

Н О В Ы Й

М И Р

**ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ
И**

ОБЩЕСТВЕННО-ПОЛИТИЧЕСКИЙ

Ж У Р Н А Л

К Н И Г А

Д Е С Я Т А Я

О К Т Я Б Р Ъ

М О С К В А

1 . 9 . 2 . 9

2. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ МАНЕРА ЧЕХОВА

К. Локс

I

Сейчас Чехов для нас—писатель другой исторической эпохи. Мы привыкли его читать, не особенно интересуясь его искусством,—милое, дорогое имя, легкость и какая-то необязательность, вот что испытываем мы, перелистывая, в который раз, томики его рассказов. Между тем, внимательное изучение Чехова как художника открывает ряд новых возможностей в его оценке и понимании. Как ни велико сделанное им, все же неизбежна мысль, что он мог сделать гораздо больше. Это интересно для некоторых общих вопросов искусства.

Чехов начал с небольшого рассказа, или, вернее, «сценки», сфотографированной и запечатленной на лету: «доселе относился я к своей литературной работе крайне легкомысленно, небрежно, зря,—вспоминает он впоследствии.— Не помню я ни одного своего рассказа, над которым я работал бы более суток, а «Егерь», который вам понравился, я писал в купальне! Как репортеры пишут свои заметки о пожарах, так я писал свои рассказы: машинально, полубессознательно, ни мало не заботясь ни о читателе, ни о себе самом... Писал я и всячески стараясь не потратить на рассказ образов и картин, которые мне дороги и которые, бог знает почему, берег и тщательно прятал» (Д. Григоровичу, 26/III 1886 г. Письма, I, 208). Основой такого небольшого рассказа является умение схватывать и закреплять некоторое жизненное положение. Его сюжет не нужно изобретать, это не вымысел, не та или иная искусственная комбинация, а, наоборот, некоторое обобщенное, бесспорное для всех положение. Безыменный рассказ такого типа, не обозначающий действующих лиц, близок к анекдоту. Его соль в типичности, иногда юмористической, иногда трагической, в неожиданной развязке, неожиданном ответе. Комизм того или другого положения всецело зависит от изобретательности автора, от его уме-

ния играть обычными бытовыми положениями, извлекать из них при помощи счастливо найденного случая необходимый комический эффект. Весь первый период Чехова представляет собой чередование двух манер. Он верен быту и действительности в том смысле, что типичность персонажа и обстановки газетного или журнального рассказа, рассчитанного на злободневность, для него обязательна. Комическое разрешение типичного случая достигается или пародийными стилистическими средствами или довольно обычными сюжетными приемами—ошибкой, неожиданностью, несоразмерностью исходного положения и развязки. Таковы рассказы первого тома: «Страшная ночь», «Чтение», «В потемках»... В первом случае гроба в квартирах в ночь под рождество, «когда темная беспросветная мгла висела над землею», оказываются принесенными спасающим их от кредиторов приятелем. Обнаженность комического впечатления достигается соответственно подобранными фамилиями—Панихин, Трупов и т. п. Во втором рассказе чиновники, занявшиеся по приказу своего начальника самообразованием, заболевают: один из них сходит с ума, читая роман Дюма «Граф Монте-Кристо». «В потемках» целиком построен на комической развязке: товарищ прокурора, посланный женой узнать, не забрались ли воры на кухню, возвращается оттуда в спальню с шинелью пожарного на плечах.

На ряду с этими обычными для комического рассказа сюжетными приемами пародируется стиль. Такова «Сирена», построенная на стилистических пародийных моментах («но налимья печенка—это трагедия, а жареная индейка? Белая, жирная, сочная этакая, знаете ли, в роде нимфы». «Такая была девица, что просто всем на удивление. Финик! Полнота, формалистика в теле и прочее» («В бане»).

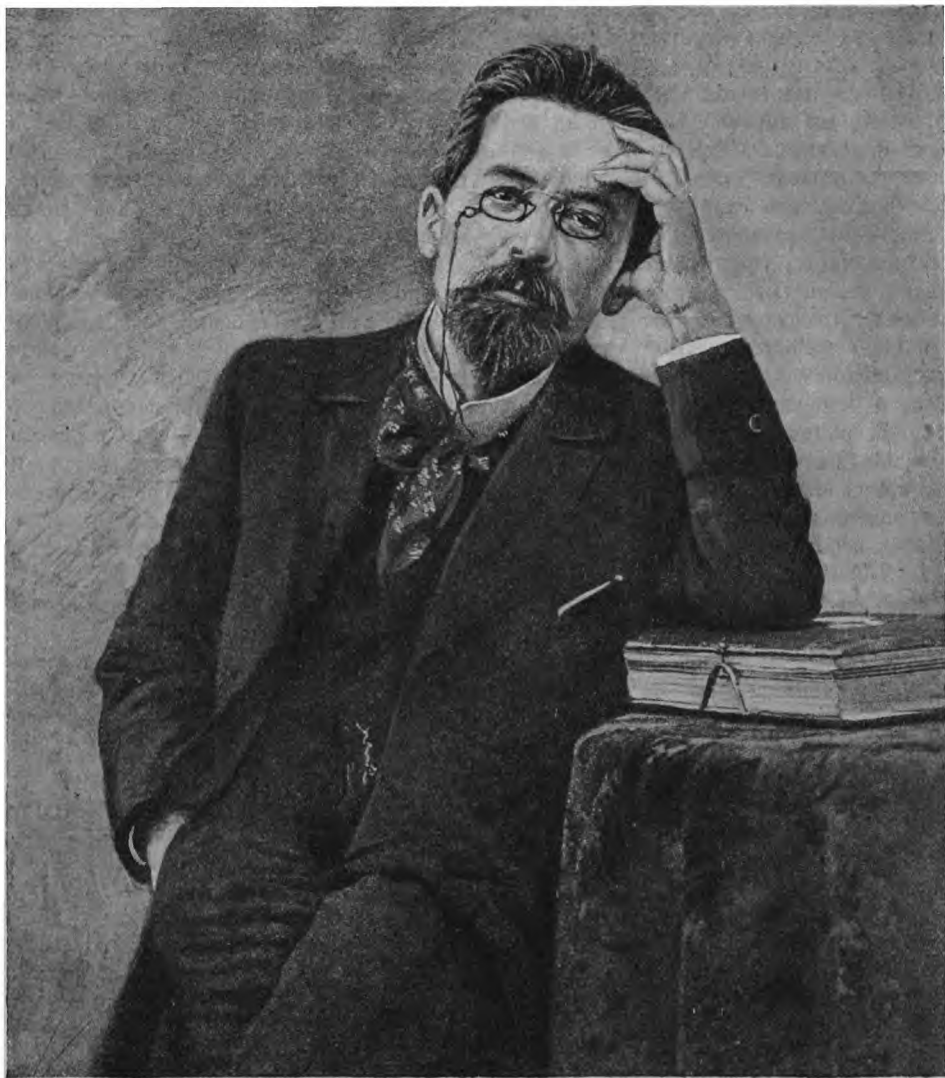
Рассказ, построенный таким образом, не нуждается в индивидуальном оформлении действующего лица; наобо-

рот, чем типичней персонаж, тем лучше. В этом смысле классические примеры можно найти у Гоголя, — исключительная типичность персонажей и неожиданность в деталях, в отдельных положениях создают обстановку несравненного комизма. Но типический бытовой материал может быть источником рассказа совсем другого стиля. Рассказ, построенный на общеизвестном сюжете, на сразу познаваемой ситуации, разрешенной так же типически, обладает той особой силой впечатления, которую создает так называемая верность действительности. Такой рассказ мы определим как рассказ социального опыта или социальной тематики, его основа — общеизвестное бытовое положение и общеизвестное, сразу узнаваемое лицо. Таков «Злоумышленник» — он настолько общеузнаваем по своей ситуации и действующим лицам, что стал неизбежной принадлежностью всевозможных «чтецов-декламаторов». Эффект такого рассказа достигается именно его бесспорностью и типичностью. Так мы определяем исходное положение Чехова как художника, которое осталось у него в той или иной форме навсегда. Отсюда ясно и признание современников — быстрое и почти всеобщее. Чехов в большей степени, чем кто бы то ни было, был воспринят в качестве близкого и любимого писателя. Трудный и сложный путь варьирования методов бытового рассказа, попытки выйти за его пределы и по-новому разрешить задачу ответственного жанра, — это и представляет собой творчество Чехова в целом, где для него лично, как для художника, было немало поражений, в которых он, впрочем, не виноват.

II

Ум ясный и точный, — вот что прежде всего отличает художественную манеру Чехова. Исследователями и им самим не раз было отмечено значение научного склада и особой «медицинской» наблюдательности. Но кроме этого нужно принять во внимание большую и подавляющую традицию, от которой Чехов зависел, быть может,

сильнее, чем от своих навыков врача-аналитика. Мы говорим в данном случае о значении Льва Толстого, особенно его последнего периода, — таких вещей, как «Смерть Ивана Ильича», «Крейцерова соната», «Хозяин и работник». Здесь не только литературное влияние, заметное только после больших и точных изысканий, но и значение понятия «истины» в качестве руководящей нормы творчества и способа обработки материала. «Художественная литература потому и называется художественной, — писал Чехов Киселевой в 1887 г., — что рисует жизнь такую, какова она есть на самом деле. Ее назначение — правда безусловная и честная... Литератор не кондитер, не косметик, не увеселитель; он человек — обязанный, законтрактованный сознанием своего долга и совестью». Совпадение этих мыслей с воззрениями Толстого поразительно. Во имя «правды» Толстой отрицал всякую «декадентщину», узко покрывая этим досадным термином часто утонченные и подлинные произведения искусства. Чехов в этом отношении шире Толстого, но так же, как и он, определяет весь круг художественного долга и своих возможностей. И в этом отношении он действительно достиг максимума. Каждый его рассказ деловит и существен, неизменно запечатлевает какое-нибудь жизненное происшествие и очень редко переходит в «событие». С этой точки зрения мы можем установить глубокое различие основной новеллистичной манеры XIX в. от новеллы итальянского Возрождения, Стендаля и Мериме, отчасти даже Мопассана. Событие в настоящем смысле этого слова представляет эстетическую сущность новеллы — его значение в экспрессивности самого факта, в тех сюжетных возможностях, которые из него вытекают. Случай, наоборот, типичен, не исключителен, это то, что встречается на каждом шагу. Для наблюдателя жизнь — ряд случаев; для художника — ряд событий. Чехов замечателен тем, что он остался художником случая и даже больше — старался превратить событие в случай. Только несколько раз он пытался подняться до высот подлинного события и искал вы-



А. П. Чехов

хода из случаев и случайностей, но всегда отступал на этом пути, как будто не доверяя собственным силам или не желая узаконять неизвестность. В этом смысле он верный сын своего времени или, вернее, своего «безвременья». Вот почему сюжет, в конце концов, для него безразличен; он не считает нужным выбирать, долго вынашивать его, он пишет и может писать регулярно по утрам каждый день и столь же мало нуждается во «вдохновении», как и всякий честно и аккуратно работающий человек, которому

жизнь на всякий день поставляет свой материал.

Здесь критики пытались найти общие черты у Чехова и Мопассана. И тот и другой пользовались обычным жизненным происшествием, тот и другой брали заготовленные самой жизнью сюжеты. Но сходство на этом и кончается. Достаточно бегло просмотреть рассказы Мопассана, чтобы убедиться, насколько литературность, самый принцип «искусства» преобладает у него. Мопассан всегда старается утонченной и сложной литературной манерой рас-

цветить жизненный случай, для него все же на первом месте занимательность сюжета, он рад его усложнить, сделать необычайным. Чехову не нужно ни то, ни другое. Экспозиция его рассказов скупа и коротка, ее в собственном смысле даже нельзя назвать экспозицией, это скорее «приступ к делу», немногословный и простой: «В десятом часу темного сентябрьского вечера у земского доктора Кириллова скончался от дифтерита его единственный сын» («Враги»). «В почтовом поезде, шедшем из Петербурга в Москву, в отделении для курящих ехал молодой поручик Климов» («Тиф»). «В большой двор водочного завода «Наследников М. Е. Ротштейн», грациозно покачиваясь на седле, въехал молодой человек в белоснежном офицерском кителе» («Тина»). «Уездный врач и судебный следователь ехали в один хороший весенний полдень на вскрытие. Следователь, мужчина лет тридцати пяти, задумчиво глядел на лошадей и говорил» («Следователь»). Вот типичные чеховские «начала». Они не интересны ему: начать можно с чего угодно, лишь бы поскорее приступить к делу и рассказать о том, что нужно. И соответственно этому все описательные части, характеристики персонажей основаны на принципе типического оформления материала. Вот почему чеховские герои почти все безыменны.—вы не запомните ни их лица, ни костюма. Даже их индивидуальность, если она есть, типична. А иногда не стоит даже называть такого героя по имени. Таков, например, замечательный рассказ «Следователь», где действующие лица все время известны нам по своей профессии: следователь и доктор; только раз встречается имя героини — Наташа.

Этот прием шаблонизации сказывается во всем. Герои Чехова — не герои, это прежде всего «люди», и он отмечает неизменно черты их схожести. Все необычайное в человеке под пером Чехова становится обычным, и в этом заключается его сила. Сколько помещиков, земских врачей, — все одинаково одеты и одинаково настроенные, — становятся участниками странных житейских случайностей, которые им со-

всем не по плечу. Поручик в рассказе «Тина» — самый заурядный поручик с «тоненькими черными усиками» — вовлекается в ужасное и странное приключение, в которое вслед за ним попадает и его брат, «высокий, плотный мужчина с большой черной бородой, с мужественным лицом», — таков же и герой «Ариадны». Правда, все эти действующие лица наделены некоторыми индивидуальными чертами, выталкивающими их на мгновение из граней общего шаблона. Они все до известной степени «чудаки», но эти чудачества кончаются ничем, — таков закон строго проведенной сюжеттики, где развязка отличается совсем особым характером: возвращением к первобытному состоянию. В этом типичная черта чеховского сюжета. Он обычно делится на три части: 1) исходное положение — самое обычное и простое; 2) случай, — рассказ в собственном смысле этого слова, — трагедия, иногда даже катастрофа; 3) развязка — более или менее потрясенный герой возвращается «к самому себе», к своему исходному положению, пусть даже с потрясенной душой. Так конструируется основная тема Чехова, тема «жизненной неудачи», его единственная, быть может, и неотвязчивая.

В самом деле, трудно найти художника, который бы так любил полагать в основу своих рассказов житейскую трагедию в самом прямом значении этого слова. Он умеет обострять каждое положение до его предела, а мы незаметно читаем его рассказы, восхищаемся их душевностью, простотой и не замечаем той страшной разрушительной силы, которая заложена в них. Причина заключается в том, что трагические истории Чехова всегда превращаются в типическое жизненное положение. Это — трагедии ежедневностей, до известной степени столь же обычные, как и герои, вовлеченные в них. И мы приходим к неизбежному заключению, что первый период в творчестве Чехова, его сценки и юмористические рассказы, — не случайны. Принцип шаблонизации материала, его упрощения, как основной прием, навсегда останется в творчестве Чехова, превращаясь время от времени в его

собственную трагедию, трагедию художника, ограниченного эпохой и поэтому идущего по пути художественного самоограничения.

III

Тема в художественном произведении может выступать с большей или меньшей очевидностью, в той или другой степени разрешения. От умения открывать тему в непосредственном художественном воплощении, в конце концов, зависит значимость писателя.

В способе раскрытия темы Чехов также, как и Толстой, сознает ее первенствующее значение. Правда, Толстой орудовал какими-то огромными массами жизненного материала, которых, словно глыбы земли, засыпает его героев и предстоит перед нами с неоспоримой очевидностью сил природы. В этом отношении Чехов слабее его, но близок ему своим влечением к существовавшему, к наиболее реальной основе искусства. Отсюда у него сосредоточенность на проблемах или такая настойчивость в их постановке, что тема выступает со всей отчетливостью публицистического произведения. Напрасно принято думать, что Чехов избегал ответов на свои вопросы, наоборот, ряд его повестей и рассказов в сущности — злободневные трактаты по поводу народной темноты, невежества, бесправия, общего убожества русской жизни. Такие вещи, как «На подводе», «Новая дача», «В родном углу», «Мужики», по своей тематической отчетливости ничем не отличаются от любой злободневной статьи какого-нибудь передового журнала 90-х годов. Даже «Дом с мезонином», этот прославленный своей лирикой рассказ, отличается остро поставленными проблемами русской современности. Любой рассказ Чехова переполнен рассуждениями: рассуждают или сами герои, или за них рассуждает автор. Часто эти рассуждения беспомощны или бессильны, но они, словно кольцом, охватывают событие, разрешить которое точно так же бессильны герои, как и понять его разумом или чувством. Все это — основа творческой манеры Чехова. Не было ли, однако, у него несколько более

серьезных сложностей в вопросах искусства, не создал ли он на ряду со своей типичной чеховской новеллой чего-то другого, а если не создал, то, может быть, пытался создать? В этих попытках мы и встретим роковую обреченность писателя, невозможность выйти из тех границ, в которые он был поставлен своей собственной типичностью.

IV

Чехов иногда любил шутить по поводу собственных произведений. Некоторые из этих шуток на самом деле, если внимательно присмотреться к его признаниям, рассеянными в рассказах и письмах, чрезвычайно серьезные и любопытны. «Надоело все одно и то же, хочется про чертей писать, про страшных вулканических женщин, про колдунов, но, увы, требуют благонамеренных повестей и рассказов из жизни Иванов Гаврилычей и их супругов». (Письма, т. IV, 344 стр.). Несмотря на это, Чехов все-таки несколько рассказов посвятил «чертям» и «колдунам», а в начале своей литературной работы написал даже уголовный роман «Драма на охоте». Мы говорим о таких рассказах, как «Ведьма», «Тина», «Случай из практики», «В море». Все они необычны для Чехова по сильным подемам сюжета и очень характерны для него способом разрешать несвойственные ему темы, которые соблазнили его, быть может, тем, что выступали из границ обычной повседневности Иванов Гавриловичей и их супругов. «Ведьма» могла быть великолепной романтической повестью во вкусе «Кармен» Мериме или «Леди Макбет Мценского уезда» Лескова. Нужно было только развить «демонический» характер дьячихи, поставить ее в другую обстановку, и сильная захватывающая вещь с драматическими коллизиями и непреклонными характерами была бы налицо. Начало рассказа — классический для русского романтизма пейзаж метели — и сама дьячиха сделаны в этом смысле безупречно. Но какая обстановка для этой неосуществившейся повести о «ведьмах» и «колдунах», какой конец! Рядом с героиней «дьячок Савелий Гыкин» — «из одного края

засаленного, сшитого из разноцветных ситцевых лоскутьев одеяла глядели его рыжие жесткие волосы, из-под другого торчали большие, давно немые ноги». Неизменная обстановка русской жизни, тот пугающий проклятый быт, который, словно кольцами удава, сжимает и волю и тщетные порывы разрушить его. «Ведьма» Чехова живет в состоянии какой-то летаргии — «ни желания, ни грусти, ни радости, — ничего не выражало ее красивое лицо с вздернутым носом и ямками на щеках. Так ничего не выражает красивый фонтан, когда он не бьет». И во всем рассказе, в его тонкой символике Чехов как бы нарочно пользуется самыми сильными образами только для того, чтобы с еще большей силой развенчать необычайное. «Я замечаю: как в тебе кровь начинает играть, так и непогода, а как только непогода, так и несет сюда какого ни на есть безумца». «Наведьмачила паучиха». В последнем прозвище, кажется, единственный раз Чехов пользуется словом Достоевского, столь несвойственным ему. Но это чистая случайность, как случаен и романтический сюжет, окончившийся ударом в переносицу. Пусть даже вошедший почтальон оказывается обладателем сабли, «похожей фасоном на тот длинный плоский меч, с каким рисуется на лубочных картинках Юдифь у ложа Олоферна». Из этого ничего не следует — дьячиха не Юдифь, дьячок не Олоферн. Конец рассказа неизбежно прост. Пусть «эта таинственность, эта сверхъестественная, дикая сила придавали лежавшей около него женщине особую непонятную прелесть...» «Отстань! — крикнула она, и так стукнула его локтем в переносицу, что из глаз его посыпались искры».

Итак, рассказ построен на контрастах заглавия и надвигающегося события исключительной силы, которые разрешаются ничем. Это обычный чеховский прием: всякий раз, как только он подходит к какому-то пределу, ему немедленно нужно отступить назад и показать или торжество пошлости, или страшной силы обыденщины. В рассказе «Случай из практики» Чехов заговорил языком, которого он во-

обще избегал. Профессор, выехавший за город к больной дочери фабриканта, по дороге начинает подозревать что-то неладное: «когда он видел какую-нибудь фабрику издали или вблизи, то всякий раз думал о том, что вот снаружи все тихо и смиренно, а внутри, должно быть, непроходимое невежество и тупой эгоизм хозяев, скучный нездоровый труд рабочих, дразни, водка, насекомые». Так оказалось и на самом деле. Гнетущая тоска охватывает профессора в богатом и нелепом доме. Болезнь девушки непонятна, вернее всего, она просто задыхается от тоски. И позитивно настроенный медик начинает в этой обстановке испытывать какие-то странные чувства: «похоже было, как-будто среди ночной тишины издавало эти звуки само чудовище с багровыми глазами, сам дьявол, который владел тут и хозяевами, и рабочими, и обманывал и тех и других». «Он сел на доски и продолжал думать: «Хорошо чувствует себя здесь только одна гувернантка, и фабрика работает для ее удовольствия. Но это так кажется, — она здесь только подставное лицо. Главный же, для кого здесь все делается,—это дьявол». «И он думал о дьяволе, в которого не верил, и оглядывался на два окна, в которых светился огонь. Ему казалось, что этими багровыми глазами смотрел на него сам дьявол, та неведомая сила, которая создала отношения между сильными и слабыми, эту грубую ошибку, которую теперь ничем не исправишь». Но все кончается более или менее благополучно, дьявол только померещился расстроенному воображению, и профессор, уезжая, «уже не помнил ни о рабочих, ни о свайных постройках, ни о дьяволе», он думал о времени, когда жизнь будет светлой и радостной, и о том, как приятно ехать утром на тройке и «греться на солнышке». Здесь разрешение темы дано в более мягких чертах, чем в «Ведьме», но суть этого разрешения остается той же. Профессор одинаково далек и от мистицизма и от революции. На самом деле все, по его мнению, гораздо проще, и как-нибудь жизнь сама собой станет светлой и прекрасной. Несколько других рассказов в том же стиле — «Ти-

на», «Шампанское», «В море», во многом необычные для Чехова, — разрешены в том же роде, хотя написаны с большей остротой. В «Тине» «вулканическая женщина» попросту ворует вексель у поддавшихся чарам этой Цирцеи поручиков и помещиков, в «Шампанском» герой самым прозаическим образом погибает на улице и становится босяком после того, как его «подхватил страшный бешеный вихрь», в «В море», этом рассказе и сюжетно и стилистически чуждом Чехову, — отвратительная житейская сцена купли-продажи женщины, сделанная во вкусе Мопассана. Вся эта линия в творчестве Чехова, закончившаяся «Черным монахом», разрешается совершенно одинаково: необычное — или плод расстройного воображения, или скрывает самую пошлую банальность, самые низменные стороны души, которым лучше не выходить из граней обыденности. И если эту обыденность можно просветить тихим светом душевности, примирения, как это сделано в «Даме с собачкой», «Трех годах» и «Моей жизни», — то большего требовать нельзя.

Так окончились попытки обработать романтические сюжеты с «чертами и вулканическими женщинами». «В мире есть много непонятого и загадочного» — часто любят повторять чеховские герои, но автор разрешает это непонятое и загадочное по-своему или, вернее, по тем законам, которые для него определила жизнь, а основной закон жизни — трагедия ежедневности, столь же шаблонная и чепредодолимая, как шаблоны и безысходны герои, вовлеченные в них. В этом смысле ни один русский писатель не был так ограничен и определен давлением быта, теми бесспорными арифметическими данными, которые открывались точному и ясному уму. Отсюда редкая устойчивость в способе построения и разрешения сюжета. Это построение сюжета с определенным разрешением темы аналогично стилистической манере Чехова. По краткости, сжатости и точности языка, его гармонии он один из лучших стилистов, продолжающий прекрасные традиции нашей классической прозы. В

этом стиле, таком изящном и гибком, никогда нет ни одной неправильно-сти, избочающей трудную работу художника над самым восприятием материала и передачи его в словесной стихии. Здесь Чехов отличается и от Пушкина и от Толстого, — мы говорим в данном случае о самом принципе оформления материала в слове. У некоторых художников слово неразрывно связано с преодолением материала, так что чувствуется непосредственная связь между стихией языка и восприятием. У других эта связь дана не в восприятии, а в сознании. Они работают над материалом, так сказать, второй степени, прошедшим через сознание, упорядоченным и приведенным в систему им. Предела в этом смысле достигает Тургенев в своих романах. Чехов тоньше и глубже Тургенева, но стилистически более связан с ним, чем с Пушкиным или Толстым. Иначе не могло и быть. Для Чехова слово прежде всего общезначимо. Явлений, типических по своей природе или насквозь понятых разумом, на которых нет аромата неожиданного открытия, удивления, всего того, что заставляет художника спотыкаться, падать, быть косноязычным или невероятным, у него не найдете. И точно так же, как в своих сюжетах, вот-вот подводивших грани чего-то исключительного, Чехов стилистически работает по линии снужения образов, их шаблонизации. Иногда, чувствуя невозможность передать эти явления во всей их значительности, переносит образную стихию в другую, более доступную область. Эти особенности чеховского стиля, по большей части непонятые, истолковывались обычно в качестве примеров предельной простоты, мы бы лучше сказали — упрощения. Чехов, действительно, в пределах самого образа часто прибегает к такому упрощению, — выступить за границы сюжета, определяющего стиль, само собою разумеется, для него невозможно. Но перебор, которые слышатся в сюжетах, точно так же звучат и в его образах, вот-вот готовых прорваться неожиданным сравнением или метафорой. В этом смысле по структуре образов чрезвычайно интересен рассказ «Красавицы».

Стилистическая задача была, без сомнения, очень трудна. Нужно было передать то потрясение, которое мальчик испытал, встретившись с красотой. — «Хозяин пригласил меня пить чай. Садясь за стол, я взглянул в лицо девушки, подававшей мне стакан, и вдруг почувствовал, что точно ветер пробежал по моей душе и сдунул с нее все впечатления дня с их скукой и пылью. Я увидел обворожительные черты прекраснейшего из лиц, какие когда-либо встречались мне наяву и чудились во сне. Передо мной стояла красавица, и я понял это с первого взгляда, как понимаю молнию». Последнее сравнение прекрасно, оно сразу исчерпывает все, что нужно было сказать, пусть даже рядом с ним «обворожительные черты прекраснейшего из лиц». И дальше Чехов продолжает развивать эту тему, интересную исканием стилистических выходов из того трудного положения, когда нехватает слов на человеческом языке. Он делает это очень удачно, рассказывая о впечатлении заката, красоту которого все понимают, но не знают, как ее выразить. Постепенно, тем не менее, закат приобретает «чеховские» черты и становится совсем обыкновенным: удар молнии уже погас где-то на горизонте, «зарев охватило треть неба, блестит в церковном кресте и в стеклах господского дома, отсвечивает в реке и в лужах, дрожит на деревьях; далеко-далеко на фоне зари летит куда-то ночевать стая диких уток... И подпасок, гонящий коров, и землемер, едущий в бричке через плотину, и гуляющие господа, — все глядят на закат и все до одного находят, что он страшно красив, но никто не знает и не скажет, в чем тут красота».

Таков предел стилистических возможностей для Чехова — там, где нуж-

но перейти какую-то черту, он стыдливо умолкает с глубоким сознанием своей обреченности. И чувство этой обреченности часто приводило к признаниям, которые до конца открывают трагедию Чехова-художника: «Мы пишем жизнь такую, какая она есть, а дальше—ни тпру, ни ну. Дальше хоть плетями нас стегайте. У нас нет ни ближайших, ни отдаленных целей, и в нашей душе хоть шаром покати. Политики у нас нет, в революцию мы не верим, бога нет, привидений не боимся, а я лично даже слепоты не боюсь. Кто ничего не хочет, ни на что не надеется и ничего не боится, тот не может быть художником». (А. Суворину, от 25 ноября 1892 г.).

И всякий раз, когда наступает это сознание, Чехов ищет выхода на путях искусства. Он страстно мечтает написать роман, но роман не удастся, с любовью он вспоминает лермонтовскую «Тамань», этот насыщенный своеобразной прелестью приключения рассказ, где весь бытовой груз выброшен за борт по воле случая. Но рассказы в стиле «Тамани» не удавались, а драмы в сущности были теми же повестями с избытком лирики, безысходных положений, — для них не нашлось настоящего трагического пафоса. «Бывает, что во время урока математики, когда даже воздух стынет от скуки, в класс со двора влетает бабочка; мальчуганы встряхивают головами и начинают с любопытством следить за полетом, точно видят перед собой не бабочку, а что-то новое, странное» («Шампанское»).

Так рядом с большим, громадным делом у Чехова тлела неосуществленная мечта о полном, законченном искусстве, об этой «бабочке», которая изредка залетала к нему и которую он, поэт неудачников, любил больше всего.