

АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
(ПУШКИНСКИЙ ДОМ)



ИЗ ИСТОРИИ
РУССКИХ
ЛИТЕРАТУРНЫХ
ОТНОШЕНИЙ
XVIII-XX ВЕКОВ



ИЗДАТЕЛЬСТВО АКАДЕМИИ НАУК СССР
МОСКВА - ЛЕНИНГРАД

1959



Н. И. ПРУЦКОВ

К ВОПРОСУ ОБ ЭВОЛЮЦИИ РЕАЛИЗМА А. П. ЧЕХОВА

В принципах изображения характеров, в сюжетно-композиционном построении произведения раскрывается своеобразие творческого метода писателя. Задача настоящей статьи — проследить с этой точки зрения эволюцию творческого метода А. П. Чехова в 80—90-х годах.

Для А. П. Чехова уже в первый период его деятельности характерен крайне обостренный сюжет как в общем построении произведения, так и в отдельных его звеньях. Отчасти это можно объяснить тем, что писатель в первое время отдавал известную дань внешней драматичности, поверхностному эффекту, уступал требованиям массовой юмористической журналистики 80-х годов.

Однако дело не только и не столько в этом, так сказать, внешнем факторе. Речь идет об органической черте творческого метода писателя, о чеховском принципе художественной концентрации изображения жизни прежде всего в элементах сюжета. В сюжете зачастую сосредоточен главный фокус авторского видения, сюжет выдвигается у Чехова на первый план, в нем — главный интерес. Через сюжет дается общая картина повествования, открывается возможность полнее раскрыть характеры действующих лиц. Так, например, построен чеховский рассказ 1882 года «Забыл!!». В нем вся суть заключена в одной малозначительной комической ситуации. Иван Прохорович Гауптвахтов зашел в музыкальный магазин купить по поручению дочери ноты, но забыл название музыкального произведения. Эта забавная ситуация артистически обыгрывается молодым Чеховым, но не ради лишь игры, не только, чтобы насмешить. Игра наполняется содержанием. Возникает грустно-комическая повесть о том, как когда-то ловкий поручик, танцор и волокита, а теперь толстенный, коротенький и уже дважды разбитый пара-

личом помещик Гауптвахтов замучен своей женой, своими детьми до «затмения разума», до потери самого себя. Конечно, в этой конкретной ситуации нет еще «общего смысла», характеризующего жизнь в целом. Избранная ситуация пока ограничена рамками отдельного комического случая, как это часто встречается в раннем творчестве Чехова. Но важно уже и то, что в ней намечилось характерное для этого автора стремление — средствами комического сюжета, основанного на самых обыденных случаях, показать, как человек глубоко погрузился в тину мелочей.

Возникает вопрос: чем определяется тот или другой способ художественной концентрации? Источники и формы ее многообразны. Тот или другой способ концентрации может определяться изображаемой жизнью, характером рисуемых персонажей. Выбор того или другого способа художественной концентрации связан и с мировоззрением художника, с его пониманием изображаемого, с поставленными им творческими задачами, а также и с тем, что писатель озабочен наибольшим эмоциональным воздействием своего произведения. Обращение к забавному сюжету подсказывали Чехову требования юмористических журналов, и вкусы их читателей, и характер его собственного дарования.

Чехов показал себя великолепным мастером в тщательной отделке всех элементов сюжетного течения рассказа. И это не случайно, это связано с его восприятием действительности через забавный случай, через анекдотический сюжет. Классическим в этом отношении является рассказ Чехова 1883 года «Смерть чиновника». В нем есть все, что положено иметь в структуре сюжета (экспозиция, завязка, нарастание ситуаций, кульминация, развязка). Каждый из элементов, образующих сюжет, обозначающих его движение, тонко отделан, выразителен, содержателен, а в своей совокупности они в анекдотической форме концентрируют, как бы собирают в «пучки», «стягивают» в нечто осязаемое общий смысл жизни маленького чиновника. Подобную художественную концентрацию А. Толстой называл вымыслом жизни и считал, что в нем «жизнь более реальна, чем сама жизнь...». Искусство, говорил А. Толстой, «берет разбросанную жизнь, бесконечное количество разбросанных предметов, концентрирует их, и вы видите реализм, который более существенен, чем сама жизнь».¹

¹ А. Н. Толстой, Стенограмма выступления на встрече с начинающими авторами Ленинграда 15 апреля 1934 года (цитируется по книге: В. Щербина. А. Н. Толстой. Творческий путь. «Советский писатель», М., 1956, стр. 511).

Эта особенность реалистического метода оригинально выражена в произведениях Чехова. В рассказе «Смерть чиновника» он «сочинил» исключительный случай, изображаемое он комически преувеличил, создал концентрированную ситуацию, невозможную в самой действительности, но заключающую глубокую правду жизни. Чехов чутко уловил уродливо-смешное отклонение жизни определенного круга лиц от «разума», «человечности» и «красоты», постиг всю глубину «падения» этих лиц, не ощущающих этого падения и принимающих его за должное.

К художественному воплощению этого факта можно было подойти с разных концов: представить, например, как только курьез и анекдот, как единичные забавные происшествия в жизни чиновников и мещан. Чехов не был свободен в первые годы своей деятельности от подобного представления. Но он же пошел и дальше. Концентрируя изображение жизни в указанных «отклонениях» и придавая им комическую, а то и анекдотическую форму выражения, он на «дне» анекдотического бытия постигал общую трагедию неразумного течения жизни, уродливых отношений и представлений. С этим связано и изменение сюжетно-композиционной структуры чеховских произведений. В первое время она ограничивалась рамками отдельного комического случая, как бы лежащего на поверхности жизни и не заключающего в себе какого-то «тайного смысла». Позже структура чеховских произведений расширяется, становится более емкой. Их художественная правда становится более значительной, чем правда самой повседневной жизни, она разрывает тесные рамки мелочной действительности, проникает в смысл жизни, подсказывает таящиеся в ней тенденции и возможности. Сюжетное движение рассказа, как и прежде, в ранний период, основывается на отдельном комическом, пошлом, обыденном явлении. Но он уже заключает в себе подводное, не комическое течение, заставляющее задуматься над общим смыслом жизни.

Рассмотрим более конкретно эту эволюцию творческого метода А. П. Чехова в связи с художественной структурой его некоторых произведений 80—90-х годов.

Пародируя ложный романтизм, разнообразные приемы фальшивого изображения жизни, А. П. Чехов погружается в прозаическую жизнь, создает сцены, бытовые зарисовки, воспроизводит разнообразные эпизоды, диалоги, случаи, характеризующие «изнутри» пошлой повседневности. На этом пути от литературной пародии к бытовому рассказу стоит, в ряду многих других, такое произведение Чехова, как «Осенью» (1883). Его художественная структура проста и типична для многих ранних про-

изведений Чехова. В 1885 году этот рассказ был развернут автором в более сложный драматический этюд «На большой дороге». Наконец, в 1890 году появляется чеховский рассказ «Воры», который по своим персонажам, ситуациям примыкает к этюду и вместе с тем представляет собой новое качество в развитии реализма Чехова.²

Сравнение этих трех произведений с точки зрения их структуры дает очень многое для понимания эволюции художественных принципов писателя. Сюжетное строение рассказа 1883 года («Осенью») ограничено пределами индивидуальной трагической судьбы несчастного героя и раскрывает одну ситуацию: герой, жертва человеческой подлости, выпрашивает рюмку водки у кабатчика Тихона. Но уже в этом раннем рассказе автор раскрывает в избранной ситуации такое внутреннее движение, которое как бы озаряет всю мрачную картину. В кабаке появляется проезжий мужичонка и сообщает историю несчастного. Оказывается, он из господ, когда-то был подло обманут любимой женщиной и близкими родственниками, спился и разорился. Рассказ бывшего крепостного производит на слушателей сильное впечатление и определяет новое развитие всей ситуации, придает ей новый, более глубокий смысл. Мужичонка осуждает барина, высмеивает несчастного («Все это из одного малодушества вышло... С жиру... Ешь, пей — не хочу!»). С такой точкой зрения молчаливо соглашаются и слушатели. Но народная точка зрения на историю бывшего барина этим не ограничивается. Посетители кабака, фабричный Федя, крестьяне, мещанин, богомолки, даже сам «мордастый», с «заплывшими глазами» кабатчик Тихон выражают сочувствие человеческому горю. И если до рассказа мужичонки несчастный был совершенно одиноким, непонятым, беззащитным, озлобленным, то под влиянием горестного рассказа все меняется: барин находит сочувствие и поддержку.

В этом и состоит главный интерес, главный итог рассказа. Его сюжет включает такие факты и положения, группировка которых дает основания лишь для размышления об индивидуальной судьбе несчастного и не освещает общего хода жизни. Такой «ограничительной» точке зрения служит и обрамление рассказа: резко подчеркнутый осенний ночной пейзаж, составляющий фон и для жизни кабака, и для трагической истории бывшего барина. В начале рассказа автор сообщает, что осенний ливень и неистовый мокрый ветер, который выл волком,

² На связь этих трех произведений А. Чехова впервые указал Н. К. Пиксанов в статье «Романтический герой в творчестве Чехова (образ конокрада Мерики)» (Чеховский сборник, М., 1929).

визжал, загнал в кабаk дяди Тихона извозчиков и богомольцев. Эта картина воспринимается еще как нечто внешнее. И только в конце рассказа, когда уже стала известна неудавшаяся жизнь Семена Сергеевича (барина), пейзаж органически вливается в скорбную историю, служит средством ее эмоциональной оценки. В руках спившегося барина вновь оказался медальон, в котором хранился портрет любимой женщины. Он стал искать дорогое лицо. Но портрета уже не было: «добродетельный» Тихон выцарапал его ногтями.

«Фонарь вспыхнул и потух... А дождь лил и лил... Холод становился все сильней и сильней, и казалось, конца не будет этой подлой, темной осени. Барин впивался глазами в медальон и все искал женское лицо... Тухла свеча.

«Весна, где ты?»³

В структуре драматического этюда «На большой дороге» (1885) происходят решительные изменения, что вызвано не только требованиями жанра, но объясняется прежде всего изменившимся отношением художника к действительности, новым ее пониманием. В реалистической концепции Чехова появляются новые элементы, говорящие о поисках автором новых возможностей художественного изображения жизни.

Обостряются, наполняются драматизмом те ситуации, которые были эскизно и несколько статично даны в рассказе 1883 года. И прежде всего отношения между обитателями кабака приобретают конфликтный характер, что было только слегка намечено в злых словах Семена Сергеевича и Тихона в рассказе «Осенью». В новом рассказе до «открытия» истории Борцова, бывшего барина, все было взаимно обозлено, каждый жил со своим горем, со своими страданиями, мыслями (пербранка фабричного Феди и богомолка, злые и унижительные тирады Борцова, угрозы Тихона и т. д.). После «открытия» тайны Борцова все преобразилось. Будто в страшный мир людского страдания упала искра, свое горе оказалось на минуту забытым, а чужое осветилось, сделало только что ссорившихся людей как бы зрячими, чуткими, человечными, они воодушевились объединяющим их порывом помочь несчастному, выразить ему сочувствие, как-то облегчить его страдания. Победа человечности в страшном мире — вот мысль, зерно которой было уже в рассказе «Осенью». Но теперь она приобрела драматическое выражение благодаря тому, что автор рельефно раскрыл в первой части сцены взаимную отчужденность и враждебность

³ А. П. Чехов, Собрание сочинений в двенадцати томах, т. 2, Гослитиздат, М., 1954, стр. 192. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте.

людей, а затем, во второй части, — их сближение. Такой принцип, более решительно проведенный, чем в предшествующем рассказе, придал этюду внутренний драматизм, определил крутой поворот в сюжете.

Но новое качество драматического этюда «На большой дороге» выражается не в этом. Структура его, сравнительно с предшествующим рассказом, не только углубляется в своих основных элементах, но и расширяется. Появляется романтизированный образ бродяги Мерики, который вносит новый свет и тон в произведение, расширяет, меняет систему его образов, придает произведению новый идейный смысл. Мерик не только сочувствует, но и активно негодует против низости, — так рождается новая коллизия. Изображение трагической истории Борцова, ставшего жертвой человеческой подлости, дополняется протестом Мерики, последний становится в центре произведения. И голос самого автора, не слышный в первом рассказе, сливаясь с протестом героя, делается ощутимым.

Итак, структура рассказа расширилась, дала простор для обобщений и размышлений. Но и на этот раз структура оказалась заключенной в рамки если не индивидуальной судьбы героя, то такого исключительного порыва, который ограничивал типичность картины. Мысли, действия, слова Мерики не вполне согласуются с положением, с обстоятельствами его жизни, с его нравственным развитием. Его образ дан вне жизненной атмосферы. Налет ложной романтизации, исключительности присутствует в обрисовке этого образа. Следовательно, заключительная часть рассказа, в которой появляется Мерик, не удалась автору, он еще не нашел реалистических форм выражения протеста.

В рассказе 1890 года «Воры» Чехов изображает мир отверженных, отломившихся от жизни, но вольных людей — того же бродягу Мерику, конокрада и мошенника Калашникова, Любку, дочь конокрада. И этот мир свободной жизни противопоставлен однообразно серому существованию фельдшера Ергунова. Главный интерес в рассказе теперь сосредоточен не на проблесках гуманного сочувствия (как в рассказе «Осенью») и не на романтическом протесте (как в этюде «На большой дороге»), — повода к тому и другому теперь нет, а на указанном противопоставлении, позволяющем понять жизнь определенных слоев общества. Этому и служит все сюжетно-композиционное строение рассказа, характеристика персонажей, а история несчастного Борцова совершенно выпадает из сюжета.

Мир вольных, как птицы, людей в рассказе «Воры» представлен в реалистических картинах быта без той поверхност-

ной романтизации, которая наблюдалась ранее в обрисовке Мерики в этюде «На большой дороге». Поступки, суждения Мерики и Калашникова, их страсти и чувствования — все это в рассказе «Воры» находится в полном соответствии с обстоятельствами их жизни, вытекает из существа их положения, из их характеров. Происходит как бы возврат к реалистическому рассказу 1883 года «Осенью», но возврат на новой, обогащенной основе; получается новая идейно-образная структура произведения, свидетельствующая о новой ступени в развитии чеховского художественного метода. Уже говорилось, что в основе этой структуры — столкновение сильных и свободных, горячих и смелых людей, отломившихся от обычного порядка жизни, с пустым хвастуном Ергуновым, привязанным службой, всей своей психологией к этому порядку. Столкновение завершается победой первых и полным падением второго. Ночная метель, сбившийся с дороги Ергунов, постоялый двор, пользующийся дурной славой, таинственные его гости — все эти внешние обстоятельства соответствуют возникшему внутреннему столкновению. В дальнейшем течении рассказа картина разбушевавшейся метели, с одной стороны, как бы символизирует образ жизни вольных людей, а с другой — оттеняет слабость, растерянность Ергунова.

«А ветер-то, ветер! Голые березки и вишни, не вынося его грубых ласк, низко гнулись к земле и плакали:

«— Боже, за какой грех ты прикрепил нас к земле и не пускаешь на волю?» (т. 6, стр. 338).

И страшной показалась Ергунову ночная метель, когда он пережил борьбу с Любкой, лишился лошади, на которой в эту метель усакал Мерик.

«Он напрягал зрение и видел только, как летал снег и как снежинки явственно складывались в разные фигуры: то выглядит из потемок белая смеющаяся рожа мертвеца, то проскачет белый конь, а на нем амазонка в кисейном платье, то пролетит над головою вереница белых лебедей...» (т. 6, стр. 341).

Когда же прошла страшная для Ергунова ночь, скрылись в ней вольные люди, то улеглась буря и в природе. «Когда он вышел за ворота, белое поле представлялось мертвым...» (т. 6, стр. 342).

Ергунов кичится своей должностью сельского фельдшера, своим пистолетом. Но он не произвел никакого впечатления на Калашникова, Мерику и Любку. Не возвысила, а сконфузила и сочиненная им басня о чертях — «чертом» оказался Мерик, уличивший Ергунова во лжи. Не удалась фельдшеру и лесть — ее не приняли. Нет общего языка между людьми, оказавшимися

под одной крышей. Автор, развертывая события, показывает возрастающее отчуждение, напряжение в отношениях действующих лиц. Одно из них — Ергунов — шаг за шагом обнаруживает свое ничтожество, а Калашников, Мерик, Любка — силу, красоту, достоинство, свободолобие. Кульминационным моментом в развитии этих отношений является вдохновенная пляска влюбленных Мерика и Любки. В ней выражены кипучая энергия жизни и свобода страсти, так присущие этим вольным людям. И тут совершился поворот: Ергунов уже не озабочен тем, чтобы «уладить» свои отношения с «страшными» людьми, добиться их внимания к себе, страха или уважения. Из этого самонадеянного стремления ничего не вышло, Ергунова просто не замечали, с ним не говорили, он чувствовал себя одиноко. Под влиянием огневой пляски Ергунов стал завидовать этим людям, ему тоже захотелось стать молодцом, оказаться на их месте. Ергунов выражает неудовлетворенность своей пошлой жизнью — таков новый поворот в течении рассказа.

«Ах, что за огонь-девка! — думал фельдшер, садясь на сундук и отсюда глядя на танцы. — Что за жар! Отдай все, да и мало. . .»

«И он жалел: зачем он фельдшер, а не простой мужик? Зачем на нем пиджак и цепочка с позолоченным ключиком, а не синяя рубаша с веревочным пояском? Тогда бы он мог смело петь, плясать, пить, обхватывать обеими руками Любку, как это делал Мерик. . .» (т. 6, стр. 337).

Но фельдшер остался верен себе и здесь. Чего стоят его похотливые и трусливые мысли о возможных «шалостях» с Любкой рядом с открытой, смелой и сильной, но и опасной любовью свободных людей, любовью, которой так близка смерть! Зависть к этим людям уживается у Ергунова с презрением к ним. Они для него остаются обитателями разбойничьего вертепа.

В рассказе «Воры» тоже чувствуется голос автора, его тенденция. Но она связана теперь не с одним образом, который превращался как бы в рупор, а вытекает из всей концепции произведения. Автор поставил своих героев в такие отношения, из которых неизбежно следует определенная тенденция.

Романтическое начало сохранилось и в рассказе 1890 года, но теперь оно зашло в глубину повествования, внутренне одухотворило, озарило все произведение. Это именно та характерная для Чехова тенденция, которая, как говорил Горький, должна «укокошить» господствующую форму реализма, возбудить в людях отвращение к сонной, полумертвой жизни.

Сюжетно-композиционное строение рассказа «Воры» уже не замыкается в рамках индивидуальной судьбы или исключи-

тельного случая. В рассказе все просто и обыденно, люди совершают поступки сообразно обстоятельствам их жизни. Но какой простор в структуре этого маленького чеховского рассказа! Развернутая в нем ситуация ведет к той оценке общего ненормального хода жизни, которая так страстно была поддержана Горьким в письмах к Чехову.

Нарисованная Чеховым маленькая сценка заставляет задуматься над большими вопросами русской жизни. И здесь в чеховском восприятии действительности, в своеобразной чеховской форме реализма отражаются общие процессы жизни, проявляется потребность правдивого ее изображения.

Но рассказом 1890 года «Воры» не завершается развитие реалистического творческого метода Чехова.

Г. А. Бялый в интересной статье «К вопросу о русском реализме конца XIX в.» справедливо заметил, что логика развития Чехова проясняется сопоставлением трех его взаимно связанных произведений: «Осенью» (1883), «На большой дороге» (1885) и «Воры» (1890).⁴ Однако он трактует эту проблему односторонне. По словам Г. Бялого, вся суть первого чеховского рассказа будто заключена в констатации факта вопиющей и циничной несправедливости, которой автор ничего не противопоставляет. В действительности, как мы видели, это не так. Структура рассказа «Осенью» не основывается, конечно, на принципе противопоставления, но все же заключает в себе не только констатацию жизненной грязи и цинизма. В рассказе уже заключено зерно, которое разовьется в последующих произведениях. Страдания несчастного человека, ставшего жертвой подлости, вызывают у присутствующих сочувствие. Это и подчеркнуто сюжетом рассказа. Следовательно, уже здесь хотя и эскизно, без драматизма, но намечилось противопоставление человеческой подлости, совершившейся в среде «господ», и гуманности, проявленной теми, кого не признают за людей. Это и придает рассказу чеховскую теплоту, вызывает ту искру, без которой немыслим чеховский реализм даже на ранних ступенях развития. Г. А. Бялый взял только одну сторону чеховской ситуации (история несчастного) и не заметил существенных для будущего Чехова проблесков другой тенденции, наметившейся во второй части рассказа (сочувствие к нему «отверженных»). В силу этой второй тенденции оказался вполне закономерным

⁴ Г. А. Бялый. К вопросу о русском реализме XIX в. Труды юбилейной научной сессии Ленинградского госуниверситета, 1946, стр. 309.

следующий шаг — создание героя с «искрой» в душе. Г. А. Бялый так обрисовал логику развития творчества Чехова, что нарушались, уничтожались связи между рассказом «Осенью» и драматическим этюдом «На большой дороге».

О втором произведении («На большой дороге») исследователь правильно говорит, что в нем «в качестве противовеса грязной и низкой жизни появляется романтический бродяга Мерик, негодующий против лжи и несправедливости и готовый к подвигу мести за поруганную человечность».⁵ Но и здесь произведение не охвачено во всей его идейной и образной сложности. Это и не позволяет видеть художественную неудачу в изображении романтического протеста и объяснить, почему Чехов не задержался и на этой ступени изображения действительности. Преодолевая «тусклость» своего первого рассказа, стремясь наполнить произведение светом, простором, Чехов развивает первоначальную концепцию, положив в основу следующего произведения прямое столкновение и порыв к мести. На этой основе и возник романтический бродяга Мерик, появилась необходимость свести, столкнуть лицом к лицу «жертву», «преступника» и «мстителя». Но из всего этого пока получилась только внешне занимательная мелодрама, не захватывающая жизненной сути. Романтический протест не был мотивирован жизненными обстоятельствами и не вытекал из них, не пронизывал всего сюжета, а был как бы привнесен извне, звучал как голос автора, сделавшего Мерика своим рупором. Здесь Чехов не достиг еще своего реалистического мастерства, позволяющего сообщать самой структурой произведения, его композицией, сюжетом романтическую просветленность реалистически изображаемой жизни. Рассказ «Воры» и представляет собой выход на этот путь одухотворенного реалистического творчества.

Г. А. Бялый, не анализируя детально структуру этого рассказа, также пришел к односторонней его оценке, оторвал от предшествующих исканий Чехова и тем нарушил единство развития его реализма. Автор не заметил внутреннего романтизма этого рассказа. В этюде он был внешней тенденцией, связанной с необычным образом Мерика. В рассказе «Воры» он произвольно растекается по всему повествованию, светится из самой его сердцевины — из основной коллизии. Романтизм как бы спрятался, ушел в глубину и слился со всем развитием сюжета. Это говорит о возросшем художественном

⁵ Там же.

мастерстве писателя, целостности его взгляда на действительность. И почва, смысл романтизма теперь другие. В предшествующем произведении он был связан с индивидуальным, исключительным протестом Мерики и направлен против индивидуального, исключительного случая. Теперь же он возник на почве самой жизни, на почве осознания ее ненормального общего хода и был направлен не против личности, а против гнета жизни, калечащей человека. Смысл рассказа «Воры» Г. А. Бялый характеризует так: «Ненормальной оказывается здесь сама норма жизненных отношений, а не ее нарушение — вот о чем говорит Чехов в этом рассказе, как и во многих других».⁶ В этой формуле верно и тонко охарактеризована только видимость многих чеховских сюжетов, но не их взрывчатая сущность, столь метко, наглядно раскрытая М. Горьким в известном отзыве о рассказе «Дама с собачкой». Начинается этот рассказ самой пошлой ситуацией. Но в дальнейшем, в проникновенном чеховском изображении, она выливается в драму, которая помогает пошлым людям осознать бескрылость своей жизни, пробуждает стремление к другой действительности. Это и создается своеобразным, сравнительно с рассказом «Воры», построением рассказа «Дама с собачкой». В основе коллизии рассказа «Воры» лежало столкновение людей разных миров, вызвавшее у обывателя Ергунова желание иной жизни. В рассказе «Дама с собачкой» совершенно устранено столкновение противоположных начал — «романтического» и «пошлого». Основой сюжета рассказа явилось подлинно реалистическое изображение того, как пошлая жизнь обернулась такой стороной, что ее герои сами собой, а не под влиянием столкновения с людьми иного мира ощутили необходимость освобождения от пут условностей. И самое существенное, что отличало «Даму с собачкой» от предшествующих рассказов Чехова: в его сюжетно-композиционном движении появилось принципиально новое, очень симптоматичное завершение. Гуров, герой рассказа, думал:

«Как освободиться от этих невыносимых пут?

«— 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» (т. 8, стр. 410).

⁶ Там же, стр. 310.

Развязка рассказа, повести или романа всегда очень важна для понимания всей концепции произведения. Логика развития героев «Дамы с собачкой» привела их к осознанию необходимости каких-то перемен в жизни. В основе «Гранатового браслета» А. Куприна или рассказа А. Толстого «Любовь» почти та же исходная ситуация, что и в чеховском рассказе «Дама с собачкой». Но сюжет произведений А. Куприна и А. Толстого ограничен лишь рамками индивидуального случая, а его завершение лишено чеховского простора, тех мучительных, но и симптоматичных раздумий над жизнью, которыми был охвачен Гуров. А. Куприн и молодой А. Толстой не ощущали трагизма неразрешенности больших вопросов жизни. Автор «Дамы с собачкой» это ощущал в самых обыденных отношениях людей своего времени. В этом и выражалось предчувствие им неизбежных больших перемен в жизни.

Средствами художественной структуры, ходом сюжета А. П. Чехов незаметно «подводит» своих героев к таким жизненным итогам, которые сами говорят о необходимости перемен. «Течение» чеховского рассказа так и идет: сперва все благополучно, как и положено быть по заведенному порядку вещей; люди едят, спят, женятся и выходят замуж, а потом вдруг «бунт», открываются глаза на истинный смысл существования, появляются мысли об иной жизни, бегство, тоска по настоящему счастью, радость освобождения. Но это «вдруг» подготовлено всей «механикой» пошлой жизни. Художник так глубоко постиг ее гибельность, она в его изображении так далеко зашла в деле «обесчеловечивания человека», что «бунт» против нее или гибель в тине ее мелочей становятся неизбежными.

Разными сюжетными ходами А. П. Чехов подводит к одной главной мысли — о неразумности жизни. Он показывает крах всякого рода иллюзий, возникших на почве примирения с этой жизнью, пробуждение сознания, порывающего с нею, борьбу, гибель. Все это и придает реализму А. П. Чехова внутреннюю, органически присущую ему просветленность. И она создается определенной сюжетно-композиционной структурой произведений Чехова, поворотами в сюжете; с этим же связаны и соответствующие принципы в обрисовке персонажей. Даже в мрачной «Палате № 6» (1892) ощущается эта высокая чеховская нота: утверждение свободы человека, его права на достойную жизнь. Сюжет «Палаты № 6» раскрывает историю двух жизней: один герой сходит с ума (Громов), другой, будучи здоровым, попадает в палату для душевнобольных (Рагин). Но в том и другом случае итог один. Только здесь,

в «Палате № 6», происходит перелом, прояснение в душевном мире героев-узников. Ужасы насилия над человеческой личностью в палате-тюрьме обостряют чувства и мысли Громова и Рагина. Первый становится сознательным обличителем жизни, требующим для личности прав на свободу, на уважение. Второй осознает абсурдность своей спокойной «философии» пассивного принятия всего того, что есть, что дает жизнь. Такой поворот в сюжете — от изображения ненормальной жизни провинциального дикого угла к сумасшествию, являющемуся в действительности острым осознанием несправедливости существующего устройства жизни, бунтом против нее, отражением жажды светлой, человеческой жизни, — вносил «свет» в реализм Чехова, расширял его «горизонты».

