



Рассказ А. П. Чехова «Дама с собачкой» принадлежит к примечательнейшим явлениям русской и мировой литературы. Как удалось Чехову вместить в форму небольшого рассказа столь огромное содержание? Как писатель, отталкиваясь от обычных житейских коллизий, подводит нас к размышлениям о коренных проблемах бытия? Какова структура этого удивительного произведения?

Автор книги стремится ответить на эти вопросы, рассматривая одновременно особенности чеховского художественного таланта и мастерства.



Г. БЕРДНИКОВ

ДАМА С СОБАЧКОЙ
А. П. ЧЕХОВА

**К ВОПРОСУ О ТРАДИЦИИ И
НОВАТОРСТВЕ В ПРОЗЕ ЧЕХОВА**



ЛЕНИНГРАД
«ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА»
Ленинградское отделение
1976

8P1
Б 48

Оформление художника
Н. МИХАЙЛОВА

Б $\frac{70202-087}{028(01)-76}$ БЗ-22-19-76

© Издательство
«Художественная литература», 1976 г.

ОБМАНЧИВАЯ ПРОСТОТА ЧЕХОВСКОЙ ПРОЗЫ

Рассказ «Дама с собачкой» был опубликован в двенадцатом номере журнала «Русская мысль» за 1899 год в канун нового — двадцатого века. В январе-феврале 1900 года в прессе стали появляться отклики, которые свидетельствуют, что присяжные критики тех лет были не способны понять и по достоинству оценить творчество их великого современника. Наиболее благожелательные из них сожалели, что столь талантливый автор выпустил в свет художественно несовершенное произведение. Другие сетовали, что писатель сделал героями рассказа таких «ничтожных людишек», как Гуров и Анна Сергеевна. Штатный критик суворинского «Нового времени» был определеннее и жестче. Прибегая к своему излюбленному методу издевки, В. Буренин называл «Даму с собачкой» водевилем, «который ялтинские любовники... и г. Чехов ошибочно принимают за драму»¹.

О восприятии нового рассказа Чехова в академических кругах дает представление публикация Казанского университета 1901 года. В серии брошюр «Чтения в обществе любителей русской словесности в память А. С. Пушкина при Императорском Казанском университете» была издана работа Ф. Е. Пактовского «Современное общество в произведениях А. П. Чехова», прочтенная в 1900 году. В своем труде автор уделит внимание и «Даме с собачкой».

Коротко рассказав о сюжетной завязке произведения, Пактовский далее писал: «Здесь прежде всего по-

¹ «Новое время», 1900, № 8619, 25 февраля.

ражает нас, что оба бегут от семьи, и одно это бегство уже достаточно говорит об их взгляде на семью и о том, как они ее создали»¹. В работе этой примечательно прежде всего прочтение критиком произведения. «Произошло знакомство, — пишет он, — а за знакомством, опять-таки для развлечения, преступное по отношению к семье сближение... Но вот Гуров в Москве, в кругу своей семьи и знакомых, а Анна Сергеевна в своем городе С. Хотя до нового сезона еще далеко, а Гурову снова скучно: его тянет к Анне Сергеевне, а Анна Сергеевна тоскует без Гурова, значит, они влюблены. Убедившись в этой истине, Гуров уже безумствует: он окончательно бросает семью, едет в г. С. и желает, чтобы Анна Сергеевна жила с ним в одном городе; теперь они совещаются, как избавиться себя от необходимости прятаться, обманывать, жить в разных городах, не видаться подолгу, как освободиться от этих невыносимых пут?... Но оставим их за разрешением этого вопроса, как это сделал и сам автор. Оба они поставленный нами вопрос достаточно ясно разрешили, и нас дальнейшая их интрижка с осложнениями и историей интересует мало, хотя сам автор и современные критики здесь видят тяжелую драму жизни». И далее критик негодует: «Неужели «скука» и интересы вроде «росы на траве» вправе заставить человека бросить семью, разбить жизнь ни в чем неповинных детей, испортить жизнь труженика мужа?»².

Откуда это благородное негодование? От родства с охранительными взглядами реакционнейшего критика «Нового времени»? Последующие рассуждения автора, казалось бы, подтверждают это предположение. «Во имя чего приносится эта жертва? — продолжает вопрошать Пактовский. — Если не ошибаюсь, Чехов дает и на это ответ, сравнивая героев своего рассказа с перелетными птицами, самцом и самкой, которых поймали и заставили жить в отдельных клетках. Другими словами: жертва принесена во имя животной страсти, вследствие непонимания святости семейных обязанностей, во имя привычки возводить вспышки своей страсти до пределов закона природы»³.

¹ Пактовский Ф. Е. Современное общество в произведениях А. П. Чехова. Казань, 1901, с. 23.

² Там же, с. 23, 24.

³ Там же, с. 24.

Вроде бы действительно саркастическое обличение в духе Буренина. Однако не будем торопиться с выводами. Как показывает знакомство со всей работой, позиция Пактовского значительно сложнее. Оказывается, он сочувственно относится к передовой русской литературе — к Пушкину, Гоголю, Тургеневу, Щедрину, Достоевскому, Толстому, считает, что и творчество Чехова развивается в русле тех же традиций, что в лучших его произведениях «есть то заветное русской литературы, что отличает его от простого, занимательного и увлекательного рассказчика»¹. «За каждым рассказом,— поясняет свою мысль критик,— мы видим автора как бы говорящим: если поставить на место этих безвольных, слабых людей (героев Чехова. — Г. Б.) силы мощные, то явления эти (темные стороны жизни, изображаемые Чеховым. — Г. Б.) не будут так фатальны, и жизнь будет иною. Сила современных отрицательных явлений жизни, по произведениям Чехова, лишь в бессилии современного человека... Кто так смотрит на жизнь, тот не пессимист. Если указано средство, значит есть вера в светлое будущее, может быть, далекое от нас, но приближение которого зависит от нас же самих. Вот жизненный смысл, идеал художника и его услуга обществу и науке»².

Приведенный выше разбор «Дамы с собачкой» оказывается лишь одной из иллюстраций общего понимания критиком смысла и значения творчества Чехова. «Обычным своим приемом он рисует пред нами,— пишет о Чехове Пактовский,— моменты из семейной жизни нашего среднего общества: то беспощадным юмором, то трагическим эффектом освещает он те ненормальные положения, которые создают семью или разрушают ее. И где бы, кажется, как не здесь, в семейном начале, более всего возможно современному человеку проявить свободную и разумную свою силу,— между тем «наши свадебные и семейные песни», пропеты Чеховым, далеко не утешительны»³. Эта мысль и иллюстрируется далее анализом «Дамы с собачкой», а затем и ряда других произведений Чехова.

Таким образом, перед нами вовсе не обличительная вылазка противника Чехова, стремящегося в полеми-

¹ Пактовский Ф. Е. Указ. пзд., с. 6.

² Там же, с. 8.

³ Там же, с. 22.

ческих целях оглушить, окарикатурить его рассказ. Учтем также, что и другие упомянутые выше рецензии в большинстве своем были написаны людьми, высоко ценившими талант Чехова. Различия в оценке произведения Чехова были весьма значительные — от желчных издевок Буренина до различных по интонации и аргументам сетований либерально-буржуазной критики. Но вот что существенно: при всей этой разногласии в оценке рассказа прочтен он был всеми критиками, в общем, одинаково, — как непритязательный анекдот из курортной жизни праздных, легкомысленных людей.

И это было не ново. Мысль о даром пропадающем таланте Чехова была брошена задолго до этого, и принадлежала она авторитетнейшему критику тех десятилетий — Н. К. Михайловскому.

Наиболее отчетливо свое восприятие творчества Чехова Н. К. Михайловский изложил в 1890 году в статье «Об отцах и детях и о г. Чехове».

Статья эта была продиктована политической борьбой против откровенного ренегатства либерально-народнической газеты правого толка «Неделя», скандално прославившейся проповедью «малых дел», призывом «отодвинуть на второй, на третий план широкие общественно-политические вопросы» и т. п. Творчество Чехова казалось Михайловскому прямым воплощением в литературе направления, провозглашенного «Неделей». Однако если о публицистах газеты он писал не столько с негодованием, сколько с презрением, подчеркивая их бездарность и ничтожность, то о Чехове — с искренним состраданием, отдавая дань его яркой одаренности. Так и родилась ставшая знаменитой формула Михайловского. «Г. Чехов, — писал маститый критик, — пока единственный действительно талантливый беллетрист из того литературного поколения, которое может сказать о себе, что для него «существует только действительность, в которой ему суждено жить», и что «идеалы отцов и дедов над ними бессильны». И я не знаю зрелища печальнее, чем этот даром пропадающий талант»¹.

¹ Михайловский Н. К. Литературно-критические статьи. М., 1957, с. 598—599.

Что же дало повод Михайловскому приписывать Чехову пресловутые лозунги публицистов «Недели»? Прежде всего, конечно, ясное понимание, что молодой художник идет какой-то своей дорогой, недвусмысленно демонстрируя неприятие народнической идеологии. То, что Чехов был свободен от шор либерального народничества восьмидесятых-девяностых годов, было его силой, во многом обусловившей плодотворность его идейных и творческих исканий. Однако для Михайловского, считавшего себя хранителем заветов шестидесятых годов, а на деле давно порвавшего с этими традициями, такая позиция писателя давала основание с негодованием говорить о его разрыве с «идеалами отцов и дедов». Последующие статьи Михайловского о Чехове подтверждают это со всей очевидностью. Критик не приемлет важнейшие произведения Чехова, такие, например, как «Мужики», прежде всего по идейным соображениям, отрицает их значение потому, что они явно противоречат догмам либерального народничества. Однако объяснять только этим критику Михайловским творчества Чехова значило бы значительно упрощать проблему.

Михайловский относил Чехова к сонму безыдейных писателей не только потому, что иные из его произведений явно противоречили народническим представлениям или их опровергали. Не меньшую роль играл тот несомненный факт, что этот искушеннейший критик был бессилен понять Чехова, не умел читать его произведения, в результате чего их подлинный смысл чаще всего оставался для него за семью печатями.

В статье «Об отцах и детях и о г. Чехове» это проявляется с предельной ясностью. «В рассказе «Шампанское», — пишет Михайловский, — я остановился на следующих хорошеньких строчках: «Два облачка уже отошли от луны и стояли поодаль с таким видом, как будто шептались об чем-то таком, чего не должна знать луна. Легкий ветерок пробежал по степи, неся глухой шум ушедшего поезда». В рассказе «Почта» опять хорошенькие строки в том же вкусе: «Колокольчик что-то прозвякал бубенчикам, бубенчики ласково ответили ему. Тарантас взвизгнул, тронулся, колокольчик заплакал, бубенчики засмеялись». Или вот еще, в рассказе «Холодная кровь»: «Старик встает и вместе со своей длинной тенью осторожно спускается из ва-

гона в потемке». Как это в самом деле мило, и таких милых штришков много разбросано в книжке, как, впрочем, и всегда в рассказах г. Чехова. Все у него живет: облака тайком от луны шепчутся, колокольчики плачут, бубенчики смеются, тень вместе с человеком из вагона выходит... Но, страшное дело, несмотря на готовность автора оживить всю природу, все неживое и одухотворить все неодушевленное, от книжки его жизнью все-таки не веет». Почему? Да потому, полагает критик, «что г. Чехову все едило — что человек, что его тень, что колокольчик, что самоубийца»¹.

И так на протяжении всей статьи Михайловского. Есть, отмечает критик, прелестные подробности, но совершенно случайные, и зачем они — непонятно. Сюжеты разнообразны, но тоже случайны — почему это, а не что-нибудь другое? Также неясно. И названия непонятны. «Везут по железной дороге быков в столицу на убой. Г. Чехов заинтересовывается этим и пишет рассказ под названием «Холодная кровь», хотя даже понять трудно, при чем тут «холодная кровь». Фигурирует, правда, в рассказе один очень хладнокровный человек (сын грузоотправителя), но он вовсе не составляет центра рассказа, да и вообще в нем никакого центра нет, просто не за что хватиться»².

В чеховской литературе отмечалось, что знакомство со «Скучной историей» значительно изменило отношение Михайловского к Чехову. Критический разбор «Скучной истории» дан в той же, цитируемой нами статье. Повесть действительно выделена и оценена иначе, чем другие произведения писателя, однако сделано это так, чтобы лишний раз подтвердить бесспорность общей характеристики критиком как общественно-политической позиции писателя, так и особенностей его творческой манеры. Возвращаясь к перечислению чеховских тем после анализа «Скучной истории», Михайловский пишет: «И во всем этом действительно даже самый искусный аналитик не найдет общей идеи»³. Драма Николая Степановича объявляется тем самым бедой самого писателя. И далее та же мысль высказывается впрямую: «...талант должен время

¹ Михайловский Н. К. Указ. изд., с. 598.

² Там же, с. 600.

³ Там же, с. 606.

от времени с ужасом ощущать тоску и тусклость «действительности»; должен ущемляться тоской по тому, «что называется общей идеей или богом живого человека». Порождение такой тоски и есть «Скучная история». Оттого-то так хорош и жизненен этот рассказ, что в него вложена авторская боль»¹.

Таким образом, «Скучная история» ни в коей мере не помогла Михайловскому глубже проникнуть в творчество Чехова. Более того — анализ критиком этой повести тоже отмечен печатью полного непонимания чеховской прозы. Выделена и поддержана лишь тоска по общей идее, что же касается повести в целом, то тут критик на каждом шагу усматривает все ту же случайность и художественную необоснованность. Ему кажется странным и неоправданным, что Николай Степанович — медик и заслуженный профессор, что ему 62 года, что друзьями его были Пирогов, Кавелин, Некрасов. «Дряхлый ученый-специалист, — пишет Михайловский, — не умеет ответить на вопрос молодой жизни, — стоит ли из-за этого огород городить? Стоит ли из-за такого финала довольно большой рассказ писать? Нет, и медицинская специальность Николая Степановича и его дряхлость здесь опять-таки совершенно случайные черты, затемняющие суть дела... Снимите с плеч Николая Степановича тридцать лет, переделайте его... в кого угодно, ну хоть в беллетриста, но оставьте его при его коренном душевном изъяне, и он точно так же растерянно и беспомощно ответит на вопль Кати... И в этом трагедия. Только совлекая с нее те чисто внешние случайности, которыми ее обставил г. Чехов, мы пойдем ее жизненное значение...»².

Так и поступал Михайловский. Одно «совлекалось» демонстративно, другое просто не замечалось. В результате «совлечено» было все реально-историческое содержание произведения. Надо ли удивляться, что истолкована она была, несмотря на все похвалы, произвольно и чрезвычайно узко.

В последующих рецензиях Михайловского принцип критической оценки оставался неизменным. Во всех случаях проявлялся больший или меньший накал идейной борьбы против чеховского видения мира, не

¹ Михайловский Н. К. Указ. изд., с. 607.

² Там же, с. 605—606.

совпадающего со взглядами критика. И вместе с тем — то же полное непонимание художественного метода Чехова, упреки в «недоделанности», обилии «случайного, экземплярного, непропорционального и недоговоренного». Отмечались и «наскоро и грубо присочиненные кое-какие сцены»¹. Признав, что «Палата № 6» производит «сильное впечатление» и вновь высоко оценив талант Чехова, Михайловский и на этот раз писал, что тут «мы опять имеем бусы, да еще перепутанные...»².

Мы остановились на статьях Н. К. Михайловского потому, что это был наиболее влиятельный критик восьмидесятых-девяностых годов, мнение которого во многом определяло общий уровень понимания современной критикой произведений Чехова. Этот тон хорошо улавливал Чехов. В сентябре 1887 года он писал М. В. Киселевой: «...читаю рецензии. Рецензий было много, и, между прочим, в «Северном вестнике»³. Читаю и никак не могу понять, хвалят меня или же плачут о моей погибшей душе? «Талант! Талант, но тем не менее упокой, господи, его душу» — таков смысл рецензий»⁴.

Вспомним теперь критические отклики на публикацию рассказа «Дама с собачкой». После небольшого экскурса в оценку прозы Чехова современной критикой нас вряд ли удивит их тон и характер. Легко теперь понять и Чехова, который на протяжении всего своего творческого пути говорил о рецензентах своих произведений, как и о критике в целом, лишь с чувством горечи и нескрываемой досады. В 1889 году он пишет А. Н. Плещееву: «Надоела мне критика. Когда я читаю критику, то прихожу в некоторый ужас: неужели на земном шаре так мало умных людей, что даже критики писать некому? Удивительно все глупо, мелко и лично до пошлости» (14, 340). И. Л. Леонтьеву (Щеглову) в 1890 году: «Если критика, на авторитет которой Вы ссылаетесь, знает то, что мы с вами

¹ «Мужики» г. Чехова. — «Русское богатство», 1897, № 6.

² Михайловский Н. К. Соч., т. 6. Спб., 1897, с. 1045.

³ В этом журнале с 1885 по 1888 год сотрудничал Н. К. Михайловский.

⁴ Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем в 20-ти т., т. 13. М., 1948, с. 365. Далее ссылки на это издание в тексте, с указанием тома и страниц.

не знаем, то почему она до сих пор молчит, отчего не открывает нам истины и непреложные законы?... Если она представляется Вам влиятельной, то это только потому, что она глупа, не скромна, дерзка и криклива, потому что она пустая бочка, которую поневоле слышишь» (15, 42—43). А. С. Суворину в 1891 году: «Я тоскую по серьезном чтении, и вся критика российская последнего времени не питает меня, а только раздражает» (15, 199). Ему же в 1893 году: «Ведь это не критика, не мировоззрение, а ненависть, животная, ненасытная злоба. Зачем Скабичевский ругается? Зачем этот тон, точно судят они не о художниках и писателях, а об арестантах? Я не могу и не могу» (14, 30—31).

Чехов подвел итог своим суждениям о современной критике в одной из бесед с Горьким. «Я двадцать пять лет,— говорил Антон Павлович,— читаю критики на мои рассказы, и ни одного ценного указания не помню, ни одного доброго совета не слышал. Только однажды Скабичевский произвел на меня впечатление, он написал, что я умру в пьяном виде под забором...»¹.

Чем же объяснить такое положение? Прежде всего невысоким идейным и эстетическим уровнем присяжной критики конца XIX века. Не случайно Чехов настоящему противопоставлял прошлое, «когда во главе изданий находились люди с ясно выраженной физиономией, люди вроде Белинских, Герценов и т. п., которые не только платили гонорар, но и притягали, учили и воспитывали...» (14, 19)

Беспомощность современной критики объяснялась, однако, и беспрецедентной сложностью возникшей перед ней задачи. Вспомним,— ведь и гениальный Белинский допускал порой ошибки, сталкиваясь с принципиально новыми явлениями в русской литературе, не сразу приходил к их пониманию и правильной оценке.

Современной Чехову критике бросалась в глаза простота, подчеркнутая обыденность его сюжетов, их неприязнительность — все какие-то житейские бытовые эпизоды. То жена застала супруга у певички, то владелица фабрики решила выйти замуж за рабочего,

¹ М. Горький и А. Чехов. Переписка, статьи, высказывания. М., 1951, с. 135.

а потом раздумала, то вот почтальон хмурится и не желает поддерживать разговор с попугачиком и т. д., и т. п. Во имя чего это написано? Что хочет сказать этим автор? Критики привыкли к тому, что все это становится ясно из развития сюжета, из прямых высказываний писателя, недвусмысленно выраженных авторских эмоций по поводу развивающихся событий. Здесь же ни прямых высказываний, ни явных эмоций. Обо всем автор говорит ровно и спокойно. И вместе с тем — впечатление огромное. Откуда оно? Как оценить эти произведения?

Одни негодовали. Прежде всего Н. К. Михайловский, который писал о полном безразличии Чехова к изображаемому. «Его воображение рисует ему быков, отправляемых по железной дороге, потом тринадцатилетнюю девочку, убивающую грудного ребенка, потом почту, переезжающую с одной станции на другую, потом купца, пьющего, закусывающего и неизвестно что подписывающего, потом самоубийцу-гимназиста и т. д.. При всей своей талантливости г. Чехов не писатель, самостоятельно разбирающийся в своем материале и сортирующий его с точки зрения какой-нибудь общей идеи, а какой-то почти механический аппарат... Что попадает на глаза, то он и изобразит с одинаково «холодною кровью»¹.

Другие восхищались. Был такой примечательный эпизод в творческой биографии Чехова. Вышел в свет рассказ «Счастье», который, кстати сказать, писатель вскоре оценит как лучший из всех им написанных к тому времени. На читателей он произвел огромное впечатление. Чехову из Петербурга сообщил об этом брат Александр: «Ну, друже, наделал ты шуму своим последним «степным» субботником. Вещица — прелесть. О ней только и говорят. Похвалы — самые ожесточенные. Доктора возят больным истрепанный № как успокаивающее средство... Хвалят тебя за то, что в рассказе нет темы, а тем не менее он производит сильное впечатление. Солнечные лучи, которые у тебя скользят при восходе солнца по земле и по листьям травы, вызывают потоки восторгов, а спящие овцы нанесены на бумагу так чудодейственно картинно и живо, что я уверен, что ты сам был бараном, когда испыты-

¹ Михайловский Н. К. Указ. изд., с. 606.

вал и описывал все эти овечьи чувства. Поздравляю тебя с успехом. Еще одна такая вещь и «умри, Денис, лучше не папишешь»...»¹.

Прочитав эту похвалу, Чехов ответил брату так: «Степной субботник мне самому симпатичен именно своею темою, которой вы, болваны, не находите» (13, 344). А позже, в письме Я. П. Полонскому, рассказывая о «Счастье», писал: «В рассказе изображается степь: равнина, ночь, бледная заря на востоке, стадо овец и три человеческие фигуры, рассуждающие о счастье» (14, 58—59). Вот этих рассуждений о человеческом счастье, во имя чего и был написан рассказ, не заметили критики. Между тем вся художественная структура произведения, включая и так восхитившие их живописные зарисовки, подчинена раскрытию этой темы.

Надо быть, однако, справедливым по отношению к современной Чехову критике. К концу девяностых и в начале девятисотых годов тон ее значительно меняется. О творчестве Чехова пишут теперь, как правило, понимая, что речь идет не только о новом, но и об очень важном явлении в истории русской литературы. Немало тому способствовало появление таких произведений, как «Дуэль», «Палата № 6», «Дом с мезонином», «Моя жизнь», «Мужики», «Человек в футляре», «Случай из практики», а также триумф Чехова-драматурга на сцене Московского Художественного театра. Все это уже никак нельзя было отнести к числу мелочишек и талантливых безделушек на случайные темы. Даже Н. К. Михайловский в статьях 1900 и 1902 года, не отменяя своих прежних оценок творчества Чехова, стал говорить о переломе в творчестве писателя. Перелом этот, по его мнению, сводится к тому, что извечная чеховская тема — пошлость — теперь «уже не смешна для него, по крайней мере, не только смешна, а страшна, ненавистна»².

Наступило время сформулировать общую концепцию чеховского творчества, определить его место и значение в истории русской литературы. С особой очевидностью эта необходимость возникла после

¹ Письма А. П. Чехову его брата Александра Чехова. М., 1939, с. 165—166.

² Михайловский Н. К. Кое-что о Чехове. — «Русское богатство», 1900, январь.

копчины писателя. И подобные работы стали появляться в таком изобилии, что это было особо отмечено критикой. П. Е. Павлов в статье «Значение Чехова со стороны содержания и формы его произведений», опубликованной в августе 1904 года, писал: «Читатели всегда относились к Чехову с большею любовью, чем критика. Если Чехов из всех писателей младшего поколения действительно был самым популярным, любимейшим, то в прессе, в критике, Чехов при жизни не добился той доли признания, которой он заслуживал...

Но умер Чехов... и признание пришло вдруг, всеобщее и славное.

Произошла обыкновенная история. Смерть открыла нам глаза, и все вдруг увидели, что Чехов — писатель огромнейшего художественного дарования, с своеобразным мастерством, и вдруг ясно постигли, как близок он нам, как он нас знает в самых интимнейших проявлениях нашей души»¹.

Признание было, пожалуй, действительно всеобщим, во всяком случае — подавляющим. Однако оно-то и вызвало ожесточенную борьбу мнений. И в самом деле, оценка творчества Чехова, его видения жизни была теперь открыто связана с оценкой самой русской жизни, ее прошлого, настоящего и будущего.

Пожалуй, все сходилось на том, что Чехов отразил тяжелые явления русской жизни. Спорили, каково происхождение этих явлений, а главным образом, — каково было отношение к ним писателя. Демократическая часть критики утверждала активное неприятие Чеховым изображенных им отрицательных сторон русской действительности, говорила о его высоком идеале, о его вере в человека, в будущее. Горький заявил об этом со всей определенностью.

В статье 1900 года «По поводу нового рассказа А. Чехова «В овраге», полемически заостренной против Михайловского, Горький, в частности, утверждал:

«Чехов очень много написал маленьких комедий о людях, проглядевших жизнь, и этим нажил себе множество неприятелей.

¹ А. П. Чехов в значении русского писателя-художника. Из критической литературы о Чехове. Составил Н. Покровский. М., 1906, с. 70—71.

...Его упрекали в отсутствии миросозерцания. Нелепый упрек!..

У Чехова есть нечто большее, чем миросозерцание — он овладел своим представлением жизни и таким образом стал выше ее. Он освещает ее скуку, ее нелепости, ее стремления, весь ее хаос с высшей точки зрения. И хотя эта точка зрения неуловима, не поддается определению — быть может, потому, что высока, — но она всегда чувствовалась в его рассказах и все ярче пробивается в них...

Говорилось даже, что ему все равно, о чем ни писать — о цветах, о трупах, о детях, о лягушках, у него все выходит одинаково хорошо и холодно. Вообще едва ли был и есть писатель, к которому в начале деятельности относились бы так несправедливо, как к Чехову.

Но дело не в этом.

Дело в том, что каждый новый рассказ Чехова все усиливает одну глубоко ценную и нужную для нас ноту — ноту бодрости и любви к жизни»¹.

В этой статье был наиболее последовательно произведен пересмотр столь долго господствовавшего взгляда на творчество Чехова. Более или менее сходные идеи начали высказывать и другие критики, но далеко не столь уверенно и полно, чаще же всего с рядом оговорок, которые являлись явной данью прошлым представлениям.

Так, маститый историк литературы С. А. Венгеров, уволенный из Московского университета в 1899 году из-за «политической неблагонадежности», в статье 1906 года для Энциклопедического словаря Брокгауза и Ефрона, пишет о Чехове как о «художественном историке» периода «неврастенической расслабленности русского общества», считает его «летописцем и бытописателем духовного вырождения и измельчания нашей интеллигенции». Стригая стремление писателя выразить свое «общественное миросозерцание», ученый находит у писателя (как и Михайловский) лишь «тоску по идеалу»².

Другой видный ученый тех лет Д. Овсяннико-Куликовский, говоря, что в произведениях Чехова конца

¹ М. Горький и А. Чехов. Указ. изд., с. 122, 124, 125.

² А. П. Чехов в значении русского писателя-художника..., с. 67, 69.

девяностых годов все яснее проявлялось «художественное прозрение в лучшее будущее», основным «душевым реактивом» писателя считал «унылую скорбь», внушаемую «созерцанием современной жизни и исследованием души современного человека»¹.

Андреевич (Е. А. Соловьев) в статье с характерным названием «Произведения Чехова как поэма убогой русской жизни» утверждал, что «Чехов не любил заглядывать в будущее». По его мнению, писатель «даст картину долгой осени, где в сырости и слякоти происходит всеобразное разложение прежних ценностей»².

Даже В. В. Воровский, сделавший более других критиков-марксистов раннего периода для борьбы против искажения творчества Чехова буржуазной и декадентской критикой, был менее последователен, чем Горький. В его лучшей статье, посвященной пятидесятилетию со дня рождения Чехова — «А. П. Чехов и русская интеллигенция», — речь идет не только об обличении писателем героев «проклятого поколения», но и о том, что Чехов сам «много перенял» от этой среды: «ее пессимизм, политический индифферентизм, наконец, даже некоторую нежность к ней»³.

Что касается декадентской, веховской, кадетской критики, то там заботились о другом — стремились или всячески преуменьшить социальное значение творчества Чехова, или вовсе вытравить его. В этих целях одни обвиняли писателя в беспросветном пессимизме, другие — в отсутствии мировоззрения, пытались доказать, что писатель был чужд всяким общественно-теоретическим воззрениям, объявляли его поборником «чистого», самодовлеющего искусства и т. д., и т. п.

Одни делали это злобно, как Мережковский, который обвинял Чехова в безрелигиозности и называл его «голым босяком»⁴. Весьма решительно, но с несколько иных позиций, высказывался Лев Шестов. По

¹ А. П. Чехов в значении русского писателя-художника..., с. 16.

² Там же, с. 61, 64.

³ Воровский В. В. Эстетика. Литература. Искусство. М., 1975, с. 484.

⁴ Мережковский Д. Чехов и Горький. Грядущий хам. Спб., 1906, с. 43—101.

его мнению, все, к чему ни прикасался Чехов — искусство, наука, любовь, вдохновение, идеалы, будущее,— мгновенно вяло, блекло и умирало. «Упорно, уныло, однообразно в течение своей двадцатилетней деятельности Чехов только одно и делал: убивал человеческие надежды... То, что делал Чехов, на обыкновенном языке называется преступлением и подлежит суровойшей каре»¹.

Другие проводили операцию по «обезвреживанию» творчества Чехова более тонко. Так, будущий веховец М. Гершензон утверждал, что преобладающий интерес Чехова — «интерес живописца», что он обладал «обесцвечивающим и нивелирующим взглядом на жизнь», что «идеал» играет в творчестве Чехова небольшую роль: на первый план выступает у него интерес чисто технический, интерес к конкретной действительности»². С. Н. Булгаков уверял читателей, что главное в Чехове — «мировая скорбь», скорбь «о человеческой слабости»³. М. Неведомский в статье «Без крыльев» противопоставлял крайним суждениям Шестова и Мережковского мысль о том, что чеховская слабость и была его силой. Называя Чехова художником «бессилия души», живописцем «без пафоса», утверждая, что «он точно схимник спасался от «соблазнов разума» в свой внутренний мир, в мир непосредственных «точных» переживаний и построений», что он «совершенно не был мыслителем», что мировоззрение его было «обывательского пошиба», критик приходил к заключению, что «безыдейность Чехова пригодились ему. Сам лишенный идеологии, сам, в идеологическом смысле, почти обыватель, он мог понимать, интимно и всесторонне, ту среду, которая в эти годы осталась без идеологии, без религии». И в целом о творчестве Чехова: оно «имело главным, если не единственным, источником эстетическое чувство, органическую потребность созерцания и воссоздания. Это было художество-самоценность»⁴.

¹ Шестов Лев. Начала и копы. Спб., 1908, с. 3.

² А. П. Чехов в значении русского писателя-художника..., с. 22, 24, 23.

³ Там же, с. 76, 79.

⁴ Юбилейный чеховский сборник. М., 1910, с. 74, 84, 92, 97, 109, 103.

Такова разногласица мнений в период активных попыток осмыслить творчество Чехова, уже признанного выдающимся явлением великой русской литературы. Острая борьба вокруг чеховского наследия различных идеологических течений в русской критике начала двадцатого века, подогреваемая бурными общественно-политическими событиями тех лет, приводила ко взаимоисключающим истолкованиям чеховского наследия. Предвзятость, тенденциозность этих суждений, как уже отмечено, не смогла до конца преодолеть и ранняя марксистская критика¹. Наиболее прозорливым и глубоким истолкованием творчества Чехова среди всех его современников оказался Горький. Не удивительно поэтому, что именно на него в первую очередь опиралось советское чеховедение, борясь как с пережитками концепций дореволюционных лет, так и с издержками формалистических и вульгарно-социологических толкований творчества Чехова двадцатых-тридцатых годов.

Теперь эта борьба позади. Советское литературоведение, вооруженное марксистско-ленинскими научными принципами и многими новыми материалами, сумело раскрыть подлинное величие вклада Чехова в русскую и мировую литературу. Много сделано и для понимания своеобразия художественного метода писателя. Однако утверждать, что секреты такой, по видимости, простой, такой прозрачной чеховской прозы раскрыты до конца, было бы в высшей степени преждевременно. Лучше всего об этом свидетельствует непрекращающаяся работа советских ученых, стремящихся глубже понять, казалось бы, уже понятое и осмысленное, те научные дискуссии, которые постоянно при этом возникают.

Теперь, когда перед нами раскрылось величие Чехова как художника и мыслителя, когда мы научились понимать глубокий смысл его повестей и рассказов, стало ясно — Чехов действительно умел вместить в форму небольшой повести и рассказа также обилие жизненного материала, для художественного осмысления которого его предшественникам потребовалось

¹ См. об этом: Семеновский О. Марксистская критика о Чехове и Толстом. Кишинев, 1968.

бы написать большой роман. Но как удавалось это Чехову? Это и есть одна из тех особенностей чеховской прозы, чеховского художественного метода, исследование которой будет, видимо, привлекать внимание не одного поколения ученых.

И, может быть, очевиднее всего ощущаешь это, читая и перечитывая «Даму с собачкой».

Что можно сегодня сказать об обманчивой простоте этого небольшого чеховского рассказа, как и чеховской прозы в целом?

СЛОЖНОСТЬ ПРОСТОГО, ЗАКОНОМЕРНОСТЬ СЛУЧАЙНОГО

В сентябре 1886 года в журнале «Осколки» был опубликован рассказ Чехова «Длинный язык». Рассказ вполне отвечал профилю этого юмористического издания — смешной и неприязнительный, он в то же время содержал в себе некий критический заряд, не превышающий того уровня, к которому и стремился издатель журнала Н. А. Лейкин, — чтобы и либерализмом попахивало, и цензура неудовольствия не высказала. Подписан рассказ был А. Чехонте. Этим псевдонимом в 1886 году Чехов пользовался чаще, чем другими.

Рассказ, однако, был включен Чеховым в собрание сочинений с весьма незначительными изменениями, хотя более половины написанного в 1886 году он забраковал, многие же произведения, вошедшие в это издание, подверглись значительной доработке.

По сюжету рассказ в самом деле весьма неприязнительный. Тема жуирующих на курорте барышек была уже давно затрепана юмористической прессой. Да и Ялта здесь нечто достаточно условное. В Ялте Чехов тогда еще не бывал, так что сведения о прогулках в горы, проводниках и прочем были им почерпнуты скорее всего из тех же литературных источников. При всем том что-то было дорого Чехову в этой миниатюре. Что именно?

Видимо, оригинальное решение избитой темы, подчеркнутое в заглавии рассказа. Построенный как диалог ветреной супруги и ее незадачливого мужа, он не столько повествует о курортных похождениях Натальи Михайловны, сколько рисует ее характер. Сход-

ные черты женского характера — этакой смеси легкокрылой, милой ветрености, детски непосредственной, обескураживающей манерности и лживости намечаются писателем и в других произведениях. Достаточно упомянуть рассказ того же года «Страдальцы», где нарисована сходная ситуация, только события происходят не в Крыму, а во время дачного сезона. Пока это все безобидные шутки, но пройдет время и станет ясно, что подобные юмористические зарисовки — талантливые эскизы к таким его шедеврам девяностых годов, как «Попрыгунья», «Ариадна», «Анна на шес», «Супруга». Путь писателя к подобным шедеврам начинался уже тогда — в том же 1886 году. Достаточно вспомнить, что, кроме многих рассказов, подобных «Длинному языку», были в этом году написаны «Тоска», «Панихида», «Ведьма», «Агафья», «В суде», «Мечты» и другие.

И все же путь от «Пестрых рассказов» 1886 года к внешне схожим произведениям девяностых годов был сложен и труден.

Что произошло за эти годы? Конечно, возросло мастерство писателя. Но не только. Оно во многом изменилось качественно. Если сравнить рассказы «Страдальцы» и «Длинный язык» с «Супругой» или «Попрыгуньей», сразу бросится в глаза не только более тщательный и тонкий анализ характеров, но и более глубокое их осмысление как явлений одновременно и общечеловеческих, и социально-исторических.

Отсюда качественное изменение конфликта, а одновременно и жанра рассказа. На смену талантливо разработанному бытовому анекдоту или бытовой сценке приходит драма социального бытия. Хотя и тут речь идет о событиях, ничем, казалось бы, не примечательных. И объем рассказа остается тем же. Вот тут и начинаются главные загадки чеховского мастерства.

Рассказ «Длинный язык» нельзя считать эскизным наброском к «Даме с собачкой». Однако тема и жизненный материал, лежащий в основе этих рассказов, — схожи. Не случайно же незадачливая критика начала двадцатого века прочла «Даму с собачкой» именно в духе чеховской юморески 1886 года.

И вроде бы не без основания. Разве не к этому сводится сюжет «Дамы с собачкой», демонстративно

начинаемый с повествования о бездумном курортном увлечении? Появилась в Ялте молодая дама, прогуливавшаяся с собачкой. Увидел ее и Гуров. И сразу: «Если она здесь без мужа и без знакомых,— соображал Гуров,— то было бы не лишнее познакомиться с ней» (9, 357). «Соображал»! А дальше — при второй встрече — это «соображал» расшифровывается уже вполне откровенно. «Ее выражение, походка, платье, прическа говорили ему, что она из порядочного общества, замужем, в Ялте в первый раз и одна, что ей скучно здесь... В рассказах о нечистоте местных нравов много неправды, он презирал их и знал, что такие рассказы в большинстве сочиняются людьми, которые сами бы охотно грешили, если б умели; но когда дама села за соседний стол в трех шагах от него, ему вспомнились эти рассказы о легких победах, о поездках в горы, и соблазнительная мысль о скорой, мимолетной связи, о романе с неизвестной женщиной, которую не знаешь по имени и фамилии, вдруг овладела им» (9, 358).

Видите, — даже рассказы о поездках в горы, те самые, дань которым и была отдана в «Длинном языке». И сближение их происходит в полном соответствии с этой курортной обстановкой и практикой. Было душно, пыльно, хотелось пить, и некуда было деваться, а когда они пришли на пристань встречать запоздавший пароход, Анна Сергеевна была рассеянна, взволнованна без видимой причины, скорее даже как-то взвинченна. «Она много говорила, и вопросы у нее были отрывисты, и она сама тотчас же забывала, о чем спрашивала; потом потеряла в толпе лорнетку». А когда толпа разошлась, «Анна Сергеевна уже молчала и нюхала цветы, не глядя на Гурова.

— Погода к вечеру стала лучше, — сказал он. — Куда же мы теперь пойдем? Не поехать ли нам куда-нибудь?

Она ничего не ответила.

Тогда он пристально поглядел на нее и вдруг обнял ее и поцеловал в губы... и тотчас же он пугливо огляделся: не видел ли кто?

— Пойдемте к вам... — проговорил он тихо.

И оба пошли быстро» (9, 360).

Потом в номере гостиницы Анна Сергеевна каялась, а он не спсша ел арбуз.

Итог их ялтинским встречам Гуров подвел также в духе философии и практики курортных нравов: «...вот в его жизни было еще одно похождение или приключение, и оно тоже кончилось, и осталось теперь воспоминание...» (9, 364).

Можно понять поэтому Пактовского, который и все последующее воспринял в том же ключе — вот и в Москву Гуров приехал, и до нового курортного сезона еще далеко, а уж ему опять скучно и вновь тянет из дому, и он, как выразился критик, «безумствовать» начинает... Там — в городе С. — «труженик»-муж страдает, а тут — ни в чем не повинные дети. Как же не возмутиться порядочному человеку? И критик, как мы видели, не только сам возмущался, но полагал, что не одобряет всего этого и Чехов.

Однако далеко не все так прочли «Даму с собачкой». Восторженное письмо прислал Чехову Горький. Именно этот рассказ навел Горького на размышление о природе чеховского художественного метода. Мы еще обратимся к этим его мыслям, а сейчас приведем лишь те строки письма, в которых Горький делится эмоциональным восприятием рассказа, делая при этом весьма существенные выводы: «Огромное вы делаете дело вашими маленькими рассказками — возбуждая в людях отвращение к этой сонной, полумертвой жизни — черт бы ее побрал! На меня эта ваша «дама» подействовала так, что мне сейчас же захотелось изменить жене, страдать, ругаться и прочее в этом духе. Но — жене я не изменил — не с кем, только вдребезги разругался с нею и с мужем ее сестры, моим закадычным приятелем. Вы, чай, такого эффекта не ожидали? А я не шучу, — так это и было. И не с одним мною бывает так — не смейтесь». И далее после этих, все же не лишенных шутовского оттенка слов, — главное: «Рассказы ваши — изящно ограненные флаконы со всеми запахами жизни в них, и — уж поверьте! — чуткий нос всегда поймает среди них тот тонкий, едкий и здоровый запах «настоящего», действительно ценного и нужного, который всегда есть во всяком вашем флаконе»¹.

Итак, главный, столь бурно пережитый Горьким вывод из рассказа: «отвращение к этой сонной, полу-

¹ М. Горький и А. Чехов. Указ. изд., с. 62.

мертвой жизни — черт бы ее побрал!». Откуда же этот вывод, как подводил к нему Чехов своего читателя, рассказывая, казалось бы, столь незатейливую историю о банальном «курортном романе»?

Такой вывод исподволь подготавливается писателем.

Да, в Ялте встречаются обеспеченные люди, имеющие семьи и вроде бы все необходимое для безмятежной жизни по принятым стандартам. Гуров — москвич, с университетским образованием, ему нет еще и сорока, служит в банке и уже имеет в Москве два дома. У него дочь двенадцати лет и два сына-гимназиста. Жена у него, видимо, тоже с образованием. Она много читает. Вот разве что выглядит старше его. И у Анны Сергеевны, выросшей в Петербурге и два года тому назад вышедшей замуж в губернский город С., тоже внешне все благополучно. Муж ее не пьяница, не картежник, а действительно, как определял Пактовский, «труженик». Когда Гуров приезжает в город С., то узнает, что живут они в собственном доме, живут хорошо, богато, имеют лошадей, и в городе мужа Анны Сергеевны знают все. Только вот Анна Сергеевна никак не могла усвоить, где он служит — не то в губерпском правлении, не то в губернской земской управе.

Все так, но в том-то и дело, что тут же, в экспозиции рассказа, в характеристики героев вплетаются и иные подробности. На них можно и не обратить внимание, так как даются они ненавязчиво, вскользь, но именно они-то и оказываются решающими в последующем развитии событий.

Подробности эти говорят о потаенном в глубине души героев разладе, еще не осознанной ими до конца неудовлетворенности своей жизнью, своим внешним благополучием, вполне отвечающим нормам благопристойного бытия. Так, рассказчик сообщает нам, что женили Гурова рано, когда он был еще студентом второго курса. Всего-то и сказано — «женили», но как много стоит за этим словом. Почему женили? Из-за приданого? Чтобы скорее «остепенился»? Кто его родители, предпринявшие столь решительный шаг? Обо всем этом ничего не сообщается. Однако легко догадаться: в семейной жизни Гурова не было и нет главного — любви.

В одной из фраз, которую произносит Гуров в первом разговоре с Анной Сергеевной, среди прочего упомянуто и о том, что по образованию он филолог, но служит в банке, готовился когда-то петь в частной опере, но бросил. Почему служит в банке, почему перестал записываться пением? Опять никаких пояснений. Однако и тут ясно — по тем или иным причинам жизнь его пошла не по тому руслу, сложилась в противоречии с его склонностями и влечениями. А что он человек не сухой, человек с поэтической стрункой, мы можем заключить еще из одного вскользь брошенного здесь же замечания: «Они гуляли и говорили о том, как странно освещено море; вода была сиреневого цвета, такого мягкого и теплого, и по ней от луны шла золотая полоса» (9, 359). Говорили не о ценах в Ялте или курортных сплетнях и т. п., а вот — умели увидеть и ощутить прелесть вечернего морского пейзажа. И не только он, а и она.

Та же противоречивость и в отношениях Гурова с женщинами. Семью сохранял, но давно привык изменять жене. И к тем, с которыми изменял, относился дурно. И вообще женщин называл не иначе как «низшая раса». При всем том в «его наружности, в характере, во всей его натуре было что-то привлекательное, неуловимое, что располагало к нему женщин, манило их; он знал об этом, и самого его тоже какая-то сила влекла к ним» (9, 358).

Вот и с Анной Сергеевной знакомство началось точно так же, обнаружив ту же противоречивость Гурова. Презирал сплетни и местные нравы, но сразу поддавался соблазнительной мысли о мимолетной связи.

Что же выясняется из всего этого уже в самой завязке рассказа? По своей жизненной практике Гуров — человек, плывущий по течению, мягкий и покладистый, пожалуй, достаточно бесхарактерный. И лишь где-то там — в глубине его души — таится что-то до конца не проявившееся, человеческое и поэтическое, что, видимо, и чувствовали те женщины, которые тянулись к нему, но так и не могли ни разгадать, ни пробудить в нем глубинные черты его человеческой природы.

Что-то неординарное проглядывает и в облике «дамы с собачкой». Начиная с ее внешности. Вначале нам сообщается лишь то, что она «невысокого роста,

блондинка, в берете» (9, 357). Потом Гуров, вглядываясь в ее выражение, походку, платье, прическу, которые — заметим это — не описываются, приходит к заключению, что она из «порядочного общества» и замужем. И только когда Гуров, проведя с ней первый вечер, засыпал, он вспомнил «ее тонкую, слабую шею, красивые серые глаза». Но он еще всецело во власти своей философии «низшей расы», и поэтому первый итог его впечатлений таков: «Что-то в ней есть жалкое все-таки», — подумал он и стал засыпать» (9, 360).

А когда произошло сближение, Гуров хоть и не придавал ему особого значения, отметил, однако, как она непохожа на всех тех женщин, которых он знал до этого, — и добродушных, веселых от любви, и манерных, и хищных, желавших урвать от жизни больше, чем она может дать. Чем? Была «несмелость, угловатость неопытной молодости, неловкое чувство; и было впечатление растерянности, как будто кто вдруг постучал в дверь. Анна Сергеевна, эта «дама с собачкой», к тому, что произошло, отнеслась как-то особенно, очень серьезно, точно к своему падению... У нее опустились, завяли черты и по сторонам лица печально висели длинные волосы, она задумалась в унылой позе, точно грешница на старинной картине» (9, 361).

Потом было покаяние-исповедь, показавшееся Гурову странным и неуместным. Однако из этого покаяния следовало, что происшедшее не случайно, что Анна Сергеевна уже давно изнемогла от привычной жизни в доме своего мужа, который, как она теперь признается, «быть может, честный, хороший человек, но ведь он лакей!» А хотелось пожить, «томило любопытство... хотелось чего-нибудь получше; ведь есть же, — говорила я себе, — другая жизнь... Любопытство меня жгло... вы этого не понимаете, но, клянусь богом, я уже не могла владеть собой, со мной что-то делалось, меня нельзя было удержать, я сказала мужу, что больна, и поехала сюда... И здесь все ходила, как в угаре, как безумная... и вот я стала пошлой, дрянной женщиной, которую всякий может презирать» (9, 361—362).

В журнальном варианте тема конфликта Анны Сергеевны с укладом жизни в городе С. была дана более

обстоятельно. Так, она говорила, что С. стал ей противен с первых же дней приезда: «как выгляну в окно, а там серый забор, длинный, серый забор,— о, боже мой! Ложилась в девять часов спать, и только развлечения, что в три часа обед, а в девять — спать» (9, 605). При включении рассказа в собрание сочинений Чехов снял эти подробности. Однако одна из них использована в рассказе, но уже в обобщенной форме. Когда Гуров приедет в город С. и подойдет к дому Анны Сергеевны, он увидит и поймет все сам. «Как раз против дома тянулся забор, серый, длинный, с гвоздями.

«От такого забора убежишь», — думал Гуров, поглядывая то на окна, то на забор» (9, 367).

Но это Гуров поймет позже. Сейчас же он вроде бы пропустил мимо ушей признание Анны Сергеевны. Однако драма ее обозначена. Началась она с конфликта молодого неискушенного существа с прозой затхлой провинциальной жизни в доме мужа-чиновника, мужа-лакея, с неясных устремлений неудовлетворенного чувства, а кончилась банальным адюльтером в душном номере ялтинской гостиницы.

Так выясняется закономерность этой случайной встречи, этого случайного сближения. Художественный анализ Чехова к тому и направлен, чтобы показать — каждый из них был внутренне подготовлен к тому, что произошло.

На этом, казалось бы, и можно было поставить точку. Но у Чехова случившееся — только предыстория подлинной драмы.

За сценой в номере Анны Сергеевны следует ночная поездка в Ореанду.

Там они сидели, смотрели вниз на море и молчали. «Ялта была едва видна сквозь утренний туман, на вершинах гор неподвижно стояли белые облака. Листва не шевелилась на деревьях, кричали цикады, и однообразный, глухой шум моря, доносившийся снизу, говорил о покое, о вечном сне, какой ожидает нас... Сидя рядом с молодой женщиной, которая на рассвете казалась такой красивой, упоенный и очарованный в виду этой сказочной обстановки — моря, гор, облаков, широкого неба, Гуров думал о том, как в сущности, если вдуматься, все прекрасно на этом свете, все, кроме того, что мы сами мыслим и делаем, когда

забываем о высших целях бытия, о своем человеческом достоинстве.

Подошел какой-то человек — должно быть, сторож, — посмотрел на них и ушел. И эта подробность показалась такой таинственной и тоже красивой. Видно было, как пришел пароход из Феодосии, освещенный утренней зарей, уже без огней.

— Роса на траве, — сказала Анна Сергеевна, после молчания.

— Да. Пора домой.

Они вернулись в город» (9, 362—363).

Так вырисовывается основная тема рассказа. Да, героев рассказа, как и всякого человека, на каждом шагу подстерегает и может затянуть пошлость. И все же главное в них — понимание, что прекрасное — прекрасно, а пошлость есть пошлость и что, оставаясь человеком, надо стремиться к прекрасному.

Правда, для Гурова это еще лишь прозрение, которое пока ничего не меняет в его жизни. В первоначальном варианте рассказа Чехов особо подчеркивает это.

Они ездили на прогулки и позже. Рассказывая об этом, автор замечает: «впечатления неизменно всякий раз были прекрасны, величавы» (9, 364). Но в журнальном тексте далее следовало: «Гуров наслаждался, хотя и сознавал, что эти впечатления ему ни к чему, совсем не нужны, так как его жизнь не была ни прекрасной, ни величавой, и не было желания, чтобы она когда-нибудь стала такою» (9, 607). Чехов снял эти строки. Видимо они не были точны, противоречили тому процессу, который шел в глубине души героя и так ярко проявился во время первой поездки в Орланду.

А то, что жизнь Гурова еще далеко не была прекрасна, что мысли эти еще не перевернули его сознания, Чехов сумел показать другими, очень скупыми средствами. Да, он сильно увлекся. Более того. «Совершенная праздность, эти поцелуи среди белого дня... жара, запах моря и постоянное мелькание перед глазами праздных, нарядных, сытых людей точно переродили его; он говорил Анне Сергеевне о том, как она хороша, как соблазнительна, был нетерпеливо страстен, не отходил от нее ни на шаг...» (9, 363). Точно переродился... Однако не вполне. Чехов дает

нам возможность понять это, подчеркивая одну характерную деталь: Гуров, несмотря на охватившую его страсть, целуя Анну Сергеевну, всегда, как и тогда на набережной, не забывал оглядываться по сторонам — не увидел бы кто-нибудь.

Но когда они расстались и он решил, что вот и закончилось еще одно его «похождение или приключение», он отдавал себе отчет, что вел себя по отношению к Анне Сергеевне худо. Это подсказывала ему его совесть. «Он был растроган, грустен и испытывал легкое раскаяние; ведь эта молодая женщина, с которой он больше уже никогда не увидится, не была с ним счастлива; он был приветлив с ней и сердечен, но все же в обращении с ней, в его тоне и ласках сквозила тень легкая насмешка, грубоватое высокомерие счастливого мужчины, который к тому же почти вдвое старше ее. Все время она называла его добрым, необыкновенным, возвышенным; очевидно, он казался ей не тем, чем был на самом деле, значит невольно обманывал ее...» (9, 364).

Кто же был прав — она, считавшая его возвышенным, или он, думавший, что обманывал ее? Однозначного ответа на этот вопрос пока не было. Ответить на него могло лишь время.

Жизнь в Москве, куда Гуров вернулся в начале зимы, казалось бы, подтвердила, что герой не изменился. «Мало-помалу он окупился в московскую жизнь, уже с жадностью прочитывал по три газеты в день и говорил, что не читает московских газет из принципа. Его уже тянуло в рестораны, клубы, на званые обеды, юбилеи, и уже ему было лестно, что у него бывают известные адвокаты и артисты, и что в докторском клубе он играет в карты с профессором. Уже он мог съесть целую порцию сслянки на сковорожке...» (9, 365).

Но постепенно стало выясняться — ничто не прошло бесследно. Незаметно для самого героя созрел кризис, и уже недалек был тот день, когда в его взглядах на жизнь произойдет коренной перелом.

Прежде всего рухнуло его убеждение, что от ялтинской встречи с Анной Сергеевной останутся лишь воспоминания об очередном мимолетном увлечении. К его удивлению, воспоминания не гасли, а разгорались все ярче и ярче. «Допосылись ли в вечерней

тишине в его кабинет голоса детей, приготовлявших уроки, слышал ли он романс, или орган в ресторане, или завывала в камине метель, как вдруг воскресало в памяти все: и то, что было на молу, и раннее утро с туманом на горах, и пароход из Феодосии, и поцелуи. Он долго ходил по комнате и вспоминал, и улыбался, и потом воспоминания переходили в мечты, и прошедшее в воображении мешалось с тем, что будет. Анна Сергеевна не снилась ему, а шла за ним всюду, как тень, и следила за ним. Закрывши глаза, он видел ее, как живую, и она казалась красивее, моложе, нежнее, чем была... Она по вечерам глядела на него из книжного шкафа, из камина, из угла, он слышал ее дыхание, ласковый шорох ее одежды. На улице он провожал взглядом женщин, искал, нет ли похожей на нее...» (9, 365—366).

И ему захотелось с кем-нибудь поговорить о своей любви. Но с кем? А тут еще крепло убеждение, подсказанное ему совестью еще тогда в Ялте, когда они расстались с Анной Сергеевной. «Разве он любил тогда? Разве было что-нибудь красивое, поэтическое, или поучительное, или просто интересное в его отношениях к Анне Сергеевне?» (9, 366). Здесь смешивались и тяга к настоящей любви, и угрызение совести, и, пожалуй, уже ощущаемое одиночество — кому интересно все это? Кто поймет его?

Вот это и был еще один шаг к полному прозрению. И когда оно пришло, оказалось достаточно пустяка, чтобы все привычное полетело прахом.

Очередной вечер в докторском клубе, карты, какие-то разговоры, ничего не значащие. Вот, в частности, о том, что поданная закуска показалась Гурову несвежей, и он сказал об этом чиновнику, своему партнеру по картам, а тот не согласился с ним. Обо всем этом автор не сообщает нам. Это становится ясно из их крехотного диалога при выходе из клуба. Расставаясь с чиновником, Гуров «не удержался и сказал:

— Если б вы знали, с какой очаровательной женщиной я познакомился в Ялте!

— Дмитрий Дмитрич!

— Что?

— А давеча вы были правы: осетрина-то с душком!» (9, 366).

Сколько было у Гурова таких вечеров, таких разговоров? Не счесть. И вдруг все это стало невыносимо.

«Эти слова, такие обычные, почему-то вдруг возмутили Гурова, показались ему унижительными, нечистыми» (9, 366)). Почему же? А потому, что в них, как в капле воды, увидел он отражение своей и всей окружающей его жизни, жизни, с которой он так долго мирился и которая стала ему теперь невыносима.

Гуров думал об этом последующие дни и ночи и вдруг отправился в город С. Посхал он туда без всяких планов, не представляя себе, что даст ему эта новая поездка, просто потому, что его неудержимо влекло к Анне Сергеевне.

В городе С. нашел он дом Анны Сергеевны, долго ходил у дома вдоль этого гнетущего серого забора, но Анна Сергеевна так и не вышла, а послать записку или войти в дом было нельзя. Потом он валялся в номере гостиницы, сидел на постели, «покрытой дешевым серым, точно больничным, одеялом» (9, 367). Был раздражен, брюзжал, иронизировал и над собой, и по поводу «дамы с собачкой». А затем пошел в театр, и вот там-то и прояснилось до конца чувство, которое привело его в С.

Когда публика входила в партер и занимала свои места, Гуров все время искал глазами Анну Сергеевну. Вошла и она, «и когда Гуров взглянул на нее, то сердце у него сжалось, и он понял ясно, что для него теперь на всем свете нет ближе, дороже и важнее человека; она, затерявшаяся в провинциальной толпе, эта маленькая женщина, ничем не замечательная, с вульгарною лорнеткой в руках, наполняла теперь всю его жизнь, была его горем, радостью, единственным счастьем, какого он теперь желал для себя; и под звуки плохого оркестра, дрянных обывательских скрипок, он думал о том, как она хороша. Думал и мечтал» (9, 368).

Увидел он и мужа Анны Сергеевны. Дмитрий Дмитриевич потому и догадался, что молодой человек с небольшими бакенами, очень высокий, сутулый — ее муж, что «он при каждом шаге покачивал головой и, казалось, постоянно кланялся. Вероятно, это был муж, которого она тогда в Ялте, в порыве горького чувства, обозвала лакеем. И в самом деле, в его длинной

фигуре, в бакенах, в небольшой лысине было что-то лакейски-скромное, улыбался он сладко, и в петлице у него блестел какой-то ученый значок, точно лакейский номер» (9, 368).

В антракте, когда муж ушел покурить, он подошел к ней. Увидев Гурова, она «побледнела, потом еще раз взглянула с ужасом, не веря глазам, и крепко сжала в руках вместе веер и лорнетку, очевидно, борясь с собой, чтобы не упасть в обморок» (9, 368—369). Потом был шальной бег среди толпы, сквозь табачный дым по каким-то мрачным лестницам. Они остановились, и он стал целовать ее, не обращая внимания на то, что выше на площадке лестницы курили и смотрели вниз гимназисты. Она говорила ему, что страдает, что она несчастна и не будет никогда счастлива, но обещала приехать к нему в Москву. Только умоляла его сейчас же уехать. «Не заставляйте же меня страдать еще больше! Клянусь, я приеду в Москву. А теперь расстанемся! Мой милый, добрый, дорогой мой, расстанемся!» (9, 370).

И когда она пошла вниз по лестнице, то все оглядывалась на него, «и по глазам ее было видно, что она в самом деле не была счастлива» (9, 370).

Вся дальнейшая история героев «Дамы с собачкой» рассказана Чеховым в последней (четвертой) главке, всего на двух с половиной страничках текста. А ведь по-настоящему все только и начиналось после поездки Гурова в город С. Но писатель повествует лишь о том, что ему необходимо, — о том, как созрела и как достигла своей кульминации драма героев.

В плане внешнесобытийном последняя главка очень скупа. Не сказано даже, сколько времени прошло после их встречи в городе С. Говорится лишь о том, что с тех пор она стала раз в два-три месяца приезжать в Москву и тут останавливалась в «Славянском базаре». И они тайно встречались. Сколько было таких встреч? Ясно одно — встречались они неоднократно. А далее рассказ об их очередной встрече, за которой последует, видимо, много других. Но об этом мы можем лишь догадываться. Сценой их встречи рассказ заканчивается.

Однако в плане раскрытия темы произведения эти две странички чрезвычайно емки. Тут окончательно

определяется суть той драмы, которая стала уделом их жизни.

Прежде всего это драма двух любящих существ.

В это свидание Гуров опять вспоминает свои прошлые увлечения и вновь заключает, что знавшие его женщины не были с ним счастливы, так как он не был тем, кого они жадно искали в своей жизни. «Время шло, он знакомился, сходил, расставался, но ни разу не любил; было все, что угодно, но только не любовь.

И только теперь, когда у него голова стала седой, он полюбил, как следует, по-настоящему — первый раз в жизни.

Анна Сергеевна и он любили друг друга, как очень близкие, родные люди, как муж и жена, как нежные друзья; им казалось, что сама судьба предназначила их друг для друга, и было непонятно, для чего он жемат, а она замужем; и точно это были две перелетные птицы, самец и самка, которых поймали и заставили жить в отдельных клетках. Они простили друг другу то, чего стыдились в своем прошлом, прощали все в настоящем и чувствовали, что эта их любовь изменила их обоих» (9, 372).

В рассказе «Дама с собачкой» не трудно уловить отголоски личных, интимных переживаний Чехова. Произведение писалось осенью 1899 года в обстановке сложных духовных итогов истекшего лета. Тогда состоялось первое длительное свидание Чехова с Ольгой Леонардовной Книппер.

Антон Павлович обратил внимание на молодую актрису Художественного театра в 1898 году. Особенно сильное впечатление она произвела на него в спектакле «Царь Федор Иоаннович» в роли Ирины. Состоялось знакомство, началась переписка, потом — летом 1899 года — они совершили поездку из Новороссийска в Ялту и пробыли здесь с 20 июля до 2 августа. Чехов жил в гостинице «Марино» — может быть, в той же, где жила и Анна Сергеевна, О. Л. Книппер — в семье их близкого знакомого Л. В. Средин. Дом Чехова в Ялте еще только строился.

Потом они поехали в Москву. Однако предписание врачей — переселиться в Ялту — подтвердилось. В Москве Антон Павлович расхворался и вынужден был вскоре вернуться в Ялту. Начиналось вынужденное ялтинское затворничество, ялтинская ссылка.

Когда писалась «Дама с собачкой», были еще свежи впечатления от ялтинских встреч с Ольгой Леонардовной, во время которых определилось их взаимное чувство. 3 сентября 1899 года, вскоре после возвращения из Москвы, Антон Павлович пишет О. Л. Книппер: «В саду почти не бываю, а сижу больше дома и думаю о Вас. И проезжая мимо Бахчисарая, я думал о Вас и вспоминал, как мы путешествовали. Милая, необыкновенная актриса, замечательная женщина, если бы Вы знали, как обрадовало меня Ваше письмо. Клапаясь Вам низко, низко, так низко, что касаюсь лбом дна своего колодезя, в котором уже дорылись до 8 саж[ен]. Я привык к Вам и теперь скучаю и никак не могу помириться с мыслью, что не увижу Вас до весны...» (18, 220). В другом письме — 9 сентября 1899 года: «Здравствуйте, моя верная спутница на Ай-Петри и в Бахчисарай! Здравствуйте, моя радость!» А чуть дальше: «Скучно без Москвы, скучно без Вас, милая актриса. Когда мы увидимся?» (18, 222). А вот письмо 30 октября 1899 года. В тот день Чехов отослал в «Русскую мысль» рукопись «Дамы с собачкой». Письмо к Ольге Леонардовне заканчивается припиской: «Актриса, пишите, ради всего святого, а то мне скучно. Я как в тюрьме и злюсь, злюсь» (18, 250).

Яркие, незабываемые впечатления от встреч, от поездок на Ай-Петри, в Бахчисарай и, возможно, в Оранду, — отклик всего этого не трудно уловить в «Даме с собачкой». Но есть тут след и других переживаний — чувства одиночества, горьких размышлений о том, что им с Ольгой Леонардовной, как бы ни сложились дальше их отношения, суждено жить врозь. Он был прикован болезнью к Ялте; она неразрывно связала свою жизнь с Московским художественным театром. Это были не только горькие, но и пророческие думы. Так и довелось им прожить оставшиеся Чехову немногие годы. И теперь, и позже, когда они станут мужем и женой. Не в кругу ли этих размышлений родились пронзительные по силе чувства строки — о перелетных птицах, которые обречены жить в отдельных клетках?

Подобные предположения вероятны. Однако сила Чехова в том и состояла, что лично пережитое, как и наблюдаемое, он умел поднять до философских размышлений о коренных проблемах социального бытия.

Рассказывая о трагической судьбе двух любящих сердец, Чехов вновь возвращает нас к устоявшейся норме жизни, против которой так яростно восстал Гуров перед поездкой в город С. Противоестественный парадокс этой жизни заключался в том, что они стали отщепенцами, вынуждены были таиться от людей именно тогда, когда стали чище, человечней; должны были держать в тайне лучшие проявления своей души. И Гуров приходит к заключению, что это не только его участь.

«У него были две жизни: одна явная, которую видели и знали все, кому это нужно было, полная условной правды и условного обмана, похожая совершенно на жизнь его знакомых и друзей, и другая — протекавшая тайно. И по какому-то странному стечению обстоятельств, быть может, случайному, все, что было для него важно, интересно, необходимо, в чем он был искренен и не обманывал себя, что составляло зерно его жизни, происходило тайно от других, все же, что было его ложью, его оболочкой, в которую он прятался, чтобы скрыть правду, как, например, его служба в банке, споры в клубе, его «низшая раса», хождение с женой на юбилей, — все это было явно. И по себе он судил о других, не верил тому, что видел, и всегда предполагал, что у каждого человека под покровом тайны, как под покровом ночи, проходит его настоящая, самая интересная жизнь» (9, 370—371).

Таковы корни драмы, которую рисует Чехов. Банальная история курортного романчика перерастает в обличение самих основ общественного бытия, как чего-то глубоко противоестественного, чуждого не только Гурову и Анне Сергеевне, но и всем людям, также вынужденным таить лучшие стороны своей души, свои человеческие чувства и стремления. А разве не о том же говорит упоминание о тех женщинах, которых знал, но не любил Гуров и которые любили «не его самого, а человека, которого создавало их воображение и которого они в своей жизни жадно искали...». Искали! Искали человека сердечного и прекрасного; потому и сближались с ним, что чуяли в нем то, к чему стремились.

В предшествующих произведениях Чехова вопрос об отношении человека к привычному укладу жизни, когда герой осознавал его пошлость, его мертвенность,

решался вполне определенно. Так копчался уже рассказ «Учитель словесности» (1894). В своем дневнике Никитин записывал: «Где я, боже мой?! Меня окружает пошлость и пошлость. Скучные, ничтожные люди, горшочки со сметаной, кувшины с молоком, тараканы, глупые женщины... Нет ничего страшнее, оскорбительнее, тоскливее пошлости. Бежать отсюда, бежать сегодня же, иначе я сойду с ума!» (8, 372). Та же мысль — в основе рассказа «Случай из практики» (1898). Тут речь идет о том, что у молодой фабрикантши Ляликовой почтенная бессонница, так как она свидетельствует о пробуждении чувства неудовлетворенности своей жизнью, желая построить ее по-иному. И доктор Королев, размышляя об этом, приходит к заключению: «...ей нужно поскорее оставить пять корпусов и миллион, если он у нее есть...» А когда он осторожно изложил Ляликовой эти мысли, она спросила у него: куда же уйти? «Куда?.. Да куда угодно, — сказал Королев и засмеялся. — Мало ли куда можно уйти хорошему, умному человеку» (9, 313, 314).

В случае с Никитиным и Ляликовой такая постановка вопроса была естественной. Там речь шла об отношении героев все же к достаточно определенной среде и жизненной практике, которой можно было противопоставить другую среду и практику. Не случайно же Никитин, томящийся в своем пошлом домашнем уюте, приходит к заключению, «что кроме мягкого лампадного света, улыбающегося тихому семейному счастью, кроме этого мирка, в котором так спокойно и сладко живет ему и вот этому коту, есть ведь еще другой мир... и ему страшно, до тоски вдруг захотелось в этот другой мир, чтобы самому работать где-нибудь на заводе или в большой мастерской, говорить с кафедры, сочинять, печатать, шуметь, утомляться, страдать...» (13, 369—370).

Однако в «Даме с собачкой» речь идет о более глубоко противоречии, о более глубоких основах личной драмы. Но если корни драмы так глубоки, если они порождены устойчиво сложившимися отношениями между людьми, то как же разрешить этот конфликт? Счастливым соединением любящих? Это перечеркнуло бы самую суть произведения. Даже в том случае, если бы

было рассказано о всех тех чудовищных сложностях, которые им пришлось бы преодолеть на этом пути. Начиная с изуверской процедуры бракоразводных процессов царского суда.

Вот откуда то отступление от бытовой правды, которое бросается в глаза в финальной сцене рассказа. В самом деле, — ведь они должны были обсуждать свое положение, искать из него выход. И, конечно, многократно делали это. Вот и сейчас Гуров, пытаясь успокоить Анну Сергеевну, говорит ей: «Теперь давай поговорим, что-нибудь придумаем».

Потом они долго советовались, говорили о том, как избавиться себя от необходимости прятаться, обманывать, жить в разных городах, не видеться подолгу». Но о чем именно говорили они? Все это опускается Чеховым, а приведенный абзац заканчивается фразой: «Как освободиться от этих невыносимых пут?» (9, 372). Не от пенужных им, тяготящих каждого из них брачных уз, а от «невыносимых пут»! Всех тех пут, о которых и идет речь в рассказе. Но как, в самом деле, освободиться от них? Так возникает удивительная по своей емкости и значимости концовка рассказа.

«— Как? Как? — спрашивал он, хватая себя за голову. — Как?»

И казалось, что еще немного — и решение будет найдено, и тогда начнется новая, прекрасная жизнь; и обоим было ясно, что до конца еще далеко-далеко, и что самое сложное и трудное только еще начинается» (9, 372).

Да, это было именно так, поскольку Чехов вел нас к размышлениям не о семейных неурядицах, а о строе человеческих отношений, обнажая тем самым историческую закономерность их драмы и вместе с тем — ее всемирно-исторический смысл.

Подобные произведения Чехова долго служили доказательством безысходного пессимизма писателя. Правда, некоторые критики обращали внимание на проблески надежды, зазвучавшие в его рассказах конца девяностых годов. Тот же Д. Овсянко-Куликовский, который писал об «унылой скорби» как об основном «душевном реактиве» Чехова, упоминал в своей статье и о его «художественном прозрении в лучшее будущее», и о «робко-радостном, едва мерцающем, как бы

предчувствии грядущих поколений» счастливых людей¹. И в самом деле — открытое выражение надежд на грядущее обновление жизни было весьма существенным в творческой эволюции писателя, который, как хороший барометр, чутко отмечал изменение в общественной атмосфере предреволюционной России. Но было бы глубоко ошибочно лишь на этом основании говорить о чеховском оптимизме.

Оптимизм писателя креп в меру все более глубокого постижения им противоестественности господствующих общественных отношений, по мере того как он все лучше понимал — так жить больше невозможно, и убеждался — так думает не только он, а все люди, сохранившие хотя бы в глубине своей души человеческий облик и подобие. Это были его современники, люди вовсе не идеальные, как не были идеальны ни Гуров, ни «затерявшаяся в провинциальной толпе» «дама с собачкой». Вот об этом Чехов и писал, и писал все более уверенно и бесстрашно. Он потому и не приукрашивал никогда жизнь, что безошибочно улавливал ее неумолимое прогрессивное развитие. Чеховский оптимизм никогда не был тем прекраснодушным бодрячеством, которым любили щеголять либералы всех мастей, в том числе и подавляющее большинство критиков тех лет. Нет, это был трезвый оптимизм, который точнее всего можно определить как оптимизм исторический.

¹ А. П. Чехов в значении русского писателя-художника..., с. 16.

О НЕКОТОРЫХ «СЕКРЕТАХ» ЕМКОСТИ ЧЕХОВСКОЙ ПРОЗЫ

В свое время А. Дерман утверждал, что Чехов оставил нам десятки своих романов. «В самом деле, — писал исследователь, — в силу какого серьезного и ясного признака мы не имеем права отнести в разряд романов не только такую повесть, как «Моя жизнь», но и такой рассказ, как, например, «Ионыч» или «Дама с собачкой», «Рассказ неизвестного человека», «Ариадна»? Совершенно не стремясь удивлять кого-либо парадоксами, а вполне серьезно, на твердой основе тех признаков, которые нам дает теория литературы, в этот перечень можно включить и рассказ «О любви», занимающий восемь неполных страниц»¹.

Действительно, если мы обратимся к многочисленным исследованиям, в которых ученые пытаются установить признаки, отличающие роман, повесть и рассказ, то увидим, что наиболее устойчивыми критериями при этом оказываются количественные определения: повесть — «средний» эпический жанр, рассказ — «малый» эпический жанр. Г. Фридлендер пишет по этому поводу: «Ученые и критики, занимающиеся исследованием повествовательных жанров XIX — XX веков — повести, рассказа, очерка, — часто жаловались и продолжают жаловаться на то, что в теории литературы и в поэтике нет твердого, установившегося определения каждого из этих жанров». Это, говорит исследователь, было бы, конечно, очень удобно. «Но, к сожалению, — заключает он, — теория литературы и поэтика вряд ли смогут когда-нибудь выработать... раз навсегда пригодные

¹ Дерман А. О мастерстве Чехова. М., 1959, с. 150—151.

к употреблению характеристики основных жанров реалистической литературы XIX и XX веков». Причину такого положения Г. Фридлиндер видит в подвижности этих жанров, их сложном взаимодействии, включении в их привычную структуру новых элементов. «Вот почему ни одно теоретическое определение их не может охватить полностью всех возможностей и разновидностей каждого из этих жанров»¹.

Сходные мысли были высказаны другим советским исследователем, В. Днепровым. Он обращает внимание на то, что уже Белинский, «анализируя отношение повести (под повестью Белинский понимает и то, что мы называем рассказом) к роману, вовсе не старается выделить круг определенного содержания, которое дало бы основание для существования жанровой формы повести в отличие от романа. Напротив... он утверждает, что повесть вырастает из романа, что она покоится на художественном опыте романа и существенно близка к нему по способу изображения жизни»².

Действительно, уже в 1835 году в статье «О русской повести и повестях г. Гоголя», когда русская повесть еще далеко не раскрыла всех своих возможностей, Белинский писал: «Есть события, есть случаи, которых, так сказать, не хватило бы на драму, не стало бы на роман, но которые глубоки, которые в одном мгновении сосредоточивают столько жизни, сколько не изжить ее и в века: повесть ловит их и заключает в свои тесные рамки. Ее форма может вместить в себе все, что хотите...»³

Отправляясь от этого предвидения Белинского, учитывая творческие открытия Тургенева, Чехова, Мопассана, Горького и других, В. Днепров так объясняет эту особенность рассказа: «Своеобразная диалектика художественной формы реалистического рассказа состоит в том, что свои жанровые особенности он приобретает как раз на пути преодоления жанровой ограниченности своего содержания, на пути разрешения противоречия между громадностью своего содержания и незначитель-

¹ Фридлиндер Г. М. Поэтика русского реализма. Л., 1971, с. 192—193, 194.

² Днепров В. Проблемы реализма. Л., 1961, с. 139.

³ Белинский В. Г. Собр. соч. в 3-х т., т. 1, М., 1948, с. 112.

ностью своего объема. В рассказе особым образом осуществляется характерный для романа синтез лирического, драматического и эпического, он принадлежит к тому же литературному роду, что и роман»¹.

Особая роль Чехова в развитии реалистической прозы состоит, видимо, в том, что ему удалось реализовать эту потаенную в жанре рассказа возможность с наибольшей полнотой за всю историю мировой литературы. Более того, приведенная выше формулировка, думается, стала возможной в первую очередь благодаря творческим открытиям именно Чехова. Ни до него, ни после него — хотя его открытия и стали достоянием мировой литературы — никому не удавалось столь блистательно разрешить это противоречие между «громадностью... содержащая и незначительностью... объема» повести и рассказа.

Все это и дало основание А. Дерману столь определенно говорить о чеховских рассказах как романах нового — чеховского — типа. Обосновывая свою точку зрения и говоря об одном из самых небольших произведений Чехова девяностых годов, А. Дерман писал: «Персонажей мало в рассказе? Их немногим больше, скажем, в «Обломове», раз в пятьдесят превышающем объем чеховского рассказа. Персонажи слишком бегло очерчены? Если судить по результатам восприятия их читателями — по ясности, глубине, широте их познавательного значения, — то смело можно утверждать, что и тени схематизма нет в их обрисовке. Мы не только видим их в момент изображения, мы едва ли ошибемся и в своих суждениях об их дальнейшей судьбе. Среда, как фон для фигур главных персонажей, быть может, отсутствует? Нет, ни в коем случае нельзя этого сказать!»²

Каким же образом достигал этих поразительных результатов Чехов?

А. Б. Дерман полагал, что «предел объему чеховских произведений положен был не чем иным, как его лаконизмом! А достигал его Чехов благодаря несравненной характерности в приемах изображения»³. Следует отдать должное исследователю. Его книга «О мастерстве Чехова» помогла лучше понять эти «характерности в приемах изображения» великого писателя. Немало сделано в этом плане и другими исследователями в

¹ Днепров В. Указ. изд., с. 140.

² Дерман А. Указ. изд., с. 151.

³ Там же.

последующие годы. И все же проблема эта, как уже было отмечено, будет, видимо, занимать еще не одно поколение ученых.

В самом деле, достаточно обратиться к сравнительному анализу произведений Чехова и других великих писателей, чтобы понять ее значение и сложность.

В советском литературоведении отмечалось, что конфликт, лежащий в основе рассказа «Дама с собачкой», родствен линии Анна — Вронский в «Анне Карениной» Толстого, что эти два писателя решали — каждый по-своему — общую тему. Как же удалось Чехову на неполных шестнадцати страницах текста дать свое решение темы, художественное исследование которой вылилось у Толстого в роман объемом более сорока печатных листов? Вряд ли можно дать в настоящее время исчерпывающий ответ на этот вопрос. Попробуем поэтому установить хотя бы некоторые особенности подхода Чехова к разработке избранной им темы.

Краткость «Дамы с собачкой» объясняется прежде всего отказом Чехова от многопланового повествования. Писатель получает такую возможность в результате принципиально иного осмысления тех проблем, которые волновали и Толстого.

Два основных плана в романе Толстого (Анна — Каренин — Вронский и Кити — Левин) во многом были определены стремлением писателя найти разрешение главного конфликта произведения. Отсюда противопоставление линии Анна — Каренин — Вронский линии Кити — Левин, где, по мысли Толстого, и обретается правда личного бытия, подсказанная Левину христианской мудростью старика Фоканыча. Что касается Чехова, то мы видели, — глубокое понимание общественно-исторической основы конфликта уберегало писателя от поисков его сиюминутного разрешения. Отсюда же его отрицательное отношение к христианско-моралистическим выводам Толстого. По поводу конца другого романа Толстого — «Воскресение» — Чехов скажет об этом (вскоре после написания «Дамы с собачкой») со всей определенностью: «Конца у повести нет, а то, что есть, нельзя назвать концом. Писать, писать, а потом изять и свалить все на текст из Евангелия, — это уж очень по-богословски» (18, 313).

Продолжая сравнение «Анны Карениной» и «Дамы с собачкой» далее, можно отметить значительное видо-

изменение и основной драматической коллизии. У Толстого, помимо конфликта Анна — светское общество, немалую роль играет конфликт Анна — Вронский, который непосредственно приводит к трагической развязке. Роль его в романе не однозначна. С одной стороны, он следствие и отражение основного конфликта: Анна, Вронский — светское общество. В конце восьмидесятых годов именно эта проблема приковала к себе внимание Чехова, причем настолько, что он дал ее самостоятельную оригинальную трактовку в рассказе «Именины». Однако у Толстого конфликт Анны и Вронского является вместе с тем и трагическим возмездием героям за их отступление от принципов той христианской морали, которая победила в душе Левина. Но Чехов к концу девяностых годов давно изжил влияние толстовского морализма и теперь легко отказывается и от этой побочной коллизии. В результате коренным образом видоизменяется основная драматическая ситуация. В отличие от «Анны Карениной», у Чехова внимание сосредоточивается на раскрытии облагораживающей и возвышающей человека силе любви.

Подобного рода расхождения Чехова с Толстым не оставались незамечены последним. Высоко ценя Чехова как человека — его сердечность, скромность, доброту, признавая его удивительное мастерство, мировое значение его художественных открытий, Толстой вместе с тем постоянно выражал сожаление и даже досаду по поводу мировоззрения Чехова — «совершеннейшего безбожника». Отказ Чехова от христианского морализма в трактовке нравственного конфликта, близкого тому, что был рассмотрен в «Анне Карениной», Толстой также уловил. Прочтя «Даму с собачкой», он оценил позицию Чехова как следствие непонимания писателем, что есть добро и что есть зло. Более того, — обвинил Чехова и его героев в лицеизме. 16 января 1900 года он записал в дневнике: «Читал «Даму с собачкой» Чех[ова]. Это все Ницше. Люди, не выработавшие в себе ясного миросозерцания, разделяющего добро и зло. Прежде робели, искали; теперь же, думая, что они по ту сторону добра и зла, остаются по сю сторону, т. е. почти животные»¹.

¹ Толстой Л. Н. Полное собр. соч., т. 54. М., 1937, с. 9.

Однако отношение Чехова к Толстому не сводилось к критике и расхождению. Оно было сложно и в целом весьма плодотворно. Если говорить о мировоззренческой стороне, то Чехов, не принимая в противоречивых взглядах Толстого их христианско-моралистической стороны, подхватывал и продолжал беспощадное обличение им господствующего строя, срывание с него «всех и всяческих масок». Так было и в данном случае. Остановив свое внимание на облагораживающей силе любви, Чехов тем самым получил возможность еще последовательней и глубже, чем это было сделано в «Анне Карениной» показать конфликт героев с устоявшимися нравами и обычаями.

Итак, Чехов, отбросив все побочные линии, локализовал конфликт и тем самым значительно уплотнил его, уплотнил до той его сущности, которую Гегель считал основной коллизией романа, как он определился в XIX веке. «...одна из наиболее обычных и подходящих для романа коллизий,— писал философ,— это конфликт между поэзией сердца и противостоящей ей прозой житейских отношений...»¹

Однако конфликт этот, взятый в такой общей форме, сам по себе не исключал возможности его обстоятельнейшей разработки. Напротив, в дочеховской прозе он являлся основой для всестороннего рассмотрения сложной проблемы взаимоотношений человека и среды. Но именно потому, что такой художественный анализ данной проблемы был уже не нов в русской и мировой литературе, перед Чеховым возникла задача отказаться от рассмотрения подробностей, сосредоточить внимание на раскрытии ее социально-исторической сущности.

Все это, в частности, требовало новой формы, иной структуры повествования. К началу девяностых годов писатель уже владел такой формой. Тем самым он не только столкнулся с объективно определившейся в процессе развития мировой литературы задачей. Он пришел к ней и в результате внутренней логики своего творческого развития.

Чехов нашел новую форму в значительной мере интуитивно. Немалую роль сыграла и та школа работы над

¹ Гегель, Эстетика, т. 3. М., 1971, с. 475.

малыми жанрами, которую он прошел, работая в юмористических журналах и газетах. Довольно долго, судя по всему, писатель не осознавал значения уже накопленного им творческого опыта. Не понимали этого и его лучшие друзья, истинные почитатели его таланта, такие, например, как Д. В. Григорович. Чем более покорял их Чехов своим дарованием, тем настойчивее советовали ему бросить писать небольшие рассказы и попробовать свои силы в жанре романа. В конце 80-х годов Антон Павлович пытается выполнить эти дружеские пожелания. Принимается он за работу над романом с большим волнением, считая, что тут-то и выявится окончательно масштаб его творческой одаренности. Работает увлеченно, полагая, что большая форма отвечает его склонностям, которые он до этого не имел возможности проявить в полной мере. В связи с этим весьма критически оценивает уже написанное, часто жалуется на стеснительные рамки короткого рассказа. В письме к А. С. Суворину от 27 октября 1888 года читаем: «Вы пишете, что герой моих «Именин» — фигура, которую следовало бы заняться. Господи, я ведь не бесчувственная скотина, я понимаю это. Я понимаю, что я режу своих героев и порчу, что хороший материал пропадает у меня зря... Говоря по совести, я охотно просидел бы над «Именинами» полгода... Я охотно, с удовольствием, с чувством и с расстановкой описал бы *всего* моего героя, описал бы его душу во время родов жены, суд над ним, его пакастное чувство после оправдательного приговора, описал бы, как акушерка и доктора ночью пьют чай, описал бы дождь... Это доставило бы мне одно только удовольствие, потому что я люблю рыться и возиться» (14, 208).

Надо думать, это удовольствие Чехов и доставлял себе, трудясь над романом. Во всяком случае, первое время. Работая над «Степью», 12 января 1888 года он пишет Д. В. Григоровичу: «Прерванный роман буду продолжать летом. Роман этот захватывает целый уезд (дворянский и земский), домашнюю жизнь нескольких семейств... В романе... взяты люди обыкновенные, интеллигентные, женщины, любовь, брак, дети — здесь чувствуешь себя, как дома, и не утомляешься» (14, 15). 9 февраля, закончив «Степь», вновь пишет о своем замысле, теперь А. Н. Плещееву: «Ах, если бы Вы знали, какой сюжет для романа сидит в моей башке!

Какие чудные женщины! Какие похороны, какие свадьбы!..

Я жаден, люблю в своих произведениях многолюдство, а посему роман мой выйдет длинен. К тому же люди, которых я изображаю, дороги и симпатичны для меня, а кто симпатичен, с тем хочется подольше возиться» (14, 36, 37). Позже Чехов, казалось бы, утверждает в мысли писать большой многоплановый роман в традиционном жанре. 9 октября 1888 года он сообщает Д. В. Григоровичу: «Я решил, что буду писать его не спеша, только в хорошие часы, исправляя и шлифуя; потрачу на него несколько лет...» Мало того, этой работе писатель придает особое значение как главной творческой задаче. Поэтому и не хочет торопиться. «Ведь если роман выйдет плох, — пишет он, — то мое дело навсегда проиграно» (14, 182). Видите как — «навсегда проиграно»!

Романа Чехов, как известно, так и не написал. И не случайно. Именно в 1888—1889 годах происходит, видимо, окончательное осознание писателем своего особого пути в литературе. Еще продолжая мечтать об обстоятельном, неторопливом повествовании в духе традиционного романа, он, однако, все яснее начинает понимать — его настоящее призвание в том и состоит, чтобы продолжать работать в своем, оригинальном прозаическом жанре. В ноябре 1888 года, полушутя, он замечает: «Мне кажется, что из меня, если бы я не был ксеноязычен, выработался бы неплохой адвокат. Умею коротко говорить о длинных предметах» (14, 239). Далее о том же, но серьезней. Работая над подготовкой сборника своих рассказов, 6 февраля 1889 года пишет: «Черкаю безжалостно. Странное дело, у меня теперь мания на все короткое. Что я ни читаю — свое и чужое, все представляется мне недостаточно коротким» (14, 303). И, наконец, апрель 1889 года. Теперь мысль о краткости не только вполне овладевает писателем. Он делает из нее чрезвычайно серьезный для себя вывод. «Не работаю, — пишет он А. С. Суворину 8 апреля, — а читаю или шагаю из угла в угол. Впрочем, я не жалею, что у меня есть время читать. Читать веселее, чем писать. Я думаю, что если бы мне прожить еще 40 лет и во все эти сорок лет читать, читать и читать и учиться писать талантливо, т. е. коротко, то через 40 лет я выпалил бы во всех вас из

такой большой пушки, что задрожали бы небеса» (14, 337). А через несколько дней в письме к брату Александру та же мысль о краткости высказана уже в виде афоризма: «Краткость — сестра таланта» (14, 342).

Так само собой отпало намерение написать произведение в традиционной романной форме. И замысел романа, и все уже заготовленное для него было подвергнуто решительному пересмыслению. В какой-то мере об этом свидетельствует упоминание о работе над романом, относящееся к тому же времени, когда Чехов приходил к мысли, что именно «краткость — сестра таланта». 11 марта 1889 года, сообщая А. С. Суворину, что он пишет роман, Чехов далее поясняет: «Начал его, т. е. роман, сначала, сильно исправив и сократив то, что уже было написано... Назвал я его так: «Рассказы из жизни моих друзей», и пишу его в форме отдельных, законченных рассказов, тесно связанных между собою общностью интриги, идеи и действующих лиц. У каждого рассказа особое заглавие» (14, 330). А накануне А. М. Евреиновой сообщает: «Вчера я кончил и переписал начисто рассказ, но для своего романа, который в настоящее время занимает меня» (14, 328). Так роман распался на отдельные произведения. Какие именно? Какие из них дошли до нас? Об этом можно высказывать лишь те или иные предположения. Прямыми свидетельствами мы не располагаем.

В период самого острого ощущения творческого распутья Чехов писал А. С. Суворину 27 октября 1888 года: «Поневоле, делая рассказ, хлопчешь прежде всего о его рамках: из массы героев и полугероев берешь только одно лицо — жену или мужа, — кладешь это лицо на фон и рисуешь только его, его и подчеркиваешь, а остальных разбрасываешь по фону, как мелкую монету, и получается нечто вроде небесного свода: одна большая луна и вокруг нее масса очень маленьких звезд. Луна же не удается, потому что ее можно понять только тогда, если понятны и другие звезды, а звезды не отделаны. И выходит у меня не литература, а нечто вроде шитья Тришкиного кафтана. Что делать? Не знаю и не знаю. Положусь на всеисцеляющее время» (14, 209).

И всеисцеляющее время сделало свое дело. Чехов уверовал в ту самую схему своих рассказов, которую

так точно набросал в этом письме. И это было естественно, так как уже к концу восьмидесятых годов, как бы критически ни относился Чехов к написанному, она себя полностью оправдала и в «Степи», и в «Именинах», и в «Припадке», и в «Скучной истории». Время показало гибкость и емкость такой формы. Рассказ «Дама с собачкой» — одно из наглядных тому свидетельств.

Тут ведь тоже относительно крупным планом дано лишь одно лицо — Гуров, образ же Анны Сергеевны разработан уже менее обстоятельно, а остальные действительно «разбросаны, как мелкая монета». Чехов был и тогда — в конце восьмидесятых годов — неправ, полагая, что ему при такой схеме не удастся сделать понятной «луну», «потому что ее можно понять только тогда, если понятны и... звезды, а звезды не отделаны». Последующие его рассказы, в том числе и «Дама с собачкой», еще более наглядно показали несправедливость этого самокритичного суждения писателя. В том-то и дело, что он научился делать понятными и «звезды», и «луну».

В самом деле — и муж Анны Сергеевны, и жена Гурова, и ялтинская толпа, и театральная публика в городе С., и даже швейцар в гостинице этого города, как и чиновник, с которым Гуров перебросился парой фраз, выходя из докторского клуба, — все эти второстепенные персонажи («мелкие монеты», по терминологии Чехова) — действительно даны крайне лаконично, но с той необходимой и достаточной полнотой, которая диктуется общим замыслом произведения и его художественной структурой.

Этому искусству лаконичной характеристики Чехов начал учиться с первых своих шагов в литературе. В подавляющем большинстве случаев тогда он обозначал лишь профессию, возраст, пол своих героев. Иногда — их имя. Что касается их характеристики, то она складывалась в процессе развития действия рассказа. В иных случаях заостренно выделяется какая-нибудь одна характерная черта физического облика персонажа: «Тонкая, как голландская сельдь, мамаша вошла в кабинет к толстому и круглому, как жук, папаше...» (I, 70). Подчас столь же лаконичная портретная зарисовка включает уже нечто большее, чем указание на физические приметы. Так, в расска-

зе «Сельские эскулапы» читаем: «Глеб Глебыч, не умывавшийся и не чесавшийся со дня своего рождения, лежит грудью и животом на столе, сердится и записывает больных» (1, 237). До этого сказано, что Глеб Глебыч — один из двух фельдшеров земской больницы, которые вместо уехавшего на охоту врача принимают больных. Тут, как видим, лаконично охарактеризованы одновременно и один из сельских эскулапов, и вся обстановка земской больницы.

Внешние приметы героев выполняют иногда еще более сложную функцию — вмещают в себя те социально-психологические признаки, которые предопределяют развитие последующего действия. Такова экспозиция рассказа «Толстый и тонкий». «На вокзале Николаевской железной дороги встретились два приятеля: один толстый, другой тонкий. Толстый только что пообедал на вокзале, и губы его, подернутые маслом, лоснились, как спелые вишни. Пахло от него хересом и флер-д'оранжем. Тонкий же только что вышел из вагона и был навьючен чемоданами, узлами и картонками. Пахло от него ветчиной и кофейной гущей» (2, 10).

Разнообразие тем и сюжетов ранних рассказов Чехова — от неприятзательных юморесок до первых социально-психологических рассказов — порождало и многообразие методов характеристик действующих лиц. Вместе с тем лучшие из них отличаются принципиальной общностью: основная характеристика героя определяется в процессе развивающегося действия, характерные же приметы персонажа вводят нас в это действие, предопределяют тональность и жанр рассказа. Иначе говоря, — авторская характеристика героя и содержание рассказа непременно взаимообусловлены и остро целенаправлены применительно к теме произведения. Они дополняют друг друга, поэтому и могут быть столь лаконичны.

По мере того, как усложнялись содержание и тональность рассказов Чехова, становились сложнее и приемы характеристик героев. Принцип остается прежним — выделение немногих характерных примет, однако выполняют они теперь, оставаясь предельно лаконичными, более многообразные функции. Одновременно более сложной становится и самохарактеристика героя, вытекающая из его действий (поступков или высказываний). Это отражается и на завязках произведений,

в которых часто даны и характерные приметы героев, и непосредственное введение в действие — развитие сюжета. Вот начало рассказа «Хороший конец»: «У обер-кондуктора Стычкина в один из его недешурных дней сидела Любовь Григорьевна, солидная, крупчатая дама лет сорока, занимающаяся сватовством и многими другими делами, о которых принято говорить только шопотом. Стычкин, несколько смущенный, но, как всегда, серьезный, положительный и строгий, ходил по комнате, курил сигару и говорил...» (6, 226). И далее, — беллетризованная драматическая сценка, исчерпывающе закапчивающая намеченную в завязке характеристику героев и одновременно — тему произведения.

Во многих рассказах конца восьмидесятых годов, в которых Чехов разрабатывал сложные социально-психологические проблемы, значительно возрастает роль авторского повествования, которое, однако, остается по-прежнему лаконичным и так же направлено на выявление лишь тех характерных черт героя, которые определяют конфликт, лежащий в основе произведения. И это вновь проявляется уже в завязке. Такова, например, экспозиция рассказа «Панихида».

Тут мы узнаем, что кончилась обедня, народ «завдвигался и валит из церкви. Не двигается один лишь лавочник Андрей Андреевич, верхне-запрудский интеллигент и старожил». Как видите, интеллигентом он назван вроде бы совершенно серьезно. Во всяком случае, никакого признака проныи автора по этому поводу нет. Почему? Видимо, таковым считают его в округе. Откуда, однако, это слово — «интеллигент»? Оно явно не из лексикона верхне-запрудских обывателей. Только это и является знаком, свидетельствующим, что данное слово имеет особый смысл. Далее же оказывается, что служит оно своеобразным пронычным камертоном, определяющим тональность рассказа в целом. Повествование ведется спокойно, внешне совершенно бесстрастно, но... все последующее соотносится с этим магическим словечком, неволью вызывая у читателя пужную автору реакцию. «Он облокотился о перила правого клироса и ждет. Его бритое, жирное и бугристое от когда-то бывших прыщей лицо на сей раз выражает два противоположных чувства: смирение перед неисповедимыми судьбами и туое,

безграничное высокомерие перед мимо проходящими чуйками и пестрыми платками». Как видим, тут также нет никаких оценочных определений. Но они со-держатся в самом описании. Тут и такая подробность, как следы прыщей, и эти — «проходящие чуйки и пестрые платки». Чехов раньше широко пользовался подобными характеристиками персонажей своих ранних юмористических рассказов. Но здесь это уже нечто совсем иное — предметное обозначение восприятия лавочником проходящих мимо него односельчан. Не люди, а «чуйки», «платки». И вновь одно лишь оценочное словечко — не просто высокомерие, а «тупое» высокомерие. «По случаю воскресного дня,— продолжает Чехов,— он одет франтом». И вновь это явно авторское слово «франтом» сказывается эмоционально смысловой подсветкой к последующим строкам бесстрастного описания. «На нем суконное пальто с желтыми костяными пуговицами, синие брюки навыпуск и солидные калоши, те самые громадные, неуклюжие калоши, которые бывают на ногах только у людей положительных, рассудительных и религиозно-убежденных» (4, 162). Опять только одно словечко «неуклюжие» вторглось в эти эпически спокойные, ритмичные строки. Всего четверть странички, но тут есть не только описание внешности героя, но и, по сути дела, его исчерпывающая социально-психологическая характеристика. Мало того,— тут же обозначена и та своеобразная драма, которая будет раскрыта на последующих четырех с половиной страничках текста. А ведь суть этой драмы определена упоминанием всего лишь о том, что лавочника обуревало и чувство «смирения перед неисповедимыми судьбами». Дальше выяснится, что эту неисповедимость судьбы видит он не столько в преждевременной кончине своей дочери-актрисы, сколько в том, что стала она блудницей,— так как актриса, по его убеждению, и есть блудница.

Приведенные примеры показывают, как новые творческие проблемы вели к усложнению художественных средств характеристики героев. Они же убеждают, что Чехов находил предельно лаконичные средства для решения и этих задач. Так было и в последующие годы. От эпизодов, адекватных пьесе-миниатюре, Чехов переходил к изображению уже не эпизодов, а больших временных отрезков жизни своих героев. В связи с

этим перед ним вставали проблемы освещения обильного в таких случаях биографического материала, окружающих героя людей и т. д. В первую очередь это были задачи композиционного построения. Каждый раз Чехов решал их оригинально, но принцип, которым он при этом руководствовался, во всех случаях оставался прежним — строго целеустремленный отбор необходимого и достаточного для раскрытия основной идейно-эстетической проблемы. И столь же лаконичное, как и раньше, освещение отобранного. Всегда безошибочно точное по содержанию, своеобразное и неожиданное по форме, неотразимое по эмоциональной выразительности.

Емкости чеховского лаконизма на всех этапах его творческого пути во многом способствовал принцип объективности — основополагающий принцип его художественной системы.

Возник он уже в начале творческой работы писателя в результате его активной борьбы против субъективности, которую он воспринимал как дурную тенденциозность субъективистского произвола и обывательского благодушия в освещении действительности. В самой общей форме принцип объективности был требованием трезвого, непредвзятого, правдивого освещения жизни. По мере идейно-творческого роста писателя идейно-философское содержание этого принципа становилось все более глубоким. Разъясняя в 1888 году свое понимание термина «тенденциозность», Чехов писал А. С. Суворину: «Кто не умеет мыслить по-медицински, а судит по частностям, тот отрицает медицину; Боткин же, Захарьин, Вирхов и Пирогов, несомненно, умные и даровитые люди, веруют в медицину, как в бога, потому что выросли до понятия «медицина». То же самое и в беллетристике. Термин «тенденциозность» имеет в своем основании именно неумение людей возвышаться над частностями» (14, 200).

Иначе говоря, принцип объективности означал требование постигать сущность повседневных явлений жизни. Вот эту особенность чеховского творчества и отмечал Горький. По его мнению, Чехов «никогда ничего не выдумывает от себя, не изображает того, «чего нет на свете», но что быть может и хорошо, может быть и желательно». Вместе с тем он умеет освещать действительность, такую, какая она есть, «с высшей

точки зрения»¹. Это и был тот философско-познавательный принцип, реализация которого в художественной системе Чехова вела к емкости его лаконичного повествования.

Однако требование объективности имело и еще один аспект, многое предопределивший в поэтике чеховской прозы. Он касался уже не познавательных задач, не мировоззренческих проблем авторского видения мира, а формы его выражения. Здесь Чехов тоже последовательно боролся против тенденциозности, имея в виду открытое вмешательство автора в развивающиеся события, прямое выражение авторских суждений или эмоций. Этот принцип также имел глубокую мировоззренческую основу, ибо означал веру Чехова в человека, в читателя, который, по убеждению писателя, «недостающие в рассказе субъективные элементы... подбавит... сам» (15, 51).

Видимое авторское невмешательство и оказалось наиболее трудным для восприятия современной Чехову критики, которая считала открытую авторскую тенденциозность явлением не только естественным, но и необходимым для серьезного писателя, сыграло немалую роль в возникновении так долго бытовавшей в критике версии о чеховском безразличии, чеховской безыдейности и т. п.

Мы все время говорим о «видимом», «кажущемся» авторском невмешательстве, потому что Чехов никогда не стоял на позиции авторского объективизма, безучастного отношения к изображаемому, хотя однажды в полемическом письме конца восьмидесятых годов и высказал мысль, которая может быть истолкована в таком смысле. Однако, кроме чеховских произведений, убедительно опровергающих подобное понимание позиции писателя, есть его многочисленные высказывания, которые не оставляют никакого сомнения в действительной точке зрения Чехова по данному вопросу. Так, 27 октября 1888 года, разъясняя подобное превратное толкование его взглядов, он пишет: «В разговорах с пишущей братией я всегда настаиваю на том, что не дело художника решать узко специальные вопросы. Дурно, если художник берется за то, чего не понимает. Для специальных вопросов существуют у нас специалисты... Художник же должен судить только

¹ М. Горький и А. Чехов. Указ. изд., с. 122, 124.

о том, что он понимает... Художник наблюдает, выбирает, догадывается, компоует — уже одни эти действия предполагают в своем начале вопрос; если с самого начала не задал себе вопроса, то не о чем догадываться и нечего выбирать. Чтобы быть покороче, закончу психиатрией: если отрицать в творчестве вопрос и намерение, то нужно признать, что художник творит непреднамеренно, без умысла, под влиянием аффекта; поэтому, если бы какой-нибудь автор похвастал мне, что он написал повесть без заранее обдуманного намерения, а только по вдохновению, то я назвал бы его сумасшедшим» (14, 207—208).

Принцип объективности как требование видимого авторского невмешательства являлся для Чехова средством, как он был убежден, наиболее эффективного воздействия на читателя. Задача писателя заключалась, по Чехову, не в том, чтобы сообщить читателю свои готовые выводы и суждения, а в том, чтобы подвести его к ним, подвести исподволь, незаметно, но непреклонно. Пусть сама жизнь, та, которую изображает художник, вызовет у читателя нужные автору эмоции, оценки и выводы.

Вначале Чехов несколько неуверенно формулирует эту мысль. 22 января 1888 года он пишет: «В маленьких... рассказах лучше не досказать, чем пересказать, потому что... потому что... не знаю почему!..» (14, 22). Позже ссылается на технику работы над малой формой и поясняет это так: «Ведь чтобы изобразить конокрадов в 700 строках, я все время должен говорить и думать в их тоне и чувствовать в их духе, иначе, если я подбавлю субъективности, образы расплывутся и рассказ не будет так компактен, как надлежит быть всем коротеньким рассказам».

Вчитаемся, однако, в предшествующие строки этого письма. Тут-то и сказано главное. Возражая против обвинений его в равнодушии к добру и злу и т. п., Чехов пишет: «Вы хотите, чтобы я, изображая конокрадов, говорил бы: кража лошадей есть зло. Но ведь это и без меня давно уже известно... мое дело показать только, какие они есть. Я пишу: вы имете дело с копокрадами, так знайте же, что это не нищие, а сытые люди, что это люди культа и что копокрадство есть не просто кража, а страсть» (15, 51). Видите как,—хоть Чехов и ссылается на трудности техники, мешаю-

щие ему включать «субъективные элементы», он и тут умеет отснить в ялелнии то, что считает принципиально важным для его понимания и объективной оценки.

Позже писатель более определенно и твердо будет говорить о том, как он понимает роль авторской сдержанности в достижении нужной ему реакции читателей. 19 марта 1892 года он пишет Л. А. Авилловой: «Только вот Вам мой читательский совет; когда изображаете горемык и бесталанных и хотите разжалобить читателя, то старайтесь быть холоднее — это даст чужому горю как бы фоп, на котором оно вырисуется рельефнее. А то у Вас и герои плачут, и вы вздыхаете. Да, будьте холодны» (15, 345). А когда Авилова, не поняв его, прислала ему письмо, видимо, спрашивая, как же можно быть безразличным к чужому горю, он ответил ей: «Над рассказами можно и плакать, и стенать, можно страдать заодно со своими героями, но, полагаю, нужно это делать так, чтобы читатель не заметил. Чем объективнее, тем сильнее выходит впечатление» (15, 375). И именно то впечатление, которое соответствует авторскому видению мира, которое он и стремится подсказать своему читателю.

Таким образом, принцип объективности и в этом плане — как требование авторской сдержанности — вел Чехова к лаконичности, так как подразумевал, помимо всего прочего, экономное расходование средств художественной выразительности, побуждал добиваться их эмоционально-смысловой емкости, предельной точности и выразительности. И Чехов учился этому трудному искусству всю свою жизнь, неустанно совершенствуя свое мастерство.

Так писатель шел к той цели, которую полушутя-полусерьезно обозначил в 1889 году: если бы ему лет сорок «учиться писать талантливо, т. е. коротко», то через сорок лет он выпалил бы из такой пушки, «что задрожали бы небеса».

Что же,— он прожил после этого не сорок, а всего пятнадцать лет. Но выразительная мощь его кратких произведений действительно потрясает. И чем дальше, тем больше. Непрерывно растет поэтому интерес и к его удивительному мастерству, волшебной силе каждой строки его рассказов — столь, казалось бы, простых, таких бесхитростных и прозрачных.

ПАРАДОКСЫ ЧЕХОВСКОЙ ПОЭТИКИ

Простота, присущая всем чеховским произведениям, особенно поразила Горького в «Даме с собачкой». В письме, выдержка из которого выше уже приводилась, он, в частности, писал Чехову: «Дальше вас — никто не может идти по сей стезе, никто не может писать так просто о таких простых вещах, как вы это умеете. После самого незначительного вашего рассказа — все кажется грубым, написанным не пером, а точно поленом. И — главное — все кажется не простым, т. е. не правдивым. Это верно»¹.

Как видим, для Горького простота чеховского рассказа — признак и свидетельство его высокой правдивости. И вместе с тем — высочайшего мастерства. Мало того, мастерства уникального, так как, по мнению Горького, хорошо знавшего не только русскую, но и современную мировую литературу, «никто не может писать так просто о таких простых вещах...».

Да, эта простота давалась совсем не легко. Путь к ней начинался с отбора темы и сюжета будущего произведения. Воспоминания современников сохранили неоднократные высказывания Чехова по этому поводу. «Он требовал от писателей, — свидетельствует А. И. Куприн, — обыкновенных житейских сюжетов, простоты изложения и отсутствия эффектных колленец. «Зачем это писать, — недоумевал он, — что кто-то сел на подводную лодку и поехал к Северному полюсу искать какого-то примирения с людьми, а в это время его возлюбленная с драматическим воплем бросается

¹ М. Горький и А. Чехов. Указ. изд., с. 61.

с колокольни? Все это неправда и в действительности этого не бывает. Надо писать просто: о том, как Петр Семенович женился на Марье Ивановне. Вот и все»¹.

Итак, простота сюжета — это прежде всего. «Дама с собачкой» является, пожалуй, наиболее последовательным претворением в жизнь этой установки. Как мы видели, житейская незатейливость сюжета доведена тут до крайнего предела. Мы видели также, что этим, однако, и объясняется убедительность конечных выводов, к которым приводит нас писатель, их общечеловеческая значимость и неопровержимость.

Однако, чтобы достичь такой цели, нужно было прежде всего отбросить в избранной истории все несущественное. Эту задачу сам Чехов в письме к своей знакомой писательнице однажды сформулировал так: «...Вы не хотите или ленитесь удалить резцом все лишнее. Ведь сделать из мрамора лицо, это значит удалить из этого куска то, что не есть лицо» (14, 247). Это была нелегкая задача. Поэтому, видимо, Чехов, привыкший в начале своего пути писать легко и быстро, в пору своей творческой зрелости так долго вынашивает свои замыслы. Свидетельством тому являются записные книжки писателя. Есть и прямые его признания. 17 декабря 1897 года он пишет Ф. Д. Батюшкову: «Я умею писать только по воспоминаниям, и никогда не писал непосредственно с натуры. Мне нужно, чтобы память моя процедила сюжет и чтобы на ней, как на фильтре, осталось то, что важно или типично» (17, 193). Долго, видимо, «процеживал» Чехов и сюжет «Дамы с собачкой». Во всяком случае, первая запись, которую специалисты относят к этому рассказу, сделана Чеховым в 1896 году, во время его поездки на Кавказ. Во второй записной книжке читаем: «Гост (иница) Зиновьева. Рест(оран) Гукасова на Тополевой аллее.

В Кисловодск приехал 24 августа.

Дама с мопсом»².

Каков был путь от записи о «даме с мопсом» к сюжету «Дамы с собачкой», мы не знаем. Ясно только, что продиктована запись какими-то наблюдениями на

¹ Чехов в воспоминаниях современников. М., 1952, с. 423.

² Из архива А. П. Чехова. Отдел рукописей Гос. библиотеки СССР им. В. И. Ленина. М., 1960, с. 97.

курорте, по не в Ялте, а на Кавказе, скорее всего в Кисловодске. Поэтому судить о том, как Чехов «процеживал» сюжет, можно лишь по самому произведению.

На шестнадцати страничках предстает перед нами жизнь героя, пачинаая с той поры, когда он был студентом второго курса. Расстается читатель с Гуровым, когда ему, видимо, перевалило за сорок лет.

Итак, примерно двадцать лет. Что же берется из этой жизни? Мы уже видели — только то, что исподволь подводит нас к основному конфликту, что непосредственно связано с его развитием. Все остальное в биографии героя решительно отбрасывается.

В принципе тут нет ничего оригинального. Так поступает каждый писатель. Это и дало возможность теории литературы обозначить эти исходные сведения о героях произведения, объясняющие (мотивирующие) их последующее поведение, *экспозицией*. Оригинальность чеховского решения этой задачи состоит в предельной сжатости экспозиции, не имеющей аналогии ни у одного из предшественников или современников Чехова. Тут же обнаруживается еще одна характерная особенность. Исходные сведения не даются в виде связного цельного рассказа. Сообщаются какие-то частные, как бы случайные подробности, многозначительный смысл которых раскрывается лишь позже. Так, упоминание о том, что Анна Сергеевна не могла усвоить, в каком учреждении служит ее муж, вначале может быть воспринято как забавная подробность, свидетельствующая о деловой неискушенности молодой женщины. Лишь потом становится понятно, что за этим кроется стена непонимания и отчуждения, стоящая между супругами. Только позже понимаем мы глубокий смысл и той, вскользь сообщенной Гуровым подробности его биографии, что по образованию он филолог, но служит в банке.

И еще одна примечательная особенность. В принципе экспозиционные сведения о героях могут быть даны автором не только в начале произведения. Подобные экскурсы делаются и позже, вклиниваясь в ткань повествования и на время приостанавливая его. Чехов тоже не все рассказывает о прошлом своих героев в начале произведения. Но у него это не экскурсы, а не более чем вкрапления. Однако значимость их

настолько велика, что он позволяет себе, несмотря на ограниченные рамки рассказа, возвращаться к скудным экспозиционным данным, раскрывая позже их смысл. Так, Гуров, как только увидит в театре города С. мужа Анны Сергеевны, тут же вспоминает, что Анна Сергеевна как-то назвала его лакеем, и это воспоминание оказывается толчком к восприятию не только мужа Анны Сергеевны, но и всей театральной толпы.

Емкость скупых экспозиционных сведений во многом определяется их субъективной окраской. Даже тогда, когда эти сведения даются автором, в пущих ему случаях, он придает им субъективный оттенок самопризнания, исповеди героя. Так, в четвертом абзаце первой страницы рассказа повествователь, как мы помним, сообщает, что Гурову еще не было сорока, что у него уже была дочь двенадцати лет и два сына-гимназиста. Далее — о том, что женили его рано, и теперь жена казалась в полтора раза старше его. Тут же говорится, что она «была женщина высокая, с темными бровями, прямая, важная, солидная и, как она себя называла, мыслящая. Она много читала, не писала в письмах Ъ, называла мужа не Дмитрием, а Димитрием, а он втайне считал ее недалекой, узкой, неизлщной, боялся ее и не любил бывать дома» (9, 357—358).

Да, повествование явно идет от лица автора, и все же упоминание о Гурове, о том, как *он* воспринимал свою жену, придает и предшествующему описанию его супруги субъективный оттенок — такой видел ее именно Гуров. Весьма характерно упоминание о том, что это *она сама* называла себя мыслящей женщиной, хотя таковой ее считали, надо думать, и многие их знакомые. Мимолетное, ненавязчивое включение этого второго субъективного плана — жены Гурова — и становится решающим в ее восприятии читателем. Мы оказываемся на стороне Гурова, хотя ничего худого о жене его, по сути дела, не сказано. Так скупые данные об одном из персонажей служат вместе с тем средством косвенной, но весьма существенной характеристики сразу двух людей.

Как экономно и целеустремленно отбирает Чехов данные, необходимые для экспозиции рассказа, показывает тот парадоксальный факт, что он не дает даже краткого портретного описания своего главного героя — Гурова. Это кажется неправдоподобным, но это

факт. Лишь в четвертой главке содержится упоминание о том, что голова его начала сесть и что за последние годы он постарел и подурнел.

Зато довольно обстоятельно — в двух абзацах, на полстраницы — говорится об отношении Гурова к женщинам, о его прошлых увлечениях и в связи с этим о нем самом. Однако и в этом случае авторский рассказ окрашивается в субъективные тона. Ключ этому тону задан прежде всего начальной строкой первого абзаца: «Ему казалось, что он достаточно научен горьким опытом...». Потом, в конце абзаца, там, где говорится, что он нравился женщинам, далее следует: «...он знал об этом, и самого его тоже какая-то сила влекла к ним». В том же духе написана копцовка и второго абзаца: «Но при всякой новой встрече с интересною женщиной этот опыт как-то ускользал из памяти, и хотелось жить, и все казалось так просто и забавно» (9, 358). Не сказано: *у него* ускользал, *ему* казалось, *ему* хотелось. Используются безличные обороты, которые и дают основание воспринимать эти абзацы не как рассказ автора, а как своеобразную форму передачи мыслей героя о самом себе, о своем горьком опыте и о том, как всякий раз этот опыт им легко забывался.

Несомненно, в целом это прямое введение в последующие события.

Субъективный, исповедальный оттенок повествования подсказывает нам, что характер героя не исчерпывался ветреностью и забывчивостью, что все то, о чем говорится тут, — плод его размышлений о своей жизни, ее анализа и самооценки.

Все это подтверждается не только последующими событиями. Данная тема вновь возникает, причем непосредственно перед финальной сценой, когда Гуров, подойдя к Анне Сергеевне и взяв ее за плечи, увидел себя в зеркале с седеющей головой, постаревшего и подурневшего. «За что она его любит так? Он всегда казался женщинам не тем, кем был, и любили они в нем не его самого, а человека, которого создавало их воображение и которого они в своей жизни жадно искали; и потом, когда замечали свою ошибку, то все-таки любили. И ни одна из них не была с ним счастлива» (9, 372). Это не только сходные мысли, обогащенные, правда, новым горьким опытом героя, — это в иных местах буквальное повторение того, что было

сказано вначале. Но исповедальный характер размышлений на этот раз настолько очевиден, что Чехов не боится в данном случае и словечка «его» («за что она его любит так?»). Оно свидетельствует о том, что, размышляя о своей жизни, герой как бы со стороны смотрит на самого себя. И это вполне оправдано бытовой обстановкой сцены — Гуров в это время стоит перед зеркалом и рассматривает свое отражение.

Вновь, следовательно, повтор — подтверждение и одновременно развитие намеченной в начале рассказа темы. Во имя чего, в частности? Мы отметили, что в произведении нет портрета героя. Оказывается, однако, что это и так, и не так. Традиционного портрета действительно нет, но есть особый — духовный — портрет, который создается без описания физических черт героя. Портрет, данный притом в развитии. Ведь основная тема сцены у зеркала — как он изменился за эти годы.

Неоднозначна функция и экспозиционных сведений об Анне Сергеевне. Вспомним, что формально весь рассказ ведется от лица автора. Естественно было бы получить необходимые сведения о героине от самого рассказчика. Однако все они носят откровенно субъективный характер. Причем двойкий по своей принадлежности. Это или наблюдения и размышления Гурова, или ее рассказ о самой себе, о своих переживаниях. Отсюда их сложная смысловая и композиционная роль, их, если можно так сказать, полифункциональность.

Если проследить, как меняется восприятие Гуровым физического и духовного облика Анны Сергеевны, то станет ясно, что оно всякий раз является симптомом, наглядным свидетельством сложных процессов, происходящих в его душе, свидетельством крепнущего в нем подсознательно чувства любви. Следовательно, по мере того как усложняется и окончательно вырисовывается образ Анны Сергеевны, проясняется и образ Гурова, причем — в развитии. Что касается героини, нельзя сказать, что характер и весь ее облик меняется сколько-нибудь существенно на протяжении рассказа. Нет, он именно постепенно раскрывается перед нами. И вот еще один парадокс — то, что должно было быть сделано в экспозиции рассказа, происходит в процессе развития сюжета! В самом деле, ведь эволюция восприятия Гуровым Анны Сергеевны, в результате которой мы постепенно узнаем, так сказать, исходный об-

лик героини, выявляет вместе с тем и крепнущую в нем силу любви, то есть составляет существенные вехи уже сюжетного развития рассказа.

Такой вывод напрашивается и тогда, когда прослеживаешь самохарактеристики Анны Сергеевны. Вот она во время первой прогулки с Гуровым сообщает о себе первые сведения — говорит, что она уроженка Петербурга, вышла замуж в С. И когда тут же выяснилось, что она не знает, где служит ее муж, то, пишет Чехов, «это ей самой было смешно» (9, 359). Потом их сближение и ее покаяние-исповедь. Тут уже речь идет о другом — о том, как металась она в С., и о ее муже — «лакэй!». Все это пока не воспринимается Гуровым, зато сразу всплывает в его сознании, когда он приезжает в С. По сути дела, все, что он видит в этом городе, начиная с обстановки в номере гостиницы, серого забора, оценки мужа Анны Сергеевны, театральной публики, — все это лишь подтверждение того, о чем хотела сказать Анна Сергеевна в тот вечер. Это и убеждает нас — перед нами действительно новый Гуров, взбунтовавшийся против пошлости окружающей его жизни. Поэтому и Анна Сергеевна, ее духовный облик воспринимаются им по-новому, по-другому, не так, как тогда в Ялте, когда он слушал и не слушал ее исповедь. Это и зафиксировано в его реплике у серого забора: «От такого забора убежишь...» Последующие впечатления в номере гостиницы и театре лишь дополнительно подтверждают ту же мысль. Но ведь все это уточнение исходной драмы героини делается уже на том этапе сюжетного развития, который принято называть кульминацией!

Каков же вывод? На первый взгляд, весьма неожиданный — Чехов вроде бы не в ладах с теорией литературы, обобщающей, как известно, опыт, накопленный всей мировой литературой. В самом деле, что же это за экспозиция, которая не подводит к развитию сюжета, а тесно переплетается с ним? Ну, а развитие сюжета? Мы условно назвали кульминацией сюжетного развития встречу героев в городе С. Так ли это? А почему не считать кульминацией их заключительную сцену в «Славянском базаре»? Но ведь согласно традиции за кульминацией должна следовать развязка. А где она? Она, в таком случае, просто отсутствует.

Но и этого мало. А о каком сюжетном развитии вообще может идти речь в «Даме с собачкой», если пони-

мать под сюжетным развитием развитие событий? Какие события, собственно говоря, здесь происходят? Правомерность этого вопроса станет очевидной, если мы начнем сравнивать рассказ Чехова с любым значительным произведением русской литературы — рассказом или повестью, не говоря уже о романе. По сравнению с любым рассказом Пушкина или Лермонтова, Гоголя или Тургенева, Достоевского или Гаршина бедность событий в «Даме с собачкой» окажется воистину обескураживающей. Однако теперь уже вряд ли найдется критик, который бы так же оценил и соотношение познавательной, эмоционально-выразительной силы этих сравниваемых произведений. Опять парадокс, возвращающий нас к проблеме обманчивой простоты чеховской прозы, секретам ее емкости.

Видимая странность эта состоит в том, что событий в привычном понимании этого слова у Чехова нет. Нет жизненных конфликтов, обуславливающих борьбу и столкновение характеров, которые и раскрывают обычно основной конфликт произведения, а вместе с тем и основную его тему. Более того, если такие жизненные конфликты и намечаются, то они в подавляющем большинстве случаев не получают развития, не выливаются в борьбу со всеми вытекающими отсюда ее перипетиями. В результате нет и сюжета в привычном понимании данного термина.

В «Даме с собачкой» эта особенность чеховской поэтики представлена в наиболее наглядной — пожалуй, демонстративной форме. В самом деле, по всем законам, не только литературным, но и жизненным, тут два узла противоречий, таящих в себе сюжетные возможности острейших столкновений и борьбы. Это семья Гурова и семья Анны Сергеевны. Ни одна из этих возможностей не использована. Сцена, когда Гуров провожает свою дочь в гимназию перед тем как направиться на свидание с Анной Сергеевной в «Славянский базар», подчеркивает отключение конфликтной ситуации в доме Гурова со всей очевидностью. Что касается положения в городе С., то по этому поводу сказано: «Раз в два три месяца она уезжала из С. и говорила мужу, что едет посоветоваться с профессором насчет своей женской болезни, — и муж верил и не верил» (9, 370). И тут такая же ситуация — сюжетные возможности не использованы.

Все это кажется тем более неожиданным, что семейный конфликт и в одном, и другом доме имеет глубокие корни. Гурова тяготит семейная жизнь не потому только, что жена выглядит в полтора раза старше его, что его «женили» и он, судя по всему, никогда не любил ее. Немалую роль играет и то, что его жена, считающая себя мыслящей, даже прогрессивно мыслящей женщиной, «не употребляет в письмах Ъ», на самом деле недалекая, ограниченная особа, являющаяся одним из живых воплощений той самой пустой, фальшивой жизни, против которой взбунтовался Дмитрий Дмитриевич. Но ведь примерно такая же ситуация и в доме Анны Сергеевны. И у нее не сложились нормальные семейные отношения потому кроме всего, что муж ее — чиновник с лакейской внешностью и душой — совершенно чужд ей по своему духовному облику и тоже является живым воплощением пошлой, затхлои атмосферы жизни в городе С. От всего этого она и бежала в Ялту.

Мы говорили и говорим с полным основанием о «бунте» Гурова. Выведен воочию и чиновник, ставший конкретным поводом для этого конфликтного взрыва. Но ведь во время этого взрыва никакого конфликта в собственном смысле не произошло — чиновник спокойно и безмятежно уезжает, не услышав даже возражения Гурова.

Вырисовывается, казалось бы, уже вовсе парадоксальная ситуация: сюжетного развития не получают вроде бы и те конфликтные ситуации, которые прямо ведут к основной драматической коллизии — противостоянию героев и окружающей их среды, ставшей неодолимой помехой их счастью.

В чем же дело? Откуда все эти неожиданности?

При ближайшем рассмотрении оказывается, что у Чехова есть *своя* логика, *свой* принцип сюжетного построения. И как только улавливаешь эту внутреннюю логику чеховской поэтической структуры, так сразу же неожиданное оказывается строго закономерным, странное — глубоко обоснованным. Ключ к этой чеховской логике сюжетного построения, может быть, легче всего уловить, взглядевшись пристальнее в тот самый эпизод, о котором только что шла речь.

Да, никакой ссоры, никакого осложнения отношений Гурова с чиновником не произошло. Но взрыв все же был. Был, но не в плане ссоры с кем-нибудь. В пер-

вую очередь это был конфликт с самим собой. Да и могло ли быть иначе, если придерживаться строгой логики и справедливости? Ведь чиновник то лишь и сделал, как мы помним, что подтвердил слова самого Гурова: осетрина действительно была с душком. Таким образом, уже сам повод для взрыва выбран с таким расчетом, чтобы логически исключить возможность внешней конфликтной ситуации и тем самым сосредоточить наше внимание на основной драматической коллизии — конфликте героя не с чиновником, а с господствующими нравами, с самим собой, сжившимся с этими нравами. Так и происходит:

«Эти слова, такие обычные, почему-то вдруг возмутили Гурова, показались ему унижительными, нечистыми. Какие дикие нравы, какие лица! Что за бестолковые ночи, какие неинтересные, незаметные дни! Неистовая игра в карты, обжорство, пьянство, постоянные разговоры все об одном. Ненужные дела и разговоры все об одном отхватывают на свою долю лучшую часть времени, лучшие силы, и в конце концов остается какая-то куцая, бескрылая жизнь, какая-то чепуха, и уйти и бежать нельзя, точно сидишь в сумасшедшем доме или в арестантских ротах!» (9, 336).

Вдумаемся в эти слова. Учтем вначале, что сетование по поводу господствующих нравов было банальностью для Чехова. Сколько слышал он либеральных разговоров во время пышных банкетов, в процессе того же обжорства и пьянства. В 1897 году он записывает в дневнике: «19-го февр[аля] обед в «Континентале» в память великой реформы. Скучно и нелепо. Обедать, пить шампанское, галдеть, говорить речи на тему о народном самосознании, о народной совести, свободе и т. п., в то время, когда кругом стола снуют рабы во фраках, те же крепостные, и на улице, на морозе ждут кучера, — это значит лгать святому духу» (12, 335). Вспомним, что по поводу дикости окружающих его нравов любил поворачать и доктор Старцев, превратившийся уже в Ионыча и сам ставший символом этих нравов («Ионыч»).

Как показывает Чехов отличие мыслей Гурова от подобного либерального и обывательского словоблудия и что дает нам основание понимать, что это не обличение нравов, что Гуров переоценивает свою собственную жизнь? К такому выводу неизбежно подводит вся стилистическая конструкция его внутреннего монолога,

где точно взвешена каждая фраза. «Какие дикие нравы, какие лица!» — это еще взгляд со стороны, дань оскорбленному чувству. Но уже следующая построена в ином ключе: «Что за бестолковые ночи, какие неинтересные, незаметные дни!» Тут уже герой не выделяет себя, это оценка жизни одновременно и своей, и окружающих. А конец последней фразы, начатой в том же ключе, завершается подчеркнуто личными мотивами, резко отделяющими героя от других людей его круга: «...остается... какая-то чепуха, и уйти и бежать нельзя, точно сидишь в сумасшедшем доме или в арестантских ротах!».

Последняя фраза — ее концовка — знаменательна и еще в одном плане. Она лаконично намечает суть главного конфликта рассказа. Герой не только приходит к пониманию противоестественности той жизни, которой он живет, но и к мысли о том, что он является пленником этой жизни и что такова участь не только его, а и всех людей.

Но если это так, то отсечение Чеховым потенциально конфликтных ситуаций оказывается глубоко обоснованным. Все это, как выясняется, способствует обострению, усилению напряженности той драматической коллизии, которая окончательно определяется в финале: «Потом они долго советовались, говорили о том, как избавиться себя от необходимости прятаться, обманывать, жить в разных городах, не видеться подолгу. Как освободиться от этих невыносимых пут?» (9, 372). Как бежать из этих «арестантских рот», из этого «сумасшедшего дома»? Так писатель, отсекая все лишнее, сосредоточивает наше внимание на основном — на конфликте человека со всем строем господствующих отношений.

Вернемся, однако, к проблеме неотразимой правдивости «Дамы с собачкой». Дело в том, что мы сталкиваемся тут с еще одним парадоксом чеховской поэтики. В самом деле, ведь отказ Чехова от развития столь естественно возникающих конфликтных ситуаций является отступлением не только от традиционной поэтики. Вместе с тем это и явное нарушение бытовой правдоподобности. Таким же отступлением от правдоподобности является, как мы отмечали, и тот факт, что автор ничего не сообщает нам о тех практических планах дальнейшей жизни героев, которые они, несомненно, обсуждали, обсуждали неоднократно, о которых

размышляют и в заключительной сцене рассказа. Откуда же тогда это ощущение неотразимой правды?

В самой общей форме на этот вопрос точно и ясно ответил Горький. Объясняется это умением Чехова освещать явления жизни — «ее скуку, ее нелепости, ее стремления, весь ее хаос с высшей точки зрения»¹. Эта «высшая точка зрения» и позволяет Чехову выявить высшую, покоряющую нас правду изображаемой им жизни.

Естествен, однако, вопрос — как практически, силою какого художественного волшебства приводит Чехов нас к этой высшей правде? Думается, с помощью особой, именно Чехову присущей условности как основного композиционного принципа практически всех его зрелых прозаических произведений. Условность эта состоит в отказе от внешнего, событийного развития действия, какой бы то ни было интриги, в отказе от сюжетного построения, основанного на столкновении и борьбе людей, являющихся носителями различных устремлений, взглядов на жизнь, интересов. Условность состоит или в полном отказе от разработки таких сюжетных возможностей (как в «Даме с собачкой»), или в предельном снижении их значения в сюжетном развитии. И во всех случаях — радикальное переосмысление их роли, в результате чего они становятся служебными элементами сюжета. В связи с этим внимание читателя и переключается на главное для Чехова — духовный мир человека. Чеховская условность состоит и в том, что и тут, проследившая духовную жизнь человека, писатель отказывается от ее относительно всеобъемлющего рассмотрения. И здесь вычленивается лишь то, что непосредственно ведет к раскрытию основного конфликта. Во многих произведениях девяностых годов конфликт этот оказывается прямым противостоянием человека и окружающей его действительности. В соответствии с этим в таких рассказах внимание сосредоточивается на мировоззрении человека, на выявлении его становления и развития, в процессе которого и определяется основная конфликтная ситуация.

«Дама с собачкой» — один из подобных рассказов Чехова. Утрачивая самостоятельную сюжетную роль, события здесь оказываются лишь одним из средств выявления основного — процесса формирования отношения ге-

¹ М. Горький и А. Чехов. Указ. изд., с. 124.

роя к окружающей его действительности, в данном случае неразрывно связанного с зарождением и развитием любви к Анне Сергеевне. Сам этот процесс и является тем, что можно назвать сюжетом «Дамы с собачкой».

При таком взгляде на структуру рассказа выясняется, что никаких принципиальных расхождений с теорией у Чехова нет и в помине. Он вовсе не отбрасывает опыт развития мировой литературы. Напротив, строго следует ему в своей новаторской системе.

В самом деле, в «Даме с собачкой» есть и экспозиция, и завязка, и развитие сюжета, и его кульминация, и развязка. Более того, при ближайшем рассмотрении оказывается, что эти классические элементы сюжета и обуславливают членение рассказа на четыре главы.

Первая глава — встреча героев в Ялте — включает в себя экспозицию и завязку действия. И экспозиция — лаконичные экскурсы в прошлое героев (практически — вкрапления в повествование), и завязка действия сводятся к выявлению зреющего в душах героев конфликта. Об этом говорят их скупые, пока еще до конца неясные суждения о своей жизни, как она у них сложилась, те опять-таки вскользь обозначенные черты, которые свидетельствуют о таящейся в них поэтичности и человечности. Вместе с тем ничто еще не определено, кроме замысла Гурова, продиктованного ему как его жизненной практикой, так и курортными правами и легендами. В противоречивом его душевном состоянии преобладают пока именно эти — традиционные для его среды помыслы и побуждения. Так предопределяется ближайшее развитие событий.

Вторая глава и есть реализация этой сюжетной завязки. Однако, если бы речь шла о традиционном сюжетном построении, писатель должен был бы закончить рассказ второй главой. Но он не может этого сделать, так как событийно завершенная глава вместе с тем глубже обозначила основной конфликт — духовный разлад героев с самими собой, угрызения совести, недовольство тем, какими они были здесь, в Ялте.

Третья глава — жизнь Гурова в Москве, его поездка в город С. — и есть кульминация этого конфликта, приводящая к окончательному определению отношений героев к жизни и друг к другу.

И, наконец, четвертая глава, которую в традиционном смысле, как мы видели, никак нельзя считать

развязкой. Однако в чеховском сюжете это — развязка, так как тут полностью проясняется главная идея рассказа — непримиримый конфликт человеческих чувств и стремлений с господствующим строем отношений между людьми. Определяется с неопровержимой убедительностью и мысль о необходимости изменения этих отношений, уже независимо от того, как сложится личная судьба Гурова и Анны Сергеевны. Отблеском этого вывода и являются противоречивые чувства героев в финале рассказа: «...и казалось, что еще немного — и решение будет найдено, и тогда начнется новая, прекрасная жизнь; и обоим было ясно, что до конца еще далеко-далеко, и что самое сложное и трудное только еще начинается» (9, 372).

Если глубже всматриваться в рассказ, то можно уловить еще одну примечательную особенность его структуры, определяющую динамическую напряженность развивающегося действия при предельно экономном использовании средств художественной выразительности. Секрет этого динамизма состоит в том, что каждая крошечная главка «Дамы с собачкой» в свою очередь строится как самостоятельный рассказ-миниатюра, где тоже есть развитие действия со своей завязкой, кульминацией и развязкой.

Проследим это на примере второй главы. Скупое сообщение — прошла неделя после их знакомства. Потом краткое описание ветреного, душного дня, праздное скитание по Ялте, праздное пребывание на пристани, нервность и рассеянность Анны Сергеевны и упоминание о том, что когда она обращалась к Гурову, то глаза у нее блестели. Это и есть микрозавязка, предопределяющая то, что вскоре происходит в номере у Анны Сергеевны. В свою очередь, происшедшее там является поводом к дальнейшему развитию событий — объяснению-исповеди Анны Сергеевны при безучастном, казалось бы, отношении к этой исповеди Гурова. Но вот они едут в Ореанду, и тут оказывается, что все не так просто в его душе. Сидя рядом с молодой женщиной, любуясь чудесной, величавой картиной природы, Гуров, может быть, первый раз в своей жизни отчетливо понял, как, в сущности, если вдуматься, все прекрасно на этом свете, все, кроме того, что делают люди, когда забывают о высших целях бытия, о своем человеческом достоинстве.

Это явная кульминация в микросюжете главы, за которой должна была бы следовать развязка. Однако Чехов не торопится завершать главу. Как бы ни были высоки эти чувства, вызванные необычной сказочно-прекрасной обстановкой, проза жизни, то, как определились их отношения, остается непереложным фактом, от которого никуда не уйдешь. Мгновенное перерождение героя и его чувств вступило бы в непримиримое противоречие с правдой его характера, как и с правдой реальных повседневных обстоятельств их жизни. Вот почему эта своеобразная кульминация растягивается, перерастает в краткое повествование об их дальнейшем пребывании в Ялте. Однако оно продолжает и развивает тему духовного прозрения героя. Только с учетом реальной прозы их курортного романа. Сообщается о том, что они вновь уезжали «куда-нибудь за город, в Ореанду или на водопад; и прогулка удавалась, впечатления неизменно всякий раз были прекрасны и величавы». Говорится, что он точно переродился, но связывается это с их праздностью, запахом моря, мелькавшей перед их глазами праздной толпой. Мы помним — упоминается и о том, что страсть страстью, но она не мешала Гурову все время оглядываться по сторонам.

А потом развязка, которая начинается с сообщения о том, что пообещал приехать муж Анны Сергеевны. Но он не приехал. Уехать пришлось ей. В традиционно сюжетном плане развязка — сцена прощания на вокзале. Но у Чехова и в микросюжете это лишь повод для подлинного микрофинала — рассказа о том, как, оставшись один, Гуров подводил итог всему пережитому.

И вновь приходится вспоминать о сложной системе эмоционально-смысловой взаимосвязи в первую очередь опорных элементов повествования в структуре чеховского рассказа. И сцена на молу, и их прогулка в Ореанду, и поцелуи, даже пароход, который ранним утром пришел из Феодосии уже с потушенными огнями, — все это вновь будет воскресать в сознании Гурова, когда он вернется в Москву, как нечто значительное, оставившее неизгладимый след в его душе. И тут же будет сказано, что теперь он сам кажется себе лучше, чем был тогда в Ялте. В ином свете возникает в его воображении и облик Анны Сергеевны: «...он слышал ее дыхание, ласковый шорох ее одежды». Всего-то и сказано менее десяти слов, но добавлять к ним уже ничего

не пужно. В них весь Гуров, с его новым, проснувшимся в нем наконец чувством подлинной любви.

Ассоциации возникают и в других случаях, как бы подсвечивая одну деталь другой, один эпизод другим. Вот и эта строка, где сказано о ласковом шорохе одежды Анны Сергеевны... Как не вспомнить при этом иные строки, тоже из воспоминаний Гурова — еще там, в Ялте, — о тех женщинах, красота которых, когда он охладевал к ним, «возбуждала в нем ненависть, и кружева на их белье казались ему тогда похожими на чешую» (9, 361).

Сложнейшая эмоционально-смысловая ассоциация существует и между сценой в номере ялтинской гостиницы после сближения Дмитрия Дмитриевича и Анны Сергеевны и заключительной сценой в номере «Славянского базара». Там Анна Сергеевна грустит, а он не спеша ест арбуз, тут она плачет, а он неторопливо пьет чай. Сопоставление этих сцен и без пояснений дает возможность понять, как изменились отношения героев за истекшее время. Если первая свидетельствует об их духовной разобщенности, то последняя, напротив, о близости, интимности, непринужденной сердечности их отношений.

А это «ты» и «вы» в обращении Гурова к Анне Сергеевне. Ведь если бы не обращение к ней на вы в театре города С., мы, может быть, и не заметили бы, как емко характеризует их отношения, определившиеся в номере ялтинской гостиницы, это обращение к ней на ты.

Мы сознательно обратили внимание на ассоциативные связи сцен, деталей описания, отдаленных друг от друга, взятых из разных глав рассказа. Не следует, однако, забывать, что каждая из них, как и все прочие, соседствует с другими, также неразрывно с ними связанными. Мы говорили, что отношения Гурова и Анны Сергеевны в номере ялтинской гостиницы ясны уже из приведенной молчаливой сцены. Но ведь там есть еще и исповедь Анны Сергеевны, и описание реакции на нее Гурова. Все лаконично, и все не только дополняет, но и углубляет каждый элемент повествования.

И тут, может быть, главный, еще не раскрытый до конца секрет удивительной смысловой и эмоциональной выразительности чеховской прозы.

О роли деталей в структуре чеховской прозы — деталей портрета, пейзажа, характеристик и т. п., — об их

точности, меткости написано очень много. И еще больше, видимо, можно было бы написать. Немало материала для этого и в «Даме с собачкой». Что стоит, например, такое описание нарядной ялтинской толпы, ожидающей опаздывающий пароход: «пожилые дамы были одеты, как молодые, и было много генералов» (9, 360). Весьма интересно было бы проследить и то, как по мере идейного и творческого роста писателя менялся характер деталей, как постепенно подходил Чехов к искусству делать серый забор символом жизни, похожей на арестантские роты или сумасшедший дом, умению возвести приверженность героя к чехольчикам и футлярам в символ действительности, где все хотя и не запрещено циркулярно, но и не разрешено вполне («Человек в футляре»).

Столь же большой и трудный путь прошел Чехов, совершенствуя мастерство пейзажной живописи. В свое время он выдвинул тезис, который неоднократно подтверждал позже. «В описаниях природы, — советовал он брату Александру в 1886 году, — надо хвататься за мелкие частности, группируя их таким образом, чтобы по прочтении, когда закроешь глаза, давалась картина» (13, 215). Ту же мысль он повторяет в 1895 году: «Описание природы должно быть прежде всего картинно, чтобы читатель, прочитав и закрыв глаза, сразу мог вообразить себе изображаемый пейзаж...» (14, 235).

Этому требованию Чехов остался верен до конца своего творческого пути. Однако многое и усложнилось за это время.

Уже в 1886 году писатель предупреждал брата, что пейзаж не самоцель, он должен быть необходим, чему-то служить в рассказе (быть кстати, к случаю). В письме 1895 года то же требование повторяется: «...описания природы тогда лишь уместны и не портят дела, когда они кстати, когда помогают Вам сообщить читателю то или другое настроение, как музыка в мелодекламации» (14, 235). Как виртуозно и изобразительно Чехов осуществляет эту установку, хорошо показал уже А. Дерман в своей книге «О мастерстве Чехова». Важно, однако, подчеркнуть, что сам принцип «кстати», оставаясь неизменным, наполнялся у Чехова все более глубоким содержанием. В связи с этим и пейзаж в структуре чеховского рассказа начинал играть все более существенную роль. Подвижное соотно-

шепие субъективного и объективного начал повествования в пейзажной живописи словом давали Чехову возможность передавать тончайшие оттенки в настроении и мировосприятии своих героев. И чем сложнее возникали перед ними задачи, тем более емкими по своему смыслу и эмоциональной выразительности становились пейзажные зарисовки, приобретая в иных случаях характер философских или символических обобщений.

В «Даме с собачкой» мы найдем примеры разнообразного проявления этого чеховского мастерства. Вот краткое пейзажное вкрапление, построенное на выразительной детали, аналогичной той, что приводил Чехов в письме брату 1886 года: «Потом, когда они вышли, на набережной не было ни души, город со своими кипарисами имел совсем мертвый вид, но море шумело и билось о берег; один баркас качался на волнах, и на нем сонно мерцал фонарик» (9, 362). Один баркас, качающийся на волнах, сонно мерцающий фонарик — это и есть поразительное по зрительной выразительности и точное по эмоциональной окраске воплощение зрелым мастером давно сформулированных им принципов пейзажной живописи.

Однако вскоре за этим следует другая пейзажная зарисовка — утренней Ялты, уже более распространенная, органически включающая в себя глубокие философские размышления, начинающиеся мыслями об общих проблемах человеческого бытия (человек и природа, неодолимые законы жизни) и завершающиеся определением моральных принципов жизни людей.

Мы уже видели, что зарисовки эти играют большую роль в рассказе не только сами по себе. Первая из них, перекликаясь с разговором героев о том, как красиво и необычно вечернее освещение моря, включаясь в эту субъективную атмосферу описаний, вновь подсказывает нам поэтичность и чуткость героев к прекрасному. Второй пейзаж (вид Ялты из Ореанды), продолжая эту тему, дает ее глубокую и сложную философскую разработку. И вновь это достигается еще более сложным сочетанием двух планов повествования: авторского и субъективного (размышления героя).

А в следующей главе единственный пейзаж в городе С. — «...забор, серый, длинный, с гвоздями» (9, 367). Ведь он тоже соотносится с предшествующим. Только на

этот раз по принципу вопиющего контраста. Может быть, потому столь непосредственно, казалось бы, без всяких усилий автора, образ этот вырастает до символа тюремного строя жизни. Немало тому способствуют и слова прозревшего Гурова, сказанные им перед поездкой в город С.: «...и уйти и бежать нельзя, точно сидишь в сумасшедшем доме или в арестантских ротах!»

Так мы вновь приходим к мысли: как ни уникально мастерство Чехова во всех элементах повествования, главным, что определяет удивительную емкость и выразительность его прозы, является искусство их органического, живого и трепетного сочетания, обеспечивающего их сложное динамическое взаимодействие, непрерывное взаимообогащение — их полифункциональность.

Выше мы говорили о своеобразной условности чеховского композиционного принципа — умении использовать будничную прозу бессобытийного существования для выявления сложных, исполненных подлинного драматизма процессов внутренней, духовной жизни человека. Теперь мы можем сказать, что условность эта есть лишь частное проявление более глубоких особенностей структуры чеховской прозы — сложной ассоциативной связи всех деталей чеховского повествования, их композиционной и эмоционально-смысловой полифункциональности.

В самом деле, переключение от внешне событийного к внутреннему, духовному миру является прямым следствием одной из тех возможностей, которые открывала перед Чеховым динамическая структура микромира его повествовательной системы.

Недаром Чехов в свое время, мечтая создать произведение, выразительная сила которого уподоблялась им выстрелу из большой пушки, говорил о необходимости для этого читать и учиться — учиться писать кратко. Ведь ряд элементов зрелой чеховской прозы не был его изобретением. Многому он научился у Пушкина, как учился у Пушкина и Толстой. Еще большему — у Толстого. Значение детали в описании, в том числе в портретном описании, искусство вещного выражения внутреннего мира персонажа — субъективно окрашенное восприятие окружающего его предметного мира, сложное сочетание субъективного и объективного начал в авторском повествовании, — элементы всего это-

го Чехов легко мог уловить в творчестве его великого современника¹. Однако это была не просто учеба. Это была целенаправленная работа, целиком подчиненная задаче создания и совершенствования своей прозаической формы, резко отличной, при всех частных совпадениях, и от толстовской прозы во всех ее разновидностях, и от всех других дочеховских прозаических видов и форм.

Весьма примечательно, что это понял и по достоинству оценил именно Толстой. При всей противоречивости его отношения к творчеству Чехова — одними рассказами он восхищался, много раз читал их с умилением вслух, другие критиковал и отвергал — Толстой, как и Горький, уверенно говорил о непреходящем вкладе Чехова в мировую литературу. 3 сентября 1903 года он записал в дневнике: «О литературе. Толки о Чехове. Разговаривая о Чех[ове] с Лазаревским, уясни[л] себе то, что он, как Пушкин, двинул вперед форму. И это большая заслуга»². А в записи Б. А. Лазаревского эта мысль Толстого зафиксирована как формула: «Чехов!.. Чехов это Пушкин в прозе»³.

Кончина Чехова побудила Толстого подвести итог своим суждениям о нем. Он сделал это в беседе с корреспондентом газеты «Русь» А. Зангером. Толстой сказал, в частности: «Он был искренним, а это великое достоинство; он писал о том, что видел и как видел... и, благодаря искренности его, он создал новые, совершенно новые, по-моему, для всего мира формы письма, подобных которым я не встречал нигде... Я повторяю, что новые формы создал Чехов, и, отбрасывая ложную скромность, утверждаю, что по технике он, Чехов, гораздо выше меня»⁴.

Трудно переоценить значение этих признаний гениального современника Чехова. Так же, как и оценки Чехова Горьким, они долго будут путеводной звездой для всех исследователей, занятых осмыслением вклада Чехова в развитие русской и мировой литературы.

¹ См. об этом в кн.: Лакшин В. Толстой и Чехов. Изд. 2-е. М., 1975.

² Толстой Л. Н. Полн. собр. соч., т. 54, с. 191.

³ Л. Н. Толстой о литературе. М., 1955, с. 700.

⁴ «Русь», 1904, 15 июля.

О ТИПИЧНОСТИ НЕТИПИЧНОГО В ТВОРЧЕСТВЕ ЧЕХОВА И О ДРУГИХ ОСОБЕННОСТЯХ ЕГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО МЕТОДА

И Горький, и Толстой связывали художественные открытия Чехова с его особым видением действительности, правдивостью ее отражения. Называя Чехова «несравненным художником», Толстой тут же добавлял: «Да, да!.. Именно несравненный... Художник жизни... И достоинство его творчества то, что оно понятно и сродно не только всякому русскому, но и всякому человеку вообще. А это главное...»¹

Заслуги Чехова в развитии литературы и обогащении человечества новым видением мира подчеркивал и Горький. В письме к Е. П. Пешковой начала апреля 1899 года он так сформулировал эту мысль: «...Я считаю (Чехова. — Г. Б.) талантом огромным и оригинальным, писателем из тех, что делают эпохи в истории литературы и в настроениях общества...»²

И в самом деле, художественное новаторство Чехова объясняется не только неповторимой оригинальностью его дарования, не только своеобразием его творческого пути. Его новаторская миссия была определена и той исторической обстановкой, в которой он сложился как писатель.

Чехов наследовал великие традиции русской реалистической литературы, задолго до него начавшей переоценку общественных и нравственных ценностей как старой, ушедшей в прошлое дворянско-помещичьей России, так и нарождавшихся в ней и укоренявшихся буржуазных порядков и отношений. Насле-

¹ «Русь», 1904, 15 июля.

² М. Горький и А. Чехов. Указ. изд., с. 146.

довал стремление «дойти до корня», увидеть в России сегодняшнего дня ее будущее. Собственно, в этом и состояла прежде всего существенная особенность русского критического реализма, не только поведавшего с огромной силой о драме человеческой личности в условиях буржуазно-помещичьего строя, но и создавшего целую галерею героев, искавших ответы на коренные вопросы социального бытия, пытающихся приоткрыть завесу будущего.

Однако Чехов наследовал эти традиции в период великой переоценки не только господствующих порядков и нравов, но и тех идеологических ценностей, которые утверждались русской общественной мыслью,— литературой, в частности. Более того, если говорить о литературе, то на долю Чехова выпала главная работа по пересмотру идеологического достояния русского реализма. Именно им были бескомпромиссно отвергнуты все попытки идеализации «особых» начал русской жизни, от народнических общинных концепций до христианско-моралистических построений Достоевского и Толстого. Решительно развенчаны были и буржуазно-прогрессивистские теории общественного развития.

В связи с этим и зародилась в свое время версия о безыдейности Чехова. Отголоски ее можно встретить подчас и в некоторых современных работах, авторы которых склоняются к той мысли, что писателю якобы вообще были чужды идеологические критерии.

Несостоятельность подобных взглядов вряд ли нуждается в особых доказательствах. Чехов произвел *переоценку* расхожих идеологических построений, проверку их жизнеспособности. Но велась она с весьма четкой идеологической платформы, коренящейся в наследии общественной мысли шестидесятых годов. В самом деле, только материализм и последовательный гуманизм писателя помогли ему безошибочно определить утопичность одних теорий, своекорыстный, антигуманный характер других, уберегали его самого от сочинения новых утопических концепций.

Нежизнеспособные теории и связанная с ними идеологическая предвзятость неизбежно вели предшественников Чехова к идеализации некоторых явлений жизни, к определенной доле тенденциозности в разрешении иных конфликтов, отражавших противоречия

реальной действительности. Эти издержки были свойственны даже великим представителям критического реализма. Отрицательные последствия идеологической предвзятости у Толстого, которые, как мы помним, хорошо видел Чехов, являются лишь одним из многих тому примеров.

Строгая объективность, решительный отказ от иллюзорных идеологических концепций и дали возможность Чехову сделать существенный вклад в развитие реалистического искусства. Так он пришел к той потрясающей правдивости, которая была отмечена Горьким, по-своему признана Толстым.

Позиция писателя, страшная сила таланта которого, по определению Горького, состоит в том, что он никогда ничего не выдумывает от себя, не изображает того, чего нет в жизни, была диалектически противоречивой. Она, несомненно, обрекала Чехова на трезвое самоограничение во всем, что касалось естественного желания заглянуть в будущее, но вместе с тем позволяла ему сосредоточить все внимание на реальной действительности, помогала там находить опору для своего исторического оптимизма.

Вполне естественно поэтому, что реальный вклад писателя в развитие реалистического искусства во многом был определен рамками изучаемой им действительности. Жизненный путь Чехова складывался таким образом, что растущее в стране рабочее движение, как и процесс формирования марксистско-ленинской идеологии, оказалось вне его поля зрения. Зато он получил возможность вникнуть в те глубинные процессы русской жизни на рубеже двух веков, которые хотя и шли вдали от эпицентра грядущей революционной бури, но тоже по-своему предвещали ее.

Это были действительно пока что подспудные процессы, не получившие еще не только политического, но даже отчетливого идеологического оформления. Проходили они в сознании представителей различных сословий — людей, еще не втянутых в революционное движение, далеких от него.

Эти события по сути своей были глубоко драматичны. Переоценка социальных и нравственных основ существующего строя означала решительный пересмотр человеком своих убеждений и представлений, который был чреват крутыми поворотами в его лич-

ной жизни. Внутренний мир людей оказывался ареной острой борьбы, исполненной высокого общественно-исторического смысла. Великая заслуга Чехова состоит в открытии и глубоком художественном анализе этого процесса.

Так мы приходим к истокам новаторской художественной структуры чеховской прозы. Своеобразная ее условность — отказ от внешне-событийного сюжетного построения, перенесение внимания на духовный мир героя — все это было прямым следствием основного художественного открытия Чехова. Здесь же следует искать глубинные истоки емкой лаконичности чеховского стиля. Ему нужно было показать сущность тех процессов, которые происходили в сознании его современников, а он видел ее именно в ломке устоявшихся представлений. Писатель и стремился к тому, чтобы запечатлеть кризисное, переломное состояние своих героев. Лаконичность, сочетаемая с глубокой внутренней напряженностью и драматизмом повествования, способствовала реализации этой основной задачи Чехова.

В плане историко-литературном это означало использование опыта пушкинской прозы с ее динамической целеустремленностью и краткостью. Однако опыт этот переосмыслился и подчинялся новым задачам. Динамизм событийного сюжетного построения заменялся напряженностью внутренней жизни персонажей. При этом, как мы видели, Чехов широко использовал художественные открытия своих старших современников, Толстого — в первую очередь, творчески развивая их применительно к своей художественной системе.

Органическая связь со своей эпохой привела Чехова и к другим художественным свершениям.

Прежде всего хотелось бы отметить роль Чехова в дальнейшей демократизации литературы критического реализма.

Мы уже говорили — Чехов показывал демократический характер процесса пробуждения общественного сознания на рубеже двух веков. И это была вполне осознанная позиция писателя, которая прямо вытекала из его известной формулы: «...все мы народ, и все то лучшее, что мы делаем, есть дело народное» (12, 199). В связи с этим на смену поколению «лишних людей», «умных ненужностей» дочеховской лите-

ратуры, всегда отмеченных в той или иной мере печатью исключительности, пришли новые герои — люди из демократических слоев общества, рядовые представители самых широких масс, весьма пестрых по своему социальному составу. Выяснилось, что к числу людей, задумавшихся о нравственных основах бытия, вступивших в острый конфликт с господствующими отношениями между людьми, принадлежит и банковский служащий Гуров, и Анна Сергеевна — «затерявшаяся в провинциальной толпе... маленькая женщина, ничем не замечательная», как и многие другие чеховские персонажи. Тут и учитель Никитин («Учитель словесности»), и непутевый сын провинциального архитектора Мисаил Полознев («Моя жизнь»), и наследница фабриканта Ляликова («Случай из практики»), и деревенская учительница Мария Васильевна («На подводе»), и следователь Лыжин («По делам службы»), и земский врач Астров («Дядя Ваня»), и жена провинциального учителя Кулыгина, как и ее сестры — Ирина и Ольга («Три сестры»). Среди «задумавшихся» мы встретим и простых людей из народа, таких, как Редька («Моя жизнь»), Костыль («В овраге»), безграмотный, темный гробовщик Бронза («Скрипка Ротшильда»). Понимание глубокой несправедливости существующих порядков зреет в сознании мужиков («Мужики»), мещан из округи, где хозяйничают Цыбукины, Хрымины и другие хищники («В овраге»). Так и создавалось впечатление массовой критической переоценки общественных отношений, причем создавалось оно не только всей суммой чеховских произведений. К такому выводу приводит нас каждое из них.

Последовательная демократичность чеховского творчества проявлялась не только в отборе жизненного материала, но в некоторых принципах его художественного метода. Прежде всего речь идет об уверенности Чехова в том, что недостающие в рассказе субъективные элементы читатель сумеет добавить сам, что чем сдержаннее писатель, тем сильнее впечатление от произведения. Все это означало доверие к рядовому читателю, уверенность в том, что он способен без труда различить, где добро, где зло, что справедливо и что несправедливо, что безобразно, что прекрасно.

С другой стороны, тот же демократизм проявлялся в стремлении вовлечь читателя в процесс сотворчества,

в заботе о всемерной активизации его мыслей и чувств, о том, чтобы читатель как бы вместе с автором и героем сам приходил к конечным выводам и оценкам. Именно в этом объяснение особой роли в чеховской прозе сложного сплетения объективного и субъективного планов повествования, частого использования безличных оборотов и т. п.

Следует особо отметить еще один вклад писателя в развитие реализма.

Решительно отказавшись даже от элементов идеализации, как средства обобщения, Чехов многое сделал для углубления основного принципа обобщения в реалистическом искусстве — типизации, разработал свой оригинальный метод создания типических характеров. Необычность этого метода и сегодня вызывает порой растерянность и недоумение некоторых исследователей, побуждает их в той или иной форме ставить под сомнение типичность некоторых чеховских образов, а по сути дела — их жизненную достоверность и правдивость.

Понять эти недоумения и сомнения можно. В самом деле, типичен ли в привычном понимании купец Лопухин, у которого, по словам Пети Трофимова, «тонкие, нежные пальцы, как у артиста... тонкая нежная душа...»; типична ли дочь хозяйки родового дворянского поместья Аня, уходящая с Петей искать пути к новой жизни («Вишневый сад»)? Типична ли наследница фабриканта Ляликова, страдающая бессонницей от угрызений совести, тяготящаяся своим положением владелицы огромных фабричных корпусов («Случай из практики»)? Типичен ли Гуров как рядовой обеспеченный банковский служащий? Ведь жизнь в тех клубах, завсегдаем которых он является, текла и продолжала течь без каких бы то ни было изменений. Да и Гуров понимает, что вокруг него нет людей, с которыми он мог бы поделиться своими переживаниями и мыслями. И такие вопросы могут возникнуть по отношению ко многим персонажам чеховских рассказов и пьес.

Известны эти сомнения были и Чехову, но насколько не колебали его творческой позиции. В воспоминаниях В. В. Вересаева рассказывается об одном весьма показательном в этом отношении эпизоде,

«Накануне, — пишет Вересаев, — у Горького, мы читали в корректуре новый рассказ Чехова «Невеста»...

Антон Павлович спросил:

— Ну, что, как вам рассказ?

Я помялся, но решил высказаться откровенно.

— Антон Павлович, не так девушки уходят в революцию. И такие девицы, как ваша Надя, в революцию не идут.

Глаза его взглянули с сурового настороженностью.

— Туда разные бывают пути»¹.

Бурное развитие революционного процесса в нашей стране и во всем мире, которое принес XX век, повседневно убеждает нас, что «пути туда» действительно бывают разные. История подтвердила, что в споре по этому вопросу прав был не Вересаев, а Чехов, что взгляд его отличался глубокой исторической прозорливостью.

Несомненно также, что упомянутые герои произведений Чехова живут и будут продолжать жить именно в силу того художественного обобщения, которого достиг их создатель. И опять загадка. В чем секрет творческого метода писателя, в чем его жизненная сила?

Для того чтобы ответить на этот вопрос, следует вспомнить, что Чехову принадлежат типические образы представителей тех или иных сословий и классов, которые не вызывают ни у кого никаких сомнений в их достоверности. Вряд ли можно усомниться, например, в типичности образа инженера Должикова («Моя жизнь»), образа станового пристава, приезжающего в Жуково, чтобы учинить суд и расправу над «нерадивыми» мужиками («Мужики»), в типичности чиновника-лакея, мужа Анны Сергеевны («Дама с собачкой»), в типичности Аксиньи и других хищников — кулаков, фабрикантов и их пособников, лишь обозначенных Чеховым («В овраге»). И такие примеры можно множить и множить. В чем же тогда дело? В том, видимо, что Чехов создавал не только типические характеры представителей определенных классов и сословий. Наряду с таким методом типизации, который обычно называют гоголевским, он пользовался еще и другим, блестяще им разработанным.

Да, Гуров нетипичен как представитель своего сословия, однако он типичен как человек, воплощающий

¹ Чехов в воспоминаниях современников, с. 450.

в своем духовном мире важный общественно-исторический процесс пробуждения общественного сознания — ту реальность, к художественному обобщению которой и стремился Чехов. Мало того. Ведь Гуров не некая абстрактная человеческая личность. Он нарисован в типичных для его социальной среды обстоятельствах и несет в себе ее характерные приметы, а тот общий процесс, о котором идет речь, находит в нем неповторимо-индивидуальное воплощение, предопределенное и его биографией, и особыми чертами его характера. То же самое можно сказать о Мисаиле Полозневе, Наде, Лыжине, сельской учительнице Марии Васильевне и о многих других персонажах.

В «Вишневом саде» такой же принцип художественного обобщения, но несколько более сложного реально-исторического процесса. Тут писатель поставил перед собой задачу рассказать не только о пробуждении гражданского самосознания, но и о развитии русского общества, уроки которого и вызывали это пробуждение, делали его исторически неизбежным. Петя Трофимов определяет свои взгляды и соответствующий им жизненный путь, исходя из оценки коренных основ дворянско-помещичьего и капиталистического уклада русской жизни. Однако Чехову нужно было показать эти основы так, чтобы не оставить сомнения в исторической обреченности данных укладов. Для этого ему нужно было вывести на сцену лучших их представителей. Тогда и выяснялось, что паразитизм, в одном случае, и хищничество, в другом — есть коренные особенности даже таких представителей господствующих классов. Логика развития образов на том и построена, что все их поступки в конце концов определяются классовой природой их психологии, и так происходит даже в тех случаях, когда речь идет об их добрых намерениях, продиктованных положительными чертами их характера. Лопахин, например, искренне хочет помочь Раневской, но именно он по неумолимой логике своей хищнической предпринимательской деятельности выдворяет ее из усадьбы. В силу тонкости своей натуры он хорошо понимает красоту прекрасного вишневого сада, однако именно он вырубает его и начинает делать это, несмотря на присущую ему деликатность, даже не дождавшись, когда уедут бывшие хозяева сада. Нетипич-

ный по ряду черт своего духовного и физического облика купец оказывается типичным в плане общественно-исторических особенностей его класса, определяющих его жизненную практику.

Таким образом, Чехов знал не только метод создания типических представителей определенной социальной среды. Он широко практиковал типизацию социально-исторических явлений и процессов, объективно опираясь при этом, если говорить о русской литературе, на опыт Пушкина. Сущность его явствует уже из заглавия такого произведения, как «Скупой рыцарь». Тот же необычный принцип типизации осуществлен тут с особой дерзостью. В самом деле, ведь барон, являющийся рыцарем буржуазного стяжательства, совершенно не характерен как представитель дворянства. Зато этот образ — гениальное воплощение всевластия чистогана как исторического социально-психологического явления.

Отказ от идеализации как метода обобщения позволил Чехову внести свой вклад в решение сложнейшей задачи искусства критического реализма — создания образа положительного героя. Ему было совершенно чуждо то стремление создать тип «положительно прекрасного человека», которое в той или иной форме преследовало его предшественников, с особой силой определяло творческий пафос Достоевского во время работы над образом князя Мышкина («Идиот»). Этим попыткам Чехов противопоставил галерею своих обычных, заурядных людей, со всеми их слабостями, выделяя в их сознании прежде всего то положительное начало, которое отражало реальные прогрессивные тенденции общественного развития. Этот новаторский подход Чехова к созданию особого положительного героя, который в привычном смысле этого слова таковым не является, был также замечен Л. Н. Толстым. Мало того, побудил великого писателя использовать его в своих творческих целях. Толстой прочитал повесть Чехова «В овраге», и она ему чрезвычайно понравилась. А 7 мая 1901 года записал в дневнике: «Видел во сне тип старика, кот[орый] у меня предвосхитил Чехов. Старик был тем особенно хорош, что он был почти святой, а между тем пьющ[ий] и ругатель. Я в первый раз ясно понял ту силу, к[акую] приобретают типы от

смело накладываемых теней. Сделаю это на Х[аджи] М[урате] и М[арье] Д[митриевне]»¹.

Насколько Чехов был верен своему методу создания положительного героя, показывает образ Пети Трофимова, наиболее близкий к традиционным представлениям о подобном персонаже. Чехов и тут стремится к тому, чтобы лишить его ореола «положительно прекрасного человека». Однако писатель при этом несколько не снижает типического значения образа. Ведь внешне комические стороны поведения и облика Пети Трофимова («недотепа», «облезлый барин»), по замыслу Чехова, дополнительно подчеркивают последовательное неприятие героем всех жизненных принципов отвергаемого им буржуазно-дворянского строя, всего того, что так дорого ценят и бедные, и богатые рабы этого общественного уклада.

Глубокий демократизм, общечеловеческая значимость выводов, к которым приводил Чехов своих читателей, во многом определялись тем, что он отверг те идеологические концепции, которые на деле были нежизнеспособны или не отвечали идеям гуманизма. В творчестве Чехова речь шла о несоответствии жизненного строя не тем или иным из этих социально-политических или нравственных доктрин, а, как стремился показать писатель, неоспоримым общечеловеческим ценностям.

Каким же? В недавно вышедшем исследовании В. А. Келдыша читаем: «Глубоко социальный художник, он (Чехов. — Г. Б.) вместе с тем скептически относится к *конкретно-идеологическим определенностям* своего времени. Скепсис этот говорил о пронизательной мысли: «святая святых» писателя — идея свободного человека — требовала гораздо большего, чем современные ему консервативные, либеральные, народнические и т. п. общественные программы. Им и противопоставлены в чеховском творчестве категории антропологические (каковы «ум, талант, вдохновение, любовь и абсолютнейшая свобода»), объемлющие значительный *социально-философский* смысл, который не могут вместить существующие «фирмы» и «ярлыки». Именно эти «истины... — цитирует В. А. Келдыш Г. А. Бялого, — а не социально-политические доктрины

¹ Толстой Л. Н. Полн. собр. соч., т. 54, с. 97.

были источником коренных его представлений о жизни, сущей и должной, и о человеке...». И далее следует вывод: «Именно в Чехове русский реализм как бы осознает — впервые с такой ясностью — недостаточность социальных идеологий, которые определяли развитие общественной мысли и литературы до этого рубежа»¹ (курсив мой. — Г. Б).

В этих посылках и выводе много справедливого. Однако согласиться с ними полностью невозможно. Сказать, что в Чехове русский реализм осознал недостаточность социальных идеологий прошлого, — значит сказать слишком мало о роли и значении творческого вклада писателя в историю реалистического искусства. Нельзя согласиться полностью и с посылками исследователей, так как Чехов, как уже было отмечено, далеко не все отвергал в идеологическом наследии истекших десятилетий.

Исследователи нередко опираются в своих выводах на письмо Чехова к А. Н. Плещееву от 4 октября 1888 года. При этом не учитывается, что писалось оно в особых условиях, когда Чехов, мучительно ощущавший слабость своей идеологической вооруженности, пытался определить ценности, в то время казавшиеся ему наиболее важными. Однако программа, которую он при этом сформулировал («Мое святое святых — это человеческое тело, здоровье, ум, талант, вдохновение, любовь и абсолютнейшая свобода, свобода от силы и лжи, в чем бы последние две ни выражались»), при всем ее непреходящем значении для Чехова, быть может, наиболее остро отразила трудный период творческого развития писателя конца восьмидесятых годов, так как оказалась начисто лишена социальной конкретности и историчности. И в этом плане она противоречила реальному содержанию даже его предшествующего творчества.

К счастью для писателя, русской и мировой литературы, его дальнейшее развитие пошло по линии не отказа от историзма и социальных принципов художественного анализа, а их непрерывного углубления. Только это и позволило Чехову осуществить свою новаторскую миссию в литературе критического реализма,

¹ Келдыш В. А. Русский реализм начала XX века, М., 1975, с. 74.

прийти к непреходящим по своему значению творческим достижениям 1890—1900-х годов.

Чехов не отказался от тех антропологических ценностей, которые он сформулировал в 1888 году, но он всегда рассматривал их в конкретной обстановке социально-исторического бытия русских людей конца девятнадцатого — начала двадцатого века. Отсюда неизбежный процесс социальной и исторической конкретизации этих ценностей, который и вел его от одного художественного открытия к другому.

Принципиальное отличие тех идеалов, которые утверждал Чехов в девяностые годы, от его программы 1888 года состояло прежде всего в том, что тут речь шла не о человеке вообще как некой самоценности, а о человеке, внутренний мир которого нерасторжимо связан с его общественным бытием. Это бытие всегда накладывает неизгладимый отпечаток на внутренний облик человека, определяет его специфические особенности во всех случаях — идет ли речь об идиотизме деревенской жизни, или о респектабельно-обывательском существовании московского банковского служащего Гурова. Потому мы и имеем глубокое основание утверждать, что Чехов никогда не приукрашивал своих героев. Он рисует людей, показывая не только неповторимую индивидуальность их характеров, но и налагаемые на них отпечатки социального бытия. В этом и проявляется прежде всего верность Чехова коренным принципам критического реализма, от которых он никогда не отступает.

Рисую различные формы влияния среды на человека, Чехов во всех случаях отстаивает идею сопротивления этому влиянию как гражданского долга человека, все более настойчиво показывает необходимость и возможность преодолеть эту зависимость. Так, идея свободы оказывается неразрывно связана с идеей гражданской активности человека. Этим и определяется внутреннее единство чеховских героев — и тех, которые лишь духовно порывают с господствующими устоями общественного бытия, и персонажами его последних произведений («Невеста», «Вишневый сад»), которые уже делают первые шаги по пути борьбы за «новую жизнь».

Тем самым представление о свободе все более сливалось в творчестве Чехова с мыслью о необходимости

разрыва человека с господствующим строем общественных отношений, строем несправедливым и поэтому противоестественным.

Критерий социальной справедливости начинает в связи с этим играть в творчестве Чехова девяностых годов все более универсальную роль. Он оказывается решающим не только при оценке социальной действительности («Моя жизнь», «Мужики», «По делам службы», «Случай из практики», «На подводе», «В овраге», «Вишневый сад»). Он все более определяет содержание того общественного идеала, который утверждает писатель. Отсюда диалектический подход и к проблеме человеческого счастья.

В произведениях Чехова девяностых годов все настойчивее утверждается, что человек достоин чего-то большего, чем личное, эгоистическое счастье. Более того, тихое семейное счастье кажется теперь героям Чехова несовместимым с совестью и человеческим достоинством. Иван Иванович в рассказе «Крыжовник» говорит: «Все тихо, спокойно, и протестует одна только немая статистика: столько-то с ума сошло, столько ведер выпито, столько-то детей погибло от недоедания... И такой порядок, очевидно, нужен; очевидно, счастливый чувствует себя хорошо только потому, что несчастные несут свое бремя молча, и без этого молчания счастье было бы невозможно» (9, 273). Чехов показывает крушение этого эгоистического счастья, как только человек прозревает, приходит к пониманию окружающей его социальной несправедливости.

Так происходит со следователем Лыжиным в рассказе «По делам службы». Нельзя чувствовать себя счастливым в жизни, где большинство обречено на вымирание от голода и холода. «Мириться с этим,— заключает Лыжин,— а для себя желать светлой, шумной жизни среди счастливых, довольных людей и постоянно мечтать о такой жизни— это значит мечтать о новых самоубийствах людей, задавленных трудом и заботой, или людей слабых, брошенных, о которых только говорят иногда за ужином, с досадой или с усмешкой, но к которым не идут на помощь...» (9, 355).

В отношении от Лыжина, Королева, Мисаила Полознева и других героев Чехова, Гуров не постигает коренных причин несправедливости традиционного жизненного уклада. Однако и он, и Анна Сергеевна

приходят к тому же результату — привычная жизнь оказывается для них несовместима с человеческим достоинством и высшими целями человеческого бытия. В чем состоят эти цели, Гуров, в отличие от Лыжина или Ивана Ивановича («Крыжовник»), вряд ли мог отчетливо сформулировать, но и он понимает, что жить так, как он жил, как живут люди его круга, дальше невозможно. Лыжину подсказывает этот вывод наблюдаемая им картина социальной несправедливости в ее прямых проявлениях; Гурову — ее косвенные следствия, затрагивающие, однако, основные проблемы человеческого бытия, налагающие, как он убеждается, мертвенный отпечаток на жизнь людей, опустошающие ее.

Внутреннее единство этих двух героев в том и состоит, что оба они, каждый в меру своих возможностей, убеждаются, что человек поставлен в такие условия социального бытия, которые враждебны элементарной справедливости, находятся в кричащем противоречии с совестью и разумом сохранивших человечность людей.

Отсюда же общность судьбы героев «Дамы с собачкой» и других аналогичных по теме произведений Чехова. Восстав против господствующих нравов, Гуров, Анна Сергеевна, учитель Никитин и другие лишают себя возможности наслаждаться тем безмятежным счастьем, которое было уготовано им их достатком, их привилегированным социальным положением, по сути дела — «выламываются» из своего социального круга. Как относится к этому Чехов? Конечно, в «Даме с собачкой» повествуется о драме любящих людей, однако Чехов показывает, что это социальная драма, в которой повинны не герои, а реальная действительность. Что касается диалектики отношения героев и их среды, то она к тому и сводится, что жизненный путь, продиктованный герою его человеческим достоинством и совестью, неизбежно лишает его личного счастья.

Это и было одно из тех противоречий эпохи, которые с такой силой вскрывал Чехов. Однако конкретно-историческое рассмотрение этого противоречия вело писателя к диалектическому его разрешению. Снятие этого противоречия состояло в выработке нового представления о человеческом счастье — счастье осознать

себя человеком, понять свой гражданский долг, наконец, — счастье пойти трудным и опасным путем павстречу новой жизни. Именно к такому новому пониманию счастья и приводит Чехов Надю в рассказе «Невеста».

Как видим, идея свободы человеческой личности в процессе творческого развития писателя была обогащена понятиями исторической необходимости и вытекавшего отсюда гражданского долга. Конечно, это был громадный шаг вперед, означавший на деле решительный отказ от идеи «абсолютной свободы», сформулированной писателем в 1888 году.

Однако это новое понимание человеческой свободы, неумолимо вытекавшее из диалектического рассмотрения коренной проблемы реализма — человек и окружающая его социальная среда, — не означало приземления идеи свободы, подчинения ее исторически преходящим задачам времени. Напротив, вывод этот, подсказанный Чехову конкретно-историческими условиями русской жизни на рубеже двух веков, имел всеобщее значение. И дело не только в том, что условия жизни, которые отвергал Чехов, являются и сегодня еще уделом многих людей на земле. Главное — в непреходящем значении тех идеалов, которые утверждал Чехов.

Основное в чеховском идеале — убеждение, что человек неотделим от его общественного бытия, что путь к справедливому общественному устройству есть вместе с тем путь к раскрытию духовных возможностей человека, что одно немыслимо без другого, так как это две стороны единого процесса прогрессивного развития человеческого общества. Заботясь о справедливом общественном устройстве, люди очеловечивают и самих себя. И всякое отступление от этого мудрого закона жизни, одновременно и античеловеческое, и антиобщественное по своим последствиям, ведет к укреплению общественной несправедливости и вместе с тем — к разрушению и гибели человеческой личности.

Все произведения Чехова девяностых — девятисотых годов — и те, в которых речь идет о пробуждении общественного самосознания человека (в том числе «Дама с собачкой»), и те, которые рассказывают об обывательском перерождении человека («Ионыч»,

«Крыжовник» и другие), — неизменно приводят нас к этому выводу.

Оптимистические чаяния, которые все более отчетливо звучат в поздних произведениях Чехова, являются следствием все более непоколебимого убеждения Чехова в том, что общественно-историческое развитие России на каждом шагу подтверждает этот закон. Каждый персонаж Чехова всегда мыслит в соответствии со своими индивидуальными особенностями. По своему представляют они и новую жизнь, время ее прихода. Вершинин иначе, чем Тузенбах, Королев не так, как Петя Трофимов, Надя, пожив в Петербурге, уже по-иному, чем ее первоучитель Саша. Главное, что люди стремятся к ней, верят в ее торжество, исходя из этого, уже сегодня что-то изменяют в своей жизненной практике, меняются к лучшему сами.

Если подвести итоги сказанному, то не трудно прийти к заключению, что Чехов подвел критический реализм к тому рубежу, за которым начинался новый этап его исторического развития, как социалистического реализма. Этим определяется глубокая преемственность творчества Чехова и Горького, при всех особенностях художественной системы одного и другого писателя. Этим, видимо, во многом объясняется и их личная дружба, и тот примечательный факт, что именно Горький сумел глубже других современников оценить вклад Чехова в развитие мировой литературы.

КРАТКИЙ СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- М. Горький и А. Чехов. Переписка, статьи, высказывания. М., 1951.
- Творчество А. П. Чехова. Сборник статей. Пособие для учителей. М., 1956.
- Бялый Г. А. А. П. Чехов. — В кн.: История русской литературы, т. 9, ч. 2, М. — Л., 1956.
- Ермилов В. В. А. П. Чехов. М., 1959.
- Бердников Г. Чехов. Серия «Жизнь замечательных людей», М., 1974,

СОДЕРЖАНИЕ

Обманчивая простота чеховской прозы	5
Сложность простого, закономерность случайного . . .	22
О некоторых «секретах» емкости чеховской прозы . .	41
Парадоксы чеховской поэтики	58
О типичности нетипичного в творчестве Чехова и о дру- гих особенностях его художественного метода . .	78
Краткий список литературы	94

Бердников Г.

Б48 «Дама с собачкой» А. П. Чехова. Л., «Худож. лит.», 1976.

96 с. (Массовая историко-литературная библиотека).

Книга представляет собой монографическое исследование одного из шедевров прозы А. П. Чехова. Внимательный анализ текста и структуры произведения, сопоставления с другими произведениями Чехова направлены к тому, чтобы выявить глубокие общественно-социальные корни, казалось бы, очень личной драмы героев, определить место этого рассказа в идейной и художественной системе чеховского творчества.

Б $\frac{70202-087}{028(01)-76}$ БЗ-22-19-76

8Р1

*Георгий Петрович
Б е р д н и к о в*

«ДАМА С СОБАЧКОЙ» А. П. ЧЕХОВА

Редактор *Р. Белло*

Художественный редактор *А. Гасников*

Технический редактор *М. Шафрова*

Корректор *И. Евстифеева*

Слано в набор 10/V 1976 г. Подписано в печать 14/IX 1976 г. М-32643. Бумага типогр. № 1. Формат 84×108¹/₃₂. 3 печ л. 5,04 усл. печ. л. 4,863 уч.-изд. л. Заказ № 634. Тираж 100 000 экз. Цена 21 к. Издательство «Художественная литература», Ленинградское отделение. 191186, Ленинград, Д-186, Невский пр., 28. Ордена Трудового Красного Знамени Ленинградское производственно-техническое объединение «Печатный Двор» имени А. М. Горького Союзполиграфпрома при Государственном комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 197136, Ленинград, П-136, Гатчинская ул., 26.

**МАССОВАЯ
ИСТОРИКО-
ЛИТЕРАТУРНАЯ
БИБЛИОТЕКА**

Вышли из печати:

- В. Сквозников. Лирика Пушкина**
- Е. Покусаев. «Господа Головлевы»
М. Е. Салтыкова-Щедрина**
- В. Кардин. Две судьбы (Лидия Сейфуллина и ее повесть «Виринея»)**
- Г. Смирнова. «Хождение по мукам»
А. Н. Толстого**