

ЛИТЕРАТУРНЫЙ КРИТИК

Е Ж Е М Е С Я Ч Н Ы Й
Ж У Р Н А Л
ЛИТЕРАТУРНОЙ ТЕОРИИ
КРИТИКИ
И ИСТОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ.

К Н И Г А
СЕДЬМАЯ

Г О С Л И Т И З Д А Т

1 9 • И Ю Л Ь • 3 9

Заметки о реализме Чехова

1

Мы еще очень мало знаем молодого Чехова. Вопрос о путях, по которым шел Антоша Чехонте к реализму Антона Чехова, остается по существу еще неразрешенным.

Крупницы верно наблюденной реальности, рассеянные повсюду в юмористических мелочах Антоши Чехонте, ощущаются нами вполне отчетливо. Но столь же отчетливо ощущаем мы в этих вещах давление формы, игру условности, часто веселую и блестящую, иногда безвкусную и раздражающую, но почти всегда суживающую реальность.

Уже в самых ранних произведениях Антоши Чехонте мы наталкиваемся на зерна будущих зрелых его произведений. То в одной, то в другой «мелочишке» угадываем мы людей, природу, настроения, характерные диалоги, оригинальные психологические наблюдения — хорошо знакомые нам по «серьезным» чеховским рассказам и повестям. Но, к сожалению, у нас еще отсутствуют исследования, которые раскрыли бы нам процесс постепенного высвобождения реальности в произведениях Чехова, — работы, которые показали бы нам не только рост чеховского мастерства, но и своеобразное очищение жизненного материала, вначале сильно замутненного и как бы обезличенного, точно не вполне принадлежащего писателю, его зрению, чувству и мысли, — и затем предстающего уже перед нами во всей своей живой ясности, существующего объективно, как бы вне Чехова, и вместе с тем являющегося уже полной и неотъемлемой собственностью художника — только этого художника.

Такого рода исследование должно будет уделить особое внимание большой форме молодого Чехова, его первым повестям — «Зеленой косе», «Цветам запоздалым», «Драме на охоте».

До сих пор эти произведения интересовали больше биографов Чехова, чем исследователей его творчества.

Когда у нас установится к Чехову отношение, действительно достойное размеров его гения, мы будем рассматривать и эти повести как произведения, которые надо изучать самым обстоятельным образом и притом, пользуясь горьковским выражением, «очень мелко и четко» — каждое в отдельности.

Нам кажется, что истоки чеховского реализма следует прежде

всего искать в этих ранних повестях. В них Чехов был более свободен от жестких композиционных требований юмористической повеллы, в них Чехов более подражателен и — да не покажется это читателю пустым афоризмом — именно поэтому более индивидуален.

В самом деле, можно ли говорить о подражательности ранней чеховской юмористики (мы имеем в виду, конечно, самые первые годы литературной деятельности Чехова, а не тот также «юмористический период» его деятельности, когда на свет появился целый ряд чеховских шедевров)? Нет, это было не подражание какому-нибудь любимому и более высокому литературному образцу, а нечто совсем иное: подчинение некоей «общепринятой», ходячей литературной формуле, это была работа, которая напоминала не о каком-нибудь «властителе дум», а только о других товарищах Чехова по редакциям юмористических изданий. Антоша Чехонте работал не как ученик, робко копирующий избранный им и любимый образец, а как талантливый ремесленник, с милой легкостью перенимающий у своих коллег секреты юмористического ремесла.

Казалось бы, трудно представить себе менее знаменательное начало, чем, например, у Щедрина — дебютировавшего подражания-ми стихам Бенедиктова.

Однако, говоря даже о щедринском дебюте, можно указать на определенные литературные симпатии молодого Салтыкова, можно проследить, как видоизменялись и преодолевались эти литературные симпатии, как от поэзии во вкусе Бенедиктова Салтыков пришел к своей угрюмой, беспощадной и сокрушающей сатире.

Но что можно сказать о чеховских дебютах? Как извлечь из них какую-нибудь положительную величину, материал для утверждения какого-нибудь чеховского тяготения?

Наиболее индивидуальны в дебютных вещах Чехова, пожалуй, пародии. Они дают основание говорить о том, что Чехов пришел в литературу с живым ощущением шаблона, обветшалости некоторых литературных форм.

Чехов выступал с пародиями на Виктора Гюго, Жюль Верна, Альфонса Додэ, на сочинителей романтического чтива и модных драматургов-ремесленников.

Все это — превосходный материал для работы о Чехове-критике, но не для работы о Чехове-художнике.

В подражании почти всегда есть элемент для суждения о художественной индивидуальности подражателя. Но Чехов, повторяем, не подражал, а работал сообща со своими давно нами забытыми коллегами, художественные его устремления для нас скрытаны, мы едва отличаем Чехова от Никса, Эмиля Пупа, Московского фланера — от всех тех, кто изображен рядом с Чеховым на известном рисунке «Редакционный день Будильника». В этом смысле раннее творчество Чехова лишено даже характерности, взятой с отрицательным знаком — характерности подражания.

На эту невыраженность литературного направления Чехова-дебютанта неизбежно наталкивается исследователь, ставя вопрос об истоках реализма Чехова.

Чеховские юмористические «сметки» дают исследователю мало, очень мало материала. Они напоминают вам о чеховском будущем, но ничего не говорят вам по поводу чеховского прошлого, не открывают вам путей к предшественникам Чехова.

Пути к прошлому открывает исследованию скорее ранняя чеховская повесть.

Повести Антоши Чехонте свободнее от обезличивающих требований формы, понимаемой узко ремесленно. Правда, самые сильные из повестей молодого Чехова по чисто литературным достоинствам уступают лучшим чеховским юмористическим мелочам этого же периода. Среди мелочей рождаются вещи неожиданного, почти законченного мастерства, между тем как и в лучших повестях на каждом шагу вы наталкиваетесь или на банальность или грубость работы. Но важнее то, что в повестях Чехов давал большую свободу своему непосредственному чувству жизни.

Перед вами здесь — ученик, робкий, наивный, то пленяющий вас верной и нужной подробностью, то вызывающий улыбку своей неуклюжестью. Он вынужден здесь уже пользоваться не только приемами своего мастерства, но и непрестанно прибегать к заимствованиям чужого искусства. Здесь Чехов обнаруживает свое сродство с теми или иными предшественниками. Еще не проделана работа сравнения «Зеленой косы» или «Цветов запоздалых» с повестями Тургенева. А между тем, к каким любопытным выводам мог бы прийти в этом случае исследователь! И эти повести дают в руки нити к пониманию самых начальных этапов движения Чехова к новому реализму.

Но пока работа эта не осуществлена, исследователям приходится как бы перескакивать через целый период литературной деятельности Чехова — обращаясь уже к чеховским творческим высказываниям о задачах литературного творчества и природе реализма. Эти высказывания приводят нас к Клоду Бернару и Эмилю Золя. Эти имена в исследованиях чеховского творчества до сих пор не упоминались. Между тем автор «Введения в экспериментальную медицину» и автор «Экспериментального романа» сыграли немаловажную роль в формировании теоретических воззрений Чехова в пору формирования его как «серьезного» писателя.

В одном из номеров «Русской мысли» за 1887 год Чехову попался очерк Григоровича «Сон Карелина». Понятен интерес, с которым Чехов прочитывал все принадлежавшее перу Григоровича: Чехов был обязан Григоровичу первым признанием и лаской. Но «Сон Карелина» привлек особое внимание Чехова как писателя-врача: очерк трактовал один из сложных психо-физиологических вопросов — человеческий сон.

Тема очерка навеяла на Чехова ряд размышлений. Чехов набросал черновик письма Григоровичу:

«Сейчас я прочитал Сон Карелина и меня теперь сильно занимает вопрос: насколько изображенный Вами сон есть сон. И мне кажется, что мозговая работа и общее чувство спящего человека переданы Вами физиологически верно и замечательно художественно.

Я помню читал 2—3 года тому назад какой-то французский рассказ (имя автора не помню, а заглавие кажется «Шерри»¹), где автор, описывая дочь министра, вероятно, сам того не подозревая, дал верную клиническую картину истерии: тогда же я подумал, что чутье художника стóит иногда мозгов ученого, что и то, и другое имеет одни цели, одну природу, и что, быть может, со временем при совершенстве методов им суждено слиться вместе в гигантскую, чудовищную силу, которую трудно теперь и представить себе. Сон Карелина навел на меня такие же мысли, и сегодня я охотно верю Боклю, который в рассуждениях Гамлета о прахе Александра Македонского и глине видел знакомство Шекспира с законом обмена веществ, т. е. способность художника опережать людей науки...».

Развитые Чеховым в письме к Григоровичу мысли об единстве конечных задач ученого и художника напоминают о некоторых основных положениях статей Золя об экспериментальном романе, опубликованных в России как раз в эпоху первых литературных дебютов Чехова.

Но, как известно, «Экспериментальный роман» Золя явился своеобразным теоретическим парафразом на «Введение в экспериментальную медицину» Клода Бернара. Без сомнения, Чехов уже до знакомства со статьями Золя прочел знаменитую работу Клода Бернара. Ведь «Введение в экспериментальную медицину», в котором Клод Бернар сформулировал основные принципы новой медицинской науки, было настольной книгой всех передовых врачей в те времена, когда Чехов учился на медицинском факультете.

Влияние идей Клода Бернара простиралось далеко за пределы взглядов Чехова-врача. Эхо аргументации «Введения в экспериментальную медицину» слышится во многих суждениях молодого Чехова о литературе.

Одним из главных обвинений, предъявленных критикой Чехову на первых же порах его литературной деятельности, явилось указание на случайность изображаемых Чеховым тем, на разрозненность его писательских наблюдений. Между тем Чехов прошел научную школу, укреплявшую в нем взгляд на случайность, как на неизбежного спутника объективного собирания фактов, предшествующего обобщающему открытию.

На страницах «Введения в экспериментальную медицину» Чехов находил как бы готовые ответы своим критикам.

«Новые медицинские наблюдения, — писал Клод Бернар, — обыкновенно делаются случайно; если заболевший неизвестной до того времени болезнью входит в госпиталь или приходит советоваться с медиком, то это тоже чистая случайность. Но точно таким же образом ботаник встречает в поле растение, до того времени ему неизвестное, и тоже случайность, что астроном замечает в небе планету, о существовании которой он не знал. В таких обстоятельствах инициатива медика состоит в том, чтобы увидеть и не пропустить

¹ Речь идет, конечно, о романе Э. Гонкура «Шерри», Чехов не совсем точен — в романе описывается не дочь, а внучка маршала, военного министра.

факт, доставленный ему случаем, и его заслуга сводится на точность наблюдения».

Вместе с тем Клод Бернар подчеркивал в исследовании необходимый элемент отбора фактов и их обобщения.

«Я не могу войти здесь, — писал Клод Бернар, — в исследование характеристических особенностей, которыми должно отличаться хорошее медицинское наблюдение. Точно так же обременительно было бы приводить примеры медицинских наблюдений, сделанных случайно; они кишмя кишат в медицинских сочинениях и известны каждому. Итак, я ограничусь общим замечанием, что для хорошего медицинского наблюдения не только необходимо иметь наблюдательный ум, но нужно сверх того быть физиологом. Мы будем лучше истолковывать различные замечания болезненного явления, будем придавать ему действительный вес и не будем впадать в нелепость, за которую Сэйдингэм упрекал некоторых медиков, ставивших важные явления болезни на одну доску с другими явлениями, незначительными и случайными, все равно, как ботаник, который внес бы уколы гусениц в число признаков растения. Наконец, нужно вносить в наблюдения патологических явлений, то есть болезни, совершенно те же условия и ту же трезвость, как и в наблюдение физиологических явлений. Никогда не нужно идти далее факта и нужно быть в некотором роде фотографом природы».

Об этих положениях «Введения в экспериментальную медицину» нельзя не вспомнить, знакомясь с теми письмами Чехова, где он поднимает проблему писательской объективности. Отвечая на упреки Суворина в том, что повесть «Огни» ставит перед читателем ряд важнейших вопросов о смысле и целях человеческой жизни, но ни одного из этих вопросов не решает, Чехов приводит доводы, в которых явственно слышатся отзвуки идей знаменитого экспериментатора о неизбежности и даже в известной мере законности случайных наблюдений:

«Вы пишете, что ни разговор о пессимизме, ни повесть Кисочки нимало не подвигают и не решают вопроса о пессимизме. Мне кажется, что не беллетристы должны решать такие вопросы, как бог, пессимизм и т. п. Дело беллетриста изобразить только о божестве или пессимизме. Художник должен быть не судьей своих персонажей и того, о чем говорят они, а только беспристрастным свидетелем. Я слышал беспорядочный, ничего не решающий разговор двух русских людей о пессимизме и должен передать этот разговор в том самом виде, в каком слышал, а делать оценку ему будут присяжные, т. е. читатели. Мое дело только в том, чтобы быть талантливым, т. е. уметь отличать важные показания от неважных, уметь освещать фигуры и говорить их языком».

Таким образом проблему объективности писателя Чехов пытался разрешить путем сближения метода литературной работы с методом работы ученого-экспериментатора, который, подходя к сложному, мало исследованному вопросу, не спешит его так или иначе разрешить в зависимости от своей исходной точки зрения, а направляет свои усилия в сторону новых наблюдений, собирания новых фактов,

сопоставления их со старыми и, наконец, прозрения самой постановки вопроса. Стремясь к возможно большей объективности — так, как понимал ее тогда Чехов, — он в то же время отнюдь не отрицал относительный характер объективизма художника, наличия исходной точки зрения, «вопроса вначале». — «Я иногда проповедую ересь, — пишет Чехов в другом письме к Суворину, — но до абсолютного отрицания вопросов в художестве еще не доходил ни разу... Что в его (художника. — А. Р.) сфере нет вопросов, а вплотную одни только ответы, может говорить только тот, кто никогда не писал и не имеет дела «с образами». Художник наблюдает, выбирает, доказывает, компанует¹ — уж одни эти действия предполагают в своем начале вопрос; если с самого начала не задал себе вопроса, то не о чем догадываться и нечего выбирать.

...Требую от художника сознательного отношения к работе, Вы правы, но Вы смешиваете два понятия: решение вопроса и правильная постановка вопроса. Только второе обязательно для художника. В Анне Карениной и в Онегине не решен ни один вопрос, но они Вас вполне удовлетворяют, потому только, что все вопросы поставлены в них правильно. Суд обязан ставить правильно вопросы, а решают пусть присяжные, каждый на свой вкус».

Здесь важно отметить, что теоретические воззрения позитивиста Клода Бернара явились почвой, на которой укреплялись взгляды молодого Чехова на «чистое искусство». Декларирование Чеховым свободы искусства от всяких общественных тенденций очень похоже на декларирование Клодом Бернаром свободы науки от всяких философских систем. Подобно тому, как Золя, перенося принципы «Введения в экспериментальную медицину» в искусство, заменял слово «наука» словом «литература», так и Чехов, заимствуя построения у Клода Бернара, подставлял под понятие позитивной «чистой науки» понятие «чистого искусства».

«Экспериментальная медицина, — писал Клод Бернар, — как и все экспериментальные науки, не имеет нужды привязываться ни к какому систематическому слову; она не будет ни виталистической, ни анимистической, ни органистической, ни солидистической, ни гуморальной, она будет просто наукой, которая стремится дойти до ближайших причин явлений жизни в здоровом состоянии и в болезненном состоянии. В самом деле, ей незачем затрудняться системами, которые, каковы бы они ни были, никогда не могут быть выражением истины».

Эти строки не могут не напомнить известное заявление Чехова в письме к Плещееву:

«Я боюсь тех, кто между строк ищет тенденции и кто хочет видеть меня непременно либералом или консерватором. Я не либерал, не консерватор, не постепеновец, не монах, не индифферентист. Я хотел бы быть свободным художником и только...»

Можно было бы привести целый ряд критических высказываний

¹ Любопытно сравнить эту формулу с формулой Золя: «Он (романист) должен видеть, понимать, изображать» («Экспериментальный роман»).

молодого Чехова, которые являются непосредственными заимствованиями из «Экспериментальной медицины» или из «Экспериментального романа». Вот, например, возникает между Чеховым и М. В. Киселевой литературный спор по поводу только что появившегося в печати чеховского рассказа «Тина».

«Досадно, — писала Киселева Чехову, — что писатель Вашего сорта, не обделенный от бога, показывает мне только одну «навозную кучу». Грязью, негодаями и негодяйками кишит мир и впечатления, производимые ими, не новы, но зато с какой благодарностью относишься к тому писателю, который, проведя Вас через всю вонь навозной кучи, вдруг вытащит оттуда жемчужное зерно. Вы не близоруки и отлично способны найти это зерно, — зачем же тогда только одна куча?».

В ответ Чехов писал Киселевой:

«Для химиков на земле нет ничего нечистого. Литератор должен быть также объективен, как химик; он должен отрешиться от житейской субъективности и знать, что навозные кучи в пейзаже играют очень почетную роль, а злые страсти так же присущи жизни, как и добрые...»

Сравнение литератора с химиком — это почти цитата из Золя. В «Экспериментальном романе» Золя, говоря об писательской объективности, писал:

«Нельзя представить себе химика, негодующего на азот за то, что это вещество негодно для дыхания, или нежно симпатизирующего кислороду по противоположной причине».

2

С первого взгляда может показаться, что теоретические положения «Экспериментальной медицины» и «Экспериментального романа» должны были особенно явственно отразиться в чеховском творчестве потому, что Чехов обладал «второй профессией» — врачебной, а эта профессия, по самой сущности медицинской науки и тем более медицинской практики, должна была толкать Чехова на путь эмпирики.

На самом деле это не так. В сложной истории формирования Чехова-художника медицина сыграла иную роль. Влияние «второй профессии» на Чехова оказалось отнюдь не столь прямолинейным.

Несомненно, что первые шаги Чехова в «серьезном» жанре были тесно связаны с деятельностью и воззрениями Чехова-врача.

Среди ранних произведений Чехова мы находим целую серию рассказов, которые являются краткими художественными монографиями о различных болевых состояниях души.

В качестве характерного образца такой «монографии» назовем хотя бы написанный Чеховым в 1885 году рассказ «В аптеке». Это как бы первый вариант будущего «Тифа». Больной сидит в аптеке, дожидаясь приготовления лекарства, — этим исчерпывается весь сюжет рассказа. Но сколько в этом рассказе точных наблюде-

ний над психикой больного человека — наблюдений, по самому своему роду совершенно новых в литературе!

«Свойкин был болен. Во рту его горело, в ногах и руках стояли тянущие боли, в отяжелевшей голове бродили туманные образы, похожие на облака и закутанные человеческие фигуры. Провизора, полки с банками, газовые рожки, этажерки он видел сквозь флер, а однообразный стук о мраморную ступку и медленное тиканье часов, казалось ему, происходили не вне, а в самой его голове... Разбитость и головной туман овладевали его телом все больше и больше, так что, подождав немного и чувствуя, что его тошнит от стука мраморной ступки, он, чтобы подбодрить себя, решил заговорить с провизором...

...Свойкин вышел из аптеки и отправился к себе домой. Пока он добрался до своего номера, то садился отдыхать раз пять... Придя к себе и найдя несколько медных монет, он присел на кровать отдохнуть... Какая-то сила потащила его голову к подушке... Он прилег, как бы на минутку... Туманные образы в виде облаков и закутанных фигур стали заволакивать сознание... Долго он помнил, что ему нужно идти в аптеку, долго заставлял себя встать, но болезнь взяла свое. Медяки высыпались из кулака, и больному стало спиться, что он уже пошел в аптеку и вновь беседует там с провизором».

«В аптеке» — очень характерный образец чеховской монографии о состоянии души. Фамилия Свойкин — здесь нечто вроде тех латинских инициалов, которыми пользуются врачи, описывая какой-нибудь медицинский случай. Можно проставить «Икс», но можно поставить и «Игрек». Дело не в личности, а в случае, дело не в Свойкине, а в его болезни.

В «Скучной истории» профессор Николай Степанович первое свое письмо к будущей жене, письмо любви, написал на листе с заголовком «*Historia morbi*».

Многие ранние «серьезные» чеховские рассказы кажутся словно написанными на больничных листках. Читая их, вспоминаешь о тех «историях болезни», которые на самом деле заполнялись рукой Чехова и поныне хранятся в архивах московских больниц.

Но уже в таком рассказе, как «Тиф», явственно ощущается стремление Чехова расширить рамки повествования далеко за пределы «медицинской монографии». Рассказ, посвященный очень дробному, дифференцированному описанию картины субъективных страданий больного тифом, бросает неожиданный свет на картину души здорового человека. Перенеся тиф, Климов обнаруживает, что он болен совсем иной болезнью — неизлечимым равнодушием к жизни. Рассказ о тифе превращается в рассказ об устрашающей силе инерции, владеющей заурядной человеческой душой.

Диагноз болезни ранее превращался в характеристику больного. Свойкин заменим любыми инициалами, он только больной, на котором демонстрируется определенный патологический процесс. Климов — уже личность, характер, до некоторой степени и тип. Из наблюдений над болевой жизнью извлекаются факты, освещающие

некоторые стороны душевной жизни здорового, нормального человека.

С совершенно незнакомой старой литературе конкретностью стал Чехов описывать различные психические движения, неизменно сопровождая их часто как бы только случайно вкрапленным «физиологическим комментарием».

Вот как описывает Чехов состояние героя в рассказе «Поцелуй»:

«...Он весь предался новому, до сих пор ни разу в жизни неиспытанному ощущению. С ним делалось что-то странное... Его шея, которую только что обхватывали мягкие пахучие руки, казалось ему, была вымазана маслом; на щеке около левого уса, куда поцеловала незнакомка, дрожал легкий, приятный холодок, как от мятных капель, и чем больше он тер это место, тем сильнее чувствовался этот холодок, весь же он от головы до пят был полон нового странного чувства, которое все росло и росло...». «Легли спать, а у Рябовича шея все еще, казалось ему, была вымазана маслом и около рта чувствовался холодок, как от мятных капель».

Описывая тоску находящегося в ссылке человека, Чехов не забывает отметить испытываемую им зубную боль:

«...Сознание полной незащитности, воспоминания, тоска по родине, чувство погибшей молодости, зубная боль — все это сконцентрировалось в одну тяжелую гирию, которая давила мой мозг и возбуждала меня до ярости, до безумства» (Рассказ «Нытье»). Создавая образ почтальона (рассказ «Почта»), Чехов с бросающейся в глаза настойчивостью описывает то физическое ощущение, что, накапливаясь годами, породило особый душевный уклад, — ощущение холода в бессонную ночь.

«Пожимаясь от ночной сырости...» «Было холодно, сыро и пахло осенью...» «Холодно!..» «Но вот пахнуло сыростью, почтальон глубже ушел в воротник, и студент почувствовал, как неприятный холод пробежал сначала около ног, потом по тюкам, по рукам, по лицу. Тройка пошла тише; колокольчик замер, точно и он озяб». Лицо почтальона «мокро от росы, серо и неподвижно...» «Восток все еще был холоден...» «Холод утра и угрюмость почтальона сообщились мало-помалу и озябшему студенту. Он апатично глядел на природу, ждал солнечного тепла и думал только о том, как должно быть жутко и противно бедным деревьям и траве переживать холодные ночи. Солнце взошло мутное, заспанное и холодное». «Каков был холод ночью, таким он остался и при солнце...» «За окном, подумал он, вероятно, спят люди самым крепким утренним сном и не слышат почтовых звонков, не ощущают холода...» «Поглядел студент на пруд, который блестит около усадьбы, и вспомнил о карасях и щуках, которые находят возможным жить в холодной воде...» «Машинарист и его помощник, с лицами, влажными от росы, пили из грязного жестяного чайника чай. Вагоны, платформы, скамьи — все было мокро и холодно».

Рисую переломные моменты в душевной жизни своих героев, Чехов подробно разбирает те субъективные физические ощущения, что явились почвой для этих движений: жена уговаривает пьяного

мужа, мелкого репортера, бросить пить, бросить репортерскую работу и написать дяде в Тулу, чтобы он подыскал какое-нибудь казенное место. Муж находит жизнь мелкого провинциального чиновника скучной. — «Вдруг, неожиданно для Катюши, он делает резкое движение и вскакивает с постели... Лицо его бледно, на лбу пот.

— Чертовски меня мутит, — перебивает он замечания Катюши. — Постой. Сейчас...

Накинув на плечи одеяло, он быстро убегает из комнаты. С ним происходит неприятный казус, так знакомый по своим утренним посещениям пьющим людям. Минуты через две он возвращается бледный, томный... Его пошатывает... На лице его выражение омерзения, отчаяния, почти ужаса, словно он сейчас только понял всю внешнюю неприглядность своего житья-бытья. Дневной свет освещает перед ним бедность и грязь его комнаты, и выражение безнадежности на его лице становится еще живее.

— Катюша, напиши дяде, — бормочет он» (рассказ «Конь и трепетная лань»).

Когда наступает старость, скопление обычных болевых ощущений достаточно для того, чтобы человек, лишенный уже последних остатков жизненной теплоты и силы, решился на самоубийство. Старый генерал ночью в постели чувствует начало припадка ревматических болей. Он испытывает боль под ложечкой, зуд в плечах, от пяток до колен... За окном — осенняя холодная ночь... И старик идет к аптечке взять склянку с ядом (рассказ «Скука жизни»).

Крайне характерно, что такой рассказ, как «Устрицы», молодой Чехов рассматривает как опыт «медицинского» рассказа о субъективных ощущениях голодного человека.

«В этом рассказе я себя пробовал как *«medicus»*, — писал Чехов об «Устрицах». И это рассказ о том, как богатые, сытые люди ради забавы предлагают нищему мальчику устрицы, но не дают ему хлеба!

Для автора «медицинских монографий», для писателя-врача это было вполне естественно.

Но можно ли себе представить, чтобы зрелый Чехов называл, например, «Палату № 6» медицинской повестью, чтобы он оценивал ее как пробу своих сил в качестве писателя-врача?

От болезни Чехов обратился к тому, что явилось душевной нормой, а от душевной нормы — к тому, что определяло эти нормы: к обществу, к социальной действительности.

Характеризуя в письме к Суворину героя своей драмы «Иванов», Чехов еще оперирует физиологическими терминами, говорит об утомляемости и возбуждаемости как основных чертах Иванова, вычерчивает даже кривую ивановской возбудимости, — совсем как в какой-нибудь медицинской диссертации, — но в этом случае Чехов-аналитик, Чехов — критик собственных произведений уже явно отстает от Чехова-художника.

3

Теоретические взгляды молодого Чехова на литературу были близки и часто полностью совпадали с позитивистскими воззрениями Клода Бернара и Золя. Но одновременно в Чехове очень рано выработалось понимание природы реалистического искусства, удивившее Чехова далеко в сторону от натурализма.

Еще безвестным сотрудником юмористических журналов Чехов в письме к Н. А. Лейкину заметил:

«Некрасивое нисколько не реальнее красивого».

Не думаем, чтобы Лейкин, едва ли когда-либо всерьез размышлявший о природе искусства, понял Чехова.

Между тем в этой чеховской фразе содержится новое, более глубокое понимание реализма, утверждение красоты не как красоты, не как чего-то зыбко и произвольно противопоставляемого действительности, а как реальности, как жизненной правды.

В дающей обильный материал для критических размышлений «Литературной табели о рангах», составленной молодым Чеховым, себя самого он, конечно, не упоминает.

Во времена чеховской молодости где-то рядом с Чеховым жили такие писатели, как Лев Толстой, Тургенев, Гончаров, Островский, Шедрин. Однако Чехов жил и творил в содружестве не с ними, а в окружении таких писателей, как Боборыкин, Горбунов, Альбов, Баранцевич, Потапенко, Билибин, Лейкин, Щеглов.

Сами эти писатели были убеждены в художественной близости к ним Чехова. Для них он был собратом по перу, работающим с ними в одном направлении, писателем близкого к ним вкуса и творческих интересов. И в самом деле чеховский реализм казался им очень похожим на собственный их второсортный натурализм: те же обыденные сюжеты, почти та же скромная форма, что-то вполне вписывающееся в рамки «Нивы»...

П. И. Чайковский занес однажды в свой дневник:

«Ах, как тошен Масснэ!!! И что всего досаднее, так это то, что в этой тошноте что-то родственное с собою чувствую».

У Чехова было достаточно оснований для того, чтобы внести подобную запись и в свой дневник, имея в виду своих «спутников» — «скромных реалистов» 80- и 90-х годов. Но только с одной очень существенной поправкой: родственного он в этих спутниках решительно ничего не чувствовал.

Подражают обычно тем художникам, которые, повторяя себя, разбавляя себя, заменяя искусство мастерством, как бы обнажают свою манеру, свои приемы и таким образом сами открывают путь к подражанию себе. Подражать Бетховену нельзя, ибо в его музыке есть только бетховенское искусство, нигде не замененное одним бетховенским мастерством. Как ни велик Чайковский, но он принадлежал все же к тому роду художников, которые сами открывали довольно широкую дорогу эпигонам. Конечно, Масснэ совсем непохож на Чайковского-художника; но на Чайковского-

мастера он похож — и у Чайковского были все основания огорчаться по поводу этого родства.

Чехов принадлежит к числу художников, в высокой степени свободных от пародирования самого себя (ведь та замена искусства мастерством, о котором мы говорим, есть по своему существу автопародирование, только очень мягкое, затушеванное). Сам Чехов своим творчеством не открывал дорогу для эпигонов. Легкость подражания Чехову всегда была кажущейся. Да и в самой этой кажущейся легкости была для эпигонов смертельная опасность — подражание было слишком явным, очень трудно было внести тот необходимый элемент маскировки, без которой эпигоны обойтись не могут. Подражание сразу звучало как пародия. И эта пародия, мгновенно убивая самого пародиста, скользила по поверхности чеховского творчества, не только не нанося ему никакого вреда, но еще более выделяя его прочные поэтические ценности.

Мы говорим о чеховском понимании красоты как жизненной нормы, как близкой, существующей и требующей универсального утверждения реальности. Это — не только некий отвлеченный теоретический вывод, к которому пришел Чехов: речь идет о всей чеховской поэтике, о наиболее своеобразных чертах чеховского реалистического письма.

Именно это понимание красивого, как явления столь же реально-го, как некрасивое, было основной чертой, резко отделявшей Чехова от писателей-бытовиков, от писателей «чеховской плеяды».

В Чехове глубоко жила мечта о поэзии нарядной и звучной.

Романтические ноты, скрыто и вместе с тем явственно звучащие в «Степи» и составляющие все еще неразгаданную поэтическую тайну этой чеховской повести, были, вероятно, только вступлением в мир широкой чеховской мечты.

Но мечта эта не реализовалась, ибо, как мы узнали совсем лишь недавно, сама «Степь» представляла собою только пролог к большому роману, была только счастливым эпизодом в печальной жизни героя романа — Егорушки. Не о балочках, курганах, мельницах и степных большаках был задуман Чеховым роман, а о том, как русский человек приходит к самоубийству.

Степь являлась дорогой в книгу о «необъятной равнине, суровом климате, суровом народе со своей тяжелой историей, татаршине, чиновничестве, сырости столиц...»

Этот роман Чехова не появился. Вместо него Чехов создал десятки рассказов. «Володя», «Припадок», «Рассказ неизвестного человека» и многое другое — главы из ненаписанного романа, зажившие отдельной жизнью.

Но, обратившись к реальности самой скудной, непривлекательной, серой, Чехов не принес в жертву свою затаенную романтическую мечту, не отказался от нее.

«Красота не терпит обыденного и пошлого» — это утверждал Чехов — он, предлагавший свое утонченнейшее искусство к материалу самому обыденному и пошлому — он, всегда остававшийся в сфере сюжетов об «Иванах Гаврилычах и их супругах»!

Однако на это утверждение Чехов имел право, завоеванное всем своим творчеством.

Не странно ли: среди великих русских прозаиков не Тургенева и даже не Гоголя, а чаще всего именно Чехова называют поэтом.

И это кажется вполне естественным в применении к автору таких, казалось бы, сугубо прозаических произведений, как «Скучная история» или «Крыжовник».

Чехов, написавший беспощадные строки о буржуазных писателях, убаюкивающих читателя, Чехов, более всего презиравший благодушное приукрашивание действительности, — он с удивительной настойчивостью указывал своим друзьям по литературе на недостаток в их произведениях «музыки и кружев».

Что же это было — призыв к приукрашиванию действительности?

Нет, Чехов звал не к приукрашиванию жизни, а к ее исправлению. К исправлению жизни не в искусстве, а посредством искусства — реальному исправлению реальным искусством. В эстетическом мировоззрении всегда есть доля себялюбия и готовность пожертвовать правдой. Было много поэтов, умевших перерабатывать человеческое горе в тонкую красоту, и было очень мало поэтов, умевших это делать, ничем не затуманивая и не приукрашивая человеческого горя.

Может быть, у одного только Чехова грация столь предана жизненной правде, столь неотделима от нее.

Воздух, музыка, грация взгляда и чувств — все это в чеховских произведениях меньше всего навевало читателю ощущение успокоенности, приятного сознания полученной «эстетической компенсации» за уродство жизни.

В конце концов, все чеховское творчество в самой своей основе направлено к тому, чтобы показать реальность красоты, ее близость человеку, а стало быть, и практическую осмысленность борьбы человека за эту окружающую его, цветущую где-то рядом с ним красоту. Здесь Чехов в нашем сознании очень тесно смыкается с Горьким.

Отсюда, от этого понимания искусства — и «стилистические нормы» Чехова. В письме к драматургу Е. Гославскому Чехов заметил:

«...Зачем он у вас (речь идет о солдате Григории из пьесы Е. Гославского «Солдатка». — А. Р.) говорит ерническим языком? Разве это нужно, характерно? Такой великодушный, красивый акт, как прощение, и этот язык в жизни, может быть, и совместим, но в художественном произведении от такого совместительства пахнет неправдой».

Для Чехова борьба с такой частностью стиля, как «ернический» язык, была чем-то значительно более важным и глубоким, чем борьба за хороший вкус, утонченный стиль, соблюдение одного из правил изящной словесности.

Борьба шла за другое — за поэзию, понимаемую как охрану красоты реально существующей в жизни и являющейся не чем иным, как истиной человеческих мыслей и чувств.

4

Природа чеховского реализма не может быть вполне понята без изучения очень своеобразного у Чехова приема перенесений.

Изучение этих перенесений открывает нам методы, с помощью которых Чехов достигал такой необыкновенно обобщающей силы своих образов.

Остановимся на двух характерных примерах чеховских перенесений — в «Дуэли» и «Палате № 6».

Знакомый Чехову литератор Кигн в одном из писем к Антону Павловичу заметил, что в «Дуэли» он ясно угадывает сахалинский колорит.

«Дуэль» для корреспондента Антона Павловича явилась произведением, принадлежащим к сахалинскому циклу Чехова.

Но, как известно, действие этой повести происходит не на Сахалине, а в Абхазии.

Сахалин Чехов называл «адам», посетив же в свое время Абхазию, писал оттуда:

«Я в Абхазии! Ночь ночевал в монастыре «Новый Афон»; а сегодня с утра сижу в Сухуме. Природа удивительная до бешенства и отчаяния. Все ново, сказочно, глупо и поэтично. Эвкалипты, чайные кусты, кипарисы, кедры, пальмы, ослы, лебеди, буйволы, сизые журавли, а главное — горы, горы и горы без конца и краю... Сижу я сейчас на балконе, а мимо лениво прохаживаются абхазцы в костюмах маскарадных капуцинов, через дорогу бульвар с маслинами, кедрами и кипарисами, за бульваром темносинее море.

...Если бы я пожил в Абхазии хотя месяц, то думаю, написал бы с полсотни обольстительных сказок. Из каждого кустика, со всех теней и полутеней на горах, с моря и с неба глядят тысячи сюжетов».

Из этой тысячи сюжетов Чехов выбрал только один сюжет «Дуэли».

Вернее — ни одного сюжета, ибо Кигн, нам кажется, был прав: написанная после возвращения из путешествия на Сахалин «Дуэль» была скорее воспоминанием Чехова о жизни российских чиновников на Сахалине или же в других столь же глухих и угрюмых дальневосточных или сибирских местах (вспомним, что путешествие Чехова из Москвы на Сахалин, совершавшееся ускоренным порядком, длилось два месяца!), чем воспоминанием о солнечной и ласковой Абхазии.

Замысел повести о чиновнике, охваченном ностальгией, болезненно-острой тоской по родине, зародился у Чехова именно во время путешествия на Дальний Восток. В одном кратком примечании к «Острову Сахалину» Чехов упоминает о случаях заболевания ностальгией среди проживающих на Дальнем Востоке чиновников и офицеров.

Постоянные надежды на возвращение в Россию, подобные неотступной и далекой мечте, подробности быта интеллигентской жизни на окраинах Российской империи, психология русских колониза-

торов — чиновников, офицеров, полицейских, духовенства — все это с наибольшей полнотой наблюдал Чехов, конечно, не на Кавказе, не в Абхазии, в которой он был лишь мимоездом, а во время своего длительного пребывания на Сахалине, где ему пришлось лично познакомиться почти со всеми представителями «русской государственности».

И все же повесть о людях, которых Чехов наблюдал в «аду», он развернул на фоне страны, очень похожей на «рай», — на фоне страны, навевавшей мысль о тысячах «обольстительных сказок». Перед нами предстают образы «Дуэли» — неврастенические чиновники с маленькими, скованными душами, полицейские пристава, дьяконы, лицемерные и глупые дамы из бывших гувернанток, купчихи... Какая уж тут обольстительная сказка!

Не опасался ли Чехов, что сюжет «Дуэли» покажется слишком душным, рамки ее слишком узкими, кусок жизни, избранной предметом описания, слишком уж беспросветным?

Не захотел ли Чехов как бы распахнуть окно в жилье своих героев и показать читателю нечто контрастирующее, яркое, радостное, «обольстительное», экзотическое, показать эвкалипты, чайные кусты, пальмы и тем самым еще резче оттенить устрашающую мелкость жизни интеллигентных мешан?

Но в таком случае бросается в глаза одно удивительное обстоятельство: переселив своих героев с Сахалина в Абхазию, Чехов, этот один из самых замечательных пейзажистов во всей мировой литературе, именно в «Дуэли» проявил полное пренебрежение к пейзажу.

Сказок об Абхазии Чехов не написал, ибо не был сказочником. Но вот в работе над «Дуэлью» была ведь возможность описать море, горы, растительность — все, что так восхищало Чехова и возбуждало его писательские мечты. Этой возможностью Чехов не воспользовался. «Дуэль» — одно из самых бедных по пейзажу чеховских произведений. Читатель, который бы начал свое знакомство с Чеховым с «Дуэли», имел бы все основания говорить о том, что Чехов — писатель, к пейзажу совершенно равнодушный.

Море? Чехов предпочитает, чтобы о нем говорили сами герои «Дуэли».

«— Удивительно великолепный вид! — замечает о море доктор Самойленко, разглаживая обеими руками бакены», — замечает не потому, что море его восхитило, а потому, что он только что выпил кофе, рюмку коньяку и воду со льдом.

Нет, не хочет Чехов в «Дуэли» раздвигать рамки повествования с помощью пейзажа, не хочет он дать читателю «отдохнуть» на описаниях субтропической природы.

Цель перенесения в «Дуэли» совсем иная. Она связана не с желанием Чехова смягчить основную тему, а с желанием придать этой теме более общий смысл, более широкое реальное значение.

В самом деле, описание скучного, пустого, пошлого и в этой самой скуке, пустоте и пошлости позорного существования обывате-

лей, выполняющих «долг» российских колонизаторов, могло бы показаться суженным, специальным, если бы Чехов сохранил «натуральный» фон — тот, что он наблюдал в действительности — фон Сахалина.

Читатель «Дуэли» мог бы вступить в этом случае в невыгодный для автора спор. — Да, — мог бы сказать читатель, — вы очень убедительно нарисовали нам жизнь обывателей, мещан, чиновников, жизнь по существу очень страшную, вы показали нам своего рода духовную каторгу, чудовищный цинизм и опустошенность, но ведь вы показали людей, поставленных в исключительно неблагоприятные для их душевной жизни условия: вы показали людей, вынужденных служить на каторге — людей, являющихся сослуживцами царских тюремщиков и палачей. Удивительно ли, что они быстро опускаются? Кроме того, вы оторвали их от родины, оторвали на устрашающее расстояние в десять тысяч верст, да еще поместили их в крайне суровую природную среду. Вы же сами пишете в своем научном исследовании об острове Сахалине, что встречали чиновников и офицеров, больных ностальгией, людей, помещавшихся на почве острой тоски по родине! Значит, речь идет об условиях, в которых человек может заболеть душевным расстройством, значит, и в социальном смысле речь идет о чем-то подобном болезни, то есть исключительном и специальном. А раз так — все вами описанное, хотя и любопытно и, конечно, очень печально, но нас не слишком касается.

И вот, чтобы читатель не мог выдвигать подобные, вполне обоснованные доводы, Чехов освобождает своих героев от всякого давления исключительных, специальных факторов — он помещает своих героев в обстановку, которая никак уж не может дать повода читателю ограничить действие заключенной в повести жизненной правды.

Перенеся действие «Дуэли» с Сахалина в Абхазию, Чехов как бы заранее отвечает оппонировавшему ему читателю: дело не в исключительных условиях, в которых живут чиновники на Сахалине, а в общих условиях русской жизни, условиях, когда даже чудесная природа не только не приносит доли счастья, а, наоборот, превращается в источник душевной муки.

Вспомните отрицание Лаевским окружающей его природы. Это отрицание природы, конечно, более всего похоже на признание собственного духовного краха. Нигилизм, своеобразно обращенный на природу (очень глубокое и впервые именно Чеховым описанное душевное явление, одно из многих открытий Чехова-психолога!), есть только особое выражение личной неполноценности. И это подчеркнуто тем, что Лаевский отрицает природу, отнюдь не несущую вины перед человеком, ибо природа эта мягка и прекрасна.

Вот для этого более общего выражения своих наблюдений над действительностью, для подыскания своим идеям более универсальной формы, а во все не для «смягчения» характера самих наблюдений производит неред-

ко Чехов сложные перенесения, комбинирует разнородные элементы действительности.

Не менее ярким примером трансформированной и тем самым более глубоко выявленной реальности является «Палата № 6».

Пишущему эти строки приходилось уже высказывать мнение, что «Палата № 6» является в известной мере произведением аллегорическим. Непосредственная реальность в «Палате № 6» замаскирована. Написанная так же, как и «Дуэль», непосредственно после поездки на Сахалин, «Палата № 6» есть (повторяем — в известной мере) изображение царской каторги. Чехов прибегнул к аллегорическим приемам ее изображения ровно настолько, насколько это приходилось делать, учитывая цензурные условия. Если о «Дуэли» можно говорить, как о повести, на в е я н н о й Сахалином, то о «Палате № 6» можно говорить, как о повести, п р о д и к т о в а н н о й Сахалином. Работая над «Палатой № 6», Чехов находится уже как бы под властью сахалинских впечатлений, он отдается им целиком, заботясь лишь о практической возможности донести до читателя свою правду, донести ее, усекая кое-что внешнее, но оставляя в сохранности определенные философские взгляды — их Чехов выразил в «Палате № 6» с полной и побеждающей определенностью.

Много было написано плоского современниками Чехова о нем. Но даже, помня о том, как плохо понимали Чехова некоторые современные ему критики, все же, обращаясь к статьям Михайловского, поражаешься той степени непонимания, которую он проявил в своих высказываниях о «Палате № 6».

Отрицая общественное значение творчества Чехова, Михайловский готов был признать все же некоторую социальную ценность «Палаты № 6». Автор повести, как никак, поставил своей задачей обличение беспорядков в наших больничных учреждениях! Впрочем, Михайловский давал понять, что подобная задача является для художника слишком уж специальной.

Разумеется, в наши дни было бы наивно полемизировать с этой оценкой Михайловским чеховской повести. Но надо признать, что идейный замысел «Палаты № 6» и связь его с основными философскими взглядами Чехова были раскрыты лишь несколько десятилет спустя после появления повести.

Правда, будущий исследователь и текстолог Чехова сможет опубликовать чеховские строки, посвященные состоянию домов умалишенных в России. Об этом Чехов писал в одном справочном издании — и если эти строки остаются до сих пор неопубликованными, то только потому, что у нас все еще не воспитано верное отношение к каждой чеховской строке, как к величайшей драгоценности.

Но Чехов является одним из тех писателей, которые никогда не жарили курицу вместе с перьями. Специальные экскурсии в какую-нибудь область никогда не наталкивали Чехова на непосредственное использование приобретенных знаний.

В одном из писем к Константину Федину Горький заметил, что

у настоящего художника знание незаметно, бессознательно переходит в фантазию, органически ассимилируется воображением.

Чехову глубоко была свойственна верная работа воображения, и эту работу он никогда не подвергал насилию.

Менее всего небольшой медицинский экскурс Чехова мог явиться поводом для написания «Палаты № 6».

Когда мы говорим о «Палате № 6», как о произведении, изображающем не беспорядки в больничных заведениях, а большие, исторического значения беспорядки в подавленной самодержавием стране, мы несколько не дописываем Чехова, а только отмечаем то, что действительно он сам сказал в своей повести — и притом с той отчетливостью, с какой это можно было сказать русскому писателю в дореволюционную эпоху.

Мы отнюдь не являемся сторонниками того избранного некоторыми литературоведами и критиками метода, по которому получается так, что писатель всегда хотел сказать как раз не то, что у него написано. Но совершенно не нужно прибегнуть к особым и, увы, очень часто совершенно произвольным приемам «медленного чтения», чтобы убедиться в подлинном замысле «Палаты № 6» — изобразить сахалинскую каторгу.

Не будем утомлять читателя обильными цитатами, которые показали бы, что Чехов с почти подчеркнутой настойчивостью наводит все время на мысль о сходстве палаты № 6 с тюрьмой.

В самом деле, власть в больнице принадлежит не представителю медицины, а «отставному солдату с порыжелыми нашивками». Больные — за решеткой. Рядом с больницей — тюрьма. Громы сходит с ума на почве боязни полицейских преследований. Нет, не в селе Мещерском, как гласит литературное предание, нашел Чехов свою палату № 6. Смотрителей Никит, людей за решетками и многое другое, заполняющее повесть, Чехов видел прежде всего на Сахалине. И если, работая над «Островом Сахалином», Чехов стремился избежать того, что он рассматривал как субъективный элемент, то удалось ему это в какой-то мере потому, что самое важное, самое душевное, самое личное, что вынес Чехов из своего путешествия, было уже высказано им в «Палате № 6».

К сахалинскому циклу чеховских произведений обычно причисляют немногие рассказы или детали рассказов — «Гусев», «В ссылке», «Убийство». Но по внутреннему смыслу первым в этом ряду должно быть названо такое произведение, как «Палата № 6».

В нем Чехов, изобразив каторгу, в то же время поставил вопрос о философии непротивления:

«Нас держат здесь за решеткой, гноят, истязуют, но это прекрасно и разумно, потому что между этой палатой и теплым и уютным кабинетом нет никакой разницы. Удобная философия: и делать нечего, и совесть чиста, и мудрецом себя чувствуешь... Нет, сударь, это не философия, не мышление, не широта взглядов, а лень, факирство, сонная одурь».

Много хороших, верных и даже сильных слов говорят у Чехова его герои. Не принадлежат ли и эти слова к тем речам, которые

Чехов считал своим писательским долгом сообщить читателю в качестве подслушанных в жизни — и только?

Так было ведь, когда писал Чехов свои «Огни» — эту замечательную вещь, которую сам автор отвергал по мотивам, до сих пор еще неразгаданным.

Но в «Огнях» есть беседа — и нет борьбы.

В «Палате № 6» не только есть беседа, но есть и борьба, есть победитель и побежденный. Не «постановкой вопроса», как в «Огнях», ограничивается Чехов в «Палате № 6». Он предостерегает того, с кем спорит. Не просто расходятся участники спора в «Палате № 6», как расходятся они в «Огнях». Приятный разговор приводит Андрея Ефимыча Рагина за решетку.

«Отчаяние вдруг овладело им, он ухватился обеими руками за решетку, и изо всей силы потряс ее».

Решетка не поддавалась. Рагин гибнет. Здесь перед нами уже не «подслушанный разговор», — Чехов выступает здесь не только свидетелем, но и судьей, он не только ставит вопрос, но и отвечает на него.

В «Палате № 6» мы наблюдаем перенесение, по своему характеру и непосредственным задачам, казалось бы, противоположное перенесению в «Дуэли». В «Дуэли» перенесение преследует цели расширения темы, освобождения ее от элементов исключительности. Наоборот, в «Палате № 6» перенесение преследует цели маскировки общего значения темы, внешнего его сужения: царская каторга сужена до размеров одной палаты провинциальной больницы.

И вот своеобразнейшая особенность чеховского творчества: сузив место действия, сосредоточив свое внимание на своем маленьком и очень обособленном участке жизни (в самом деле, речь идет все-таки о сумасшедшем доме и о редчайшем, с точки зрения обыденной вероятности, случае заключения в него нормального человека!), Чехов, подобно шахматисту, проигрывая в количестве, выигрывает в качестве. Он жертвует «лобовым» изображением сахалинской каторги, изображением тюрьмы и арестантов, но, заменив ее изображением больничной палаты, несколько не проигрывает в осуществлении своих основных идеологических задач.

Сузив сюжет до пределов палаты № 6, Чехов дал изображение по своему значению более широкое, чем даже изображение режима каторги. От палаты № 6 протянулась нить — через каторгу — ко всей стране, суггестивность чеховского письма придала повести тот высший в литературном творчестве род многопланности, которая очень сложна по своей художественной структуре и в то же время не требует никаких комментаторов и специалистов по «медленному чтению».

Почему же такие читатели, как Михайловский, столь странно усваивали смысл повести? Именно потому, что они, в силу своего предвзятого отношения к творчеству Чехова, читали его, стараясь не столько прочесть Чехова по-своему, сколько не прочесть то, что у Чехова написано. Это ведь тоже своего рода «медленное чте-

ние» — постараться не заметить того, что сказано у писателя ясно и непреложно!

Можно с абсолютной уверенностью сказать, что для рядового читателя, современника Чехова, было близко не понимание «Палаты № 6» Михайловским, а понимание этой повести Лениным. В полную противоположность Михайловскому, Ленин уловил широкое, обобщающее значение чеховской повести.

Напомним слова Ленина о «Палате № 6», зафиксированные в воспоминаниях сестры его Анны Ильиничны:

«Когда я дочитал вчера вечером этот рассказ, мне стало прямо-таки жутко, я не мог оставаться в своей комнате, я встал и вышел. У меня было такое ощущение, точно и я заперт в палате № 6».

Михайловский пытался истолковать Чехова, низводя его реализм к самому ограниченному, к роду натурализма.

Слова Ленина о «Палате № 6» — это историческое признание огромной силы чеховского реализма.