

Définiez-vous de toutes les inventions des charlatans, adorez Dieu, soyez honnête homme, et croyez que deux et deux font quatre». ⁶⁵ Можно сказать, что роман Гончарова начинался и заканчивался скрытой отсылкой к авторитету самого знаменитого французского скептика и вольнодумца.

В целом же, репертуар чтения героев «Обрыва» подтверждает, что семантическим ядром многоаспектных текстовых связей романа с наследием французских энциклопедистов выступает триада «Вольтер–Гельвеций–Гольбах» (10, 215–216). Собранные вместе и проанализированные аллюзии на произведения философов убеждают в их существенном значении для организации сюжетно-композиционной структуры и концептуальной матрицы романа «Обрыв».

⁶⁵ «СЕЛИМ: Я отнюдь не врач, и вы не больной; но мне кажется, что я бы мог дать вам очень хороший рецепт, если бы сказал: остерегайтесь выдумок шарлатанов, *веруйте в Бога, будьте честным человеком и знайте, что дважды два — четыре*» (Voltaire. Nécessaire / Dictionnaire philosophique // Voltaire. Œuvres complètes. Vol. 20. P. 120; курсив наш. — Н. К.). У Гончарова: «Веруй в Бога, знай, что дважды два четыре, и будь честный человек, говорит где-то Вольтер, <...> а я скажу — люби женщина кого хочешь <...> и не обманывай любовью!» (7, 543).

DOI: 10.31860/0131-6095-2022-1-200-206

© А. Д. Степанов

А. П. ЧЕХОВ И ЖИВОПИСЬ: ОТ РЕАЛИЗМА К (ПРЕД)ИМПРЕССИОНИЗМУ*

Отход Чехова от принципов классического русского реализма был, как известно, очень рано подмечен русской критикой. Уже в откликах на чеховские сборники конца 1880-х годов наметилась критическая тенденция: признавая талант, указывать в то же время на три основных недостатка молодого автора (а вместе с ним и нового поколения беллетристов): неверие в идеалы «отцов»-шестидесятников, неразличение второстепенных подробностей и существенных деталей, отстраненность от изображаемого мира.¹ Другими словами, те особенности чеховского письма, которые в XX веке были осознаны как модернистские и новаторские, современники воспринимали как отход от заветов Чернышевского и «реальной критики», как позицию равнодушного и незаинтересованного «свидетеля», а не «судии». С исторической дистанции эти упреки кажутся преувеличением: сегодня Чехов воспринимается как классик именно XIX века, и потому «реалистическая» тематика его произведений выходит на первый план. Действительно, в лишенных каких бы то ни было народнических иллюзий повестях о крестьянстве Чехов одним из первых изобразил одиначу («Мужики») и расслоение («В овраге») деревни, отсутствие общего языка у народа и образованных классов («Новая дача»); темами его повестей и рассказов служили архаичность и непрочность сословных перегородок («В усадьбе», «Моя жизнь»), появление новых хозяев жизни — крупных капиталистов («Три года», «Бабы царство», «Случай из прак-

* Исследование подготовлено при поддержке РНФ (проект 21-18-00527 «Литература „переходных эпох“ как инструмент модернизации социальных связей») в ИРЛИ РАН.

¹ Раньше и яснее других на эти недостатки было указано в статье: Михайловский Н. К. Письма о разных разностях // Русские ведомости. 1890. 18 апр. № 104. Впоследствии эта статья переиздавалась под названием «Об отцах и детях и о г-не Чехове». В дальнейшем сходные мысли высказывали П. П. Перцов, М. А. Протопопов, Е. А. Ляцкий и др. См. подробнее: Степанов А. Д. Антон Чехов как зеркало русской критики // А. П. Чехов: pro et contra. Творчество А. П. Чехова в русской мысли конца XIX — начала XX в. (1887–1914): Антология / Сост., предисловие, общ. ред. И. Н. Сухих. СПб., 2002. С. 976–1007.

тики»), окончательное разорение поместного дворянства («У знакомых», «Вишневы сад»), тяжелое положение сельской интеллигенции («Кошмар», «На подводе»), атмосфера страха в условиях полицейского государства («Человек в футляре»), социальные причины несчастливого и/или неравного брака («Учитель словесности», «Анна на шее») и т. д. Однако в то же время мнение современников о том, что эти и другие темы трактовались Чеховым не так, как это было принято у предшествующего поколения писателей-реалистов, представляется вполне обоснованным. Этот вопрос — что же в произведениях Чехова оставалось несомненно «реалистичным», а что выходило за горизонт ожидания современников — на сегодняшний день до конца не решен.

Вероятно, вопрос о степени «реалистичности» и «модернистичности» чеховского творчества можно прояснить, обратившись к параллелям между литературой и живописью. Такой подход представляет интерес по трем причинам. Во-первых, в силу специфики изобразительных искусств живопись лишена возможности непосредственной авторской оценки действительности, вербального выражения идей и в большей мере, чем литература, включает те подробности изображаемого мира, которые реципиент мог счесть «несущественными». Иначе говоря, те черты, которые подчеркивала у Чехова критика, являются родовыми свойствами смежного искусства. Во-вторых, развитие живописи в 1880–1890-е годы претерпевало более резкие изменения, чем литература, что объяснялось непосредственным влиянием зародившегося в начале 1870-х годов во Франции импрессионизма. Как известно, тезис об импрессионизме Чехова впоследствии стал одним из самых важных и самых спорных в интерпретации творчества писателя.² В-третьих, такое исследование тем более актуально, что по сравнению с интертекстуальными анализами интермедиальных штудий чеховских произведений остается пока немного.

Настоящая работа ставит своей задачей выявить некоторые параллели отдельных мотивов и эпизодов прозы Чехова и произведений современной писателю живописи и продемонстрировать, что их сходства и различия в значительной степени зависимы от общего вектора трансформации искусств в конце XIX века. В силу ограниченности объема в данной статье мы рассмотрим прежде всего параллели между чеховской прозой и реалистическим творчеством передвижников и лишь в конце покажем возможные сонаправленные векторы развития поздней чеховской прозы и русского (пред)импрессионизма.

Для решения поставленной задачи нужно высказать несколько предварительных замечаний теоретического характера. Как известно, самой традиционной формой филологической работы является поиск источников художественных текстов. От так называемого интертекстуального анализа эта деятельность должна, по идее, отличаться прочной доказательностью. Если у нас есть надежное, документально подтвержденное свидетельство о знакомстве автора с определенным претекстом, о его интересе к этому претексту и если к тому же этот интерес проявился незадолго до создания анализируемого текста, то можно с уверенностью говорить о прямой генетической связи текста и претекста. Однако такие случаи в истории литературы достаточно редки. Гораздо более частотным оказывается некоторое сходство текста и возможного источника при отсутствии документальных подтверждений их связи. В этом случае границы между вероятным, маловероятным и невероятным влиянием оказываются размыты, и для исследователя открывается соблазнительная возможность для свободного творческого вчитывания одного текста в другой. На наш взгляд, проблема современного литературоведения состоит в том, что подобное вторичное творчество — поиск

² См., например: *Debreczeny P. Chekhov's Use of Impressionism in «The House with the Mansard»* // *Russian Narrative & Visual Art: Varieties of Seeing* / Ed. by R. Anderson, P. Debreczeny. Gainesville, 1994. P. 101–123; *Генри П. Импрессионизм в русской прозе* (В. М. Гаршин и А. П. Чехов) // *Вестник Московского ун-та. Сер. 9. Филология*. 1994. № 2. С. 17–27; *Кулиева Р. Г. Реализм А. П. Чехова и проблема импрессионизма*. Баку, 1988; *Нильссон Н. О. Русский импрессионизм: стиль «короткой строки»* // *Русская новелла* / Под ред. В. Шмида и В. М. Марковича. СПб., 1993. С. 220–235, и многие другие.

необязательных ассоциаций — превратилось в массовое производство (ср. набоковедение или мандельштамоведение, где уже давно почти все новые находки оправдываются тем, что «автор мог быть знаком с ...» или «возможно, это перекликается с ...»). Исследовательская работа перестала удовлетворять любым критериям верификации, а воображаемые книжные полки «того, что мог знать писатель», удлиннились до бесконечности. Такая интертекстуальность без границ дискредитирует научность и превращает литературоведение в соревнование в начитанности, наблюдательности и остроумии.

Попытки предложить разумные рамки для этой деятельности предпринимались нами в серии статей.³ Мы исходили из того, что «интертекстуальность» представляет собой не дихотомию (есть связь / нет связи), а градацию: от необходимой для понимания текста, сознательно внедренной автором скрытой цитаты-ключа — через множество переходных стадий — к совершенно необязательной ассоциации исследователя.

При определении степени важности возможного претекста мы исходим из следующих соображений. Для того чтобы возникла некая существенная в семантическом отношении связь между двумя сюжетными произведениями, нужно, чтобы их фабулы (или, по крайней мере, отдельные эпизоды) поддавались «совместному пересказу» — сводились к некоему полному предложению, в котором обязательно есть подлежащее, сказуемое и дополнение (логические субъект, предикат и объект), а желательны и другие второстепенные члены. Чем больше можно внести в это предложение общих дополнений, определений и обстоятельств, тем убедительнее будет искомая связь; чем меньше окажется совпадающих элементов (вплоть до совпадения только одного из главных компонентов — субъекта или предиката), тем поверхностнее и отдаленнее сходство. Если в «совместном пересказе» можно привести несколько хронологически и/или логически сопоставленных предложений, образующих связный текст, то значимость интертекстуальной связи резко повышается. Наиболее сложным моментом, отграничивающим «вчитывание» от «значимой интертекстуальной связи», оказывается так называемый нажим на текст: случай, когда, для того чтобы втиснуть материал в общую рамку, исследователь перефразирует фабулу одного из текстов, используя тропы и/или описывая акты и действия перифразами-загадками по принципу «затемнения содержания».⁴

В этой работе, как уже было сказано, мы обращаемся к смежной проблеме: как быть, если возможным источником данного литературного текста является не другой литературный текст, а визуальное изображение — например, картина или рисунок?

³ Степанов А. Д. 1) «Спящая красавица» сегодня: к вопросу о границах интертекстуального и мифологического подходов // *Die Welt der Slaven*. 2017. Bd 62. № 2. S. 304–318; 2) Проблема «аграмматизма» в поэзии и прозе // *Интертекстуальный анализ: принципы и границы*. Сб. науч. статей / Под ред. А. А. Карпова, А. Д. Степанова. СПб., 2017. С. 11–25; 3) Чехов и Баранцевич: к вопросу о критериях интертекста // *Русская литература*. 2019. № 2. С. 97–103.

⁴ Подход, который мы попытаемся развить, был намечен И. П. Смирновым в некоторых замечаниях книги «Порождение интертекста». Так, ученый доказывает отсутствие связи между стихотворениями Пастернака и Каролины Павловой о Венеции, поскольку сюжетика стихотворения Павловой сводится к пропозиции «город — пленная царица, забывающая в водной стихии о плене», а у Пастернака Венеция предстает «горожанкой-самоубийцей, бросающейся в воду» (Смирнов И. П. *Порождение интертекста: элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б. Пастернака*. СПб., 1995. С. 62). Сходства тематики («стихи о Венеции»), центрального образа (город-женщина) и атрибутики («водная стихия») недостаточно для утверждения значимости взаимодействия, если нельзя выстроить единую для двух текстов цепочку «субъект — предикат — объект» или показать, что элементы первой цепочки трансформируются в элементы второй с помощью единой логической операции. Таким образом, в формулировке темы взаимосвязанных произведений должны быть задействованы и термы, и реляции — одновременно логические субъект, предикат и объект: «Интертекстуальная операция проводится на сопряженных элементах предшествующего высказывания и изменяет либо их связь, либо (частично) сами термы» (Там же. С. 55). При этом логично предположить — хотя Смирнов этого не делает, — что чем больше в такой формулировке совпадает обстоятельство и атрибутов, а также и отдельных подробностей двух текстов, тем релевантнее их сопоставление.

Другими словами, нас будут интересовать критерии референциальной интермедиальности⁵ в отсутствие документально подтвержденной цитаты.

Ясно, что эффективность указанных выше критериев в этом случае окажется ограничена: чем дальше отстоит визуальный источник от предметной и сюжетной живописи, тем труднее доказать его связь с анализируемым текстом. Однако даже наиболее характерные для реалистической живописи «повествовательные» картины — такие как работы передвижников — редко поддаются однозначному пересказу, не содержат допускающего точную экспликацию сюжета, но обычно лишь фиксируют общую коммуникативную ситуацию и отдельные детали обстановки.

Именно из двух последних, самых безусловных, моментов возможного сходства литературы и живописи — изображения/описания *коммуникативной ситуации* и *детали/подробности* — мы и будем исходить. В приводимых далее примерах будут показаны возможные источники либо общей ситуативно-коммуникативной рамки отдельного эпизода чеховских текстов (и такие параллели стоят достаточно низко на «шкале необходимости» интертекстуальной связи), либо источники отдельных деталей (и здесь вероятность влияния гораздо выше).

Рассмотрим в качестве первого примера картину известного передвижника В. В. Пукирева «Сбор недоимок» (1875, Государственный музей политической истории России). Мы берем эту работу как наиболее типичную: и художественные средства, и тематика в данном случае — самые распространенные у художников-реалистов.⁶

На картине Пукирева мы видим хорошо знакомую и совершенно понятную всем подданным Российской империи сцену. Барственного вида становой пристав в сопровождении писаря, сельского старосты и двух понятых описывает имущество бедной крестьянской семьи в счет уплаты недоимок. О бедности говорит покосившаяся, подпертая слагами и крытая соломой избушка в два окна. Мать семейства на коленях «Христа ради» умоляет «барина» не отбирать последнее, ее муж стоит потупившись, по-видимому чувствуя свою вину, а тем временем сотские выводят из хлева корову-кормилицу. За происходящим с сочувствием и затаенным гневом наблюдают соседи.

Теперь сравним с этим эпизод в «Мужиках» Чехова: «Приехал барин — так в деревне называли станового пристава. О том, когда и зачем он приедет, было известно за неделю. В Жукове было только сорок дворов, но недоимки, казенной и земской, накопилось больше двух тысяч. <...> Староста Антип Седельников... был строг и всегда держал сторону начальства. <...> Антип Седельников уже выносил из избы Чикиль-деевых самовар, а за ним шла бабка и кричала визгливо, напрягая грудь: — Не отдам! Не отдам я тебе, окаянный! <...> Старик, чувствуя себя виноватым... понуро... молчал. <...> взял шапку и пошел к старосте. <...> — Антип, яви божескую милость, отдай самовар! Христа ради!»⁷

Цитирование можно продолжить, однако ясно, что совпадения живописного и литературного текстов в данном случае не выйдут за рамки общераспространенной жизненной ситуации. Те яркие детали, которые есть у Чехова, — отобранный самовар или, например, обращение пристава к крестьянином: «Пристав записал что-то и сказал Осипу покойно, ровным тоном, точно просил воды: „Пошел вон!“» (9, 303), — на картине отсутствуют или не прочтываются. Кроме того, сопоставление с картиной Пукирева, по-видимому, не привносит в понимание чеховского текста никакого

⁵ Доманский В. А. Интермедиальность произведений русской классики (на материале творчества И. С. Тургенева) // Мир русского слова. 2020. № 2. С. 84.

⁶ Достаточно назвать полотна А. А. Красносельского «Сбор недоимок» (1869), В. М. Максимова «Аукцион за недоимки» (1880–1881), А. И. Корзухина «Сбор недоимок» (1886), К. А. Трутовского «Сбор недоимок на селе» (1886). Основные мотивы этих картин повторяются до такой степени, что «сбор недоимок» можно назвать топосом реалистической эпохи.

⁷ Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Соч.: В 18 т. М., 1977. Т. 9. С. 302–303. Далее ссылки на серию Сочинений приводятся в тексте сокращенно, с указанием номера тома и страницы.

смыслового приращения.⁸ Поэтому нет никаких оснований считать, что перед нами источник эпизода повести «Мужики».

Теперь обратимся к ситуации, не менее характерной для реалистического искусства, чем предыдущая, но отмеченной большей степенью сходства с одним из чеховских текстов. Рассмотрим картину Ф. С. Журавлева «После свадебной церемонии» (1874, Екатеринбургский музей изобразительных искусств).

Мы видим немолодого «сановного» новобрачного, который робко входит к своей молодой жене. Судя по названию и обстановке, дело происходит в богатом аристократическом доме мужа после приезда из церкви и брачного пира. На безымянных пальцах у обоих супругов надеты обручальные кольца: свадьба состоялась. Молодая уже сняла перчатки и веночек из флердоранжа. На кресле лежит кокетливый чепчик с розовой лентой и пенюар, украшенный кружевами и воланами: впереди первая брачная ночь. Однако поза и жест героини выражают отчаяние, она явно жалеет о своем решении выйти замуж за старика. При этом никаких указаний на причины ее поступка (бедность, воля отца и т. д.) мы на картине не видим, хотя сомнений в том, что это брак по расчету, не возникает.

Сам по себе мотив неравного брака чрезвычайно распространен в реалистическом искусстве: можно вспомнить знаменитую картину Пукирева «Неравный брак» (1862) или работу того же Журавлева «Перед венцом» (1874); «Неравным браком» иногда называют и анализируемую картину. Поэтому, как и в предыдущем случае, вряд ли имело бы смысл говорить о данном живописном произведении как о претексте чеховского рассказа, если бы не одна деталь: на шее супруга мы видим не что иное, как орден Святой Анны второй степени — ту самую «Анну на шее», по которой назван чеховский рассказ. Орден прорисован не очень четко, однако, помимо креста, отчетливо видна еще и аннинская лента. Более того, как ни удивительно, но эти же детали повторяются в портрете, висящем на стене в роскошной раме: там просматривается орден на белой манишке и та же лента.

Однако при всем тематическом сходстве сюжетная логика Чехова и Журавлева не совпадает и даже оказывается противоположной. В связи с этим нельзя не вспомнить сцену из финала «Анны на шее»: «...и в это самое время вошел ее муж, Модест Алексеич... И перед ней также стоял он теперь с тем же заискивающим, сладким, холопски-почтительным выражением, какое она привыкла видеть у него в присутствии сильных и знатных; и с восторгом, с негодованием, с презрением, уже уверенная, что ей за это ничего не будет, она сказала, отчетливо выговаривая каждое слово: — Подите прочь, болван!» (9, 172). Чеховская героиня, боявшаяся сначала своего важного супруга, обретает смелость не ранее, чем через полгода после свадьбы, а робость и заискивание Модеста Алексеича обусловлены тем, что успех Анны в обществе и внимание Артынова и «его сиятельства» повышают ее социальный статус в его глазах (перед нами обычное для молодого Чехова смешение двух систем ориентации и двух моделей ролевого поведения — семейного и служебного). Ничего подобного мы не видим у Журавлева. Нет и портретного сходства супруга на картине Журавлева и чеховского Модеста Алексеича. Обстановка дома (мебель в стиле «буль», шелковые обои, роскошные лампы, гардины, вазы и т. п.) указывает на очень высокий статус хозяина дома, значительно превышающий сравнительно скромное общественное положение чеховского героя. Поэтому можно предположить только то, что лишь одна деталь — орден на шее мужа, «уже в чинах и не молодого», — могла стать импульсом для Чехова. Однако если учесть тот очевидный факт, что главным источником его рассказа послужил известный каламбур «три Анны — одна в петлице, две на шее», то значимость живописного источника оказывается невелика.

Обратимся к третьему примеру. Это хорошо известная картина того же Журавлева «Купеческие поминки», впервые выставленная в 1876 году и впоследствии приобретенная П. М. Третьяковым.

⁸ Можно, пожалуй, отметить только сдержанность Чехова по сравнению с достаточно мелодраматичной картиной передвижника: в «Мужиках» единственную корову Чикильдеевых все-таки не отбирают; сбор недоимок ударяет по гордости крестьян (самовар ассоциируется с «честью» семьи), но не ставит под угрозу саму их жизнь.

Мы видим парадную гостиную в богатом купеческом доме, переоборудованную для поминок — по-видимому, по «старика», главе семейства, чей портрет украшает стену. Новый хозяин, сын покойного, сидит, развалившись, во главе стола, и снисходительно слушает, как священник утешает вдову, в то время как дьякон за обе щеки уплетает куриную ногу. Поминки подходят к концу, гости изрядно перебрали и начинают расходиться, но нанятые в дорогом ресторане официанты во фраках все еще носят кутью, насмешливо и неодобрительно переглядываясь. Как и во многих чеховских текстах, акцент на картине Журавлева сделан на общем бескультурье и неподобающем поведении собравшейся публики, что проявляется во множестве мелких деталей — от одежды до жестов. На один из этих жестов стоит обратить внимание.

Батюшка утешает вдову, подняв на вилке грибок. И мы не можем не вспомнить эпизод поминок по младенцу Никифору из повести Чехова «В овраге»: «На другой день хоронили, и после похорон гости и духовенство ели много и с такою жадностью, как будто давно не ели. Липа прислуживала за столом, и батюшка, подняв вилку, на которой был соленый рыжик, сказал ей: — Не горюйте о младенце. Таковых есть царствие небесное» (10, 176).

Жест батюшки вполне объясним: речевой жанр «утешение» в его исполнении предполагает указание на небо. Однако поп то ли от жадности (подчеркнутой Чеховым в предыдущей фразе), то ли просто от невоспитанности не положил перед этим вилку на стол. В результате жест оказывается весьма многозначным. Он

- подчеркивает формальность утешения;
- говорит о том, что «земное» (еда) для священнослужителя в действительности важнее «небесного»;
- носит чисто механический, привычный характер — как и само сводящееся к общеизвестной цитате утешение;
- имеет быстропроходящий характер: следующим движением батюшка должен поднести вилку ко рту, и утешение будет на время прервано процессом поглощения пищи;
- подчеркивает привилегированное положение говорящего: священник — гость, а Липа всего лишь прислуживает на поминках.

Заметим также, что само приглашение духовенства к столу — примета купеческого, а не дворянского быта.

Теперь, если вернуться к вопросу о «маркерах интертекстуальности», о которых говорилось выше, то мы увидим, что по крайней мере с изображающими коммуникативный акт реалистическими картинами вполне возможно провести ту же сопоставительную операцию, что и при сравнении сюжетных словесных произведений: оба текста поддаются «совместному пересказу», т. е. сводятся к полному предложению, в котором есть подлежащее, сказуемое и дополнение (логические субъект, предикат и объект), а также второстепенные члены. Это предложение звучит так: «Священник, сидя за столом во время поминок в купеческом доме, обращается с утешением к женщине, которая понесла потерю, подняв при этом вверх вилку с соленым грибом».

Именно уникальная деталь становится в конечном счете самым убедительным маркером валидности источника. В первом из приведенных примеров такого маркера не было вовсе (хотя им мог бы стать самовар), во втором деталь присутствует, но не обладает уникальностью: Анну второй степени имело множество чиновников средних лет, имевших чин VI–VIII классов, и к тому же противоположные по сюжетной логике тексты не поддаются «совместному пересказу». В третьем примере присутствуют оба маркера — сюжетный и детальный — и второй из них неповторим.

До сих пор речь шла о произведениях реалистов-передвижников, для которых повествовательность и в особенности установка на изображение коммуникативного акта были почти абсолютным императивом. Если же обратиться к произведениям переходным от реализма к модернизму (прежде всего к полотнам таких лично и творчески близких Чехову авторов, как И. И. Левитан и К. А. Коровин), то мы увидим, что метод «совместного пересказа с акцентом на деталь» работать не будет. В произведениях (пред)импрессионистов редуцируются социальная тематика и установка на нарративность

(особенно слабо они проявляются в пейзаже), а детализация становится более редкой, разреженной и размытой, так что обнаружить явный сюжетный или предметный маркер, как правило, невозможно. В этих условиях все, что остается для сравнения, — это крайне неопределенное «настроение», которое может по-разному истолковываться реципиентами. Тем не менее именно на сходство настроения единодушно указывали современники, сравнивая, например, шедевры Чехова и Левитана.

В свой первый приезд в Крым весной 1886 года Левитан, по его признанию в письме к Чехову, глядя на море с вершины скалы, вдруг ощутил, насколько среди этой вечной красоты «человек чувствует свое полнейшее ничтожество».⁹ Следом этого «настроения», по-видимому, осталось несколько работ, написанных в том же году в Крыму («Ай-Петри», «Татарское кладбище. Крым»), а также ряд позднейших полотен, где бескрайнее пространство изображается с высокой «заоблачной» позиции наблюдателя: «Волга с высокого берега» (1887); «Вечер на Волге» (1887–1888) и др., вплоть до знаменитой картины «Над вечным покоем» (1894). Единственной параллелью к этим полотнам у Чехова оказывается знаменитая сцена в Ореанде из «Дамы с собачкой»: «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» (10, 133).

Переданное в этом отрывке «настроение» не сводится к мысли о «полнейшем ничтожестве» человека перед лицом равнодушной природы. Оно парадоксально: «полное равнодушие» природы ощущается как «залог нашего вечного спасения».¹⁰ И очень похожее настроение можно почувствовать, если внимательно взглядеться в картину «Над вечным покоем». Полотно пропитано ощущением эфемерности человека и его создания перед лицом природы. Автор всеми средствами подсказывает зрителю, что церквушка и кладбищенские кресты долго не простоят: они покосились уже сейчас. Природа при этом спокойна и безразлична к человеку.¹¹ Но есть одна важная деталь, буквально один мазок кисти Левитана: в церкви теплится огонек; возможно, там идет служба. Этот еле заметный намек на возможность «вечного спасения» сближает двух художников: похожие проблески надежды на фоне отчаяния характерны для позднего Чехова, достаточно вспомнить конец шестой главки повести «В овраге»: «И чувство безутешной скорби готово было овладеть ими. Но казалось им, кто-то смотрит с высоты неба, из синевы, оттуда, где звезды, видит всё, что происходит в Уклееве, сторожит. И как ни велико зло, всё же ночь тиха и прекрасна, и всё же в божьем мире правда есть и будет, такая же тихая и прекрасная, и всё на земле только ждет, чтобы слиться с правдой, как лунный свет сливается с ночью» (10, 165–166).

Разумеется, в отличие от параллелей с передвижниками, переключки Чехова и Левитана оказываются гораздо менее явными и уже не могут быть сведены к четкой пропозиции, включающей единую логическую структуру и неповторимые «случайные» подробности. По всей видимости, эта меньшая степень сходства обусловлена не индивидуальными свойствами отдельных произведений, а общими закономерностями переходных эпох. Изучение этих закономерностей представляется важной задачей и литературоведения, и искусствознания.

⁹ Левитан И. И. Письма, документы, воспоминания / Под общ. ред. А. Федорова-Давыдова. М., 1956. С. 27.

¹⁰ См. попытку объяснить этот парадокс через многозначность понятия «равнодушие» у Чехова в нашей работе: Степанов А. Д. Чехов и проблема «уединенного сознания». Сцена в Ореанде // Homo universitatis: Памяти Аскольда Борисовича Муратова (1937–2005) / Ред. А. А. Карпов. СПб., 2009. С. 138–139.

¹¹ Интересно, что из произведений Чехова-пейзажиста Левитан выше всего оценил рассказ «Счастье» (см.: Левитан И. И. Письма, документы, воспоминания. С. 37), где о степных курганах говорится: «...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» (6, 216).