

**В.Г. Одинок**

*Новосибирский государственный университет*

**Одноактные пьесы А.П. Чехова  
«Медведь», «Предложение», «Свадьба»:  
динамика действия и структура диалога**

*Аннотация:* Ранние пьесы А.П. Чехова рассматриваются как своеобразный цикл, анализируется специфика конфликтных ситуаций, выясняются особенности драматургической поэтики.

Early plays by Chehov are considered as original cycle. The specific character of conflict is analysed. The special features of dramatic poetic are presented.

*Ключевые слова:* новаторство, конфликт, комическое, драматическое, ассоциативность, логика, абсурд.

Поименованные в заглавии «маленькие комедии», «шутки» А.П. Чехова занимают особое место в его драматургическом творчестве. Исследователь чеховской драматургии Б. Зингерман справедливо заметил: «Помимо их собственного самостоятельного значения, водевили Чехова – шутливый пролог и комментарий к главным его пьесам. Некоторые черты драматургии XX в. проступают здесь впервые с поразительной и острой наглядностью» [Зингерман, 1988, с. 171]. Одной из таких черт является использование приемов «поэтики абсурда». Это, прежде всего, нарушение причинно-следственных связей и соединение понятий и представлений, которые принадлежат совершенно различным семантическим сферам. Автор создает тем самым напряженное сюжетное поле, внутри которого разворачиваются диалоги, провоцирующие, как правило, неожиданные и парадоксальные действия и поступки.

В этом плане А.П. Чехов много полезного для себя нашел в творческом наследии Н.В. Гоголя, строившего свои произведения на базе абсурдных ситуаций, которые подсказывали ему и пути новаторских поисков соответствующих художественных средств. С точки зрения абсурдистской техники письма показателен рассказ «Нос» из цикла «Петербургские повести» (см.: [Зингерман, 1988, с. 173]). Гоголь придумал способ, как абсолютно фантастическую, абсурдную ситуацию перевести в разряд обыденных, хотя и неприятных случаев. Для этого он ввел не очень обязательный для разворачивания сюжета диалог «безносого» Ковалева и редакционного чиновника, которому тот принес объявление о пропаже Носа для публикации в газете. Исходной позицией при описании этой сцены являлось задание, заключающееся в том, чтобы обнаружить идиотизм самой идеи такой публикации. Поэтому изображенный Гоголем увертливый чиновник подходит к делу весьма осторожно: «Нет, я не могу поместить такого объявления в газетах, – сказал он (чиновник. – В.О.) наконец после долгого молчания». Как мы видим, чиновник действует в жестких пределах здравого смысла, но и Ковалев в отведенной ему зоне практических действий тоже по-своему прав: нос-то у него пропал, носа ведь нет. И его необходимо как-то возратить. Сущность данной элементарной ситуации состоит в том, что здесь задействованы «здоровые мысли», порожденные разными «мирами». Поэтому, естественно, удивленный Ковалев вопроша-

ет: «Как? отчего?» Далее диалог разворачивается по следующему сценарию. Цитирую: «Так. Газета может потерять репутацию, Если всякий начнет писать, что у него сбежал нос, то... И так уже говорят, что печатается много несообразностей и ложных слухов.

– Да чем же это дело несообразное? Тут, кажется, ничего нет такого.

– Это вам так кажется, что нет. А вот на прошлой неделе *такой же был случай*» (курсив наш. – В.О.). Уточняющей репликой «такой же» чиновник неожиданно придал абсурду полную вероятностную «легитимность». Искусленный в такого рода творческих экспериментах автор рассказа перевел повествование в зону не выдуманного, а реально существующего в жизни абсурда. Он вынуждает читателя внимательно следить за тем, что представляет собой «такой же случай», коль скоро он имел место в повседневной жизни, и что произойдет с этим самым пронырливым Носом, а также и с этим «обезличенным» майором Ковалевым. Далее Гоголь заставляет чиновника прояснить ситуацию. Оказывается, в газету было подано объявление о том, что «сбежал пудель черной шерсти»: «Кажется, что бы тут такое? А вышел пасквиль: пудель-то этот был казначей, не помню какого-то заведения».

Теперь все выстроилось в один абсурдный ряд: безносый майор Ковалев, Нос, черный Пудель, казначей. Мы знаем, что такова была и реальная действительность, рождавшая гоголевские образы. Где нужно было искать конкретный выход из всей этой галиматши? Гоголь разрешил конфликт с точки зрения своеобразной внутренней «логики» абсурдного мира. Нос вернулся на определенное ему законом место, но не по своей воле, а только потому, что был «пойман», так как оказался «самозванцем», пытавшимся незаметно скрыться. В конце рассказа Гоголь, полуизвиняясь, лукаво заметил, что аналогичные случаи бывают и в реальном, а не фантазмагорическом мире: «Кто что ни говори, а подобные происшествия бывают на свете, – редко, но бывают».

Чехов в своих водевилях реализовал, по сути, гоголевскую поэтическую концепцию. В пьесе «Медведь», которую он сам назвал «шуткой», шутка состояла не только в мелких смешных ситуациях и положениях, в которых оказываются персонажи, но и в создании особого художественного мира, в котором господствует абсурдное начало. Абсурдная закономерность объективных обстоятельств формирует сюжет таким образом, что «нестарый помещик», именуемый Григорием Степановичем Смирновым, приезжает к помещице Елене Ивановне Поповой, «вдовушке с ямочками на щеках», чтобы получить деньги, которые он когда-то одолжил ее покойному мужу, а уезжает счастливым «женихом», обретшем в лице героини столь же счастливую «невесту». Перевод героя, обозленного кредитора, на уровень счастливого жениха требовал от Чехова всего его «юмористического опыта», которого он набрался в эпоху Антоши Чехонте. Но в этой «шутке», в этом чеховском смехе уже проглядывало нечто серьезное, драматическое, которое будет ведущим мотивом в его последующих комедиях – драмах. Построив произведение на основе абсурдистской гоголевской поэтики, Чехов обнаружил в ней не просто средство воспроизведения смешных моментов, но и способ драматизации фактов обыденной жизни.

Смешное заключалось в неоднозначной роли помещика Смирнова, который приезжает с сугубо практической целью. Он первый начинает вздорить с вдовой, которая его не понимает, не может рационально понять его материальных расчетов. Это вызывает бурную ссору. Но чуткий драматург, несомненно, ощущал, что на этом экспрессивном эпизоде в сценическом плане много не выиграешь и сюжета с логическим окончанием не построишь. Вот тогда-то он и прибег к использованию приема алогичного переключения диалога с одного – рационального – уровня, на другой, впрочем, тоже по-своему рациональный. Но сам переход на новый уровень можно было совершить, только нарушив причинно-следственные

связи. Такая стыковка уровней могла быть реализована через абсурдистскую художественную технику. Характерен этот переход с уровня на уровень.

Из диалога персонажей становится ясным, что они говорят на разных языках. Такая ситуация создает напряженную психологическую атмосферу. Зритель следит за нарастающим гневным чувством помещика Смирнова, который произносит фразу, логически завершающую первую фазу «переговоров»: «Нет, какова логика! Человеку нужны дозарезу деньги, впору вешаться, а она не платит, потому что, видите ли, не расположена заниматься денежными делами!.. Настоящая женская, турнюрная логика!» После дальнейших подобных обличений представитель «турнюрной логики» закономерно возмущается: «Вы не умеете держать себя в женском обществе!» И тут герой вскипает. Женская тема оказывается для него намного «сильнее» темы денег, о которой он парадоксальным образом забывает. Всплывает то, что сейчас называется «проблемой полов». Драматург переключил внимание зрителя на новый уровень, который и обыгрывается в дальнейшем, вплоть до финального эпизода. Какие теперь деньги, когда уязвили болезненное самолюбие человека: «Сударыня, на своем веку я видел женщин гораздо больше, чем вы воробьев! Три раза я стрелялся на дуэли из-за женщин, двенадцать женщин я бросил, девять бросили меня!» Расписываемые героем страсти очень напоминают «хлестаковщину». Откуда, например, появились эти цифры «двенадцать» и «девять», которые дают в сумме число «двадцать один» (карточное «очко»? Ну, конечно, из «подсознания» заядлого карточного игрока. Чехов таким образом осложняет психологическую партитуру сцены, заставляя зрителя улавливать не только общий смысл высказывания, но и скрытую подоплеку произносимых слов.

В подобном «фрейдистском» ключе персонаж продолжает свою страстную речь: «Да-с! Было время, когда я ломал дурака, миндальничал, медоточил, рассыпался бисером, шаркал ногами...» И далее вдруг из «подсознания» вырывается нечто неожиданное для «медведя»-помещика: «Любил страстно, бешено, на всякие манеры, черт меня возьми, трещал, как сорока, об эмансипации (вот она, «проблема полов», – *В.О.*), прожил на нежном чувстве половину состояния, но теперь...». Чехов наводит зрителя на мысль, что именно «теперь»-то никуда этому «дон-жуану» от гипнотического прошлого не уйти. Капкан неумолимо захлопнулся. И все эти явившиеся без спросу «очи черные, очи страстные, алые губки, ямочки на щеках» (курсив наш. – *В.О.*), луна, шепот, робкое дыханье» уже сделали свое дело. «Вдовушка с ямочками на щеках», помещица Елена Ивановна Попова, и оказалась для Григория Степановича Смирнова, «нестарого помещика», этим капканом. Далее Чехов вывел действие в чисто игровой план и завершил его «предложением»: «Я дворянин, порядочный человек, имею десять тысяч годового дохода... попадаю пулей в подброшенную копейку... имею отличных лошадей... Хотите быть моей женой?» На этом сюжетном уровне после сцены небольшого «скандалчика» водевиль и заканчивается «продолжительным поцелуем».

Но для Чехова такая откровенная белозубая веселость была не приемлемая, и он слегка осложнил проблематику пьесы мотивом «вдовьей судьбы». Аналогичные серьезные компоненты станут типичными для чеховских комедий. «Медведь» в этом плане стал своеобразным прологом. Показательно для писателя то, что он ввел в водевиль вроде бы очень маленькую роль крестьянина Луки, слуги помещицы Поповой. Но именно его начальными словами определяется в первой сцене драматическая линия пьесы: «Нехорошо, барыня... Губите вы себя только... Почитай, уж год прошел (со смерти мужа. – *В.О.*), как вы из дому не выходите!..» Попова, принимая на себя роль «святой страдальицы» и немного кокетливо играя на этой струне, отвечает: «И не выйду никогда... Зачем? Жизнь моя уже кончена. Он лежит в могиле, я погребла себя в четырех стенах... Мы оба умерли». Лука на это заявление мудро, по-народному реагирует: «Эх, барыня-матушка! Молодая, красивая, кровь с молоком – только бы и жить в свое удовольствие... Красота-то ведь не на веки дана!» Чехов этими словами Луки осторожно намечает

логически предполагаемую возможность того, что произойдет в финале, но уже в водевильном плане.

Переходной тональностью от контурно обозначенной драмы к комедии является мелодраматическая окраска реплик вдовы, которая собирается быть верной «до могилы», несмотря на то, что покойник в свое время «изменял», «делал сцены», «по целым неделям оставлял... одну». Появившийся неожиданно потенциальный жених «растоптал» сентиментальные чувства скорбящей вдовы, парадоксально превратив ее на глазах у зрителей в счастливую «невесту». Комедийное действие Чехов гармонично завершил одной лукаво преподнесенной деталью. Скорбящая вдова в первой картине пьесы вспоминает любимую лошадь мужа, которую зовут «Тоби». Возволнованная воспоминаниями о «дорогом супруге», она обращается к Луке: «Прикажи дать ему (коню. – *В.О.*) лишнюю осьмушку овса». Чехов не «забыл» характерной говорящей детали и «выстрелил» ею в зрительный зал в заключительной сцене после «продолжительного поцелуя». Эта деталь соединила первоначальные драматические картины с водевильным завершением пьесы: «*П о п о в а (опустив глаза)*. Лука, скажешь там, на конюшне, чтобы сегоднЯ Тоби вовсе не давали овса». Следом за этой фразой занавес закрывается. С точки зрения драматургической техники Чехов завершил пьесу изящным штрихом, превратив контурно намечавшуюся драму в забавный водевиль. Уже в этом раннем произведении писатель расширил границы традиционного легкого жанра, написав комедию с легким драматическим оттенком, который создает вокруг незатейливых водевильных положений атмосферу прозрачной духовности.

В одноактной пьесе, озаглавленной «Предложение», Чехов продолжит разработку принципов поэтики комического. Он использует прием соединения разнородных смысловых планов в единой диалогической структуре, что создает впечатление абсурда и провоцирует соответствующий эмоциональный эффект. Чехов, как и Гоголь, легко переходит из одной образно-смысловой зоны в другую. На таком принципе и строится названная пьеса. Характерным комментирующим фактом в данном случае является наличие в творческом наследии писателя еще одного произведения с аналогичным заглавием. Но это не пьеса, а рассказ, откровенно, с долей авторской иронии, демонстрирующий читателю технику создания абсурдного контекста. Рассказ – своеобразная авторская прелюдия к более сложному художественному миру рассматриваемого водевиля. Чехов-юморист подчеркивает откровенно пародийный характер представленного сюжета. После заголовка «Предложение» в скобках следует жанровое уточнение: «Рассказ для девиц». Читателю предлагается познакомиться с молодым человеком «приятной наружности», который, «едва сдерживая волнение», поехал к очаровательной «княжне». Поехал он, надо полагать, с «предложением», так как рассказ озаглавлен «Предложение». От этого пункта начинается игра автора с читателем.

Молодой человек, обращаясь к княжне, признается: «С тех пор, как я увидел вас, в мою душу... запало непреодолимое желание... Это желание не дает мне покоя ни днем, ни ночью, и... и если оно не осуществится, я... я буду несчастлив». Чехов специально обыгрывает все эти паузы, «придыхания», создавая стиль любовного объяснения. И вот, наконец, демонстрируется оно, заветное признание-предложение: «Умоляю вас, не откажите... Не расстройте вашим отказом моих планов. Дорогая моя, позвольте сделать вам предложение!». Но в этот момент закономерно может возникнуть вопрос: что, это уже конец? Тогда в чем заключается суть авторской повествовательной стратегии?

Внимательному читателю она приоткрывается в самом начале рассказа. Уже подзаголовок намекает на какой-то «подвох», ибо указание на то, кому адресуется рассказ, звучит несерьезно. Но это еще не все: мы специально пропустили фамилии героя и героини. А они, как всегда у Чехова, говорящие: молодой человек рекомендован как «Передеркин», а девица – как «Запискина». В этом кодовом ключе, очевидно, и должен быть оформлен и прочитан финал. Он, в соответствии

с авторской конвенцией, действительно, реально «потрясает» своим оскорбительным цинизмом нежных «девиц» и вызывает смех у «проницательного» читателя, ожидающего нечто подобного уже с самого начала. Играя на различных планах восприятия текста в процессе чтения, Чехов резко обрывает повествование парадоксальным предложением мнимого влюбленного, раскрывающим истинный смысл заглавия рассказа: «Давайте построим в наших смежных имениях салотопенный завод на паях!»

Акцентируя абсурдность ситуации, автор подчеркнул, что «предложение» было принято с полным пониманием: «Княжна подумала и сказала:

– С удовольствием...».

«Проницательный читатель» получил полное эстетическое удовлетворение, а девица-читательница... «А читательница, ожидавшая мелодраматического конца, может успокоиться».

Такого рода дразнящая игра различными смысловыми и стилистическими планами характерна и для одноименного водевиля. Там, правда, парадоксальные игровые моменты располагаются в другом порядке, но принцип «абсурдизма» остается неизменным. Заглавие водевиля «Предложение» и тема «жених-невеста» отсылают нас к комедии «Медведь». Чехов нащупал очень перспективную тему, которую он будет развивать и в дальнейшем. В «Медведе» предстает вначале перед зрителями грубый заимодавец, оскорбляющий милую вдову и даже вызывающий ее на дуэль. Но потом он превращается в жениха, а она в невесту. В «Предложении» Чехов перевернул ситуацию. Герой появляется сразу в роли жениха, хотя папаша потенциальной невесты предполагает, что он явился с меркантильной целью подзанять денег: «Чубуков (в сторону). Денег приехал просить! Не дам!». Но оказывается, он приехал просить не денег, а руки дочери помещика Чубукова. Чехов вроде сразу проясняет ситуацию, убирая денежную тему и всякого рода скрытые нелепые «предложения», вроде «салотопенного завода». Ломов (жених, – В.О.) откровенно произносит: «Я имею честь просить...». А отец радостно реагирует: «Голубушка моя... Я так рад и прочее...». В данном случае Чехов как бы сразу загнал действие в тупик. Как развивать тему, какой конфликт может спровоцировать дальнейшее действие?

Ассоциативный план художественного мышления подсказал Чехову одну любопытную ситуацию, которая зародилась еще на страницах предшествующего водевиля. Там появляется словами не определяемый, но четко представленный маскарадный образ – «вдова-невеста». А сейчас драматург предлагает формируемый в «подтексте» и реально прогнозируемый вариант «невесты-вдовы». С этого начинается «раскрутка» психологической подоплеку пьесы. Не все так идиллически складывается на самом деле, как это может вначале показаться. Итак, возникает первый сбой в благополучном течении событий. Невеста с изъяном из первого водевиля трансформируется в жениха с изъяном, который в исповеди-монологе произносит: «Я весь дрожу, как перед экзаменом. Главное – нужно решиться». А далее признается, что у него возраст «критический», от волнения «шум в ушах», «порок сердца», «губы дрожат», «на правом веке живчик прыгает», «в левом боку что-то дерг! и бьет прямо в плечо и в голову». Все эти прелести представлены зрителю, но скрыты от заинтересованных лиц – невесты и ее папаша.

Такого рода обстоятельства создают в зрительном зале атмосферу ожидания развития событий, поскольку автор как бы намекает на определенный внутренний психологический конфликт. Но писатель его не развивает, оставляя где-то на периферии, как драматическую ситуацию «вдовства» в пьесе «Медведь», где главным событием оказывается громкий «скандалчик», носящий абсурдный характер. В «Предложении» Чехов также изображает «скандалчик» со всеми признаками абсурда.

Как и полагается по закону абсурдной логики, главное событие заменяется совершенно посторонним, выступающим как полноценный эквивалент первого.

Появление невесты и вносит в брачную тему новый смысловой элемент, который якобы продолжает линию начатого серьезного разговора. Этот элемент связан с хозяйственным бытом. Девушка оказывается личностью весьма прагматичной, и жениху она сразу задает практический вопрос относительно покоса какого-то луга: «Вы сколько копен накосили? Я, представьте, сжидничала и скосила весь луг, а теперь сама не рада, боюсь, как бы мое сено не сгнило. Лучше было бы подождать». Все здесь вроде правильно, но из этого получается нечто невероятное.

Оказалось так, что возникший неожиданно вопрос о делении покосных лугов сразу же заслонил брачную тему и перевел разговор в зону абсурда, подобно тому как любовная, дон-жуанская тема заставила намертво забыть героя водевиля «Медведь» о его материальных притязаниях. В «Предложении» Ломов (жених – *В.О.*), развивая идею женитьбы, связывает ее с темой навязанного ему невестой сугубо практичного разговора и подтверждает закономерность брачной акции территориальной близостью их имений: «Род Ломовых и род Чубуковых всегда находились в самых дружественных и, можно сказать, родственных отношениях». Но дальше следует как будто бы ничего особенного не представляющая фраза, очень некстати произнесенная, из-за которой и разгорелся «сыр-бор»: «Если вы изволите припомнить, мои Воловьи Лужки граничат с вашим березняком». Далее возникает диалог такого рода:

Наталья Степановна (невеста. – *В.О.*). Виновата, я вас перебыю, вы говорите «мои Воловьи Лужки»... Да разве они ваши?

Ломов (жених. – *В.О.*). Мои-с...

Наталья Степановна. Ну, вот еще! Воловьи Лужки наши, а не ваши!

Ломов. Нет-с, мои, уважаемая Наталья Степановна.

Наталья Степановна. Это для меня новость. Откуда же они ваши?»

Диалог достигает вершины, когда ошеломленный жених, сотрясаясь в гнев, кричит: «Воловьи Лужки мои!». Первая фаза «сватовства» заканчивается. Жених со скандалом исчезает со сцены. Но Чехов этим не ограничивается. Ему кажется, что зрителю этого впечатления мало, и наступает вторая стадия.

Действие в эмоциональном плане движется по «синусоиде». Ломова возвращают, успокаивают, но следом возникает еще одна абсурдная ситуация, связанная уже не с именем и земельным дележом, а с решением вопроса, чья собака лучше. Высшей эмоциональной точкой в этой сцене является мнимая смерть жениха, не очень крепкого здоровьем, о чем уже было сказано ранее им самим. Но «трагедия» плавно перетекает в комедию продолжающегося «сватовства». Папаша невесты понимает, что ничего лучшего ждать уже нельзя и решает, находясь во власти спонтанно развивающихся абсурдных действий, завершить «дело» счастливым концом: «Женитесь вы поскорей и – ну вас к лешему! Она согласна и тому подобное. Благословляю вас и прочее». Чехов при этом немножко «схулиганил» и к последней реплике добавил: «Она согласна! Ну? Поцелуйтесь и... и черт с вами!» На этом «чертовом» благословении сцена сватовства завершается. Жених произносит в заключение: «Я счастлив, Наталья Степановна... Нога отнялась». А папаша проясняет ситуацию: «Ну, начинается семейное счастье!» Поэтому он тут же требует шампанского. Восклицанием «Шампанского! Шампанского!» пьеса и заканчивается. Как видим, все заняло надлежащие места.

Но водевильные ситуации и ходы не формируют в зрительном зале атмосферы радости и счастья. Смех у Чехова, как и у Гоголя, прорывается сквозь «слезы». Смеховая стихия, порождаемая миром абсурда, определяет и общую художественную тональность одноактного водевиля «Свадьба». В отличие от предшествующих вариантов свадебных сюжетов в этой пьесе все события выстраиваются в соответствии с традиционным ритуальным сценарием, подобно обряду венчания в драматургическом фрагменте «Татьяна Репина». Но, следуя излюбленной художественной практике, Чехов передвигает все происходящее в зону абсурда. Гости спонтанно переключаются на волнующие их жизненные темы. И вдруг вся празд-

ничная риторика ломается, заменяясь громкими голосами присутствующих, которые вдруг почему-то перепрыгивают на обсуждение проблемы электрического освещения, которую подбрасывает «образованный» телеграфист по фамилии Ять. В связи с этим и возникает известная фраза: «Они хотят свою образованность показать и всегда говорят о непонятном».

Далее разговор переключается на тему приданого. И в этот момент Ять произносит оскорбительную фразу: «Приданое пустяшное», чем еще более накаляет атмосферу раздражения и всеобщей неприязни. За это от жениха он получает соответствующий «подарок», знаменитое «Позвольте вам выйти вон!» В эту сумятицу тем и мнений вносит свой вклад и приглашенный в качестве «свадебного генерала» отставной морской офицер Ревунов-Караулов. Он забивает всю компанию специфическими морскими командами, вызывая протест присутствующих. Абсурдное «многоголосие» достигает своего апогея. На этом все и заканчивается. Чехов вносит характерные ремарки: «шум» и – через одну реплику – «занавес».

Но в этой ситуации есть один нюанс, который Чехов несколько раз пародийно подчеркнул. Этот нюанс связан с внесением во всю разыгрываемую ситуативную и психологическую галиматью «просветляющей» ноты протеста. Акушерка Змеюкина восклицает с пафосом: «Мне душно! Дайте мне атмосферы! Возле вас я задыхаюсь!» Шутка Чехова имеет глубокий смысл: здесь опять звучит смех сквозь слезы. Пародийность не уничтожает внутреннего драматизма сцены. Поэтому писатель, по сути, не ставит точки в развитии намеченной темы и продолжает ее, но уже в более далекой творческой и хронологической перспективе, в рассказе «Невеста».

Брачная тема, представленная в рассматриваемых водевилях поэтапно проблемными комплексами «вдова-невеста», «невеста-вдова», «свадьба-скандал», в рассказе выступает в своем традиционном, «классическом» виде. Героиня рассказа, девушка Надя, выходит замуж за порядочного человека без всяких эксцессов. Она просто нормальная «невеста». Чехов, как и в водевилях, создает бытовую ситуацию, которая наполняется теперь глубоким общественным, психологическим содержанием. В водевилях Чехов экспериментировал в области изображения типичной «застойной», губящей человека среды. Смех в данном случае только отчасти снимал драматизм положений. Но писателя, что совершенно очевидно, не оставляла идея выхода из такого мрачного положения, которая представлялась в образе «светлого будущего».

На основе этой мысли и построен рассказ «Невеста», как бы являющийся дополнительной, завершающей частью своеобразной трилогии «Медведь», «Предложение», «Свадьба». Теперь Чехов поставил задачу выйти за пределы бытовой сферы и осмыслить личность героини, оказавшейся на «большой дороге» жизни, «на пути» к этому «светлому будущему». Социал-демократическая критика в свое время и наше отечественное литературоведение в советскую эпоху стали интерпретировать идею «светлого будущего» как ожидание писателем грядущих революционных перемен [Ермилов, 1949, с. 415]. Но сам текст чеховского рассказа не давал основания для такого категоричного утверждения, на что неоднократно указывали исследователи творчества писателя. Кроме того, если встроить этот рассказ в общую мотивную структуру его произведений, «мотив невесты» явно отклоняется от движения по революционному маршруту.

Где искать светлого мира героиням рассмотренных нами водевилей, да и героиням последующих пьес Чехова? Уж, конечно, не в революционных преобразованиях и не на путях решения общих «гендерных проблем». Исследователь творчества Чехова В.Б. Катаев еще в конце 70-х гг. прошлого века сделал очень верное замечание относительно трактовки образа главной героини рассказа «Невеста». Он подчеркнул символичность самого движения этого образа в художественном пространстве произведения. В.Б. Катаев пишет: «Последовательная, обнаруживаемая на разных уровнях рассказа тенденция позволяет говорить о сознательном

стремлении Чехова создать образ-символ». И далее: «Символика образа Нади начинает соотноситься с традиционной символикой Невесты» [Катаев, 1977, с. 164].

В этом случае важно определить перспективу движения образа Невесты. Прежде всего, он ориентирован по отношению к Жениху. Это разумеется само собой как должное. Но что характерного в этой соотнесенности, которая конкретно представлена в рассказе? В рассматриваемых водевилях женихи-спасители так или иначе вносят определенный «вклад» в будущее семейное «домостроительство». У Нади пока с «домом» все в порядке и с женихом – тоже. Он даже расширил понятие «дома», ибо обрел свой реальный, а не метафизический дом и предложил его невесте. По логике предшествующих пьес это положение Невесты было бы в бытовом и моральном планах идеальным. Но Чехов над этим обывательским мирком-домом надстраивает некий идеальный купол, к которому возносится душа человека. А чтобы показать в художественном плане этот храмовый духовный свод, Чехов в рассказе «Невеста» намекает на притчевый подтекст Надиных поступков.

Писатель обнаруживает двойной смысл ее ухода из дома. Реальный жених оказывается по-чеховски совсем «не то». И героиня уводится в некое пространство жизни, слабо в реальном плане обозначенное, хотя, как мы скажем дальше, контурно все-таки намеченное. Обрисованная автором бытовая ситуация нормальная, но за ней скрывается ощущение морального проступка, что чувствует и сама героиня. Надя, вольно или невольно, оказывается в роли «блудной дочери», как пушкинская Дуня из повести «Станционный смотритель». Мало того, у Нади есть советчик и «соблазнитель» Саша, типичный «блудный сын», уговоривший ее покинуть отчий дом и поискать счастья в неизведанном большом мире. Бабушка Нади прямо в лицо Саши бросает обвинительную фразу: «Вот уж подлинно, как есть, блудный сын». Далее такая характеристика повторяется: «Да погоди, блудный сын». Чехов, надо полагать, хотел специально выделить этот притчевый оттенок в Сашином жизненном сюжете. И этот ответ падает на Надю. По каноническому сюжету героиня должна бы вернуться в дом, если не к отцу, то к «домостроителю» жениху, который к тому же любит «своего батьку», чем еще раз доказывает нравственную «вину» своей невесты. Но Чехов не догматик, он настраивает читателя на мысль, что Надя непременно должна уйти из душного мещанского мирка на простор открывшегося ей нового мира. Но вообще-то ей некуда ехать и неизвестно зачем. Однако последняя фраза в рассказе звучит, хотя и неопределенно, но оптимистично: «Она пошла к себе наверх укладываться, а на другой день утром простилась со своими и, живая, веселая, покинула город – как полагала, навсегда».

Эта фраза и заставила строить догадки относительно ухода героини «в революцию». Но жизненная прагматика в рассказе противоречит оптимистическим надеждам на реальное «светлое» будущее. А возвращаться ей практически также некуда: дом она оставила, жениха Андрея Андреича – тоже. Положение ее с этой точки зрения едва ли не хуже, чем у остальных невест. Невестой она так и осталась, одна, без видимой перспективы. Не случайно Чехов придумал «дразнилку», которую мальчишки адресовали приехавшей Наде: «...Они стучали в забор и дразнили ее со смехом:

– Невеста! Невеста!»

Видимо, у Чехова была определенная стратегия не внешнего, а внутреннего завершения духовной драмы героини. А ведь жизнь ее – это драма. Жених, Андрей Андреич, для нее уже не существовал, не было и порога того «дома», куда возвращаются, не было отца, как у жениха. Вроде бы обнаружился какой-то жизненный тупик. Идея ухода в «революцию», пожалуй, здесь оказалась бы кстати, но фактически она никак не прорисовывается. Тогда что же ее заменяет, если следовать притчевому алгоритму? В подтексте пьесы возникает образ жениха, но не реального, а того, кто «грядет» во «полнощии»: «Но в полночь раздался крик: вот

жених идет, выходите на встречу ему» (Мф. 25: 6). И в этом пункте прорисовывается идея, которая до сего момента была скрыта, идея религиозного спасения, прочитываемая через притчевое повествование о «десяти девах», невестах жениха, каковым называл себя сам Христос (Мф. 9: 15; Марк 2: 19, 20; Лук. 5: 34, 35). «Блудную дочь» в этом смысле ждет духовное возрождение, ибо она обретает сразу «Жениха», «Отца» и «Дом Господень». От этой идеи можно идти в прошлое, чтобы объяснить настоящее, а можно и в будущее, но ясно, что не революционное, хотя, может быть, и революционное, как это реализовалось у Чернышевского в романе «Что делать?» (см.: [Одинокое, 2003, с. 115–145]). Гениальность Чехова и заключается в том, что он уже в ранний период творчества поставил себя на развилке двух дорог, одна из которых вела к революции, а другая – к духовному спасению нации через восприятие и реализацию религиозно-нравственных принципов, на которых практически основывалась вся русская культура XIX века.

### Литература

- Ермилов В. А. П. Чехов. М., 1949.  
Зингерман Б. Театр Чехова и его мировое значение. М., 1988.  
Катаев В. Б. Финал «Невесты» // Чехов и его время. М., 1977.  
Одинокое В. Г. Социально-общественный идеал Н. Г. Чернышевского в контексте духовных исканий эпохи // Одинокое В. Г. Русские писатели XIX века и духовная культура. Новосибирск, 2003.