





АНТОН ЧЕХОВ

Дама с собачкой

Рассказы и повести

ПОЛКА

альпина
ПРОЗА

Москва, 2025

Иллюстрация на фронтисписе:
Антон Чехов. 1901 г.
© Государственный музей истории
русской литературы имени В. И. Даля

*Текст печатается по изданию: Чехов А. П. Полное собрание сочинений
и писем в 30 томах. Т. 2–10. — М.: Наука, 1983–1986.*

УДК 821.161.1-83
ББК 84(2=411.2)
Ч-56

Чехов А.

Ч-56 Дама с собачкой. Рассказы и повести / Антон Чехов. — М.: Альпина
Паблишер, 2025. — 672 с. : ил. — (Главные книги русской литературы).
ISBN 978-5-9614-9198-2

УДК 821.161.1-83
ББК 84(2=411.2)

ISBN 978-5-9614-8300-0 (серия)
ISBN 978-5-9614-9198-2

*Все права защищены. Никакая часть этой книги не может быть воспроизведена
в какой бы то ни было форме и какими бы то ни было средствами, включая раз-
мещение в интернете и в корпоративных сетях, а также запись в память ЭВМ
для частного или публичного использования, без письменного разрешения владельца
авторских прав. По вопросу организации доступа к электронной библиотеке из-
дательства обращайтесь по адресу tuilib@alпина.ru.*

© Сухих И., предисловие, 2025
© ООО «Альпина Паблишер», 2025

Предисловие «Полки»

*Чеховские рассказы как один большой роман,
где нет сквозных действующих лиц,
но есть разные судьбы многих семейств,
есть леса, уезды, города, помещичьи усадьбы,
реки, деревни, железные дороги, есть рождения,
любви и смерти, есть единство интриги
и идеи и авторского отношения.*

Игорь Сухих



ГДЕ ИСКАТЬ ЧЕХОВСКИЙ РОМАН

Начало 1880-х годов, когда Чехов дебютировал как писатель, было эпохой романа. Литературные вкусы по-прежнему определяли Достоевский, Тургенев, Гончаров, Толстой. Роман с продолжением (оригинальный или переводной) был главным блюдом толстых русских журналов, предметом исключительного интереса публики и критики.

В 1884 году Чехов сочиняет и публикует огромную «Драму на охоте», свою самую большую беллетристическую вещь, по объему не уступающую «Отцам и детям» или «Обыкновенной истории». Этот жанровый *роман-фельетон*, ничем не отличимый от повести, был одной из многочисленных проб пера Антоши Чехонте, о которой Чехов позднее не вспомнил ни разу.

Но в конце десятилетия Чехов наконец задумывает «настоящий» роман.

Хочется писать роман, есть чудесный сюжет, временами охватывает страстное желание сесть и приняться за него, но не хватает, по-видимому, сил. <...> Ведь если роман выйдет плох, то дело мое навсегда проиграно! <...> Те мысли, женщины, мужчины, картины природы, которые скопились у меня для романа, останутся целы и невре-

димы. Я не растрянжирю их на мелочи и обещаю Вам это. Роман захватывает у меня несколько семейств и весь уезд с лесами, реками, паромами, железной дорогой. В центре уезда две главные фигуры, мужская и женская, около которых группируются другие шатки. Политического, религиозного и философского мировоззрения у меня еще нет; я меняю его ежемесячно, а потому придется ограничиться только описанием, как мои герои любят, женятся, рожают, умирают и как говорят».

(Д. В. Григоровичу, 9 октября 1888 года. П. 3, 17)*¹

Чуть позднее Чехов будет рассказывать уже о непосредственной работе и даже раскроет тайну заглавия. «Я пишу роман!! Пишу, пишу, и конца не видать



Чехов в квартире В. А. Фаусека.
Ялта, конец 1890-х — начало 1900-х гг.

*¹ Здесь и далее чеховские произведения цитируются по изданию: Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. — М.: Наука, 1974–1983. Серия писем обозначается «П.», указываются через запятую том и страница.

моему писанию. <...> Очертил уже ясно девять физиономий. Какая интрига! Назвал я его так: “Рассказы из жизни моих друзей”, и пишу его в форме отдельных, законченных рассказов, тесно связанных общностью интриги, идеи и действующих лиц. У каждого рассказа особое заглавие. Не думайте, что роман будет состоять из ключев. Нет, он будет настоящий роман, целое тело, где каждое лицо будет органически необходимо» (А. С. Суворину, 11 марта 1889 года. П. 3, 177–178).

От этого замысла ничего, кроме заглавия и — предположительно — нескольких фрагментов («После театра», «У Зелениных», «Письмо»), не осталось^{*1}.

Исследователь, долго и специально занимавшийся проблемой, утверждает: «Если собрать все предположения, догадки и домыслы исследователей, то окажется, что едва ли не любое произведение этого периода попадало под подозрение, а не осколок ли это несостоявшегося романа?»^{*2}

Коллективное подозрение можно превратить в конструктивную гипотезу.

Чеховский роман не был написан, но все-таки он — *есть*.

«Рассказчик всю жизнь пишет один большой роман. И оценивают его потом, когда роман дописан и автор умер», — заметил один из чеховских наследников^{*3}.

Эта мысль, конечно, не универсальна. Она относится к рассказчикам (новеллистам) особого типа. В отличие от сборника, который может быть сформирован по любому принципу, малый жанр приобретает романное качество за счет тематического, мотивного и пространственно-временного *единства мира*, а также единства точки зрения, *единства поэтики*. В этом смысле мир Бабеля или Зощенко неоднороден, а мир Шукшина или, скажем, Юрия Казакова однороден и хорошо описывается определением *роман рассказчика*.

Конспект такого романа у Чехова можно обнаружить уже в мелочишке «Жизнь в вопросах и восклицаниях» (1882): на трех страничках перед нами, как в кинематографе, проносится вся человеческая жизнь, разделенная на традиционные периоды («Детство» — «Отрочество» — «Юношество» — «Между 20 и 30 годами» — «Между 30–50 годами» — «Старость») — от первого крика до последнего вздоха и похорон. Подсказками, которые структурируют этот мозаичный роман, становятся и чеховские тематические сборники («Детвора», «Пестрые рассказы», «Хмурые люди»), застающие чеховского человека на разных этапах осмысления собственной судьбы.

^{*1} См.: Медриш Д. Н. Незавершенный роман А. П. Чехова // Медриш Д. Н. Литература и фольклорная традиция. — Саратов: Изд-во Саратовского ун-та, 1980. С. 216–228. См. также: 7, 718–724.

^{*2} Там же. С. 290.

^{*3} Шукшин В. М. Вопросы самому себе. — М.: Молодая гвардия, 1981. С. 249.

На время забыв о хронологической последовательности, всю чеховскую прозу можно прочесть как роман «Рассказы из жизни моих друзей» — повествование с необратимым сюжетом, где при отсутствии сквозных действующих лиц есть единство интриги и идеи, есть разные судьбы многих семейств, есть леса, уезды, города, помещичьи усадьбы, реки, деревни, железные дороги, есть рождения, любви и смерти... И, наконец, есть единство органического авторского отношения к предмету — чему нисколько не помешало отсутствие политического, религиозного и философского мировоззрения. Более универсальной, объемной картины русская литература рубежа веков не создала.

Место действия, хронотоп этого романа, как уже не раз отмечалось, — русский город. «Все большие и малые события жизни, все случайности и происшествия, вообще все, что происходит в сюжете Чехова, происходит в русском городе, в его дачных окрестностях, посадах, монастырях: действие отдельных рассказов и повестей может быть перенесено на юг или север, до крайних границ реальной России, не теряя, однако, связи с центральным образом — городом, из которого персонажи (или повествователь) уезжают, куда они воз-

вращаются, о котором они думают или говорят. Город — объединяющий центр сложной художественной структуры... Образ города у Чехова — эволюционирующий, непрерывно формирующийся образ, структура которого сохраняется при всех жанровых вариациях чеховской прозы, от ранней до поздней поры»^{*1}.

Соответственно, главным героем чеховской прозы становится «среднее сословие», интеллигент, человек свободных профессий, горожанин, — будь то чиновник на жаловании, конторщик, бухгалтер, кассир частного банка, ремесленник, заводской рабочий, газетный сотрудник, технолог, инженер, архитектор»^{*2} (так Короленко когда-то перечислял персонажей, отсутствующих в деревенском мире Толстого).

«Рассказы из жизни моих друзей» — *городской роман*, но разительно непохожий на петербургскую прозу, петербургский текст. Чехова отделяет от этой традиции как хронология, так и поэтика.

«Если бы современная Россия исчезла с лица земли, то по произведениям Чехова можно было бы восстановить картину русского быта в конце XIX века в мельчайших подробностях», — предсказывал чеховский современник^{*3}.

А когда она действительно исчезла, другой писатель увеличил масштаб срав-

^{*1} Громов М. П. Повествование Чехова как художественная система // Современные проблемы литературоведения и языкознания. — М.: Наука, 1974. С. 309.

^{*2} Короленко В. Г. О литературе. — М.: Гос. изд-во худ. лит., 1957. С. 131–132.

^{*3} Мережковский Д. С. Чехов и Горький // А. П. Чехов. Pro et contra. Творчество А. П. Чехова в русской мысли конца XIX — начала XX в. (1887–1910) / Сост. И. Н. Сухих. — СПб.: РХГИ, 2002. С. 697.



Музей-заповедник А. П. Чехова
в Мелихове

нения: «“Беспристрастным свидетелем” прошел он через конец XIX и начало XX века, и для изучения русской жизни в эту эпоху все написанное Чеховым — такой документ, как летопись Нестора — для изучения начала Руси»^{*1}.

Но начинается эту русскую сагу литератор со странной фамилией-кличкой Антоша Чехонте.

КАК ПИСАЛ ЧЕХОВ

В записной книжке Чехова сохранилась притча из «Заметок о жизни» Альфонса Доде: «Почему твои песни так кратки? — спросили раз птицу. — Или у тебя не хватает дыхания?» — «У меня очень много песен, и я хотела бы поведать их все» (17, 67).

Чеховская краткость на первых порах была печальной необходимостью.

Петербургские «Осколки» и другие журнальчики, с которыми он сотрудничал, публиковали «мелочишки» в две-четыре страницы. Дополнительные странички, как и право сочинить что-то без сугубой насмешливости, приходилось выпрашивать у редактора как особой милости. Но когда нужда в формальных ограничениях исчезла (уже в середине восьмидесятых Алексей Суворин в «Новом времени» берет у Чехова что угодно и сколько угодно — так, в 1891 году в одиннадцати номерах газеты больше



Антон Чехов со своей таксой Хинной
на крыльце дома в Мелихове. 1897 г.

^{*1} Замятин Е. И. Чехов // Замятин Е. И. Сочинения. Т. 4. — Мюнхен: Найманис, 1988. С. 160.

месяца печатается повесть «Дуэль»), изначальная привычка писать кратко осталась и даже стала предметом особой гордости. «Умею коротко говорить о длинных предметах» (Е. М. Линтваревой, 23 ноября 1888 года. П. 3, 76).

«Коротко говорить о длинных предметах» позволяла прежде всего *деталь* (потом ее стали привычно называть чеховской). Она заменяла подробные, развернутые романские описания штрихом, намеком, по которому внимательный читатель мог (и должен был) восстановить целое.

«По моему мнению, описания природы должны быть весьма кратки и иметь характер *à propos**¹. Общие места вроде: “Заходящее солнце, купаясь в волнах темневшего моря, заливало багровым золотом” и проч. “Ласточки, летая над поверхностью воды, весело чирикали” — такие общие места надо бросить. В описаниях природы надо хвататься за мелкие частности, группируя их таким образом, чтобы по прочтении, когда закроешь глаза, давалась картина. Например, у тебя получится лунная ночь, если ты напишешь, что на мельничной плотине яркой звездочкой мелькало стеклышко от разбитой бутылки и покатила шаром черная тень собаки или волка и т. д.» (П. 1, 242), — наставляет Чехов старшего брата Алек-

сандра. Эту деталь он использует в рассказе «Волк», а потом, еще раз сократив, подарит в «Чайке» писателю Тригорину.

Тот же принцип краткости и точности применяется к изображению человеческой психологии. В повести «Скучная история» нам позволено прочесть в письме одного из героев лишь «кусочек какого-то слова “страстн...”». И за этим кусочком (конечно, соотнесенным с развитием фабулы) встает драматическая история его трепетно-неразделенной любви.

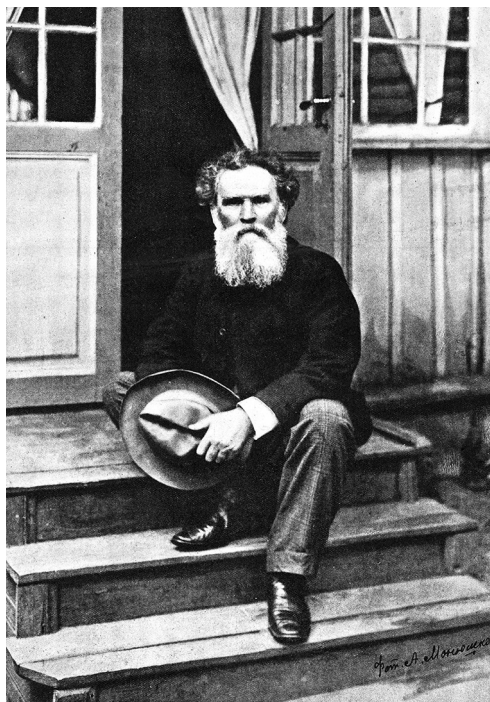
«Чехов совершил переворот в области формы. Он открыл великую силу недосказанного. Силу, заключающуюся в простых словах, в краткости»*².

В наследство от Антоши Чехонте Чехов взял и другое: внимание к сиюминутности, интерес к разным сторонам человеческой жизни. Чеховские тексты необычайно информативны: дамские моды и дачные радости, профессорские лекции и каторжные работы, газетные объявления и церковные службы, свадьбы, погребальные обряды, громкие судебные процессы — что только не отразилось в этих рассказах и коротких повестях, тоже недлинные.

Круг затронутых тем и предметов, а значит, и соответствующих жанров, кажется поначалу необъятным. Чехов занял бы, вероятно, если бы захотел, место

*¹ кстати (*фр.*).

*² Трифионов Ю. Правда и красота (1959) // Трифионов Ю. Как слово наше отзовется. — М.: Советская Россия, 1985. С. 23.



В. Г. Короленко. 1910 г.

«жанриста», создателя увлекательных фабульных произведений, с юмором, приключениями, броскими типами-клише, — место, так и оставшееся в русской литературе XIX века вакантным.

Но, публикуя все это, писатель еще в восьмидесятые годы делает выбор, сознательно отсекая, отбрасывая все эффектное, броское, экзотическое.

«— Знаете, как я пишу свои маленькие рассказы?.. — услышит от него пришедший познакомиться Короленко. — Вот. — Он оглянул стол, взял в руки

первую попавшуюся на глаза вещь, — это оказалась пепельница, — поставил ее передо мною и сказал:

— Хотите — завтра будет рассказ... Заглавие “Пепельница”. И глаза его загорелись весельем»^{*1}.

Это услышал от него пришедший познакомиться Короленко.

Лет через пятнадцать более молодой собеседник, чеховский знакомец уже ялтинских времен, Александр Куприн, вспомнит нечто похожее. «Он требовал от писателей обыкновенных, житейских сюжетов, простоты изложения и отсутствия эффектных колоритов. “Зачем это писать, — недоумевал он, — что кто-то сел на подводную лодку и поехал к Северному полюсу искать какого-то примирения с людьми, а в это время его возлюбленная с драматическим воплем бросается 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”»^{*2}.

Два типа фабулы, две эстетические тенденции, две, если угодно, литературы воспроизведены Чеховым виртуозно. Роман приключений (нечто в духе Жюль Верна, которого Чехов специально пародировал еще в 1882 году), разбавленный философией — не покорять полюс спешит герой, а искать примирения с людьми — и сдобрен-

^{*1} А. П. Чехов в воспоминаниях современников. — М.: Художественная литература, 1986. С. 139.

^{*2} Там же. С. 505.

ный обязательной любовной интригой, подвергается экзекуции смехом. Ему противопоставляется простая-простая история о Петре Семеновиче и Марье Ивановне, Пете и Маше.

Такова сверхкраткая формула чеховского рассказа и повести: обычный, ничем не примечательный человек в обычных обстоятельствах, «реализм простейшего случая» (Григорий Бялый).

«Вот меня часто упрекают — даже Толстой упрекал, — что я пишу о мелочах, что нет у меня положительных героев: революционеров, Александров Македонских или хотя бы, как у Лескова, просто честных исправников... А где их взять? Я бы и рад! — Он грустно усмехнулся. — Жизнь у нас провинциальная, города немощные, деревни бедные, народ поношенный... Все мы в молодости восторженно чирикаем, как воробы на дерьме, а к сорока годам — уже старики и начинаем думать о смерти... Какие мы герои!»^{*1}

Чеховская жизнь легче всего определяется отрицательно. Это жизнь без войны, без всеобщих катаклизмов, без особых приключений. Нормальная жизнь, уклонившаяся от нормы: «Норма мне неизвестна, как неизвестна никому из нас» (А. Н. Плещееву, 9 апреля 1889 года; *П.* 3, 186).

Если в ней и происходят дуэли, то кончаются примирением. Если и уби-

вают, то не патологические злодеи или философы-экспериментаторы (как у Достоевского), а случайные заблудшие души или бабы-приобретательницы, избавляющиеся от возможных наследников.

«Сергеенко пишет трагедию из жизни Сократа. Эти упрямые мужики всегда хватаются за великое, потому что не умеют творить малого, и имеют необыкновенные грандиозные претензии, потому что вовсе не имеют литературного вкуса, — иронизировал Чехов, узнав, что его таганрогский земляк и соученик по гимназии взялся за идейную драму. — Про Сократа легче писать, чем про барышню или кухарку» (А. С. Суворину, 2 января 1894 года. *П.* 5, 258).

Он сам мог писать и о Сократе — но поставив его в ту же ситуацию, что и кухарку.

Любого человека — монаха, нищего, чиновника, университетского профессора, институтку и «падшую женщину», ребенка и старика — Чехов испытывает общими обстоятельствами: богатством и нищетой, любовью и ненавистью близких, болезнью и смертью. Меняются имена, интерьеры и пейзажи, но постоянно воспроизводятся, повторяются ситуации, в которых оказывается (может оказаться) едва ли не каждый из нас. В кратких, «короче воробьиного носа», рассказах неспешно разворачивается

^{*1} Серебров А. (А. Н. Тихонов.) *Время и люди. Воспоминания.* 1898–1905. — М.: Гослитиздат, 1955. С. 225.

извечная драма человеческой жизни — *скучная история*. Чеховский герой проходит предназначенный ему (автором и обстоятельствами) путь.

С ЧЕГО НАЧИНАЮТСЯ «РАССКАЗЫ ИЗ ЖИЗНИ МОИХ ДРУЗЕЙ»

Начало этой драмы — завязка чеховского «романа» — окрашено в светлые тона. Чехов не разделяет распространившихся в XX веке представлений об изначальной порочности человеческой природы, о том, что большой зверь дремлет даже в маленькой душе. «Дети святы и чисты. Даже у разбойников и крокодилов они состоят в ангельском чине», — напишет Чехов брату в 1889 году (П. 3, 121).

Мир «детворы» (Чехов выпустил сборник под таким названием из шести рассказов, к нему примыкают еще два десятка текстов) существует по особым

законам: со своими цветами и красками, пространством и временем, событиями и проблемами, ценностями и мотивами поступков. «У него свое течение мыслей! — думал прокурор. — У него в голове свой мирок, и он по-своему знает, что важно и не важно. Чтобы овладеть его вниманием и сознанием, недостаточно подтасовываться под его язык, но нужно также уметь и мыслить на его манер» («Дома»).

В этом «мирке» копейка стоит дороже рубля, родная деревня одна на всей земле (и потому ее должен знать каждый ямщик), человек на рисунке должен быть выше дома, потому что иначе не увидишь его глаз, а любой звук имеет еще и цвет.

Чехов не упрощает и не сюсюкает. И в детских рассказах есть четко обозначенная социальная атмосфера. Конфликты рассказов «Детвора», «Кухарка женится», «Гриша», «Дома» не выходят за порог детской, связаны с существованием достаточно комфортным и обеспеченным. В этой жизни есть обиды и проблемы, даже трагедии (смерть матери, о которой упоминается в рассказе «Дома»), но в ней существуют кухня с прислугой, столовая и спальня, загадочный папин кабинет, репетиторы, гувернантки, швейцары, фонтаны на даче.

Персонажи «Ваньки», «Беглеца», «Спать хочется» живут в ином мире — холодном, неприветливом, скудном, жестоком, где хозяин «бьет чем попадя», где «скука такая, что и сказать нельзя»,



Дом-музей А. П. Чехова в Ялте

где, только попав в больницу, можно впервые в жизни попробовать жареного мяса и принять за обновку серый больничный халат. Но и такие герои, с самого начала обделенные судьбой и происхождением, сохраняют способность радоваться и удивляться, и мир для них полон чудес и событий.

По Чехову, детское сознание обладает некоторыми стабильными чертами, независимо от того, в какой социальной среде существует герой. Взгляд ребенка «остраняет» и одушевляет привычный мир. Таким — звонким, ярким и праздничным — он был, наверное, в библейском Эдеме.

В этом же новом мире, где солнце режет глаза, столько пап, мам и тетей, что не знаешь, к кому и подбежать. Но страннее и нелепее всего — лошади. Гриша глядит на их двигающиеся ноги и ничего не может понять <...> Вдруг он слышит страшный топот... По бульвару, мерно шагая, двигается прямо на него толпа солдат с красными лицами и с банными венками под мышкой. <...> Через бульвар перебегают две большие кошки с длинными мордами, с высунутыми языками и с задранными вверх хвостами...

(«Гриша»)

А погода великолепная. Воздух тих, прозрачен и свеж. Ночь темна, но видно



Антон Чехов в кабинете ялтинского дома, 1900

*всю деревню с ее белыми крышами
и струйками дыма, идущими из труб,
деревья, посребренные инеем, сугробы.
Все небо усыпано весело мигающими
звездами, и Млечный Путь вырисовы-
вается так ясно, как будто его перед
праздником помыли и потеряли снегом...*
(«Ванька»)

Проникнуть в этот мир, в этот потерянный рай, который совсем рядом, можно лишь воспользовавшись его языком и ценностями — и никак иначе. «Это один из серьезнейших ваших рассказов, — писал Чехову И. И. Горбунов-Посадов по поводу рассказа “Дома”. — Встреча этих двух миров — детского чистого, человеческого и нашего спутанного, искаленного, лицемерного — изображена в маленькой простенькой вещице превосходно» (П. 5, 479).

Действительно, в рассказе конфликт «детского» и «взрослого» миров подробно развернут и исследован. Какие только способы не использует прокурор, пытаясь решить «канальский» вопрос о вреде курения: и о карательных мерах вспоминает, и к привычному ему закону апеллирует. А добиться цели ему помогает лишь наспех сочиненная сказка об умершем от курения бедном царевиче, то есть разговор с «детским» миром на его собственном языке.

Дети платят за познание «взрослого» мира большую цену, впрочем — каждый свою. Гриша, впервые увидевший улицу и жизнь за пределами дома, получает

вечером ложку касторки. Ванька восхищается чудесами московских лавок, но в его жизни есть только побои и беготня за водкой. Предельно трагический вариант — в рассказе «Спать хочется». И здесь мир изображен в восприятии маленькой героини — но ее жизнь так нечеловечески трудна, что он выцвел, потерял все цвета, кроме ненавистного зеленого, подернулся какой-то сонной паутиной.

Сутки Варьки проходят в бесконечной суете. Она укачивает ребенка, топчет печь, чистит калоши, моет лестницу, убирает комнаты, бежит за водкой, чистит картошку. А в полусонном сознании мелькают какие-то призрачные видения: зеленые пятна и тени, до отчетливости резкие картины прошлой, не менее тяжелой жизни — смерть отца, попрошайничество. Убийство чужого ребенка кажется ей спасением: наконец-то можно спать, спать, спать...

Примечательно, что хозяйева Варьки даже не названы по имени. Они — лишь часть той неопределенной и страшной силы, «которая сковывает ее по рукам и ногам, давит ее и мешает ей жить», которую можно назвать порядком вещей.

Символична последняя фраза рассказа (она была добавлена Чеховым уже после первой публикации, при включении «Спать хочется» в сборник «Хмурые люди»): «Задушив его, она быстро ложится на пол, смеется от радости, что ей можно спать, и через минуту спит уже крепко, как мертвая...»

Жуткая, бессмысленная смерть и сон как смерть, как избавление — таковы две детские судьбы.

Но душа даже этой девочки — невинна. Ей только не повезло (судьба!), как Грише, сыну прокурора, героям «Детворы» или «Мальчиков». «Взрослая» жизнь здесь дает страшные метастазы, прорастает в особый детский «мирок».

Но время идет, и каждому неизбежно придется покинуть, шагнуть за порог детской или деревенского дома в другую жизнь. Начинается новая глава чеховского романа.

КАК ЖИВУТ, О ЧЕМ МЕЧТАЮТ ХМУРЫЕ ЛЮДИ

Чеховские «Детство» и «Юность» не продолжают в дальнейшей жизни, а противостоят ей. Новая глава чеховского романа начинается словно с чистого листа.

«Не гувернер, а вся интеллигенция виновата, вся, сударь мой. Пока это еще студенты и курсистки — это честный, хороший народ, это надежда наша, это будущее России, но стоит только студентам и курсисткам выйти самостоятельно на дорогу, стать взрослыми, как и надежда наша и будущее России обращается в дым, и остаются на фильтре одни доктора-дачевладельцы, несытые чиновники, ворующие инженеры» (И. И. Орлов, 22 февраля 1899 года. П. 8, 101).

Каким протяженным, бесконечно богатым возможностями был еще недавно каждый день и каждый миг! А у докторов-дачевладельцев и несытых инженеров целые годы и десятилетия съезживаются, сжимаются до «сюжета для небольшого рассказа», до анекдота.

«Бездарный ученый, тупица, прослужил 24 года, не сделав ничего хорошего, дав миру десятки таких же бездарных узких ученых, как он сам. Тайно по ночам он переплетает книги — в этом его истинное призвание: здесь он артист и испытывает наслаждение. К нему ходит переплетчик, любитель учености. Тайно по ночам занимается наукой» (17, 40–41).

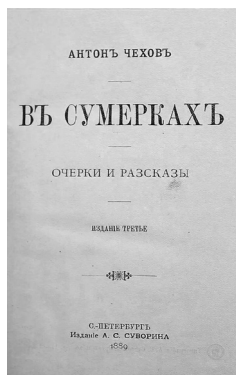
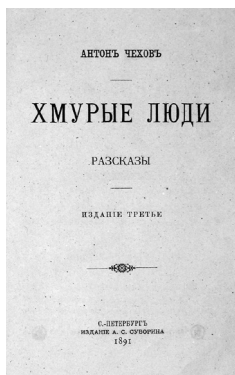
«Офицер у доктора. Деньги на блюде. Доктор видит в зеркало, как больной берет с блюдечка 25 р. и потом платит этими деньгами» (17, 65).

Характер чеховского смеха в «Пестрых рассказах» совсем иной, чем в «Детворе»: от сочувственно-лирической улыбки происходит скачок к отстраненному, объективному комизму в разнообразных вариантах — от резкой сатиры до юмористической нелепицы.

Смешно, когда целая компания, как в сказке про теремок, усердно и безуспешно ловит налима («Который тут налим? Я его сичас...»). Весело, когда загадочная лошадиная фамилия оказывается в конце концов не «Лошадин» и не «Меринов», а «Овсов». А «Жалобная книга», «Унтер Пришибеев», «Хамелеон»? А совсем уже ни в какие ворота не лезущий «Роман с контрабасом»?



Иван Бунин. 1909 г.



Сборники рассказов Чехова «Хмурые люди» и «В сумерках».

Чеховские типы, ситуации и словечки проросли в быт, стали элементами всеобщего культурного лексикона. Произнося «этого не может быть, потому что этого не может быть никогда», «если зайца бить, то он и спички зажигать научится», «в рассуждении чего бы покушать» — вовсе не обязательно помнить про Чехова.

«Если бы он даже ничего не написал, кроме “Скоропостижной конской смерти” или “Романа с контрабасом”, то и тогда можно было бы сказать, что в русской литературе блеснул и исчез удивительный ум, потому что ведь выдумать и уметь сказать хорошую нелепость, хорошую шутку могут только очень умные люди, у которых ум “по всем жилкам переливается”»^{*1}, — заметил Бунин.

Но «просто» юмористом Чехов никогда не был. В «пестрых рассказах» смех и слезы, анекдот и трагедия оказываются рядом, на соседних страницах. Таковы «Тоска» (поразительный двухстраничный шедевр о тотальном человеческом одиночестве) «Хористка», «Трагик».

Стоит человеку на мгновение остановиться, оглянуться, задуматься, попытаться посмотреть на себя со стороны — и он из анекдота проваливается в драму, становится «хмурым», оказывается «в сумерках».

«В сумерках» (1887) и «Хмурые люди» (1890) — заглавия чеховских

^{*1} Бунин И. А. Собрание сочинений: В 6 т. Т. 6. — М., 1988. С. 207.

сборников второй половины восьмидесятих годов. «В сумерках» — тут аллегория: жизнь — сумрак, и читатель, купивший книгу, должен читать ее в сумерках, отдыхая от дневных работ», — иронически объяснял автор в характерном для переписки со старшим братом тоне (Ал. П. Чехову, между 26 мая и 3 июня 1887 года. П. 2, 90). Но и через десятилетие, строя планы собрания сочинений, он предполагает оставить эти заглавия для отдельных томов, третьего и пятого (А. С. Суворину, 27 октября 1898 года. П. 7, 314).

Откуда же эти хмурость и сумрак, о чем эта тоска?

Конфликт «Почты» (1887) напоминает рассказ «Дома»: в обоих случаях речь идет о поиске общего языка между разными людьми-мирами. Простодушный, еще не потерявший детской непосредственности студент (не выросший ли Сережа?) проводит несколько ночных часов с попутчиком-почтальоном.

У психологов есть понятие — «парадокс вагонного попутчика». В дороге легко устанавливаются контакты, малознакомым людям (может, потому что их никогда больше не увидишь?) обычно не просто охотно рассказывают о своей жизни, но, бывает, исповедуются, проговаривают то, на что не решаются в дружеском и домашнем кругу. На этом парадоксе строится рассказ «На пути» (1886), где русский скиталец рассказывает случайной знакомой на постоялом дворе всю свою жизнь. «Вот подите же, так мы

с вами откровенно и по душам поговорили, как будто сто лет знакомы. Иной раз, доложу я вам, лет десять крепишься, молчишь, от друзей и жены скрытничаешь, а встретишь в вагоне кадета и всю ему душу выболтаешь. Вас я имею честь видеть только первый раз, а покался вам, как никогда не каялся. Отчего это?»

Но в «Почте» ситуация поворачивается иной стороной. Студент пробует разные ключики, чтобы расположить к себе молчаливого почтальона: начинает с формального разговора о погоде, потом пытается расспросить его о жизни, но получает в ответ отрывистые реплики, угрюмое молчание, наконец, непримиримую злобу.

«На кого он сердился? На людей, на нужду, на осенние ночи?» Вопросы так и остаются без ответа. Очевидно только то, что контакт не состоялся, что судьбы и жизненные пути этих людей соприкоснулись лишь внешне. Попутчики так и не стали друг для друга *лицами*.

«Кому повем печаль мою, кого призову ко рыданию?» Иона, герой «Тоски» (1886), может поведать свою печаль только собственной лошаденке: люди в большом городе любезно-равнодушны, заняты своими делами, неспособны откликнуться на чужое горе.

В воспроизведении конфликтов, основанных на непонимании мотивов, поступков, поведения другого, даже самого близкого, человека, Чехов так же неисчерпаем, как и в комических сюжетах: взрослый — ребенок, мужчина — жен-

щина, муж — жена, народ — интеллигенция, дворянство — интеллигенция, наконец, непонимание самого себя. Разлом между людьми возможен в любое мгновение, в каждой точке чеховского мира.

Есть такая метафора: говорить на разных языках. В «Новой даче» (1899) она реализуется с пугающей простотой и наглядностью. «Вы за добро платите нам злом. Вы несправедливы, братцы. Подумайте об этом. Убедительно прошу вас, подумайте. Мы относимся к вам по-человечески, платите и вы нам тою же монетою», — говорит инженер-дачник своим соседям-мужикам. А один из них, вернувшись домой, начнет жаловаться: «Платить надо. Платите, говорит, братцы, монетой...»

Через некоторое время, когда неприязнь между сторонами пойдет далеко, ситуация повторится, но с обратным знаком. «Кончится, вероятно, тем, что мы будем вас презирать», — раздраженно брзжит инженер. А тот же мужик Родион радостно передает дома: «Я, говорит, с женой тебя призирать буду. Хотел я ему в ноги поклониться, да сробел». А кончается все лицезрением бессмысленной пьяной драки, бегством интеллигентной семьи обратно в город, продажей дачи, трудными мыслями об ручановских мужиков.

«В их деревне, думают они, народ хороший, смиренный, разумный, Бога боится, и Елена Ивановна тоже смиренная, добрая, кроткая, было так жалко глядеть на нее, но почему же они не ужились и разо-

шлись, как враги? Что это был за туман, который застилал от глаз самое важное, и видны были только потравы, уздечки, клещи и все эти мелочи, которые теперь при воспоминании кажутся таким вздором?»

Знакомые по «Почте» вопросы, которые и здесь остаются без ответа.

Итак, существует множество атомизированных, разобщенных хмурых людей, редко вспоминающих о своем детстве, погруженных в быт, тянущих лямку на почте, на железной дороге, в школе, в департаменте, в Москве, в Сибири, на Кавказе...

«Русская жизнь бьет русского человека так, что мокрого места не остается, бьет на манер тысячепудового камня. В З<ападной> Европе люди погибают оттого, что жить тесно и душно, у нас же оттого, что жить просторно... Простора так много, что маленькому человечку нет сил ориентироваться...» — заметит Чехов как раз в год работы над романом (Д. В. Григоровичу, 5 февраля 1888 года. П. 2, 190).

Отсюда — оборонительная реакция страха. «Кто боится привидений, тот должен бояться и меня, и этих огней, и неба, так как все это, если вдуматься хорошенько, непостижимо и фантастично не менее, чем выходцы с того света. <...> Есть болезнь — боязнь пространства, так вот и я болен боязнью жизни» («Страх»).

Первый же шаг в преодолении страха — простое открытие многообра-

зия, разноплановости бытия, открытие *другого*. В мире Чехова люди часто не подозревают друг о друге: жизнь и смерть, печаль и радость сосуществуют, не отрицая и не опровергая друг друга. Так, выяснение отношений между отцом и сыном в рассказе «Дома» предваряется неслучайным описанием: «Был девятый час вечера. Наверху, за потолком, во втором этаже кто-то ходил из угла в угол, а еще выше, на третьем этаже, четыре руки играли гаммы. Шаганье чело- века, который, судя по нервной походке, о чем-то мучительно думал или же страдал зубной болью, и монотонные гаммы придавали тишине вечера что-то дремотное, располагающее к ленивым думам. Через две комнаты в детской разговаривали гувернантка и Сережа».

В рассказе «В сарае» люди мирно играют в карты, поглядывая на дом напротив, где произошло самоубийство.

Сходный по функции и настроению эпизод есть в «Почте». Потерявший надежду на общение, студент «сонно и хмуро поглядел на завешенные окна усадьбы, мимо которой проезжала тройка. За окнами, подумал он, вероятно, спят люди самым крепким, утренним сном и не слышат почтовых звонков, не ощущают холода, не видят злого лица почтальона; а если разбудит колокольчик какую-нибудь барышню, то она повернется на другой бок, улыбнется от избытка тепла и покоя и, поджав ноги, положив руки под щеку, заснет еще крепче».

В «Счастье» мир будет увиден с иной, более высокой точки зрения и уже не героем, а самым повествователем. За спинами тоскующих, вздыхающих о прошлом людей возникнет второй план, потом третий — бесконечное пространство, *простор*, внушающий уже не страх, а надежду. «Солнце еще не взошло, но уже были видны все курганы и далекая, похожая на облако, Саур-Могила с остроконечной верхушкой. Если взобраться на эту Могилу, то с нее видна равнина, такая же ровная и безграничная, как небо, видны барские усадьбы, хутора немцев и молокан, деревни, а дальнорзоркий калмык увидит даже город и поезда железных дорог. Только отсюда и видно, что на этом свете, кроме молчаливой степи и вековых курганов, есть другая жизнь, которой нет дела до зарытого счастья и овечьих мыслей».

Бывают, впрочем, и во взрослой жизни чеховских героев ситуации, когда *другая жизнь* становится *твоей*.

ЛЮБОВЬ У ЧЕХОВА: ОБУЗА ИЛИ СПАСЕНИЕ?

В записных книжках Чехова дважды повторяется фрагмент (возможно, он стал бы мыслью одного из героев): «Любовь. Или это остаток чего-то вырождающегося, бывшего когда-то громадным, или же это часть того, что в будущем разовьется в нечто громадное, в настоящем же оно не удов-

летворяет, дает гораздо меньше, чем ждешь» (17, 77).

Любовная тема — вечный хлеб литературы. В этом случае Чехов не стремится быть оригинальным: «Не нужно гоняться за избытием действующих лиц. Центром тяжести должны быть двое: он и она...» (Ал. П. Чехову, 10 мая 1886 года. *П. 1*, 242). Причем он пишет, как и положено современному Нестору, не об «остатке» и не о «части», а лишь о том, что происходит между двоими сегодня.

Пафос аналитического, психологического, реалистического романа заключается обычно в том, чтобы обосновать, объяснить все изображаемое. В том числе — и любовь.

Но, вспоминая предшествующую Чехову традицию, мы обнаруживаем любопытный парадокс. Подробно воссоздавая биографию и предысторию «его» и «ее», живописуя причины и следствия, препятствия и восторги, писатель неизбежно наталкивается на одно и то же: трудно, практически невозможно объяснить сам момент перехода от нелюбви к любви.

«Пора пришла, она влюбилась. / Так в землю падшее зерно / Весны огнем оживлено» — так изображен решающий перелом в «Евгении Онегине». Дальше же начинаются подробности уже существующего чувства.

Вряд ли более успешен в решающих объяснениях и Л. Толстой с его изощренным психологическим методом,

«диалектикой души». И у него в конце концов появляется некое «вдруг», отрицающее дальнейшие объяснения. *Создать* героя оказывается легче, чем *понять* его.

Чехов, как правило, подчеркивает, акцентирует тайну человеческого выбора, связанную с каким-то неразложимым ядром личности. Именно потому финалы его произведений часто содержат не событийный итог, а лирический (здесь совпадает, сливается мысль героя и голос автора) безответный вопрос.

«Как зарождается любовь... все это неизвестно и обо всем этом можно толковать как угодно. До сих пор о любви была сказана только одна неоспоримая правда, а именно, что “тайна сия велика есть”, все же остальное, что писали и говорили о любви, было не решением, а только постановкой вопросов, которые так и остались неразрешенными» («О любви»).

«Ах, как она его любит!.. За этого чужого ей мальчика, за его ямочки на щеках, за картуз она отдала бы всю свою жизнь, отдала бы с радостью, со слезами умиления. Почему? А кто ж его знает — почему?» («Душечка»).

Сначала сам писатель, а потом несколько его героев (в «Скучной истории», «О любви») повторяют одну и ту же формулу: *нужно индивидуализировать каждый отдельный случай*. В рассказах о любви Чехов предпочитает разнообразие вариантов однозначности объяснений.

Легкий флирт, за которым человек, кажется, и сам не заметил настоящее чувство: «А мне теперь, когда я стал старше, уже непонятно, зачем я говорил те слова, для чего шутил...» («Шуточка»). Томление юношеской плоти, кончающееся «падением» и самоубийством («Володя»). Еще одна вспышка внезапной страсти, ведущая к трагедии: «Теперь скажите: что еще недоброе может со мной случиться?» («Шампанское»).

Но можно, оказывается, всю жизнь скрывать свое чувство, не поддаваться страсти, входить в положение — и тоже очнуться с ощущением потерянной жизни: «Целуя ее лицо, плечи, руки, мокрые от слез, — о, как мы были с ней несчастны! — я признался ей в своей любви, и со жгучей болью в сердце я понял, как ненужно, мелко и как обманчиво было все то, что мешало нам любить. Я понял, что когда любишь, то в своих рассуждениях об этой любви нужно исходить от высшего, от более важного, чем счастье или несчастье, грех или добродетель в их ходячем смысле, или не рассуждать вовсе» («О любви»).

И еще одна внезапная поздняя любовь, создающая ситуацию, безболезненный выход из которой найти невозможно: «И обоим было ясно, что до конца еще далеко-далеко и что самое сложное и трудное только еще начинается» («Дама с собачкой»). И еще одно внезапное расставание, когда герой непонятно почему, без видимых причин,

отказывается от борьбы за свое счастье («Дом с мезонином»).

В этих частных случаях, чаще всего бесконечно грустных, намечается некая общая тенденция. Чувство горит полно и ярко, пока оно не имеет конкретного предмета. Задыхается от упоения, от радости жизни героиня рассказа «После театра», так и не решившая, кто любит ее и кого любит она: «Быть не любимой и несчастной — как это интересно!» Но оно гаснет, осложняется вечной рефлексией и привычным страхом, когда необходим какой-то решительный шаг, резкое движение.

В рассказе «Верочка», изображая «русского человека на randevу», Чехов, кажется, снимает все осложняющие обстоятельства: Огнев молод, свободен, тонок, поэтичен, увлечен героиней, к тому же она сама объясняется ему в любви. Казалось бы, «но тут позвольте мне жениться» (так кончалась в первой редакции «Шуточка»). Однако вместо этого Огнев испытывает «резкое, неприятное чувство неловкости», потом бормочет что-то невразумительное, злится на себя, раздражен на нее — и, кажется, успокаивает себя мыслями о бессилии души и ранней старости.

«Русский человек любит вспоминать, но не любит жить», — заметил Чехов в повести «Степь». «Иван Алексеевич Огнев помнит...» — начинается рассказ. Хотя о дальнейшей судьбе героя ничего не известно, возможно, воспоминание об этом вечере останется

лучшим в его жизни, точно так же, как воспоминаниями о несбывшемся живет художник в «Доме с мезонином»: «А еще реже, в минуты, когда меня томит одиночество и мне грустно, я вспоминаю смутно, и мало-помалу мне почему-то начинает казаться, что обо мне тоже вспоминают, меня ждут и что мы встретимся... Мисюсь, где ты?»

Вместо людей сталкиваются где-то в мировом эфире их смутные воспоминания. Праздник души кончается слишком быстро. «Трезвое, будничное настроение овладело мной, и мне стало стыдно всего, что говорил у Волчанино-

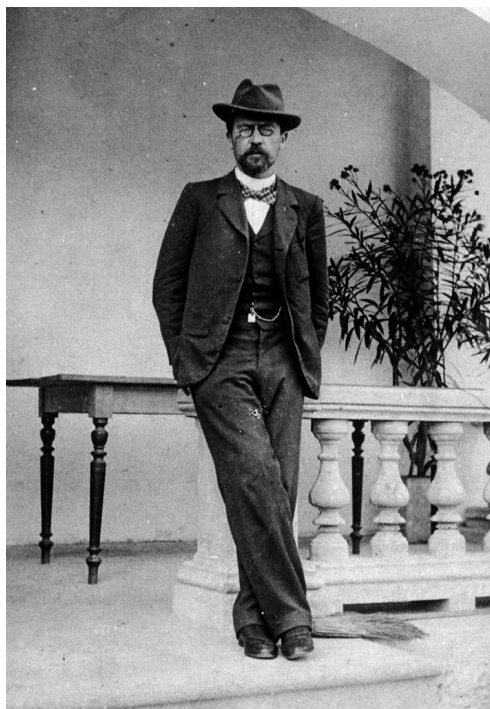
вых, и по-прежнему стало скучно жить» («Дом с мезонином»).

«Счастья нет и не должно быть, а если в жизни есть смысл и цель, то смысл этот и цель вовсе не в нашем счастье, а в чем-то более разумном и великом» («Крыжовник»). И это *если* смысла и цели тоже оказывается под вопросом.

ФИЛОСОФИЯ ИЛИ ПРОСТО ЖИЗНЬ?

Из положения, когда герой анекдота задумался, превратился в «хмурого человека», возможны два выхода: погружение в прежнее блаженно-бессмысленное состояние, убийство в себе рефлексии, ощущения жизни — или медленное, мучительное осознание себя, путь в поисках смысла и цели, однако без всякой уверенности в конечном успехе.

О первом варианте написаны «Ионыч», «Человек в футляре», «Крыжовник». Был Дмитрий Ионыч Старцев, симпатичный молодой земский доктор, со вкусом работал, пел, влюблялся, пусть и неудачно, ходил на свидание на кладбище, где (именно там!) впервые увидел красоту и почувствовал гармонию мира, «присутствие тайны, обещающей жизнь тихую, прекрасную, вечную». А превратился в свиноподобного Ионыча, «не человека, а языческого бога», стяжателя с хриплым голосом, любящего лишь кредитные бумажки и забывшего



Антон Чехов у ялтинского дома. 1899–1900 гг.

даже свои воспоминания («Это вы про каких Туркиных? Это про тех, что дочка играет на фортепьянах?»). «Вот и все, что можно сказать про него».

Или еще — была заветная мечта у скромного чиновника, «доброго, кроткого человека», он положил на ее осуществление десятилетия, пожертвовал даже собственной женой, а окончилось все блюдом кислого крыжовника: «Я видел счастливого человека, заветная мечта которого осуществилась...» Поэтому, когда герой «Крыжовника» утверждает, что «счастья нет и не должно быть», он опасается прежде всего *такого* счастья.

Но параллельно в чеховском «романе» течет иной сюжет — сюжет преображения и обретения.

В «Дуэли» сталкиваются слабовольный, грешный, лживый, но обаятельный «плохой хороший человек» Лаевский, объявляющий себя наследником «лишних людей» («Для нашего брата-неудачника и лишнего человека все спасение в разговорах»), — и деловитый, фанатичный, ученый и злой фон Корен, «новый человек», тоже играющий то ли в Базарова, то ли в Наполеона. Сталкиваются насмерть, доводя дело до уже полузабытой и ушедшей из культурного обихода дуэли («Господа, кто помнит, как описано у Лермонтова?.. У Тургенева Базаров также стрелялся с кем-то там...»). Но в конце повести каждый из них делает шаг навстречу другому, возвышается над своими иллюзиями и заблужде-

ниями. И это ощущение, что «спасения надо искать только в себе самом», ведет к осторожному, стоическому оптимизму. «В поисках за правдой люди делают два шага вперед, шаг назад, но жажда правды и упрямая воля гонят людей вперед и вперед. И кто знает? Быть может, доплывут до настоящей правды...»

«Никто не знает настоящей правды», трижды прозвучавшее в финале «Дуэли», — перефразирование афоризма Сократа «Я знаю, что я ничего не знаю». Он означает необходимость поиска, отказ от окончательности и догматизма любой веры, предпочтение правды конкретного человека разнообразным абстракциям, партийным, групповым, государственным.

Не менее важны для понимания «Дуэли» другие герои — доктор Самойленко и смешливый дьякон. В отличие от «теоретиков-идеологов», которые *ищут*, эти просто *живут*, но другим от них становится легче и теплее. Именно дьякон фактически спасает Лаевского (и душу фон Корена), прерывая так страшно начавшуюся дуэль. Именно Самойленко видит лучшее в них. В характерах обоих есть что-то простодушно-детское. Но такими, пожалуй, нельзя стать, а можно лишь остаться.

Две жизненные философии сталкиваются и в «Моей жизни». «Все проходит» красивой Маши, грешной жены Мисаила Полознева, с ее сознанием свободы для самой себя, оказывается ее самооправданием. Неуступ-

чивое «ничто не проходит» Мисаила снова подчеркивает значимость личного опыта и страдания, не свободы, а ответственности за свой выбор и за других людей.

Формально первое утверждение может показаться более истинным. Но человек должен жить с верой, что «ничто не проходит бесследно и что каждый малейший шаг наш имеет значение для настоящей и будущей жизни».

Есть в «Моей жизни» и свой добрый ангел: тайно и безнадежно влюбленная в Мисаила Анята Благово. И еще один важный мотив появляется в финале: герой, как на последнюю надежду, опирается на руку — чужого — ребенка.

Еще один ребенок, взрослая Липа, потерявшая сына, подает милостыню человеку, в доме которого и по вине которого он погиб. В конце повести «В овраге» есть замечательная сцена, может быть, одна из самых потрясающих душу сцен в русской литературе. Возвращаясь из больницы с мертвым ребенком, посреди буйства и радости весенней природы, Липа встречает в поле неизвестных людей, простых мужиков, один из которых пожалел ее («взгляд его выражал сострадание и нежность»), произнес самые простые приличествующие случаю слова: «Ты мать, — сказал он. — Всякой матери свое дитя жалко».

И эта фраза и этот взгляд потрясают Липу.

«— Вы святые? — спросила Липа у старика.

— Нет. Мы из Фирсанова.

— Ты давече взглянул на меня, а сердце мое помягчило. И парень тихий. Я и подумала: это, должно, святые».

Оказывается, если и есть на свете святые, то они живут в самом обычном Фирсанове. И святостью в глазах Липы оказываются вещи самые обычные и простые — доброта, жалость, внимание к ближнему.

«Святость» оказывается синонимом человеческой нормальности. А эта «норма» становится исчезающим исключением.

И все же она неистребима. В мире Чехова «искра Божья» вдруг сверкает в самых разных обстоятельствах, надежда возникает на самом краю безнадежности. «Твое горе с полгоря. Жизнь долгая — будет еще и хорошего, и дурного, всего будет. Велика матушка Россия!»

СМЕРТЬ: ЗАГАДКА ИЛИ ЖИЗНЕННЫЙ ЭПИЗОД?

Но и самая долгая жизнь когда-нибудь подходит к концу. Надеясь, мучаясь, радуясь, страдая то от многострадальства, то от одиночества, убегая и возвращаясь, чеховский человек (как и всякий человек вообще) приближается к своему последнему испытанию.

Есть писатели, замороженные темой смерти. «Если человек научился думать, — про что бы он ни думал, —

он всегда думает о своей смерти. Так все философы. А — какие же истины, если будет смерть?» — записал Горький слова Толстого*¹. Действительно, мысль и творчество великого жизнелюба постоянно вращались вокруг этого невидимого центра. «Три смерти», «Как умирают русские солдаты», «Смерть Ивана Ильича», «Посмертные записки старца Федора Кузьмича», множество смертей в «Войне и мире», гибель главной героини в «Анне Карениной»...

Чехов относится к проблеме скорее не как философ, а как обычный человек. Он не бежит от горького знания, но *отодвигает* его, вполне согласно духу русской пословицы: «Умереть сегодня — страшно, а когда-нибудь — ничего».

Запись в дневнике Алексея Суворина, «несколько мыслей Чехова»: «Смерть — жестокость, отвратительная казнь. Если после смерти уничтожается индивидуальность, то жизни нет. Я не могу утешаться тем, что солюсь с козявками и мухами в мировой жизни, которая имеет цель. Я даже этой цели не знаю. Смерть возбуждает нечто большее, чем ужас. Но когда живешь, об ней мало думаешь. Я, по крайней мере. А когда буду умирать, увижу, что это такое. Страшно стать ничем. Отнесут тебя на кладбище, возвратятся домой и станут

чай пить и говорить лицемерные речи. Очень противно об этом думать»*².

Чехов-писатель и эту тему может разрабатывать в регистре смеха. За «Смерть чиновника» и подобные вещи писателя, бывало, упрекали (не кощунство ли это — насмешка над смертью?). Но дело в том, что в данном случае Чехов смеется над смертью не человека, но — чина («Мужчина состоит из мужа и чина»). Почти одновременно со смешной смертью он пишет и страшную смерть — в «Горе», «Тоске», «Рассказе без конца» и «Скуке жизни».

Не стоит забывать, что Чехов — врач, который не раз работал в прозекторской, лечил безнадежно больных, в молодости похоронил брата. Его взгляд на конец человеческой жизни прям и жёсток, лишен экзальтированной сентиментальности. «А разве есть такие яды, которые убивают в четверть часа, мало-помалу и без всякой боли? — спросил он у доктора, когда тот вскрывал череп» («Следователь»).

«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 смерти и слепоты не боюсь», — признается он А. С. Суворину (25 ноября 1892 года.

*¹ Л. Н. Толстой в воспоминаниях современников: В 2 т. — М.: Художественная литература, 1978. Т. 2. С. 487.

*² Дневник Алексея Сергеевича Суворина / Текст. расшифровка Н. А. Роскиной; подг. текста Д. Рейфилда и О. Е. Макаровой. — London: The Garnett press. М.: Независимая газета, 2000. С. 303.

П. 5, 133). И за год до собственной смерти так же спокойно повторит: «Я давно потерял свою веру и только с недоумением поглядываю на всякого интеллигентного верующего...» (С. П. Дягилеву, 12 июля 1903 года. П. 11, 234).

Такая позиция обозначает резкую грань между Чеховым и его великими современниками. Для Толстого, Достоевского с их нравственно-религиозными поисками существует некая единая философия жизни и смерти, жизни-смерти. Они все время пытаются заглянуть «за грань», разгадать загадку вечной жизни и бессмертия. «Куда он ушел? Где он теперь?...» — думает Наташа Ростова, стоя у тела только что умершего князя Андрея.

Загадки и тайны Чехова полностью «посюсторонни». Для него существует лишь проблема и философия жизни, об ином он говорить просто отказывается. Когда «за грань» пытается заглянуть чеховский ищущий герой, он видит там тот же самый привычный земной мир, но — без него.

Вот как представляет будущее знающий о своей смертельной болезни профессор в «Скучной истории»: «Теперь мое имя безмятежно гуляет по Харькову, месяца через три оно, изображенное золотыми буквами на могильном памятнике, будет блеснуть, как самое солнце, — и это в то время, когда я буду уж покрыт мхом».

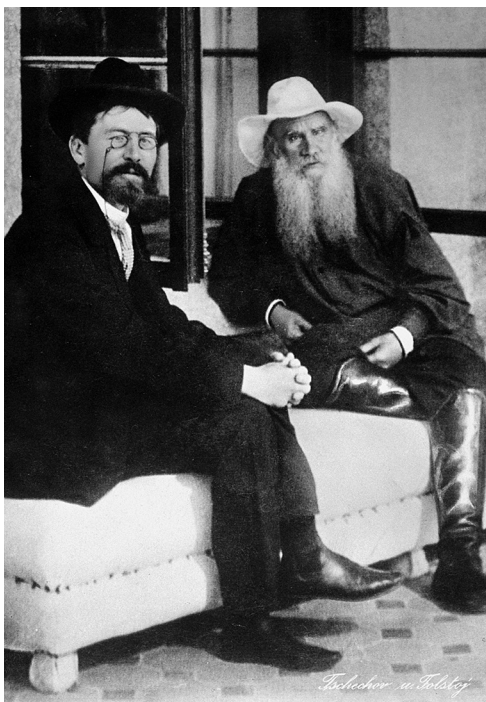
Есть у Толстого очень важный для него рассказ-формула, рассказ-

притча «Три смерти». В нем умирает, боясь смерти, мучая окружающих, богатая барыня; умирает спокойно, похристиански, отдавая ближнему последние сапоги, одинокий ямщик; наконец, гибнет («вздригнуло всем телом») дерево, из которого сделают крест на ямщицкую могилу.

У Толстого с его моральным ригоризмом и беспощадностью эти три смерти иерархически, ценностно соотношены: ложь, «мелкость» кончины барыни — мудрость и правда угасания мужика — бессознательная красота гибели дерева. Думая о вечном, Толстой тем не менее выстраивает четкую систему социальных и природных контрастов.

Свои «Три смерти» есть и у Чехова. Это рассказ «Гусев». «У моря нет ни смысла, ни жалости», — думает главный герой. Ни смысла, ни жалости нет здесь и у смерти. Умирает солдат Степан, о котором известно только то, что он играл в карты. Умирает «воплощенный протест» Павел Иванович, российский фанатик-правдолюбец. Умирает и Гусев, бывший мужик и солдат, абсолютно не понимающий интеллигентского языка Павла Ивановича и язычески считающий, что на краю света к стене цепями прикованы злые ветры.

Но эти смерти иерархически не соотношены. Они — никакой не урок и не аргумент. Смерть беспощадно уравнивает самых разных людей. «У смерти на глазах все равны. Смерть всех поравняет» — снова вспоминается народная мудрость.



Антон Чехов и Лев Толстой,
Гаспра, 12 сентября 1901 г.

И природа в финале этого рассказа предстает не аргументом, укором человеческой смерти, а *параллельным*, прекрасно-равнодушным миром. Мысль о «полном равнодушии» природы «к жизни и смерти каждого из нас», в котором, может быть, «залог нашего вечного спасения», уже прямо сформулирована в конце «Дамы с собачкой».

Но Чехов-художник не равнодушен, а великодушен. Разным героям, не всегда выдержавшим испытание на человечность, он обычно дарует на пороге смерти мгновение истины, красоты, которое, правда, уже ничего не изменит.

В «Володе» уже после выстрела самоубийца увидит «покойного отца в цилиндре с широкой черной лентой». В «Палате №6» мимо умирающего от апоплексического удара доктора Рагина пробежит «стадо оленей, необыкновенно красивых и грациозных, о которых он читал вчера». Магистр Коврин в «Черном монахе» в последние мгновения «звал большой сад с роскошными цветами, обрызганными росой, звал парк, сосны с мохнатыми корнями, ржаное поле, свою чудесную науку, свою молодость, смелость, радость, звал жизнь, которая была так прекрасна». Преосвященному Петру в «Архиерее» представится, что он «идет по полю быстро, весело, постукивая палочкой, а над ним широкое небо, залитое солнцем, и он свободен теперь, как птица, может идти куда угодно!» (Борису Зайцеву казалось, что «шел он, конечно, просто к Богу», но Чехов не конкретизирует этот путь).

Но потом придут мужики, возьмут за руки и за ноги и отнесут в часовню, и на полу около лица натечет большая лужа крови, и вошедший келейник скажет, что преосвященный приказал долго жить. На мгновение силой художественного воображения остановленная жизнь снова пойдет своим чередом, без одного, без другого, без каждого.

И в ней даже не будет такого утешения, как «вечная память».

В раннем рассказе «На кладбище» мелькнул такой эпизод. «Насилу мы