно некуда, другие

общие черты аналитикам не даются. Замечают еще иногда, что Чехова и Левитана сближают лаконизм и стремление к простоте, особенно проявившееся у них (как и у Пастернака) к концу жизни.

Все это верно. Однако попробуем углубиться.

### *Двойники*

Наш герой родился в 1860 году в небольшом городке на окраине Российской империи в многодетной и весьма патриархальной семье. Не миновал религиозного воспитания, но уже в ранней молодости отошел от религии и в дальнейшем воспринимал все религиозное исключительно с «эстетической» стороны: его завораживал вечерний благовест, сияние креста на колокольне в предзакатных лучах, но никак не буква и дух Писания: «Я давно растерял свою веру и только с недоумением поглядываю на всякого интеллигентного верующего».

В семидесятые годы вместе с семьей переехал в Москву, где довольно долго жил в крайней нищете, добывая гроши то репетиторством, то сотрудничеством в бульварных журналах с картинками, в которых подрабатывал старший брат.

Москву он полюбил. Говорил: «Я навсегда москвич», да и другие замечали про него, что он «воспитан Москвою». Здесь в середине восьмидесятых получил образование, на что потребовалось масса «усилий, трудов, горя», здесь же приобрел множество друзей — по большей части людей искусства.

Высокий, стройный, с выразительным лицом — в молодости он очень нравился женщинам. Старался всегда, даже в бедной юности, изящно одеваться.

Успех пришел к нему достаточно рано и не покидал уже до самой смерти, что объяснялось не только талантом, но и необыкновенным трудолюбием: молодой автор мог написать до сотни вещей за год. Однако «выработав себе приемы», добившись мастерства, стал работать медленнее. В последние годы жизни он писал в десятки раз меньше, чем во времена студенчества.

Работал всегда по памяти, хотя в основе произведения обычно лежал некий факт, взятый «с натуры». Часто совмещал разнородные источники в едином образе, который от этого неизменно становился выразительнее. От впечатления до воплощения могло пройти несколько лет. Его память на детали поражала знакомых.

К тридцати годам он был признанным мастером и надеждой русского искусства. Впрочем, суждения критиков-публицистов о его творчестве были неглубоки и вовсе не сплошь комплиментарны. Ругали за незаконченность, за отсутствие направления и ясной авторской позиции,

за «фотографичность», за случайность деталей и ракурса, за равнодушие к народному горю. Потом решили, что он — поэт, лирик, «певец сумеречных настроений», и, успокоившись, стали превозносить за выражение общего духа безвременья. Постепенно сошли на нет все критические замечания, сменившись дежурной похвалой: «У него нет ничего лишнего». Случайное перестали замечать.

А между тем «фотографизм» был не только ругательством критиков, но и очень верным суждением по существу. Коллеги по искусству видели, что он выбирает самые обыкновенные вещи, нечто скромное и смиренное, то, мимо чего другие проходят равнодушно. Художник словно вовсе не искал «тему», «предмет», «сюжет», и приятели говорили: ну, этому достаточно любой лужицы, любой пепельницы — и будет шедевр.

Менее заметно было другое: прорывающийся то и дело «романтизм», странная для трезвой очерковой эпохи приподнятость интонации. Любил изображать бескрайнюю равнину, дороги, по которым, кажется, самой природой предназначено ездить богатырям, обожал бескрайнее небо и разливы рек, подобные морям.

Этим он скоро заслужил славу «пантеиста» и, хотя сам не любил этого слова («Итак, мы пантеисты! С чем Вас и поздравляю...»), действительно временами воспринимал природу как живое существо и искренне полагал, что в ней нет ничего безобразного. Такое отношение было чем-то новым, но сам он новатором себя не считал.

Несмотря на явное сходство с прославленными европейскими реформаторами искусства, оставался очень русским художником. Был за границей несколько раз, но больших восторгов не испытал, и немногие отражения заграничных впечатлений в его творчестве шедеврами не назовешь. Любил только среднюю Россию и еще немного Венецию.

Недолюбливал декадентов. Мог поддаться очарованию модернистского искусства, но эти мимолетные настроения быстро проходили. Тем не менее позднейшими критиками был прочно и навсегда записан в предтечи модернизма.

С годами добирал то, в чем отказала нищая юность. Любил изящество, «эстетику», чтобы дома всегда были цветы, чтобы стояли мягкие кресла, чтобы окна были открыты и потягивало со двора сиренью, чтобы в городском саду по соседству играл оркестр и хор песенников пел «Лучинушку».

В молодости любил дурачиться, давал всем смешные прозвища. В зрелые годы тяжело болел, грустил, ждал скорой смерти, и это грустное сознание обреченности, увядания, недолговечности с каждым годом все сильнее звучало в его вещах. «Этот тон, эта синяя дорога, эта тоска в просвете за лесом...».

Осознавал — может быть, несправедливо — ограниченность своего таланта: «Я люблю вот эту воду, деревья, небо, я чувствую природу,

она возбуждает во мне страсть, непреодолимое желание писать... Я умею писать только пейзаж, а во всем остальном я фальшив и фальшив до мозга костей».

Избегая фальши, сторонился публицистики, где фальшь неизбежна.

Умер по нынешним меркам совсем молодым, оставив у современников ощущение, что он успел сделать невероятно много и с его уходом завершилась эпоха.

### *Полюса*

Каждая фраза, сказанная выше, относится к обоим — и к Чехову, и к Левитану. Но не было на свете двух более различных людей.

Странная манера общаться, надолго сохранившаяся у друзей юности («Ах ты, полосатая гиена, — крокодил окаянный, леший без спины с одной ноздрей, квазимодо сплошной... Я страдаю глистами в сердце!!! Ах ты, Вельзевул поганый!..»), по-видимому, не случайна. В шуточных инвективах находило выражение то отталкивание, которое и должно было возникать у одинаково заряженных, одинаково сильных полюсов магнитов.

Чехов всю жизнь культивировал в себе сдержанность, и годам к тридцати воспитал на редкость уравновешенного человека. Познакомившийся с ним в 1887 году Репин писал: «Положительный, трезвый, здоровый, он мне напоминал тургеневского Базарова». Встретившая Чехова четыре годами позже Зинаида Гиппиус презрительно брюзжала: «Слово “нормальный” — точно для Чехова придумано. У него и наружность “нормальная”... Нормальный провинциальный доктор...».

Невозможно представить, как этот «нормальный доктор» пытается покончить с собой из-за несчастной любви, а потом, недозастрелившись, срывает с раненой головы черную повязку и театральным жестом бросает под ноги даме. Зато он вполне мог изобразить такое в пьесе — не ради экзотики, а холодно и объективно, «по-докторски».

У Чехова за всю жизнь — ни единой странности. Жизнь и облик Левитана состояли из одних только странностей, по крайней мере в восприятии Чехова. Левитан — «томный», «голодный, как собака», «с глазами, полными африканской страсти», «одетый чеченцем», «в жульнической шапочке», «в бухарском золотисто-пестром халате, с белой чалмой на голове», готовый совершить убийство из ревности и угодить на Сахалин — словом, какой угодно, только не «нормальный». Левитан — «Левиафан».

Но различия состояли не только в темпераментах.

Чехов ироничен. Многие его вещи вырастают из пародий. Он пародировал что угодно, от массовой драматургии до Тургенева и Достоевского. Даже у самого позднего и самого грустного Чехова то и дело проступают пародийные «блестки».

Левитану это чуждо. В жизни он ценил шутку, но творчество его на удивление серьезно. Трудно представить себе что-нибудь бездарнее комических рисунков Левитана в том самом «Будильнике», где Чехов публиковал свои маленькие шедевры.

Левитан черпал вдохновение из другого источника. Он знал наизусть множество стихов, запоминал их на лету и обожал декламировать — хоть знакомым, хоть себе самому. Декламировал и Чехову: читал вслух Тютчева во время рыбалки. Так и слышишь реакцию Чехова: «Ты мне всю рыбу распугаешь».

Гению положено сомневаться в сделанном. Левитану казалось, что природа неуловима, недоступна, язык красок беден и художнику никогда не достичь совершенства в передаче своих впечатлений. Чехов, напротив, не знал «мук слова». Он, кажется, всегда понимал, «как это написать», хотя чувствовал при этом пределы возможностей литературы: есть вещи, которые может передавать только музыка.

Осознание ограниченности своих средств для обоих означало: надо попробовать их расширить. И тут открывается глубинное сходство.

### *Вопросы техники*

Известно чеховское кредо: «Сюжет должен быть нов, а фабула может отсутствовать». Современного гуманитария, усвоившего формалистское различие сюжета и фабулы, эти слова могут ввести в заблуждение. На самом деле в этой фразе все просто: под сюжетом понимается всего лишь тема (французское *сujet*), а под фабулой — «остросюжетность», события.

Но как же тогда это понимать — «тема должна быть новой»? Разве не странно это звучит в устах Чехова? Ведь если начать просто перечислять в хронологическом порядке произведения, в которых дворянское имение продается за долги и переходит к купцу-скоробогатю, то понадобится несколько страниц, прежде чем мы дойдем до «Вишневого сада». В чем тут новизна?

Ответить на этот вопрос помогает Левитан. По словам его ученика Липкина (которому можно верить, потому что его мемуары написаны по дневниковым записям), Левитан учил: «Новая тема, новый сюжет — это уже нечто. Напишите по-иному, чем все пишут, и ваше место в жизни искусства обеспечено. Многие в поисках новых тем едут далеко и не находят. Ищите около себя, но внимательно, и вы обязательно найдете и новое, и интересное».

«Новая тема, новый сюжет» у обоих парадоксальным образом подразумевали чуть ли не первое попавшееся, но при обязательном условии — новизне исполнения: «Напишите по-иному, чем все пишут...»

Левитан, вплотную подошедший к импрессионизму, и Чехов, «уточивший самый образ видимости», как сказал Андрей Белый, внедрявший в свои натуралистические пьесы символику, — они оба балансировали на грани объективного и субъективного, реального и ирреального (оставаясь, впрочем, в полной уверенности, что они строгие реалисты).

Левитан отлично понимал, что важно не абсолютное значение цвета, а только отношения цветов, — эту идею, по воспоминаниям того же Липкина, он внушал в последние годы и своим ученикам. Но это не значило, что он мог, сохранив соотношение цветов, пойти на нарушение «естественности», хотя эту грань сплошь и рядом переходили уже импрессионисты, а начиная с фовистов субъективное видение «сквозь розовые (черные, зеленые и т.д.) очки» превратилось в самодостаточный прием. Можно представить, как отреагировал бы темпераментный Левитан, если бы ему довелось увидеть зеленый нос мадам Матисс, — а ведь он не дожил до этого всего пять лет.

Аналог «соотношения цветов» в чеховской поэтике — несобственно-прямая речь, повествование «в тоне и в духе героя», окрашивающее мир настроениями воспринимающего сознания. Независимо от Флобера Чехов открыл субъективное повествование «сквозь розовые (черные, зеленые и т.д.) очки» и широко им пользовался (самый разительный пример — две контрастирующие друг с другом половинки «Учителя словесности»). Однако, как и в случае Левитана, никому не придет в голову сказать, что этот прием сугубо формален, самодостаточен и нарушает правдоподобие. Наоборот, именно им и обусловлен тот парадоксальный эффект реальности, который вызывал белую зависть Горького: «Знаете, что Вы делаете? Убиваете реализм. <...> После самого незначительного Вашего рассказа — все кажется грубым, написанным не пером, а точно поленом». Точно так же после самого незначительного этюда Левитана трудно восхищаться самой проработанной картиной Шишкина.

Однако главное сходство Левитана и Чехова заключалось, может быть, в том, что они оба были способны в любой момент отказаться от выработанных годами труда «фирменных» приемов, в том числе «передовых», «новаторских» и «предвосхищающих будущее».

Какие черты сближают Левитана с импрессионистами? Работа на пленэре — «инстантизм» — отказ от чистого черного цвета — отказ от правил композиции — отказ от «сюжетности». Но наиболее известные его картины («Тихая обитель», «Владимирка», «Над вечным покоем») как раз этими чертами не обладают.

В чем сходство Чехова с Флобером, Мопассаном, Генри Джеймсом, первыми ростками символистской прозы? Случайность детали — метонимичность — краткость на всех уровнях — списанные с природы люди — бессюжетность — множественность точек зрения — открытость

финалов — отсутствие положительных и отрицательных героев. Но в наиболее известных произведениях Чехова («Палата № 6», «Дама с собачкой», поздних пьесах) присутствие этих черт по крайней мере спорно.

Создавая новое в искусстве, оба считали себя традиционалистами. Чехов не отделял себя от своего поколения, бытописательской «артели восьмидесятников»: «Мы пишем жизнь, такую, какая она есть, а дальше — ни тпру, ни ну. Дальше хоть плетями нас стегайте». Он искренне полагал, что деталь должна работать на целое, что каждое ружье обязано непременно выстрелить, не замечая, что его собственные ружья упорно молчат. Левитан выхватывал из природы совсем случайные куски («первую попавшуюся лужицу»), но оправдывал это реалистической типичностью, призывая учеников избегать и «исключений в природе», и «протоколирования» действительности.

В результате этого плодотворного заблуждения оба сумели максимально приблизиться к реальности как раз в тот момент, когда под влиянием тысячи причин миметическому искусству наступал конец.

### *Предчувствие конца*

О конце искусства, впрочем, ни тот, ни другой не думали. Их творчество определялось другим — ощущением неумолимого течения времени. Природа же в их восприятии, при всей своей изменчивости, есть нечто постоянное и даже неподвижное, пытающееся этому течению противостоять.

Особенность восхищавших Левитана чеховских пейзажей («Дорогой Антоша!.. я внимательно прочел еще раз твои “Пестрые рассказы” и “В сумерках”, ты поразил меня как пейзажист... Пейзажи в них — это верх совершенства, например, в рассказе “Счастье” картины степи...») состоит в том, что в них олицетворенные, заряженные человеческими эмоциями природные явления остаются в то же время совершенно равнодушны к человеку. Таковы в понравившемся Левитану «Счастье» степные курганы: «...в их неподвижности и беззвучии чувствовались века и полное равнодушие к человеку, пройдет еще тысяча лет, умрут миллиарды людей, а они все еще будут стоять, нимало не сожалея об умерших, не интересуясь живыми».

В свой первый приезд в Крым в 1886 году Левитан, глядя на море с вершины скалы, вдруг ощутил, насколько среди этой вечной красоты «человек чувствует свое полнейшее ничтожество». Через тринадцать лет в «Даме с собачкой» появится знаменитая сцена в Ореанде: «Так шумело внизу, когда еще тут не было ни Ялты, ни Ореанды, теперь шумит и будет шуметь так же равнодушно и глухо, когда нас не будет. И в этом постоянстве, в полном равнодушии к жизни и смерти каждого из нас

кроется, быть может, залог нашего вечного спасения, непрерывного движения жизни на земле, непрерывного совершенства».

То, что Левитан с помощью пейзажа передавал эмоции, — общее место. Трудно только сформулировать, какие именно эмоции он передавал и как это делал. И тут помогает Чехов.

В картине «Над вечным покоем» автор всеми силами подсказывает зрителю, что церквушка и кладбищенские кресты долго не простоят: смотрите, как они покосились уже сейчас. А природа? А природа спокойна и вечна именно по-чеховски: «Так шумело внизу, когда еще тут не было ни церкви, ни кладбища, теперь шумит и будет шуметь так же равнодушно и глухо, когда нас не будет».

Природа одновременно равнодушна к человеку и пропитана его эмоциями. Одиночество и желание быть понятым, жажда жизни, вечная борьба с какой-то невидимой гнетущей силой — поработившим ее «иглом», чувство вины, и при всем этом — огромные потенциальные возможности, «торжество молодости, красоты и расцвет сил». Так чувствует степь в одноименной повести Чехова, и точно те же чувства испытывают герои его поздних пьес.

На картинах Левитана нет людей — или присутствует одна-единственная фигура, как в «Сокольниках» или «Владимирке», отчего только усиливается исходящее от них сознание одиночества и неизбежности смерти. Природа изображена перед наступлением грозы, бури, темноты, как бы в присутствии той самой чеховской гнетущей непобедимой силы, «ига». Но масштаб и красота изображенного говорит о вере в будущую жизнь — скорее всего, без человека.

Но все-таки не стоит отчаиваться. Пока это будущее не наступило, можно ранним утром отправиться на рыбалку или, щурясь от яркого света, смотреть на мартовский снег, или, глядя на звездное небо, почувствовать, «как лунный свет сливается с ночью».

