

ЗВЕЗДА

ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ И ОБЩЕСТВЕННО-ПОЛИТИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ

1944

ОРГАН СОЮЗА СОВЕТСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ

№ 5—6

О ЧЕХОВЕ

Восьмидесятые годы казались и должны были казаться современникам эпохой литературного оскудения и упадка. В самом деле: умер Тургенев, умер Достоевский, умер Островский, умер Салтыков-Щедрин. Уходило из жизни могучее поколение, выступившее еще в сороковых годах, а достойной смены ему не было. Молодые писатели-разночинцы один за другим погибали в непосильной борьбе за труд: Помяловский, Решетников, Левитов, Слепцов, Гаршин. Самый большой из этих «шестидесятников», Флор Успенский, тоже был на пороге гибели. Один Лев Толстой был жив и «делал за всех», но выражению Чехова; но его одинокий, уже надорванный старческий голос усиливал ощущение образовавшейся пустоты.

Могло казаться, что силы русской литературы уже исчерпаны. Наступил промежуток, который кое-как заполнялся всякими юмористическими «осколками», да произведениями неунывавшего Воборыкина, писавшего, по его собственным словам, «быстро и хорошо».

Положение было, однако, не столь безнадежным, как казалось. История имела свой план и свои резервы. Литература — дело народное, а народ был жив и хотел жить дальше. Кризис переживала не русская литература, а народническая интеллигенция. Нужна была новая литература, свободная от народнических иллюзий и от многих, уже изжитых традиций, — и она явилась.

У Чехова были свои прямые учителя и предшественники. Рядом с литературой, исключительно сосредоточенной на острых вопросах социально-политической борьбы, существовала и другая литература, развивавшаяся вне узкого круга интеллигентских традиций. Она жила крепкой связью с провинциальной, захолустной Россией — с миром, который многие писатели обходили. Она ничего явно не проповедывала, ничему прямо не учила, а только подробно и ярко рассказывала о русской жизни — о людях всяких сословий и профессий, занятых своими бытовыми делами. Здесь не было ни Рудинных, ни Базаровых, ни Раскольниковых, ни Рахметовых. Здесь не было даже резко поставленных общественных вопросов. Эта литература казалась лишенной определенного направления, высоких идей и «устоев». За это ее нередко осуждали и даже третировали, отводя ей «второстепенное» место. Она пробовала иной раз выступать с самозащитой, но без успеха. Между тем у этой литературы были свои несомненные

органические права на существование и развитие. России надо было показывать не только глубину, но и ширь, со всеми особенностями ее национальной жизни, ее быта и природы. Надо было не только решать вопросы, но и собирать материал для правильной их постановки; надо было изучать Россию всесторонне, во всем ее своеобразии, во всех вариантах ее сословного, профессионального и умственного бытия. Эта «второстепенная» литература была представлена именами Писемского и Лескова. Литературное происхождение Чехова в самом основном и главном идет от них. Недаром он постоянно восхищался Писемским, а Лескова называл своим любимым писателем.

Чехов пришел в литературу со стороны — не из рядов большой интеллигенции, не из той среды, откуда современники ждали появления нового писателя. Он долго не имел даже никаких связей с этой средой, как будто мало ею интересуясь. Характерно, что и впоследствии он отзывался о русской интеллигенции своего времени недружелюбно и раздражительно, упрекая ее и в безделье, и в апатии, и в невежестве, и в болтовне. В первые годы он довольствовался мелкими юмористическими журналами. Литература была для него сначала чем-то вроде второй профессии: он занят был больше медициной и даже больше уважал ее — как настоящее, серьезное и несомненно полезное дело. Он писал свои первые рассказы, сцены и фельетоны легко, весело и небрежно, как будто и не собираясь входить в большую литературу.

Легкость эта не была, однако, плодом просто писательского легкомыслия или цинизма. Природа этой легкости иная: Чехов открыл целую обширную область жизни, не использованную литературой, — область житейских мелочей и случаев, на первый взгляд незначительных и только смешных или странных, а на самом деле характерных и достойных пристального внимания. Оказалось, что литература глядит из каждого окна, из каждой щели, — надо только поспевать, чтобы заносить этот колоссальный материал наблюдений в записную книжку. Сюжеты рождались на каждом шагу. Это еще не была большая литература, но это был уже спор с ней и с ее традициями. Недаром многое среди первых шуток и пустяков Антоши Чехонте имело явно пародийный характер: высмеивалась не только жизнь с ее сумбуром и неурядицей, — высмеивалась и традиция высоких литературных героев, загадочных натур, сложных страстей, трагических вопросов.

Короленко вспоминает, как Чехов говорил ему:

«Знаете, как я пишу свои маленькие рассказы? Вот. — Он оглянул стол, взял в руки первую попавшуюся на глаза вещь (это оказалась пепельница), поставил ее перед мною и сказал: — Хотите, завтра будет рассказ, заглавие «Пепельница»? Это была своего рода полемика: Чехов демонстративно вводил в литературу «первые попавшиеся на глаза» мелочи жизни, которые казались прежде стоящими вне литературы. Он осмысливал этот ввод пока только шуткой, смехом, за которым не чувствовалось ни злости, ни скорби, ни негодования, а иногда разве только недоумение: как странно, как неуютно и несообразно живут люди!

2

После Тургенева, Достоевского, Толстого, Салтыкова-Щедрина и Глеба Успенского рассказы Чехова показались многим критикам выражением общественного равнодушия и безучастия. Заговорили о «случайности» чеховских тем, о безразличном наборе фактов и происшествий, об отсутствии мирозерцания. Удивлялись, что Чехов только рассказывает о всяких мелочах, а ничего не объясняет. «Уж будто бы вся Россия до того опорожнилась (удивлялся, например, Шелгунов), что для мыслящего человека в ней нет ничего, что хотелось бы ему понять и объяснить?»

Это было, конечно, глубоким заблуждением. То, что казалось «случайным набором фактов», было на самом деле осуществлением одного из основных принципов художественной работы Чехова — стремлением охватить всю русскую жизнь в разных ее проявлениях, а не описывать избранные сферы, как это делалось обычно до него. Чеховский охват русской жизни поразителен; в этом отношении, как и во многих других, его нельзя сравнивать ни с кем (частично, разве только с Лесковым). Нет профессии, нет сословия, нет уголка русской жизни, в которые бы не заглянул Чехов. Он ставил себе задачу дать картину всей России, потому что думал о ней и любил ее в целом. Почтовый чиновник, уездный фельдшер, дьячок были ему так же чужды, как инженер, профессор или художник. Ему важно было понять соотношение всего того, из чего состояла русская жизнь, — понять самую суть ее национального характера и ее возможностей. Недаром он собирался использовать форму «Мертвых душ»: поставить своего рассказчика в положение Чичикова, разъезжающего по России. В некоторых вещах («Человек в футляре», «Крыжовник», «О любви») остались следы такого замысла. Упреки Короленко в том, что он не расстается со своими арестантами, Чехов говорил: «В голове у меня целая армия людей, просящихся наружу и ждущих команды». Если собрать вместе всех изображенных Чеховым людей, получится, действительно, чуть ли не армия.

Современники не понимали, что Чехов писал о мелочах жизни совсем не потому, что не видел или не хотел видеть ничего крупного. Дело было совсем в другом: Чеховский метод снимал различия и противоречия между социальным и личным, историческим и интимным, общим и частным, большим и малым, — те самые противоречия, над которыми так мучительно и так бесплодно билась русская литература в поисках обновления жизни. Ведь

именно в итоге этих противоречий и возникло «толстовство», столь сомнительное для самого Толстого. Характерно, что на время и Чехов подчинился влиянию этого учения (рассказы «Нищий», «Хорошие люди» и особенно «Встреча» 1887 года): иначе и быть не могло, поскольку проблема нравственного самосознания стояла в центре его наблюдений и работы. Но прошло несколько лет, — и Чехов сам заявил: «Толстовская мораль перестала меня трогать, в глубине души я отношусь к ней недружелюбно... Во мне течет мужицкая кровь и меня не удивили мужицкими добродетелями... Для меня Толстой уже уплыл, его в душе моей нет и он вышел от меня, сказав: се оставляю дом ваш пуст. Я свободен от постоя». В рассказе «Крыжовник» Чехов прямо и резко возражает Толстому: «Уходить из города, от борьбы, от житейского шума, уходить и прятаться у себя в усадьбе — это не жизнь, это эгоизм, лень, это своего рода монашество, но монашество без подвигов. Человеку нужно не три аршина земли, не усадьба, а весь земной шар, вся природа, где на просторе он мог бы проявить все свойства и особенности своего свободного духа».

Именно сознание того, что человек создан для больших дел, для большого труда, заставило Чехова вмешаться в обыденную, мелочную сторону жизни — не с тем, чтобы прямо обличать или негодовать, а с тем, чтобы показать, как эта жизнь несообразна с заложенными в этих людях возможностями. Он звал к разуму, к воле — то смехом, то грустью. Он видел, что люди сами тяготеют этой неурядице, этой «путицей мелочей», этой житейской «тигви». В русском человеке он наблюдал и глубокий ум, и широкий размах, и любовь к свободе, и тонкость чувств, и обостренную совесть — все данные для того, чтобы сделать жизнь значительной. Вот именно поэтому он с таким усердием и с такой страстностью показывал русскому читателю всю Россию — и в ее стремлениях, мечтах, дорывах и подвигах, и в ее падениях, в безделье, скуке. Особенно важно то, что чеховские люди сами чувствуют этот «трагизм мелочей», сами говорят о «логической несообразности», о «недоразумениях». Они — как большие, одержимые недугом и мечтающие о здоровье, но бессильные сами справиться с болезнью.

В статье о Чехове, направленной против тогдашней критики (1900 год), Горький сказал замечательные слова: «У Чехова есть нечто большее, чем мирозерцание, — он овладевает 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». Эти слова можно отнести не только к Чехову, но и ко всякому большому художнику, в том числе и к самому Горькому. Но в отношении к Чехову они имеют сугубое значение — как потому, что сказаны Горьким, так и потому, что Чехова долго упрекали в отсутствии «мирозерцания». Горький в той же статье определяет мирозерцание как «личное представление человека о мире и о своей роли в нем». Оно в этом смысле, как личное, ни для кого не обязательно и не может быть единственным источником для творчества. художе-

ственное творчество рождается из сознания сложности жизни, ее противоречий, недостаточности и неполноты ее постижения, из стремления воздействовать на действительность, изменить ее. Только при этом условии творчество писателя может приобрести необходимые для литературы черты общезначимости, убедительности и подлинной правдивости — черты, роднящие ее с наукой. Это и находил Горький у Чехова: «Он не говорит ничего нового, но то, что он говорит, выходит у него потрясающе убедительно и просто, до ужаса просто и ясно, неопровержимо верно».

3

Чехов был врачом, — и недаром именно врач пришел в литературу восьмидесятих годов. Медицина была дорога ему как правильный метод познания человека и общества, как научная опора для художественного наблюдения и разработки материала. Писателю, серьезно думающему над жизнью, нужна такая научная опора — именно, чтобы не впасть в субъективизм, не поддаться личным представлениям, не утерять чувства целого, не выйти из круга жизни. Для Пушкина такой опорой была история, для Толстого — педагогика. Чехов сам говорил: «Не сомневался, занятия медицинскими науками имели серьезное влияние на мою литературную деятельность; они значительно раздвинули область моих наблюдений, обогатили меня знаниями, истинную цену которых для меня, как для писателя, может понять только тот, кто сам врач». И дальше в том же письме (к Г. Рессолимо, 1899 год): «Знакомство с естественными науками, научным методом всегда держало меня настороже, и я старался, где было возможно, обращаться с научными данными, а где невозможно — предпочитал не писать вовсе... К беллетристам, относящимся к науке отрицательно, я не принадлежу; и к тем, которые до всего ходят своим умом, не хотел бы принадлежать». Чехов хвалил П. Бурже за то, что «он так полно знаком с методом естественных наук, как будто хорошо учился на естественном или медицинском факультете». Он говорил: «В Гете рядом с поэтом прекрасно уживался естествоиспытатель». В этом интересе к естественным наукам к имени Чехова с методу сказались идейная связь Чехова с шестидесятыми годами («святым временем», как он выразился однажды) и с материализмом.

Медицина начинает с вопроса о диагнозе и кончает вопросом о лечении; так и Чехов, начав с диагноза, потом перешел к лечению. Сначала он решительно и много раз утверждал, что от художника можно и нужно требовать не решения вопросов (на это есть другие специалисты), а только «правильной постановки» их, т. е. диагноза. Он говорил: «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». Он мог бы сослаться еще на Лермонтова, который в предисловии к «Герою нашего времени» (как бы предвидя в будущем появление Чехова) определил свою позицию в медицинских терминах: «Будет и того, что болезнь указана, а как ее излечить, это уж бог знает!» После Лермонтова этот вопрос стал

основным для русской литературы; он закончился отказом Толстого от художества и «толстовством».

Что разумеет Чехов под *правильной постановкой* вопроса? То самое, чего он добивался в своем творчестве: преодоления противоречий между социальным и личным, между большим и малым. У Толстого до конца его дней «настоящая жизнь» (как он говорил еще в «Войне и мире»), т. е. жизнь личная, противопоставлялась жизни исторической; у Чехова это противоречие снято. «Правильная постановка вопроса» состояла для него именно в том, что в каждом, хотя бы самом ничтожном и незначительном случае раскрывалась жизнь России в ее целом, слышалась острая социально-историческая тема. Он никогда не дает советов, указаний или объяснений, но зато дает почувствовать неблагополучие русской жизни со всей силой. Он убеждает читателя в этом неблагополучии на мелочах, но именно поэтому картина всеобщего неблагополучия становится тем более разительной.

Чехов застал Россию накануне исторического кризиса; но именно поэтому он понимал, что вопрос о ее лечении необычайно сложен и что одной литературе он не под силу. Он занялся самым очередным и необходимым — постановкой диагноза. Гениальность его диагнозов заключалась не только в их точности, яркости и убедительности, но и в том, что он ставил их на основе самых незаметных, маленьких признаков. Он открывал следы и последствия болезни в мелочах быта и поведения, в походке и интонации — там, где иной глаз нашел бы все совершенно благополучным или незаслуживающим внимания.

Конечно, за художественным методом Чехова скрывается недоверие к социально-политическим теориям и рецептам его времени. Именно поэтому он, как художник, набегал открытой, подчеркнутой, лобовой тенденциозности в своих вещах и не любил ее в чужих. Он находил, например, что Короленко «немножко консервативен» и «мыслит как сорокапятiletний журналист» — именно потому, что он слишком и прямо тенденциозен. Для восьмидесятых годов, зараженных либеральными и народническими тенденциями, эта позиция была, конечно, прогрессивной и очень нужной. Именно она давала возможность Чехову преодолеть целый ряд изжитых традиций и вывести русскую литературу на новый путь.

4

Всегда скромный в оценках собственного творчества, Чехов тем не менее сознавал себя новатором. «Все, мною написанное, — говорил он, — забудется через пять—десять лет; но пути, мною проложенные, будут целы и невредимы — в этом моя единственная заслуга». Эту новизну проложенных Чеховым путей сразу заметил Толстой. Из всех молодых писателей именно и только в Чехове он увидел серьезного соперника — писателя, который делал что-то безусловно новое и безусловно важное. «Чехов несравненный художник, — говорил он, — да, да: именно несравненный... Художник жизни... Чехов создал новые, совершенно новые, по моему, для всего мира формы писания, подобных которым я не встречал нигде... И Чехова,

как художника, нельзя уже сравнивать с прежними русскими писателями — с Тургеневым, с Достоевским или со мною. У Чехова своя особенная форма, как у импрессионистов».¹

Дело не только в том, что Чехов ввел в русскую литературу короткий рассказ, а в том, что эта краткость была принципиальной и противостояла традиционным жанрам романа и повести, как новый и более совершенный метод изображения действительности. Именно поэтому все, написанное до Чехова, стало казаться несколько старомодным — не по темам или сюжетам, а по методу. Сам Чехов говорил: «Странное дело, у меня теперь мания на все короткое. Что я ни читаю — свое и чужое, все представляется мне недостаточно кратким». Или: «Умею коротко говорить о длинных предметах». Замечательно при этом, что рассказы Чехова совсем не похожи на то, что принято называть новеллами; это скорее сцены, в которых гораздо важнее разговор персонажей или их мысли, чем сюжет. Часто в этих рассказах ничего особенного не происходит: заболел человек сыпным тифом, а потом выздоровел («Тиф»); сидит мельник на пороге и ругается с монахами, а потом приходит к нему мать и просит денег для другого сына («На мельнице»); Ванька Жуков пишет жалобное письмо, которое посылает «на деревню дедушке» («Ванька»). Вместо сюжета Чехову достаточно было просто положения, характеризующего нравы или человека. Он говорил Куприну: «Зачем это писать, 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 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». Видя, как Чехов вычеркивал все лишнее, добиваясь предельной краткости, друзья его говорили: «У него надо отнимать рукописи, иначе он оставит в своем рассказе только то, что они были молоды, влюблись, а потом женились и были несчастны». Чехов отвечал на это: «Послушайте же, но ведь так оно и есть на самом деле».

Важна еще другая черта чеховского метода, тоже новая в литературе. Чехов до предела сжимал авторский текст, доводя его иногда до значения сцепленных ремарок. Его персонажи говорят иной раз очень много, он сам — очень мало. Тема и положение раскрываются у него обычно не автором, а самими действующими (часто именно не действующими, а только разговаривающими) лицами. Автор как бы отходит в сторону, предоставляя своим персонажам говорить и делать то самое, что они привыкли и считают нужным. Чехов утверждал: «Лучше всего избегать описывать душевное состояние своих героев; нужно стараться, чтобы читатель без пояснений автора, из хода рассказа, из разговоров действующих лиц, из их поступков понял, в чем дело». Это как будто легкое смещение традиции имело на самом деле значение переворота и оказало сильнейшее влияние не только на русскую, но и на мировую литературу. Освободившись от авторского вмешательства, люди стали разговорчивее и откровеннее,

а читатель получил возможность подойти к ним ближе и понять их глубже. Вот тут-то и обнаружилось значение мелочей и пустяков: они получали новый и иногда сложный лирический смысл.

Совершенно естественно, что от рассказов Чехов перешел не к романам (как многие ожидали и как он сам часто мечтал), а к пьесам, к театру. Вся система Чехова была построена на лирике — на смехе и грусти; эпическое начало никак не соответствовало его методу. Этот глубочайший лиризм обнаружился именно тогда, когда чеховские персонажи вышли на сцену и заговорили перед зрительным залом о тех же «мелочах». Театр Чехова стали называть театром настроения. Обнаружилось то, чего долго не замечали в рассказах: авторская лирика таилась в подтексте, в «подводном течении». В разговорах персонажей открылся второй смысл, придающий самым обыденным будничным словам важный жизненный смысл. Так получилось, что человеческая жизнь полностью вошла в литературу. Чехов преодолел иерархию предметов, преодолел различие между «прозой жизни» и ее «поэзией», стал, по слову Толстого, истинным и несравненным «художником жизни».

5

Чехов вовсе не был тем унылым, мягким мечтателем, каким критика обычно изображала его. Это был человек с высокими требованиями к жизни, человек труда и героики, человек большого размаха, большой бодрости и большой силы воли. Недаром он с таким пафосом писал о путешественнике Н. М. Пржевальском и подобных ему людях («Таких людей, как Пржевальский, я люблю бесконечно», — писал он Суворину): «Их личность — это живые документы, указывающие обществу, что кроме людей, ведущих спор об оптимизме и пессимизме, пишущих от скуки неважные повести, ненужные проекты и дешевые диссертации, развращающих во имя отрицания жизни и глумящих ради куска хлеба, что кроме скептиков, мистиков, психопатов, неузытов, философов, либералов и консерваторов есть еще люди иного порядка, люди подвига, веры и ясно сознательной цели». Сколько здесь желчи и презрения — и сколько вместе с тем благородства и уважения к жизни! Это написано в 1888 году, а в 1890 году Чехов бежал от этих скептиков, мистиков и философов на край света, на остров Сахалин — замечательный поступок, бросающий неожиданный свет на всю его жизнь и работу. Перед поездкой он писал Суворину: «Не дальше как двадцать пять, тридцать лет назад наши же русские люди, исследуя Сахалин, совершили изумительные подвиги, за которые можно боготворить человека, а нам это не нужно, мы не знаем, что это за люди, и только сидим в четырех стенах и жалуемся, что бог дурно создал человека».

Горький был прав, когда наперекор присяжным критикам писал: «Каждый новый рассказ Чехова все усиливал одну глубоко ценную и нужную для нас ноту — ноту бодрости и любви к жизни». И цитировал слова из рассказа «В овраге»: «Жизнь долгая — будет еще и хорошего, и дурного, всего будет! Велика матушка Россия!» Даже в Сибири, на берегу Енисея, Чехов вглядывается в будущее — и видит: «На

¹ П. Сергеев. Толстой и его современники, 1911 г., стр. 236—238.

Волге человек начал удалю, а кончил стоном, который зовется песнью; яркие золотые надежды сменились у него немочью, которую принято называть русским пессимизмом; на Енисее же жизнь началась стоном, а кончится удалю, какая нам и во сне не снилась... Я стоял и думал: какая полная, умная и смелая жизнь осветит со временем эти берега!»

Да, Чехов был совсем не таким, каким изображали его «скептики, мистики и философы» или люди, писавшие «неважные повести» и «дешевые диссертации». Вот его верный портрет, нарисованный тем же Горьким: «В его серых грустных глазах почти всегда искрилась тонкая насмешка, но порою эти глаза становились холодны, остры и жестки; в такие минуты его гибкий, задумчивый голос звучал тверже, и тогда мне казалось, что этот скромный, мягкий человек, если он найдет нужным, может встать против враждебной ему силы крепко, твердо и не уступит ей».

Это сказывалось и в творчестве. С годами художественные диагнозы Чехова уточнялись и углублялись. Болезнь русской жизни приобретала под его пером все более резкие и яркие очертания. И чем яснее становилась самому Чехову эта болезнь, тем чаще и определеннее стали говорить о ней его герои. От диагнозов Чехов стал переходить к вопросам лечения. С особенной силой это выступило в рассказе «Крыжовник» (1898 год) — там, где ветеринарный врач Иван Иванович рассказывает о поездке в имение брата: «Я соображал: как, в сущности, много довольных, счастливых людей! Вы взгляните на эту жизнь: наглость и праздность сильных, невежество и скотоподобие слабых, кругом бедность невозможная, теснота, вырождение, пьянство, лицемерие, вранье... Между тем во всех домах и на улицах тишина, спокойствие; из 50 тысяч живущих в городе ни одного, ко-

торый бы крикнул, громко возмутился... Надо, чтобы за дверью каждого довольного, счастливого стоял кто-нибудь с молоточком и постоянно напоминал бы стуком, что есть несчастные, что как бы он ни был счастлив, жизнь рано или поздно покажет ему свои когти... Но человека с молоточком нет, счастливый живет себе, и мелкие житейские вопросы волнуют его слегка, как ветер осину, — и все обстоит благополучно... Во имя чего ждать, я вас спрашиваю? Во имя каких соображений?»

Важно, что все это говорит не сам Чехов, а его герой — обыкновенный провинциальный ветеринарный врач. Чехов никогда не сочинял — он слышал эти слова в жизни и обрадовался им, потому что сам он и был этим человеком с молоточком. Он стучал в самое сердце России — и достигался.

Чехов умер накануне революции 1905 года. Явились люди уже не с молоточками, а с рабочими молотами. На вопрос Чехова: «Во имя чего ждать?» — они ответили: «Больше ждать не будем».

Прошло еще сорок лет. Чеховская Россия отошла в прошлое. Между Чеховым и нами легла эпоха войн и революций. И можно было думать, что теперь оправдаются его слова: «Все, мною написанное, забудется». На самом деле случилось иначе: его герои отошли, но сам он, как человек и писатель, стал ближе и дороже, чем был. Мы поняли и его смех, и его грусть, мы почувствовали его веру в Россию и ее будущее, его жажду подвигов и труда, его мечту о «полной, умной и смелой жизни» и его уверенность в том, что эта жизнь наступит даже в Сибири. Новая, выздоровевшая и окрепшая Россия находит в творчестве Чехова моральную опору для дальнейшей борьбы.