

Правда безусловная и честная

Чехов не печатал статей по литературным вопросам, избегал публичных выступлений. Однако многочисленные его письма к известным и начинающим литераторам, к издателям, режиссерам и актерам не только раскрывают творческую лабораторию писателя, но и дают яркое представление о его взглядах на литературу.

«...Величайший мастер слова, уничтожающий критику буржуазно-помещичьего общества...», — писал о Чехове М. И. Калинин. Чехов расценивал литературу, как «дело народное». Продолжая лучшие демократические традиции своих великих предшественников Пушкина и Гоголя, высказывая мысли, во многом близкие Белинскому и Чернышевскому, Чехов был страстным сторонником реалистического направления в русской литературе. «Художественная литература», — писал Чехов, — потому и называется художественной, что рисует жизнь такую, какова она есть на самом деле. Ее назначение — правда безусловная и честная».

Верность жизненной правде в понимании Чехова означала очень многое. Чехов постоянно говорил о необходимости для литератора глубокого знания жизни, о том, что в создании типических характеров нужно «проходить мимо всего, что имеет временное значение». Настоящий писатель должен раскрывать противоречия жизни, воевать с «уловениями от нормы». Но при этом, утверждал Чехов, истинный художник всегда ведет читателя к определенной цели, в истинно художественном произведении читатель обязательно чувствует присутствие положительного идеала. Наличие ясной задачи Чехов считал необходимым для писателя: «Если отрицать в творчестве вопрос и намерение, то нужно признать, что художник творит непреднамеренно, без умысла, под влиянием аффекта. Если бы какой-нибудь автор похвалялся мне, что он написал повесть без заранее обдуманного намерения, а только по вдохновению, то я назвал бы его сумасшедшим».

Отражение жизни во всей ее сложности и глубине в понимании Чехова несомненно было с рабским копированием, с увлечением бытом, с любованием мелочами, с натурализмом. Продолжая общепринятую линию Гоголя и Салтыкова-Щедрина, он решительно отвергал бытописательство. Он говорил о трудности изображения обыкновенной жизни, обыкновенных людей, «низкой» действительности: «Про Сократа легче писать, чем про барыню или кухарку». Трудность заключалась в том, чтобы в обыкновенном, обдуманном течении жизни раскрыть ее внутреннее содержание, подняться до широких обобщений. Зигмунд Чехова, стремившийся подражать его внешним приметам — О. Дымов, И. Сургучев, Е. Чириков и др., — увлеклись бытом, забывали и об общечеловеческом пафосе творчества Чехова и о положительном чеховском идеале, ради которого писатель раскрывал противоречия действительности.

В. Г. Короленко с пренебрежением отзывался о таких чеховских «последователях»: «У Чехова тон был правильный; трагедия мелочей бралась с юмором, сказок который просвечивало трагическое. Последователи хватаются прямо за трагедию, приподнимают мелочи на непоколебимую высоту — и выходят фальшь, отсутствие меры, а значит, и художественности».

Отмена в творчестве некоторых своих современников опасность вырождения реализма в натурализм, Чехов, как и Короленко, видел эту опасность в том, что мелочи заслонили глубину и сложность противоречий действительности. Именно поэтому он так резко критиковал пьесу И. Леонтьева-Щеглова «Дачный муж». «Дачный муж», — писал он, — хочет и смешить, и трагедией пахнут, и возво-

дить турнир на высоту серьезного вопроса. Межанизм, погрязшее в ничтожных бытовых драмах, не способное в борьбе за человеческое счастье, лишенное светлых идеалов, было злейшим врагом Чехова. «Межанизм» называл он и тех писателей, которые «являют узенькой добротой» обывателя и в творчестве которых сказывалось тяготение «к идеализации серенькой межаничной среды...». Рассматривая литературу, как дело большого общественного значения, Чехов непримиримо относился к декадансу, осуждал их за уход от действительности, говорил о неодолимости «русских» Метерлинка, у которых нет ни будущего, ни прошлого.

Все напыщенное, изломанное, быстрое на эффект и оригинальность, было глубоко враждебно великому реалисту. Так, например, одно из произведений Л. Андреева он расценивал как «почти претенциозное, неудобопонятное и, повидимому, ненужное...». Высказываясь против декадентской литературы, Чехов отчетливо понимал смысл всяческих попыток буржуазной беллетристики увести читателя от жизни. Он решительно осуждал романы, которые имеют целью «убавлять буржуазии в ее золотых снах...». Буржуазия очень любит так называемые «положительные» типы и романы с благополучными концом, так как они успокаивают ее на мысли, что можно и капитал наживать и невинность соблюдать, быть зверем и в то же время счастливым.

Не в этом ублаживании, не в удовлетворении буржуазных вкусов видел Чехов задачу истинного искусства: «Литератор не кондитер, не косметик, не увеселитель; он человек обаяний, законтрабандный сознанием своего долга и совестью», — писал Чехов, требуя от литературы служения народу.

«Вечными или просто хорошими» называл он тех писателей, творчество которых пропитано, «как соком, сознанием цели», в произведениях которых читатель чувствует «кроме жизни, какая есть», «еще ту жизнь, которая должна быть». С величайшим презрением говорил он о тех, «кто искренно думает, что внешне и отдельные цели человеку нужны так же мало, как корове, что в этих целях «вся наша беда». Уничтожающей иронией звучала слова писателя о полубогих людях, которым «остаётся кушать, пить, спать или, когда это надоедет, разбегаться и хватить лбом об угол сундука».

Творчество самого Чехова было действительно «пропитано сознанием цели», стремлением к новой, счастливой жизни, верой в то, что приближить ее может непримиримая борьба с межанизмом, ложью, обывательским равнодушием, властью денег — всеми устоями буржуазного строя.

В искусстве Чехов видел силу, способную воздействовать на читателя, активизировать его. В этом и заключен смысл реализма: «Когда человек станет лучше, когда вы покажете ему, каков он есть». Вместе с тем писатель придавал серьезное значение созданию образа положительного героя, способного вдохновить читателя. В положительном герое Чехов видел важнейшее средство донести до читателя идеал писателя, показать человека таким, каким он должен быть. Вот почему он так пристально всматривался в людей, искал в самой окружающей его жизни примеры, достойные подражания. «Если положительные типы, создаваемые литератором, составляют ценный воспитательный материал, то те же самые типы, даваемые самой жизнью, стоят вне всякой цены», — писал он о великом русском

путешественнике Н. М. Пржевальском.

Люди «тогда, веры и ясно сознательной цели» составляют, по словам писателя, «самый поэтический и жизнеутверждающий элемент общества», которому герои, «подлинники жизни, как солнце». В человеке подвига Чехова привлекают «идейность» и «благородное честолюбие, имеющее в основе честь родины и науки».

Этими взглядами на задачи литературы определялись и высокие требования, которые Чехов предъявлял к писателям, напоминая о необходимости постоянной связи с жизнью.

«Понятие поэтов и беллетристов в деревню... В четырех стенах живут, а людей видят только в редакциях и в портретах», — говорил он. Как свидетельствует писатель Н. Д. Телешов, Чехов «всегда говорил, что писателю нельзя сидеть в четырех стенах и вытискивать из себя свои произведения, что необходимо видеть жизнь и людей, слышать подлинное человеческое слово и мысли и обрабатывать, а не выдумывать их».

Действительность литература Чехов понимал как непрерывный, упорный труд, без которого самое понятие таланта остается пустым звуком. «Талант познается не только по качеству, но и по количеству ни слезаносит», — писал он одному из своих корреспондентов. «Конечно, Вы дурно делаете, что ленитесь и мало пишете», — писал он другому. — Вы «начинающий» в полном смысле этого слова и не должны под страхом смертной казни забывать, что каждая строка в настоящем составляет капитал будущего».

Работу писателя Чехов рассматривал гораздо шире, чем только литературный труд над рукописью. Литератор должен обладать высокими моральными качествами и постоянно развивать их. Дело величайшей важности — неумолимо само-воспитание писателя, настоящей работы над собой, которая дает писателю основу и право «воспитывающее влияние» на окружающую его среду.

Только в результате такой работы над собой можно вырасти в такой подлинно «воспитанный», который «уважают человеческую личность», «чистосердечны и боится лжи, как огня», «делая на прощанье не носится со своей лапкой на это рубль», «Чтобы воспитаться и не стоять ниже уровня среды, в которую попал, не достаточно прочесть только Платона и вычитать монолог из Фауста, — нужны непрерывный дневной и ночной труд, вечное чтение, интудирование... Тут долг каждый сам».

Эти мысли великого писателя рассеянные в его многочисленных письмах, поражают своей нестаростью, удивительной глубиной и правдивостью. Они и сейчас звучат, как призыв к борьбе против бескрылого бытописательства, против попыток противопоставить правдивость и искренность художника его борьбе за ясно осознанные высокие цели. Они и сейчас утратили глубокую уважение к тому труду, который призван создать произведения, нужные народу, — произведения большого, идейного и правдивого искусства.



Вспоминает он, что Матрена лет сорок тому назад была молодой, красивой, веселой... Свидетель он помнит, а что было после свадьбы — хоть убей, никак не помнит, кроме разве того, что пил, лежал, дрался. Так и пропали сорок лет. (Иллюстрация художников Куриковских к рассказу А. П. Чехова «Горь»)

названа одной из сквозных, центральных тем в творчестве Чехова. Она звучала в рассказе «Учитель словесности» (1894 г.), в котором Никитин описывает бездарного и безликого педагога чиновника, преподавателя греческого языка (вспомним, что «человек в футляре» преподавал тот же предмет). Сходный образ возникает в одном из чеховских рассказов — «Шульц». Здесь изображен ученик первого класса Костя Шульц. Он играет в гимназию, а впереди него идет учитель. «...в цилиндре и в высоких калошах, солидных на вид и которые, как кажется, строго и неумолимо крепко по тротуару. Сколько мог влезть сапожник за эти калоши, и думал ли он, когда писал их, что они будут так хорошо выражать характер человека, который их теперь носит?». В этом наброске детали, рисующие облик персонажа, выражены настолько, что образ его характера. Примерно в то же время, к которому относят этот рассказ, в 1896 году Чехов записывает в дневнике об одном журналисте, гостившем у него: «М. в сухую погоду ходит в калошах, носит зонтик, чтобы не погнущут от солнечного удара, боится умыть холодной водой, жаждет за заморские сердца».

Это, казалось бы, простая зарисовка, но в ней есть зерно художественного обобщения. Вскоре в записной книжке Чехова появляется такая запись: «Человек в футляре, в калошах, зонтик в чехле, часы в футляре, нож в чехле. Когда лежал в гробу, то, казалось, улыбался: нашел свой идеал». Это уже не дневниковая запись, но гениальный образ.

Интересно, что между двумя этими записями находится слова Чехова: «Если человек приспосабливается к делу, ему чудно, например, к искусству, то он, за невозможностью стать художником, неминуемо становится чиновником. Сколько людей таким образом паразитирует около науки, театра и живописи, надев вымученный! То же самое, кому чужда жизнь, кто неспособен и ней, тому больше ничего не остается, как стать чиновником».

Так с разных сторон подходить Чехов к образу не способного к жизни чиновника. Беликов держит в страхе окружающих людей. В то же время жизнь страшит его самого: «Действительность раздражала его, пугала, держала в постоянной тревоге...».

Щедрицкий Угрюм-Бурчеев не боится жизни, он был идиотически непреклонен: «Голая решимость — и ничего более». Он лихо командовал, всюду шел вперед по прямой, сметая с лица земли все, что не успевало посторониться, вытисгивал в струю дома и пытался даже «узнать» непокорную реку, нарушившую своим явным движением геометрически правильную угрюм-бурчужескую прямолинейность. Не создавая с рекой, он строит город в другом месте, но страх, кажется, так и не коснулся этого обоченного властью идюта.

«Человек в футляре» принадлежит уже иной эпохе, когда явственной обозначилась историческая обреченность всего самодержавного, угрюм-бурчужеского царства. Непреклонная решимость начинает уступать место страху перед действительностью. В беликовом «футляре» — в одежде, домашней обстановке, ставнях, задишках — во всем прежде всего чувствуется стремление спрятаться от жизни, уйти, как улитка в скорлупу. Вот почему гроб для него — самый идеальный «футляр».

В отличие от Угрюм-Бурчеева, Беликов — фигура не оригинальная, не административное лицо. Он добровольно надел на себя футляр. Тем сильнее подчеркивается несоборность «футляра». Беликов — представитель целого уклада жизни, знаменье времени. Учитель Буркин, рассказывающий о нем, с горечью восклицает, что после похорон Беликова лучше не стало. Но создавая, что Беликов — далеко не исключение, сам Буркин не дает себе отчета в том, насколько значим «человек в футляре», как крепко он связан со всем строем и духом современной ему жизни. Когда Иван Иванович, желая продолжить начатый разговор, говорит, что вся жизнь, душевная, правдивая, бессмысленная, — это тоже «футляр», Буркин его не поддерживает и не дает ему рассказать в связи с этим «одну очень поучительную историю».

А когда Иван Иванович произносит знаменательные слова: «Нет, больше жить так невозможно!», — Буркин заявляет, что это уже и вовсе «из другой оперы». В его душе, очевидно, тоже есть кусочек «футляра», мешающий ему глубоко взглянуть на то, о чем он сам рассказывал.

Как вообще начался разговор о Беликове? Рассказывали разные истории. Между прочим, говорили о том, что жена старости, Мавра, женщина здоровая и не глупая, во всю свою жизнь нигде не была дальше своего родного села, никогда не видела ни города, ни железной дороги, а в последние десять лет все сидела за печью и только по ночам выходила на улицу».

В связи с этой женщиной, которая прожила жизнь, почти не выйдя из жизни, женской, обреченной на существование, подолжиде скорее для «рака-отшельника или улитки», — в связи с этим и рассказывал Буркин историю о Беликове. Образ крестьянки Мавры, обреченной на то, чтобы проводить всю свою жизнь в «скорлупе», вносит новый поворот в тему футляра.

Маленькая трилогия

В конце рассказа, когда Буркин, превратив Ивана Ивановича, предложил отравиться чаем и все затихло, вдруг раздается чья-то шаг: туп, туп... «Кто-то ходил недалеко от сараи; пройдет немного и остановится, а через минуту опять: туп, туп...» — «Это Мавра ходит», — говорит Буркин. Только что превратился разговор о футляре, но, кажется, сама жизнь продолжает его, напоминая о Мавре, о деревенской женщине, которая всю свою жизнь жила, словно на короткой привязи, вокруг одного места: туп, туп... Такова сила чеховского мастерства: ничего не сказано как будто, только слышится тупые, короткие шаги, но о многом говорят они читателю, они наталкивают его на мысль: темнота и невежество людей из народа — это тоже футляр. Так словно расходятся по воде круги от упавшего камня. Все новые стороны жизни охватываются образом — «человек в футляре». И слова: «Нет, больше жить так невозможно!» — уже звучат, как голос самой жизни.

Что за «поучительную историю» хотел поведать Иван Иванович в связи с рассказом Буркина? Ей посвящено второе произведение трилогии — «Крыжовник». Оказывается, продолжая начатый разговор, Иван Иванович намеревался рассказать о человеке, который всю свою жизнь мечтал только об одном — о собственном крыжовнике. Лейтмотив первого рассказа — «большие вещи так невозможны!» Главная мысль второго рассказа: «Человеку нужно не три аршина земли, не усадьба, а весь земной шар, вся природа, где на просторе он мог бы проявить все свойства и особенности своего свободного духа».

В соответствии с этим и строится весь рассказ. Если своего рода «увертюрой» к разговору о человеке в футляре служил образ Мавры, то здесь уже совсем иное начало: Буркин и Иван Иванович далеко ушли от села, где остановились в прошлый раз; рассказ открывается пейзажем: «Далеко впереди еле были видны ветряные мельницы села Мирносицкого, справа тянулся и потом исчезал далеко за селом ряд холмов, и оба они знали, что это берег реки, там луга, зеленые ивы, усадьбы, и если стать на один из холмов, то отсюда видно такое же громадное поле, телеграф и поезд, который издала похороны похоронную гусеницу, а в ясную погоду отсюда бывает виден даже город». Так с самого начала Чехов словно развивает рамки повествования, открывает читателю то, чего так и не увидела бедная Мавра. Казалось бы, совсем обыкновенная житейская подробность: в «Человеке в футляре» действие происходило ночью в сарае, а здесь герои вышли на простор. Но удаемась — как подходит этот темный сарай для разговора о Мавре, о Беликове, о «футляре» и как оправдана картина вольного простора для второго рассказа! Поэтическая мысль Чехова обнимает собой простор все шире и шире, и вот уже образ всей родной страны встает перед нами. Не случайно дальше идет слова: «Теперь, в тихую погоду, когда вся природа казалась кроткой и задушной, Иван Иванович и Буркин были проникнуты любовью к этому полю и оба думали о том, как велика, как прекрасна эта страна».

И когда открывается такая перспектива, такая глубина видения, маленьким и жалким кажется владелец усадьбы с крыжовником — Николай Иванович Чимша-Гималайский. Этот образ так же противостоит малой жизни, как и его духовный собрат — человек в футляре. Тот нашел свой идеал в гробу, а об этом Чехов в записной книжке говорит так:

«Человеку нужно только 3 аршина земли».

— Не человеку, а трупу. Человеку нужен весь земной шар».

Любопытно, что эти слова находятся рядом с записью: «...Когда лежал в гробу, то, казалось, улыбался: нашел свой идеал».

И Беликов и Чимша-Гималайский — фигуры типические для жизни того времени. И вместе с тем это — существа, обреченные на гибель. Они оказываются в сознании писателя с образом смерти.

Знакомясь с черновыми записями к «Крыжовнику», мы снова приближаемся к самому процессу рождения образа. Вначале Чехов, набрасывая кратко историю покупки имени, пишет: «Через 2—3 года, когда у него рак желудка и подходит смерть, ему подает на тарелке его крыжовник. Он поглядывает равнодушно». Затем такой вариант: «Глядя на тарелку с крыжовником, вот все, что дала мне в конце концов жизнь». Несколькими страницами ниже: «Крыжовник был кисел: Как глупо, сказал чиновник и умер».

Как видим, во всех этих вариантах чиновнику перед смертью открывалась вся пустота и бессмысленность жизни. Но писатель отказался от такой развязки. В рассказе Чимша-Гималайский уже не чувствует, что крыжовник кисел, не говорит: «Как глупо», он распыляется в самолюбиво-счастливой улыбке, чуть не плачет от радости и с наслаждением ест пусть жесткий, пусть кислый, но зато свой, собственный крыжовник. Такая развязка сильнее передает силу собственного человеческого самодовольства. Чимша-Гималайский утратил человеческий облик, даже внешне: «постарел, расползлся, обрызг; щеки, нос и губы таялись вперед, — того и гляди хрюкнет в одеяло». И может быть, самое страшное в нем — счастье, наглость, ничем не прошибаемая, его утробное равнодушие ко всему, что выходит за пределы его усадьбы.

Равнодушие выступает здесь не просто как черта характера, но как форма человеческого существования, predeterminedная собственным укладом. «Денги, как волка, делают человека чудом», — замечает Иван Иванович и рассказывает о купце, который перед смертью стал все свои деньги с медом, чтобы никому не достались, и еще об одном барышке, которому поезде отрезало, а он все просял, чтобы его отсылали, — там, в сапоге, денги, двадцать рублей, как бы не пропали. В сопоставлении с этими эпизодами Николай Иванович уже не кажется каким-то сверхъестественным чудом, в самой судьбе его начинает проступать закономерность; история с крыжовником претерпевает, как рассказ о том, что сделали с человеком денги, собственность, имение. И характерно, что Буркин, более ограниченный, чем Иван Иванович, не преминул тут снова превратить его: «Это вы уж из другой оперы». Так открывается новая грань в теме «футляра» — это и беликовский баян жизни, мизантропическая мнительность, и вместе с

тем «футляр» — это собственническая жесткость, самодовольство.

Глубоко predeterminedной, внутренне закономерной оказывается эволюция взглядов Николая Ивановича. Он уже забывает, что отец его — солдат, бед — мужик, говорит: «Мы дворяне», проповедует телесные наказания, считает, что образование хотя и необходимо, но для народа преждевременно. В одной из черновых записей читаем: «Крыжовник! от счастия начинается либеральная умеренность». И далее: «Умеренный либерализм: нужна собака свобода, но все-таки ее нужно на цепи держать».

Решая загадку «футляра», человеческое равнодушие, Чехов с глубокой художественной зоркостью видит связь между «счастием» и «либеральной умеренностью», между положением человека в обществе и его взглядами.

В «Крыжовнике» рассказывается о собственнике, потерявшем облик человеческий: одновременно с этим звучит в произведении тема пробуждения человека. «Но дело не в нем», — говорит Иван Иванович о брате, — а во мне самом. Я хочу Вам рассказать, какая перемена произошла во мне в эти немногие часы, пока я был в его усадьбе». И далее: «В ту ночь мне стало понятно, как я тоже был доволен и счастлив... Я тоже, за обедом и на охоте, поучал, как жить, как воевать, как управлять народом. Я тоже говорил, что ученые свет, что образование необходимо, но для простых людей пока довольно одной грамоты. Свобода есть благо, говорил я, без нее нельзя, как без воздуха, но надо поощрять».

Значит, и в самом Иване Ивановиче тоже был кусочек «футляра», частица собственнического самодовольства. Он тоже общими словами, внешне довольно либеральными, в сущности, отгораживался от главного — от мысли, что дальше так жить невозможно. Он тоже терпел весь этот строй и уклад жизни, где счастье одних основано на несчастье других, где «счастливый чувствует себя хорошо только потому, что несчастные несут свое бремя молча, и без этого молчания счастье было бы невозможно», терпел и пользовался благами такого порядка и отдался ни к чему не обязывающим пожеланиям свободы. Вот чем неясными были Чехову такие люди, как Лидя Волчанникова из «Домов с мезонином», — они мирятся с главным, с общим порядком, основанным на угнетении большинства людей меньшинством, и ограничивались крошечными мерами.

Вот с этой-то буржуазной «постепенностью», с этим примирением с существующими порядками и борется теперь Иван Иванович. И противопоставляет он всему этому измерению не уход в демонстративную праздность, не глоссовское «отропение», но призыв изменить весь порядок вещей: «Мне говорят, что не все сразу, всякая идея осуществляется в жизни постепенно, в свое время. Но кто это говорит? Где доказательства, что это справедливо? Он рассуждает на естественный порядок вещей, на законность явлений, но есть ли порядок и законность в том, что я, живой, мыслящий человек, стою налом и жду, когда он зарастет сам, или займет его илом, в то время как, быть может, я мог бы перестроить через него или построить через него мост? И опять-таки, во имя чего ждать? Ждать, когда нет сил жить, а между тем жить нужно и хочется жить?».

Такова перемена, происшедшая с Иваном Ивановичем, душевный переворот, открывший ему глаза на действительность. Герой уже вплотную подошел к убеждению, что назрела необходимость изменить весь существующий строй и порядок жизни. Третий рассказ — «О любви» — то начало не связывается с первыми двумя. Помещик Ахлехин говорит о любви, которая так и прошла стороной, ничего не изменив в его жизни. «Будь бы я мог унести ее?», — говорит он сам о любимой женщине. — Другое дело, если бы у меня была красивая, интересная жизнь, если б я, например, боролся за освобождение родины, или был знаменитым ученым, артистом, художником, а то ведь из одной обычной, будничной обстановки пришлось бы увлечь ее в другую такую же, или еще более будничную».

А жизнь у Алексея действительно будничная, беспрയാла. С утра до вечера он возится в своем имении, нигде не бывает, ничего не видит, — помыслы негодны. Вслушавшись в грустный рассказ о любви, Буркин и Иван Иванович жалуют, что «этот человек с добрыми, умными глазами, который рассказывал им с таким чистосердечием, в самом деле вернется здесь, в этом громадном имении, как белка в колесе, а не занимался наукой, или чем-нибудь другим, что делало бы его жизнь более полезной». Любовь Алексея потеряла поражение потому, что сам он оказался недостойным этой любви. Он пытается оправдать себя, но Чехов его не оправдывает: он судит своего героя за то, что тот спасовал, отступился от любви, подчинился ничтожной жизни.

Маленькая чеховская трилогия несет в себе большую тему отрицания современного писателю собственнического порядка. Мы не найдем здесь прямого призыва к революции, да и вообще речь-то как будто идет лишь о жизни и быте отдельных людей. Но огромная сила этой трилогии в том, что она показывала, как в разных сферах жизни, в самых, казалось бы, далеких от большой политики уголках, зреет мысль: больше так жить невозможно, буржуазный строй несовместим с человеческой, с поэзией, с любовью. Такая жизнь убивает человека, значит, она не имеет права на существование. Идея жизни самых различных людей, заключенных в «футляр», в скорлупу, кружащихся, как белка в колесе, Чехов задал к тому, чтобы разбить «футляр», поколебать с жизнью-тюрьмой и вырваться из имения с крыжовником на вольный простор, где человек мог бы проявить все свойства своего свободного духа.

Три человека повели три истории, звучащие, как отрицание той жизни, которую они продолжают вести. А за этими тремя образами поднимается образ самого писателя, молодого душой, богатого и любовью и невинностью, произносящего всему этому собственническому миру приговор — суровый и беспощадный.

З. ПАПЕРНЫЙ