
А. П. Чехов

Вера ЗУБАРЕВА

НАСТОЯЩЕЕ И БУДУЩЕЕ ЕГОРУШКИ

«Степь» в свете позиционного стиля

Повесть «Степь» была воспринята ведущими критиками того времени как неудача. В противовес Гаршину, заявившему по прочтении повести, что в России «появился новый первоклассный писатель», Григорович считал это произведение лишенным смысла, а Михайловский в письме к Чехову «строго, укоризненно говорил о прогулке *по дороге не знамо куда и не знамо зачем*»¹.

Времена изменились, и то, что считалось недостатком многих чеховских произведений, теперь считается их достоинством. Однако пояснять «достоинства» подражанием жизни, которая, по мысли К. Головина-Орловского, есть «нечто бессодержательное, какой-то бесцельный ряд случайных встреч и мелких событий»², уже нельзя. В свете современных идей развития жизнь не есть ни нечто бесформенное, ни нечто полностью оформленное. Она включает в себя все фазы — от хаоса до полной упорядоченности с су-

¹ *Паперный З. С.* Записные книжки Чехова. М.: Советский писатель, 1976.

² Цит. по: *Громов Л. П.* Этюды о Чехове. Ростов-на-Дону: Ростовское областное книгоиздательство, 1951. С. 29.

щественным акцентом на промежуточную стадию, названную в современном системном подходе стадией предрасположенности. Об этой же стадии проницательно писал и сам Чехов в дневниковой записи 1897 года:

Между «есть Бог» и «нет Бога» лежит громадное целое поле, которое проходит с большим трудом истинный мудрец. Русский человек знает какую-либо одну из этих двух крайностей, середина же между ними не интересует его, и потому он обыкновенно не знает ничего или очень мало.

В повести поле жизни становится степью, которую преодолевает герой. И хотя степь показана как вселенная в миниатюре³, ее «значение и смысл» устанавливаются самим человеком⁴. «Человек поля»⁵, как определил его Чудаков, — это тот, кто движется *между «есть Бог» и «нет Бога»*.

Фундаментальные исследования поэтики чеховской «Степи» в работах литературоведов второй половины XX и начала XXI века — В. Катаева, И. Сухих, А. Чудакова, Л. Громова, Роберта Льюиса Джексона, М. Финке и других — открыли новые ракурсы и глубины этого поистине эпического произведения. Обращение к поэтизации природы в повести, углубленное исследование ее художественных особенностей вернули то, что было поначалу отобрано предшественниками, — право на включение повести в разряд литературных шедевров.

И все же вопрос о том, почему именитые предшественники отнеслись к этому произведению с недоумением и даже укором, не дает покоя. Неужели и впрямь они были глу-

³ О степи как метафоре космоса см.: *Popkin Cathy. The Spaces Between the Places: Chekhov's «Without a Title» and the Art of Being (Out) There // Chekhov for the 21st Century / Ed. by Carol Apollonio and Angela Brintlinger. Bloomington: Slavica, 1980.*

⁴ См.: *Jackson Robert L. Space and the Journey: A Metaphor for All Times // Russian Literature. 29 (1991).*

⁵ *Чудаков А. Между «есть Бог» и «нет Бога» лежит целое громадное поле... // Новый мир. 1996. № 9.*

хи к особенностям чеховской поэтики и вообще понятиям высокой художественности? Ясно, что нет. Просто, как профессионалы, они хотели четкого, логического объяснения функциональности всего этого «перечня» «энциклопедических»⁶ — как, вслед Чехову, называет их В. Ходус, — описаний. В письме Григоровичу Чехов так и писал: «Вместо художественного, цельного изображения степи я преподношу читателю “степную энциклопедию”»⁷.

Так ли это?

В первую очередь, не следует забывать, что Чехов пишет это в *процессе* работы над «Степью». Отбор, шлифовка и упорядочивание деталей происходят уже на другой стадии, когда рукопись завершена вчерне. Неудивительно, что Чехов пытался описать процесс работы в терминах энциклопедии, принимая в расчет количество описаний, не связанных прямо ни с Егорушкой, ни друг с другом. Но действительно ли получилась энциклопедия вместо художественного произведения? Что стоит за чеховским «аморфным» стилем с большим количеством сюжетно мало связанных между собой персонажей и избыточных деталей? Ответить на этот вопрос можно только используя методику, разработанную общей теорией систем, направленной прежде всего на поиск изоморфных процессов, протекающих в различных системах. В этой связи «статичный» чеховский стиль, достигший своего апогея в «Степи», аналогичен по своей структуре и функции позиционному стилю в шахматной игре.

Функциональная роль позиционного стиля была блестяще объяснена гениальным теоретиком шахматной игры Вильгельмом Штейницем. О смысле позиционного стиля в литературе подробно писалось в моей статье «Чехов — основатель комедии нового типа»⁸. Здесь же напомним кратко, что в противовес царившему на всем протяже-

⁶ Ходус В. П. К вопросу об энциклопедизме повести А. П. Чехова «Степь» // Таганрогский вестник. Вып. 3. Таганрог, 2008.

⁷ Чехов А. П. Собр. соч. в 30 тт. Письма в 12 тт. Т. 2. М.: Наука, 1972. С. 173.

⁸ См.: *Зубарева Вера*. Чехов — основатель комедии нового типа // Вопросы литературы. 2011. № 4.

нии истории создания шахмат комбинационному стилю, «серый», «скучный» и «аморфный» позиционный стиль, внедренный Стейницем, не завоевал поначалу приверженцев.

Перефразировав Ласкера, сетовавшего, что «мир не понимал, что подарил ему Стейниц»⁹, можно сказать, что литературный мир поначалу не понимал, что ему подарил Чехов, чей «не в меру оригинальный» стиль развивается в то же самое время и в том же русле, что и аналогичный стиль в шахматах.

В чем отличие богатого деталями позиционного стиля от энциклопедического подхода?

Прежде всего, энциклопедия, хоть и создает представление о потенциале культуры, но делает это опосредованно, при помощи *реактивного* метода. Позиционный стиль, напротив, произрастает из *селективного* метода, и это существенно, поскольку цели и задачи у него иные. Цель энциклопедического подхода — изложение всего многообразия информации о предмете в алфавитном порядке. Цель позиционного стиля — формирование как можно более богатой и сильной предрасположенности системы к развитию в условиях неизвестного будущего¹⁰.

Задача энциклопедического подхода — образовательная. Задача позиционного стиля — укрепление позиций системы на случай неожиданных поворотов судьбы. Система должна быть готова в равной степени как к положительным, так и отрицательным переменам. Комбинационный стиль в шахматах не мог успешно справиться с этой задачей, поскольку просчитать все ходы от начала до конца невозможно. Позиционный стиль сделал акцент не на расчетах и разработке хитроумных комбинаций, а на тщательном укреплении позиции перед лицом неизвестного будущего.

⁹ Ласкер Э. Учебник шахматной игры. М.: Физкультура и спорт, 1980. С. 211.

¹⁰ См.: *Katsenelinboigen Aron. 18 Questions and Answers Concerning the Torah* (http://www.ulita.net/Book_Torah/)

В «Степи» завершающим аккордом всего произведения становится вопрос о будущем Егорушки: «Какова-то будет эта жизнь?» Ответить на этот вопрос можно только проанализировав *предрасположенность* Егорушки. Весь ход повести — это типичное формирование позиции с включением несвязных, казалось бы, деталей и описаний, благодаря чему шаг за шагом, прямо или косвенно раскрывается предрасположенность героя.

Егорушка движется в пространстве, состоящем из множества объектов, одушевленных и неодушевленных. Важно не только их количественное, то есть «энциклопедическое», перечисление, но и позиционное расположение, а также отношения, в которые они вступают. Чехов в равной степени заостряет внимание как на материальных объектах, так и на их позиционировании и отношениях. Все эти три типа параметров — материальные, позиционные и параметры отношений — и рассматриваются в позиционном стиле как *независимые* переменные, то есть все типы параметров, материальных или нет, равнозначно анализируются. Их интеграция в оценке интерпретатора и будет выводом о предрасположенности системы к тому или иному типу развития¹¹.

Говоря о чеховском замысле написать продолжение «Степи», В. Катаев отмечает следующее:

Как известно, Чехов собирался продолжить «Степь», проследить жизнь юного героя повести Егорушки Князева до того времени, когда он, попав в Петербург или в Москву, «кончит непременно плохим». Сейчас невозможно, конечно, предположить, через какие события и встречи провел бы писатель своего героя в этом неосуществившемся продолжении.

Но мы определенно знаем концепцию, основную мысль, которую Чехов думал положить в основу этой ненаписанной

¹¹ Подход намечен в трудах Арона Каценелинбойгена с последующими разработками в моих книгах. См.: *Katsenelinboigen Aron*. Указ. соч.; *Ulea V. (Vera Zubarev)*. A Concept of Dramatic Genre and the Comedy of a New Type. Chess, Literature and Film. Carbondale: Southern Illinois U.P., 2002.

вещи: «Русская жизнь бьет русского человека так, что мокро-го места не остается, бьет на манер тысячепудового камня. Простора так много, что маленькому человечку нет сил ориентироваться...» (письмо Д. В. Григоровичу от 5 февраля 1888 года; П. 2, 190).

Трудно переоценить значение этого свидетельства для интерпретатора чеховских произведений. Сам Чехов указал тот угол зрения, который должен был определять отбор событий в произведениях, последовавших за «Степью», и одновременно общий вывод, к которому он собирался вести своего читателя¹².

Несомненно, письмо дает общее направление чеховской мысли и служит вспомогательным материалом для интерпретатора «Степи» и последующих произведений Чехова. Возможно, Егорушка и разделил бы судьбу чеховских неудачников, будь повесть продолжена. Однако по каким-то причинам Чехов не осуществил свой замысел, и будущее Егорушки осталось гипотетическим. Потерял ли Чехов интерес к этой идее или было что-то в его герое, что оказалось сильнее схемы, пересказанной в письме к Григоровичу? Вспоминается и другое письмо Чехова, 11 лет спустя обращенное к И. Орлову: «Я верую в отдельных людей, я вижу спасение в отдельных личностях, разбросанных по всей России там и сям — интеллигенты они или мужики, — в них сила, хотя их и мало. Несть праведен пророк в отечестве своем; и отдельные личности, о которых я говорю, играют незаметную роль в обществе, они не доминируют, но работа их видна...»¹³ Не явился ли и Егорушка предтечей такой личности?

Резонно оспаривая то, что «Чехов показывает разнообразные картины степной природы через восприятие Егорушки»¹⁴, А. Чудаков в свою очередь выдвигает иную гипотезу: «Сюжет “Степи” развивается без внутренней

¹² Катаев В. Б. Проза Чехова: проблемы интерпретации. М.: МГУ, 1979. С. 42.

¹³ Чехов А. П. Указ. соч. Письма. Т. 8. С. 101.

¹⁴ Громов Л. Реализм А. П. Чехова второй половины 80-х годов. Ростов-на-Дону: Ростовское областное книгоиздательство, 1958. С. 132.

связи с личностью героя»¹⁵. Далее он ставит ряд вопросов, подтверждающих, по его мнению, этот вывод:

Какое отношение к Егорушке имеют, например, монологи повествователя в начале повести — о коршуне, задумавшемся о скуке жизни, об одиноком тополе, о тоске и торжестве степной красоты? С какими сторонами характера героя они связаны? Какие изменения в психологии мальчика отражают? На все эти вопросы нужно дать отрицательный ответ¹⁶.

В рамках традиционного подхода, диктующего прямые и непротиворечивые увязки между компонентами произведения, Чудаков прав: далеко не все описания в тексте очевидным образом связаны с психологией героя. Некоторые вообще не связаны с психологией, но не только в психологии дело. Психология героя — это всего лишь один из аспектов, составляющих его потенциал. Потенциал многогранен, это системное понятие; он складывается из множества характеристик, зачастую противоречивых, что требует их специальной интеграции. Перечисленные Чудаковым описания не отделены от Егорушки, но связаны с различными сторонами его *потенциала*. Обращение к потенциалу как совокупности всех характеристик необходимо для понимания *предрасположенности* героя, ибо именно потенциал и отвечает за развитие индивидуума.

Остановимся поначалу на вопросах о «скуке жизни», «тоске» и «степной красоте», поставленных Чудаковым.

Прежде всего, гештальт «скуки» во всех ее ипостасях неотделим от вопроса становления Егорушки. Два типа целей стоят перед этим героем — внешний и внутренний, и оба смыкаются в гештальте «скуки». К внешним целям относится поступление в гимназию и достижение пункта назначения — дома Тоскуновой, где Егорушка должен остановиться. Как метафора царства скуки-тоски фамилия

¹⁵ Чудаков А. П. Поэтика Чехова. М.: Наука, 1971. С. 117.

¹⁶ Там же. С. 118.

Тоскуновой завершает ряд образов, связанных с этим гештальтом. Их совокупность формирует отдельный «блок», включающий в себя много различных деталей и образов.

Разбивка сложного, насыщенного описаниями и отступлениями художественного текста на блоки представляется нам необходимым для получения целостного видения разветвленного, как мироздание, повествования в «Степи». В своей книге о мыслительном процессе («The Society of Mind», 1988) Марвин Минский излагает концепцию иерархического анализа сложных систем, обращаясь к метафоре кирпичиков и дома. Он показывает, что сложную систему нельзя описать по отдельным кирпичикам. Для целостного видения нужно идти не от первичных элементов («кирпичиков»), а от блоков, поскольку они организуют элементы и являются промежуточной конструкцией между целым и частью.

Художественное произведение представляет собой развернутую систему удаленных друг от друга деталей. Их объединение в смысловые блоки необходимо для получения упорядоченного представления о том, как они соотносятся друг с другом. Блоки могут быть визуально и емко описаны гештальтами. Представление же о целом, то есть о мега-блоке, включающем все блоки в единое здание, формируется интерпретатором с самого начала — до разбивки на отдельные блоки-гештальты¹⁷.

¹⁷ В соответствии с общесистемным подходом представление о том, что есть целое, должно предшествовать анализу отдельных компонентов, включая и блоки. Иными словами, целостность, как подчеркивал Рассел Акофф, должна быть определена интерпретатором заранее: «Понимание идет от целого к его составляющим, а не от составляющих к целому, как это принято в теории познания». См.: *Ackoff Russell L. Creating the Corporate Future*. N. Y.: John Wiley & Sons, 1981. P. 19. На это же указывал и Эйнштейн в беседе с Гейзенбергом. По словам Гейзенберга, Эйнштейн «пояснил, что только теория может дать определение наблюдаемым явлениям. Он сказал, что ты не можешь заранее знать, что ты будешь наблюдать, но ты обязан поначалу знать или выстроить теорию, и только после этого ты можешь дать определение тому, что ты собственно наблюдаешь». См.: «The Development of the Uncertainty Principle», аудиозапись. Spring Green Multimedia in the UniConcept Scientist Tapes series, 1974.

В рамках «Степи» «мега-блоком» повести является историко-мифологический блок. По мнению многих исследователей, степь в повести представлена как пространство, где сосуществуют различные религии и национальности, что позволяет говорить о вселенской панораме, непрерывно разрастающейся за счет всевозможных ассоциативных рядов, на что указывал еще Л. Громов¹⁸. Ассоциативные ряды выстраивают, в свою очередь, новые блоки внутри мега-блока. Некоторые из них уводят в миф и историю, образуя *имплицитное пространство*, подспудно связанное с *пространством действия*¹⁹. Многомерная природа ассоциативных рядов служит взаимообогащению двух пространств, а их интеграция дает более глубокое представление о произведении в целом.

Возвращаясь к гештальту скуки в повести, можно сказать, что одна из внутренних целей Егорушки — победа над скукой жизни — хоть и не определена в словах, но выводится из прочтения, выводится позиционно, то есть опосредованно, путем обращения к блоку, сформированному этим гештальтом. Здесь следует отметить, что мир степи, от природы до человека, объят *гореванием*, звучащим наподобие многоголосия с контрапунктами. Оно превалирует в настроениях («При виде счастливого человека всем стало скучно и захотелось тоже счастья»), влияет на общение («Все скучали и говорили вяло и нехотя»). И даже «в торжестве красоты, в излишке счастья чувствуешь напряжение и тоску». Музыкально многоголосие *горевания* воплощается в песне женщины, отдающей «вселенской кручиной»:

¹⁸ Леонид Громов пишет: «В “Степи” проявилось в высшей степени то качество реалистического искусства Чехова, которое можно назвать ассоциативностью образов. Образ степной природы и входящие в его состав отдельные пейзажные мотивы насыщены ассоциативным содержанием. Кроме своей непосредственной функции — показывать конкретные приметы приазовской степи, они вызывают целый ряд философских и социальных ассоциаций». См.: *Громов Л.* Реализм А. П. Чехова... Цит. по <http://knigosite.ru/library/read/12802>

¹⁹ Термины введены мной в книге: *Ulea V.* Op. cit. P. 23.

Песня тихая, тягучая и заунывная, похожая на плач и едва уловимая слухом, слышалась то справа, то слева, то сверху, то из-под земли, точно над степью носился невидимый дух и пел. Егорушка оглядывался и не понимал, откуда эта странная песня; потом же, когда он прислушался, ему стало казаться, что это пела трава; в своей песне она, полумертвая, уже погибшая, без слов, но жалобно и искренно убеждала кого-то, что она ни в чем не виновата, что солнце выжгло ее понапрасну; она уверяла, что ей страстно хочется жить, что она еще молода и была бы красивой, если бы не зной и не засуха; вины не было, но она все-таки просила у кого-то прощения и клялась, что ей невыносимо больно, грустно и жалко себя...

Многоголосие *горевания*, словно многоголовый Змей Горыныч, простирается над степью и судьбами людей, похищая свет и радость и неся тоску, уныние и кручину (мотив многих рассказов Чехова, выделенный как самостоятельный в рассказе «Тоска», написанном за два года до «Степи»). И Егорушка, чье имя содержит в себе корень «гор», тоже поначалу горюет, вспоминая о родительском доме. В этих эпизодах он предстает как Егорушка-горюша или горюшник²⁰. Чехов даже ставит в один семантический ряд имя Егорушки и *горечь* переживания: «Егорушка в последний раз оглянулся на город, припал лицом к локтю Дениски и *горько* заплакал...»²¹

Завершается повесть тем же *гореванием* Егорушки, описанным в тех же образах: «...он опустил в изнеможении на лавочку и *горькими слезами* приветствовал новую, неведомую жизнь, которая теперь начиналась для него...» В терминах В. Катаева это «*резонантный принцип построения целого*», когда «текст повести пронизан перекличками, повторами», выступающими в качестве «рифм»²². Интересно,

²⁰ См.: *Даль Владимир*. Толковый словарь живого великорусского языка. М.: Русский язык, 1981. Т. 1. С. 379.

²¹ Здесь и далее курсив в цитатах наш.

²² *Катаев В. Б.* «Степь»: драматургия прозы // Таганрогский вестник. Материалы международной научно-практической конференции «“Степь” А. П. Чехова: 120 лет». Вып. 3. Таганрог, 2008. С. 4.

что повтор в данном случае идет на новом витке — это уже слезы не мальчика, но мужа (о трансформации и своего рода «преображении» Егорушки будет говориться ниже).

С первого момента повести лейтмотив скуки начинает кружить над Егорушкой, являясь то в образе природы, то в образе человека. При этом то скука одолевает Егорушку («Егорушкой тоже, как и всеми, овладела скука»), то Егорушка — скуку, и тем самым создается картина *противоборства*. Скука предстает одним из наиболее коварных противников Егорушки, поскольку она подкрадывается исподволь, лишая его и других самого главного — интереса к окружающему. Песня женщины способствует новому приливу скуки: «И опять послышалась тягучая песня. Пела все та же голенастая баба за бугром в поселке. К Егорушке вдруг вернулась его скука». Сразу после этого в поле его зрения появляется Тит...

Объятый скукой теряет свежесть восприятия, и движение по степи (метафора жизни) превращается в унылую бесконечность. «Как душно и уныло! Бричка бежит, а Егорушка видит все одно и то же — небо, равнину, холмы...» Скука постепенно стирает «благодушие» с лица Кузьмичова, оставляя только «деловую сухость» и придавая ему «неумолимое, инквизиторское выражение»; вгоняет в сон Егорушку («Зной и степная скука утомили его. Ему казалось, что он давно уже едет и подпрыгивает, что солнце давно уже печет ему в спину. Не проехали еще и десяти верст, а он уже думал: “Пора бы отдохнуть!”»); вызывает агрессию в Дениске, который ради развлечения начинает стегать собак. И только о. Христофор не в ее власти. Невзирая на возраст и рутину путешествия, он сохраняет свежесть восприятия, и удивление его побеждает скуку: «Отец же Христофор не переставал удивленно глядеть на мир божий и улыбаться».

Скука, тоска, заунывность — антиподы движения. Они останавливают даже воздух, который является метафорой дыхания природы: «ему стало казаться, что от заунывной, тягучей песни воздух сделался душнее, жарче и неподвижнее...»

Летит коршун над самой землей, плавно взмахивая крыльями, и вдруг останавливается в воздухе, точно задумав-

шись о скуке жизни, потом встряхивает крыльями и стрелою несется над степью, и непонятно, зачем он летает и что ему нужно. А вдали машет крыльями мельница...

Интересно, что мельница «машет крыльями», в то время как коршун «останавливается в воздухе» под влиянием мыслей о скуке жизни. На ум тут же приходит по ассоциации с мельницей образ Дон Кихота. Он был неподвластен скуке жизни, поскольку меч его воображения отражал обыденность. Создавая идеалы и отвоевывая их, Дон Кихот выполнял *миссию*, которая и придавала смысл его жизни. И коршун, и природа тоскуют по отсутствию высшего смысла. Бесцельный полет птицы перекликается с тоской степи по певцу, который смог бы придать осмысленность ее существованию, воспев ее красоту.

...как будто степь сознает, что она одинока, что богатство ее и вдохновение гибнут даром для мира, никем не воспетые и никому не нужные, и сквозь радостный гул слышишь ее тоскливый, безнадежный призыв: певца! певца!

Со степью перекликаются и тоскующие или скучающие герои (идея *единого резонирующего пространства* В. Катаева²³), не имеющие внутренней цели и, как сама степь, жаждущие «певца», способного придать их жизни высший смысл. Не зря путешественники в повести так падки на истории, которые рассказывает им Холодов. В его нехитрых рассказах, сделанных по трафарету, присутствует главное — роль высшего начала, провидения, покровительствующего странникам. Это незримое присутствие высшего таинства и наделяет смысловой наполненностью судьбы путешественников из рассказов Холодова. Его хотят слушать снова и снова, поскольку каждый рассказ подтверждает, что не так все просто в этом рутинном мире, удручающем ум и ожесточающем сердца. Путешествующие

²³ См.: Катаев В. Б. Буревестник Соленый и драматические рифмы в «Трех сестрах» // Чеховиана. «Три сестры» — 100 лет. М.: МГУ, 2002.

по степи давно усвоили, что цель не есть смысл, и целевое существование может быть бессмысленным по большому счету, если за целью не стоит нечто большее, какая-то высшая миссия. Осознание своей миссии в жизни равнозначно победе над скукой.

В письме к Григоровичу Чехов писал, что главная тема «Степи» для него ассоциируется с темой «мечты о широкой, как степь, деятельности»²⁴. Из всех героев такой деятельностью занимается только Варламов. В отличие от других героев, не разбирающихся в этой разветвленной системе деловых отношений, Варламов — единственный, кто наделен целостным видением. С ним связано преображение степи как некогда заброшенного и пустынного, «скудного» места. Фигура Варламова написана эпическими мазками. Да и партнеры по бизнесу ставят его выше всех: «— Науки науками, — вздохнул Кузьмичов, — а вот как не догоним Варламова, так и будет нам наука».

Подобное заявление Кузьмичова заставляет задуматься, почему наука и купец Варламов поставлены в один ряд. Ответ на этот вопрос содержится в имплицитном пространстве повести, где имя Варламова пробуждает в памяти легенду о Варлааме. М. Ларионова отмечает, что «несмотря на постоянное присутствие повести в филологическом дискурсе, процедуры, направленные на ее фольклорно-мифологическую интерпретацию, почти не производились»²⁵. Тем не менее, утверждает Ларионова, каждый образ в повести имеет не только «социальное, историческое, биографическое, психологическое значение», но и «переносное», символическое, проявляющееся, как фотоснимок, только при использовании традиционно-культурных «реактивов»²⁶.

²⁴ Чехов А. П. Указ. изд. Письма. Т. 2. С. 190.

²⁵ Ларионова М. Ч. Повесть А. П. Чехова «Степь»: традиционно-культурный универсум // Труды Южного научного центра Российской академии наук. Т. 5. Социальные и гуманитарные науки / Гл. ред. акад. Г. Г. Матишов. Ростов-на-Дону: ЮНЦ РАН, 2009. С. 345.

²⁶ Там же.

Говоря о повторах как драматических рифмах, В. Катаев отмечает, что чеховские герои «объединены им самим не видимым сходством. Не только реплики — их судьбы рифмуются»²⁷. Продлив это на ассоциативный ряд имен, слагающих имплицитное пространство повести, можно сказать, что рифмуются также и судьбы героев с сюжетами жизни их библейских тезок, только по типу либо приблизительных, либо неявных внутренних рифм. В пространстве действия герои отбрасывают «тени», слагающиеся из этимологии их имен, символических деталей и т. п. Эти «тени» и образуют имплицитное пространство, обогащая и углубляя многоярусную систему произведения. Герой, не имеющий «тени», получается плоским, двумерным, ибо «тень» в художественном пространстве дает художественную объемность образу. То же относится и ко всему произведению, художественность которого зависит от наличия «теневого», то есть имплицитного, пространства, в разной мере развитого различными писателями. Чем богаче «теневого» мир, тем выше художественность произведения. При этом следует помнить, что произведение — это сочетание различных «теней», как четко отображающих объект в пространстве действия, так и более расплывчатых²⁸.

Как в любой системе, в художественном произведении есть три типа связей между художественными компонентами²⁹. Первый тип основан на прямой, непосредственной связи объекта и «тени»: Егорушка — св. Егорий. Без наличия четкой «тени» сложно выстроить представление о целом, ибо эта «тень» играет роль фокальной точки для установления ключевой парадигмы в имплицитном пространстве.

²⁷ Катаев В. Б. «Степь»: драматургия прозы. С. 4.

²⁸ В системном подходе это аналогично сочетанию трех методов увязки компонентов системы: программного, позиционного и случайного. Все три имеют место в любой системе, но их пропорции отличаются. В более развитых системах доминирует позиционный принцип.

²⁹ Под компонентами имеются в виду все параметры: материальные, позиционные и параметры отношений.

Второй тип связей устанавливается опосредованно, с включением разветвленных ассоциативных рядов, базирующихся на деталях в самом тексте. Мера размытости «тени» будет зависеть от меры разветвленности ассоциативного ряда. Этот тип «теней» устанавливается на втором этапе, после того, как определено целое.

К третьему типу относятся ассоциации, не базирующиеся на деталях в тексте, а взятые интерпретатором произвольно, из другой области или другого текста. Автор тоже может включать «случайные» ассоциации, но, окруженные развитой системой отношений, они обретают позиционное значение.

В отличие от феноменологического подхода, который занимается установлением локальных связей между сравниваемыми элементами, системный подход направлен на выявление смысла отдельных структур в рамках общей парадигмы. Конечной задачей интерпретатора является работа с *пространством*, а не с единичными его компонентами.

Легенда о Варлааме и Иоасафе имеет несколько точек соприкосновения с линией Варламова и Егорушки. Это касается как сюжета легенды, так и ее героев. Говоря о сюжете, юный Иоасаф был огражден отцом от всего внешнего, что могло бы омрачить его душу. Несложно провести параллель между опекаемым со всех сторон Иоасафом и огражденным от житейских бурь Егорушкой, жизнь которого до момента его отъезда протекала в замкнутом пространстве семьи.

Отшельник Варлаам появляется во дворце в облике *купца* и начинает просвещать юношу, впоследствии ушедшего в пустыню на розыски своего учителя. Если в легенде Варлаам появляется *под личиной* купца, то в повести Варламов — настоящий *купец*. Ассоциация с Варлаамом относится к типу размытых (позиционных) «теней». Она менее размыта, чем последующие, речь о которых будет ниже, но несомненно более размыта, чем четкая «тень» Егорушки — Егорий.

Мотив поиска Варлаама в пустыне находит отголосок в повести, где каждый стремится встретить неуловимого Варламова. Прямые пути к нему не ведут, как не ведут

они и к отшельнику Варлааму, найти которого можно только после длительных скитаний (метафора поиска истины как волевого, целенаправленного акта). Интересно, что степь в повести часто сравнивается с пустыней³⁰, а встреча с Варламовым происходит хоть и неожиданно, но в результате настойчивого поиска загадочного преобразователя «пустынного» места. Егорушка встречается с Варламовым только в шестой главе. До того мечта о встрече растет и вызревает, и по ходу он обретает опыт встреч с другими людьми, знакомясь с разными судьбами. И хотя внешне Варламов не производит впечатления на Егорушку и даже в каком-то смысле разочаровывает его, встреча заставляет мальчика задуматься еще больше над тем, что же выделяет этого человека из всех прочих.

В отличие от других купцов, Варламову важна позиция, делающая его властелином, и при этом он трудолюбив и честен. «На таких людях, брат, земля держится. Это верно... Петухи еще не поют, а он уж на ногах...» — говорит о нем Пантелей. Да и сам Егорушка подмечает разницу между Варламовым и остальными:

Но все-таки какая разница чувствовалась между ним и Иваном Ивановичем! У дяди Кузьмичова рядом с деловой суровостью всегда были на лице забота и страх, что он не найдет Варламова, опоздает, пропустит хорошую цену; ничего подобного, свойственного людям маленьким и зависимым, не было заметно ни на лице, ни в фигуре Варламова. Этот человек сам создавал цены, никого не искал и ни от кого не зависел; как ни заурядна была его наружность, но во всем, даже в манере держать нагайку, чувствовалось сознание силы и привычной власти над степью.

Знакомство с Варламовым является промежуточной фазой в позиционном движении Егорушки. До этой встречи он знакомился с людьми, хоть и одаренными, но

³⁰ См.: *Finke Michael*. Chekhov's Steppe: A Metapoetic Journey // *Russian Language Journal*. XXXIX. Nos. 132–134 (1985).

разочарованными и неудовлетворенными. Появление Варламова не только уравнивает грустные наблюдения Егорушки над окружением, но и отпечатывается в памяти как иной тип отношений человека и мира, где человек подчиняет себе стихию и окружение, а не наоборот.

Тем не менее Варламов отнюдь не Варлаам. Он миссионер физического пространства, и его мифологический тезка оттеняет разницу³¹. Он упивается властью над степью, но никогда не станет ее певцом. Ему чуждо все «в высокой степени поэтическое» — душа степи не внятна ему. Его серый, скучный облик с выражением делового фанатизма на лице свидетельствует о том, что этот человек с нагайкой не способен избавить степь от кручины. Квази-сильный потенциал³² Варламова раскрывается в сочетании мощных деловых качеств, дающих ему материальное и позиционное превосходство, с отсутствием внутреннего слуха, помогающего услышать душу земли, над которой он властвует. Его движение не зря описано как «кружение». Оно не столь бессмысленно, как у птицы, но в силу его целевой ограниченности оно никогда не станет взлетом.

Фигура Варламова подводит к вопросу о том, какой же тип героя нужен степи, чтобы воспрянуть. Достаточно ли ей успешных материальных преобразований? Ответ выходит за пределы повести и перебрасывается на проблемы героя на Руси³³. Кто из ее граждан сможет быть

³¹ У Чехова мифологическая парадигма служит измерением силы потенциала его героев. Когда на одну чашу весов помещается герой, а на другую его мифологический тезка, то становится ясна мера силы или слабости героя. См. подробнее: *Zubarev Vera. A Systems Approach to Literature: Mythopoetics of Chekhov's Four Major Plays.* Westport Ct.: Greenwood Press, 1997. P. 16.

³² Подробное описание и анализ квази-потенциала сделаны в моей статье «Чехов — основатель комедии нового типа».

³³ В. Катаев пишет: «Действие происходит в степи — и, как несколько раз повторяется, “на Руси”; в нем участвуют не просто “степняки”, но “русский человек”. В этом и особое место повести среди чеховских произведений, и то, что делает ее если не лучшим, то наиболее характерным среди чеховских творений». См.: *Катаев В. Б. «Степь»: драматургия прозы.* С. 9.

назван героем и в силу каких особенностей? Три основных типа — Варламов, Кузьмичов и о. Христофор — поставлены в непосредственной близости к Егорушке, и каждый из них несет в себе что-то ценное. Однако прева-лирование слабого целого над сильными единичными чертами не дает им возможности перейти в категорию «героев». Так, способный и мечтательный о. Христофор покорился воле родителей и не пошел в науку, куда звало его сердце (не оскудеет ли так земля, нуждающаяся в Ломоносовых?)³⁴. Кузьмичов имеет практическую хватку, но он глух к наукам и ограничен (не исчерпает ли себя потенциал Руси подобными прагматическими натурами?). Варламова отличают размах и прекрасные деловые качества, но поэзия земли родной ему не внятна (не зачахнет ли так степь под его нагайкой?).

Так исподволь — позиционно — формируется в повести вопрос о герое, который объединил бы в себе все недостающие черты других, став и управляющим, и защитником, и певцом своей земли.

Как деловой фанатизм подменяет вдохновение Кузьмичову и Варламову, так агрессия заменяет душевный взлет другим героям. Добрый мальчик Дениска убивает насекомых «скуки ради» и нещадно хлещет собак, бегущих за бричкой, а его азарт передается поначалу и Егорушке. Дымов постоянно беснуется, не находя себе места от скуки, испепеляющей его сердце. Столкновение между ним и Егорушкой заканчивается возгласом Дымова: «Скушно мне! Господи!»

И тем символичнее поведение Егорушки, преобразующегося из «маменькиного сыночка», оплакивающего разлуку в начале путешествия, в защитника — единственного при том! — певчего Емельяна. Егорушка не просто вступает за Емельяна, но и угрожает Дымову: «На том свете ты будешь гореть в аду!» Упоминание ада звучит

³⁴ Этот несостоявшийся Ломоносов уже не станет Христофором Колумбом в науке. Выбор, сделанный им однажды, выбросил его жизненный корабль на «необитаемый остров» степи, и он путешествует по нему, как Робинзон Крузо, на которого он «очень похож».

потешно в устах мальчика. Однако в имплицитном пространстве связь угрозы со значением имени Егорушки просматривается довольно четко. Намек на эту связь дается устами Пантелея Холодова во время его знакомства с Егорушкой.

— Тебя как звать?

— Егорушка.

— Стало быть, Егорий... Святого великомученика Егория Победоносца числа двадцать третьего апреля. А мое святое имя Пантелей... Пантелей Захаров Холодов...

Выступая против Дымова, Егорушка «трансформируется» в Егория, что зафиксировано в ответе Пантелея Дымову после стычки:

Перед тем, как трогаться в путь, Дымов подошел к Пантелею и спросил тихо:

— Как его звать?

— Егорий... — ответил Пантелей.

Ответ звучит знаменательно в устах Пантелея, давая понять, что столкновение это — своего рода инициация³⁵, в результате которой Егорушка становится Егорием. Также важно, что в столкновении Егорушка играет роль *защитника*, а не дебошира, а его подзащитный не кто иной, как *невчий*, что значимо в имплицитном пространстве. В противопоставлении вспышки Егорушки и Дымова — снова вопрос о герое для русской земли: какими качествами он должен обладать и является ли наличие богатырской силы достаточным условием. Ясно, что неприкаян-

³⁵ «В контексте традиционной народной культуры, — пишет М. Ларионова, — повесть “Степь” может быть прочитана как рассказ о перемене статуса героя, его взрослении через путешествие, одиночество, испытания, преодоление себя и обстоятельств, то есть как отражение в литературном произведении структурно-семантических элементов древних обрядов инициации» (Ларионова М. Ч. Указ. соч. С. 346).

ный «буй-тур» Дымов не годится на роль «змееборца»: он может погубить не «змия», а только безвинного «ужика».

«У Чехова в повести “Степь” были другие задачи. В их число не входило изображение цельного и законченного характера Егорушки»³⁶, — пишет Чудаков. И он абсолютно прав по поводу незаконченности характера. Цельность же — совершенно другое. Она не связана с ракурсом законченности: и завершенная, то есть не развивающаяся далее, система не обязательно цельная. И наоборот — развивающаяся система может быть вполне цельной, если она, прежде всего, придерживается определенных ценностей, отвечающих за ее направленность. Цельность характера Егорушки раскрывается как в наличии у него подобных ценностей, так и в его готовности их отстаивать. Несмотря на юные годы, в нем уже сформировано понимание добра и зла, праведности и неправедности (угроза гореть в аду как понимание неправедности поведения Дымова) и т. п. И даже если ему грозит пострадать за свои убеждения, он все равно не отступит. И в этом он снова «рифмуется» со своим святым тезкой.

С появлением Пантелея начинает разрастаться житийный блок. Этимология его имени восходит к Пантелеймону Целителю. Сам он никого не исцеляет в повести, и даже напротив, не способен спасти свою семью от гибели, но его первый разговор с Егорушкой — о покаянии перед смертью — является значимым в библейском контексте, поскольку покаяние и есть исцеление души. Исцеление Егорушки в конце повести дается как движение его души через бредовые видения по самым горячим точкам пережитого, и там, в пространстве сна, он уже сражается не с Дымовым, а с его беснующейся натурой, с тем дьявольским огнем, стремящимся перекинуться на него самого.

Словно усиливая метафору холода в образе Пантелея Холодова, Чехов вводит в пространство действия постоянные указания на их тесную связь. Холод становится второй натурой Пантелея, который постоянно мерзнет, ходит бо-

³⁶ Чудаков А. Поэтика Чехова. С. 119.

сым по земле. В его присутствии Егорушка жалуется на озноб, но Пантелей глух к этим жалобам, словно озноб неопасен. С одной стороны, это отражает психологическое состояние Пантелея: после того, как его семья сгорела при пожаре, он предпочитает холод теплу. В имплицитном же пространстве холод ассоциируется с Великомучеником Пантелеймоном. 27 июля (9 августа по новому календарю) — день св. Пантелеймона. Он знаменует собой наступление первых утренников. Это имеет отношение и к Егорушке: в рамках метафоры возраста, наступление первых утренних заморозков ассоциируется с переходным периодом от лета-детства к зябкому отрочеству³⁷.

Покидая дом Тоскуновой, Кузьмичов сообщает ей, что вступительные экзамены для Егорушки назначены на седьмое августа. Это сообщение он произносит «таким голосом, как будто в зале был покойник». Помня скептицизм Кузьмичова относительно образования, можно фразу о покойнике расценить как юмористическое напоминание об этом. Тем не менее и дата экзаменов, и фраза обретают еще один смысл в житийном блоке имплицитного пространства.

Седьмого августа 1770 года состоялось первое награждение орденом святого Георгия Победоносца. Дата награждения перекликается с символикой семидневных пыток Великомученика Георгия. На восьмой день святой Георгий был брошен в храм Аполлона, где он сокрушил идола молитвами, после чего был убит. Август — восьмой

³⁷ М. Ларионова пишет: «Егорушке 9 лет. В разных областях России это граница, когда ребенка начинали считать равноправным членом взрослой или молодежной общины: песенно-фольклорная топика указывает на девять-двенадцать лет как на переходный возраст <...> Понятие “возраст” имеет здесь не количественный, а, скорее, качественный смысл. Этот возраст потому и называется переходным, что ребенок находится в состоянии и процессе “перехода”, перемены внешнего и внутреннего статуса. Он еще не утратил связи с “иным” миром, с прошлым, но уже обращен в будущее, его восприятие действительности — не логическое, а интуитивно-иррациональное» (*Ларионова М. Ч. Указ. соч. С. 346*).

месяц года, и сочетание семерок и восьмерки в дате, выбранной для награждения, находится в соответствии с библейской символикой. Дата седьмое августа является решающей и для Егорушкиного будущего. Восьмерка же становится композиционно организующим числом повести, состоящей из восьми глав.

Известно, что Чехов в письме к Григоровичу от 12 января 1888 года писал, что все главы повести «связаны, как пять фигур в кадрили, близким родством»³⁸. В. Катаев интересно проанализировал минисюжеты повести с позиций «Егорушка и его *vis-à-vis*, как в кадрили»³⁹, разбив их на сюжетные линии с собственной драматургией и дав целостное видение сюжетных переплетений. Обратившись же к чеховской разбивке повести на главы с точки зрения символики восьмерки, можно обнаружить отдаленные, зачастую юмористические переключки с темой мучений св. Георгия.

Так, в первый день св. Георгия втолкнули в темницу кольями, где его привязали к столбам, положив тяжелый камень на грудь. «Степь» начинается с воспоминания о том, как Егорушку посадили в «ненавистную бричку помимо его воли, и разлука с родными лежит теперь тяжелым камнем на его душе. Первое, на чем останавливается взгляд мальчика, — острог с крестом, куда он ходил на прошлой неделе с матерью на «престольный праздник». Упоминание острога продлевает ассоциативный ряд, связанный с мотивом заточения св. Георгия.

В данном случае мера размытости «тени» гораздо выше, чем в примере с Варламовым. Тем не менее ассоциации базируются на деталях из текста и поэтому не могут считаться «произвольными». Вопрос в том, создана ли в тексте предрасположенность к тому, чтобы соотнести эти детали с целым, то есть с парадигмой св. Егория?.. Речь не идет о выяснении авторских интенций, поскольку верифицировать их невозможно в принципе. Даже документальные свидетельства не подтверждают, а только пред-

³⁸ Чехов А. П. Указ. изд. Письма. Т. 2. С. 173.

³⁹ Катаев В. Б. «Степь»: драматургия прозы. С. 6.

располагают к определенному углу зрения. Что вышло у художника в результате — тайна и для него самого. Не случайно писатели не раз испытывали затруднения при попытке пояснить, что именно они хотели сказать своими произведениями. Стоит только вспомнить, сколько раз Гоголь давал различные интерпретации «Ревизора»!

Генезис — лишь один из ракурсов системного подхода. Всего их пять, и каждый из них самостоятелен⁴⁰. Ракурсы могут противоречить друг другу, но их совокупность призвана дать наиболее полное представление о системе, в том числе и художественной. Пример тому — письмо Чехова о Егорушке. Письмо свидетельствует об одном, а всесторонний анализ произведения — о другом. Поэтому даже самые разветвленные ассоциации не могут быть отвергнуты на основе одного ракурса.

Подходя к произведению как системе, интерпретатор не может избежать неочевидных, то есть позиционных, ассоциаций. Более того, он обязан их включать так же, как это делал автор, поскольку система включает в себя все типы связей между компонентами и целым⁴¹. При этом интерпретатор должен исходить из того, что его самая смелая интерпретация блекнет перед воображением художника, проявляющимся, в частности, в необыкновенно изощренном ассоциативном мышлении.

Вернемся к ассоциативным моментам в главах. На второй день св. Георгия подвергли пытке колесом. «Пыткой колесом» в переносном смысле можно назвать путешествие на дребезжащей бричке, подпрыгивающей на каждой кочке, и подставляющей Егорушкино тело нещадно палящему солнцу, как это описано во второй части: «Горячие лучи жгли ему затылок, шею и спину». Он «из-

⁴⁰ К пяти ракурсам относятся генезис, структура, функция, процесс и роль оператора. См.: *Katsenelinboigen Aron. Evolutionary Change; Toward a Systemic Theory of Development and Maldevelopment.* Newark: Gordon & Breach Publishing Group, 1997. P. 18–19.

⁴¹ См.: *Katsenelinboigen Aron. The Concept of Indeterminism and Its Applications: Economics, Social Systems, Ethics, Artificial Intelligence, and Aesthetics* Praeger. Connecticut: Westport, 1997. P. 32–33.

невозможен зноем» и бежит к осоке, «задыхаясь от зноя». Испытания в этой главе — это «пытки» зноем и скукой, порождающие в нем мысль о том, как от них избавиться: «Как же убить это длинное время и куда деваться от зноя!» Ассоциация с пыткой усиливается описанием «измученной» степи с горящим колесом солнца в небе: «Ни ветра, ни бодрого, свежего звука, ни облачка <...> степь, холмы и воздух не выдержали гнета и, истощивши терпение, измучившись, попытались сбросить с себя иго».

На третий день св. Георгия бросают в яму с негашеной известью. Юмористической ассоциацией с пространством ямы в третьей главе можно считать темное, удушливое жилище Мойсея Мойсеича, откуда Егорушка буквально вырывается, будучи «уже не в силах дышать затхлым и кислым воздухом, в котором жили хозяева».

Введение в повествование еврейской семьи расширяет поле библейских аллюзий. Впервые мотив Ветхого Завета появляется в описании брички, на которой Егорушка отправляется в путь: «одна из тех допотопных бричек». Определение «допотопная» может быть расценено двояко. С одной стороны, это ироническое обозначение чего-то устаревшего, а с другой — намек на ветхозаветные времена. Ветхозаветный блок не замыкается на этом эпитете. Чуть ниже следует описание пастухов как ветхозаветных фигур. Их неподвижность и невозмутимость усиливают ощущение ветхозаветной мудрости.

Старик-чебан, оборванный и босой, в теплой шапке, с грязным мешком у бедра и с крючком на длинной палке — совсем ветхозаветная фигура — унял собак и, снявши шапку, подошел к бричке. Точно такая же ветхозаветная фигура стояла, не шевелясь, на другом краю отары и равнодушно глядела на проезжих.

Эти описания можно считать увертюрой к встрече с еврейской семьей. Семья приветчает Егорушку, а жена Мойсея Мойсеича дает Егорушке пряник на дорогу. Таким образом, вариация «мучений» разрешается в мажорной тональности. Пряник сделан в виде сердца и обернут в зеленую тряпку, что тоже знаменательно:

Совещание кончилось тем, что еврейка с глубоким вздохом полезла в комод, развернула там какую-то зеленую тряпку и достала большой ржаной пряник, в виде сердца.

Зеленый цвет тряпицы ассоциируется в имплицитном пространстве с темой дракона⁴², то есть темой вражды и нетерпимости. Когда Егорушка появляется в комнате Мойсея Мойсеича, чье имя в библейском контексте является значимым в квадрате, он видит, как «из-под сального одеяла выглянула другая кудрявая головка на тонкой шее, за ней третья, потом четвертая... Если бы Егорушка обладал богатой фантазией, то мог бы подумать, что под одеялом лежала стоголавая гидра».

Сравнение с гидрой укрепляет ассоциацию с мифом о Георгии-змееборце. Попутно отметим, что в этом же пространстве «змия» появляется прекрасная графиня Драницкая, одетая в черное, будто она в трауре. По мифу, св. Георгий видит плачущую царевну и просит поведать ему о причине ее скорби. В имплицитном пространстве черные одежды и кони Драницкой сближены с состоянием скорби, *горевания*, а этимология ее фамилии уходит корнями к ряду «дрань — драть — драка — дракон». В пространстве действия Драницкая — весела и беспечна, но в имплицитном пространстве она — словно пленница дракона, обираемая «ляхом» Казимиром. А позднее Егорушка узнает, что у нее дома есть чудные часы с золотым всадником, и когда они бьют, он размахивает шашкой. Всадник, скорее всего, есть изображение Георгия Победоносца, столь популярное на Руси в то время.

Как же решается в повести вопрос «змия» в контексте еврейской семьи как представителя «чужой» религии⁴³?

⁴² О цветах, ассоциирующихся со Змием, см.: *Сендерович Савелий*. Чудо Георгия о Змие: история одержимости Чехова одним образом // *Russian Language Journal*. 1985. P. 139.

⁴³ Об оппозиции «своего» и «чужого» см.: *Иванов Вяч. Вс., Топоров В. Н.* Славянские языковые моделирующие семиотические системы: (Древний период). М.: Наука, 1965.

— Возьми, детка, — сказала она, подавая Егорушке пряник. — У тебя теперь нету маменьки, некому тебе гостинца дать.

Сочетание формы пряника с замечанием о том, что у Егорушки теперь нет матери, говорит о том, что роль отсутствующей матери взяла на себя на время женщина из чужой религии. Как пишет Ларионова, «в мифопоэтическом пространстве степи она — “иномирный” и “иноэтнический” двойник матери Егорушки»⁴⁴. Гостинец, таким образом, должен стать символом обретенного дома для Егорушки. Когда Егорушка покидает дом Мойсея Мойсеича, он перед сном нащупывает пряник в кармане, и это приносит ему ощущение дома («поправил в кармане пряник и стал засыпать так, как он обыкновенно засыпал у себя дома в постели...»).

Мотив пряника разворачивается довольно любопытно и не без юмора. Прежде всего, Егорушка не съедает пряник, как ожидалось, а носит его как некую реликвию. Зайдя в лавку, пол которой, между прочим, «весь был покрыт узорами и кабалистическими знаками», он пытается установить материальную ценность пряника и узнает не без удивления, что его пряник в три раза дороже, чем остальные. Лавка, таким образом, явлена ему не просто как место купли-продажи, но и как обиталище таинств. Здесь, в «кабалистическом» пространстве, выявляется высокая ценность. И снова Егорушка не съедает и не выменивает его на большее количество более дешевых пряников, а вместо этого кладет в карман и вспоминает о нем только в седьмой главе, когда, заболевая, бродит в мокрой одежде по улице, думая о доме. Пряник и мысли о доме снова поставлены в один ряд, и Егорушка, засовывая руку в карман и обнаруживая липкую замазку, пахнущую медом, сокрушается о прянике, как о живом: «Как он, бедный, размок!»

Сердечность отношения Егорушки соответствует «сердечности» подарка в прямом и переносном смысле, а

⁴⁴ Ларионова М. Ч. Указ. соч. С. 353.

тот факт, что пряник в конце концов превращается в «растаявшее» сердце, усиливает значимость сцены. Дождь, гроза — атрибуты Георгия Победоносца, известного не только решительностью, но и милосердием. В имплицитном пространстве повести милосердие растапливает сердце, размывая границы «своего» и «чужого». «Дракон» имеет множество голов. По-видимому, одна из них связана с религиозной и этнической нетерпимостью. Говоря о «своем» и «чужом» пространстве в сказках и мифах, Ларионова подчеркивает, что персонажами «чужого» пространства «в современных Чехову стереотипных этнокультурных представлениях были главным образом евреи и цыгане, которые, согласно народным легендам, вели свою родословную от черта»⁴⁵. Эти же представления, по ее мнению, отразились и в «Степи». Нам же в данной статье важно показать не только то, как отразились подобные представления, но как по-новому, нетрадиционно, решает проблему «своего» и «чужого» автор «Степи».

Эпизод заканчивается юмористически и, одновременно, символично. Белая собака, принадлежащая Варламову, съедает «замазку» с руки Егорушки.

Большая белая собака, смоченная дождем, с ключьями шерсти на морде, похожими на папилютки, вошла в хлев и с любопытством устала на Егорушку. Она, по-видимому, думала: лаять или нет? Решив, что лаять не нужно, она осторожно подошла к Егорушке, съела замазку и вышла.

Обращает на себя внимание, что так же, как и пряник, собака «смочена» дождем и, словно милосердие Георгия тронуло и ее, она решает не лаять. Егорушка же, промокший до нитки, также не гонит собаку. Его поведение коренным образом отличается от того, что было в начале повести, когда Дениска стегал варламовских собак, а Егорушка «глядел так же злорадно, как Дениска, и жалел, что у него

⁴⁵ Ларионова М. Ч. Указ. соч. С. 353.

в руках нет кнута». Теперь же он позволяет собаке слизать пряник с руки. Да и облик собаки в последней сцене существенно отличается от прежних собак. Тогда они были «необыкновенно злые, с мохнатыми паучьими мордами и с красными от злобы глазами». Теперь же собака белая (символика цвета немаловажна) — и несет в себе что-то тихое, домашнее. Последнее подчеркнуто в описании ее шерсти на морде, похожей на «папильотки», что мгновенно ассоциируется с женщиной в кругу семьи.

Все это выстраивает сложную картину позиционно-го становления Егорушки в богатом поле исторических и библейских отношений, как бы подготавливая его к миссии Егория в большой жизни. Как Георгий, он обязан научиться сочетать в себе решительность и милосердие, и именно этот опыт он и обретает в процессе путешествия.

Попутно отметим, что лично чеховское отношение к «чужому» этносу ясно и недвусмысленно выражено в его письме к Суворину от 6 февраля 1898 года в связи с делом Дрейфуса. Чехов, в частности, писал:

Разжалование Дрейфуса, справедливо оно или нет, произвело на всех (в том числе, помню, и на Вас) тяжелое, унылое впечатление. Замечено было, что во время экзекуции Дрейфус вел себя как порядочный, хорошо дисциплинированный офицер, присутствовавшие же на экзекуции, например, журналисты, кричали ему: «Замолчи, Иуда!», т.е. вели себя дурно, непорядочно <...> Когда в нас что-нибудь неладно, то мы ищем причин вне нас и скоро находим: «Это француз гадит, это жида, это Вильгельм...» Капитал, жупел, масоны, синдикат, иезуиты — это призраки, но зато как они облегчают наше беспокойство! Они, конечно, дурной знак. Раз французы заговорили о жидках, о синдикате, то это значит, что они чувствуют себя неладно, что в них завелся червь, что они нуждаются в этих призраках, чтобы успокоить свою взбаламученную совесть.

Егорушка, по всему, призван преодолеть подобные настроения, а подаренный пряник будет храниться в памяти как «свое» пространство. Для повести же пряник

становится символом единения ветхозаветных и христианских образов как краеугольных ценностей Ветхого и Нового Заветов.

На четвертый день мучители перебили кости на руках и ногах св. Георгия. В четвертой главе Дымов убивает «ужика». Как отмечает Савелий Сендерович, в «Степи» Дымов обретает черты Змия, а убийство безобидного «ужика» является инверсией мифа, где «ужином» предстает св. Георгий⁴⁶.

На пятый день св. Георгию надевают раскаленные докрасна железные сапоги и заставляют бежать в них. В пятой главе Дымов больно хватает Егорушку *за ногу* в момент купания в реке. При этом вся сцена выглядит как попытка:

...в это время кто-то схватил его за ногу и потащил наверх. Захлебываясь и кашляя, Егорушка открыл глаза и увидел перед собой мокрое смеющееся лицо озорника Дымова <...> Он крепко держал Егорушку за ногу и уж поднял другую руку, чтобы схватить его за шею...

На шестой день св. Георгий подвергся наказанию плетьюми. В шестой главе вариация плетей возникает в связи с Варламовым, замахнувшимся нагайкой на нерадивого работника. Егорушка является всего лишь наблюдателем наказания, но оно оставляет тяжелое впечатление, словно он пропускает его через себя.

На седьмой день мучители заставляют св. Георгия выпить два кубка с ядом. Первый должен лишить его разума, а второй — убить. В начале седьмой главы герои испытывают неутолимую жажду из-за необыкновенной жары. В этой душной атмосфере происходит ссора Дымова и Егорушки. При этом эмоциональное состояние Егорушки описывается так, словно у него помутился ум:

⁴⁶ Сендерович Савелий. Чехов — с глазу на глаз. История одной одержимости. Опыт феноменологии творчества. СПб.: Дмитрий Буланин, 1994. С. 214.

Егорушка почувствовал, что дышать уже нечем; он — никогда с ним этого не было раньше — вдруг затрясся всем телом, затопал ногами и закричал пронзительно:

— Бейте его! Бейте его!

Позднее он заболевает, просит воды, но ему не дают напиться. Он хочет просить снова, уже когда лежит на обозе, но вместо этого его вырывает. Не отравленная вода, но горячая жажда провоцирует накал бреда с видениями, относящимися к блоку смерти. Образ скуки в разных ипостасях преследует Егорушку в бреду, и он вновь сражается с дьявольским Дымовым: «на Егорушку с ревом бросался озорник Дымов с красными глазами и с поднятыми кулаками, или же слышалось, как он тосковал: “Скушно мне!”» В бреду Егорушка также почему-то видит мальчика Тита, повстречавшегося ему в дороге.

Тит на тонких ножках подошел к постели и замахал руками, потом вырос до потолка и обратился в мельницу. О. Христофор, не такой, каким он сидел в бичке, а в полном облачении и с кропилом в руке, прошелся вокруг мельницы, покропил ее святой водой и она перестала махать.

Видение Тита также имеет символическое значение. В библейском блоке его имя ассоциируется с Титом Флавием, разрушителем Второго Иерусалимского Храма. В сцене встречи Чехов располагает Тита «на одном из больших неуклюжих камней», что рождает ассоциацию с руинами, оставленными Титом Флавием. Маленький Тит говорит басом, что в пространстве действия свидетельствует о заболевании. В имплицитном же пространстве это еще один намек на его взрослого тезку. Появление Тита в Егорушкином бреду сопровождается метафорой противоборства: тот факт, что о. Христофор был «в полном облачении» в тот момент, когда он кропил Тита-мельницу, говорит о том, что борьба была достаточно серьезной.

Несомненно, мельница ассоциируется с иллюзорным врагом, как это и было в «Дон Кихоте», и Тит оказывается побежденным. «Мельница — нечистое место», — пишет Ларионова. «Мельница одновременно принадлежит миру жи-

вых и мертвых, как колдуны («Какой колдун!» — думает, глядя на мельницу, Егорушка. — В. З.), посредники между людьми и сверхъестественными силами»⁴⁷. Помня размышление Егорушки о том, как «скучно быть мужиком» (видение Тита в седьмой главе возникает как раз после этих мыслей, точно так же, как он сам впервые появляется в повести после того, как Егорушкой овладевает скука от песни женщины), понимаешь, что мужичок Тит, скука и разрушение поставлены в один ассоциативный ряд, с которым постоянно борется Егорушка во сне и наяву.

Наконец, на восьмой день св. Георгий сокрушает дьявола молитвами в храме Аполлона. В восьмой главе Егорушка бредит, и ему снова является Дымов. Он помещен рядом с огнем, что позиционно смещает его в мир дьявольщины, у него красные глаза, и он вызывающе глядит на Егорушку. Егорушка призывает атаковать Дымова, что является вариацией темы борьбы с дьяволом. Мальчик преодолевает болезнь при помощи о. Христофора, лечащего его натиранием и молитвой и при этом велящего ему: «Ты только Бога призывай».

Ассоциации с мучениями св. Егория, возникающие по мере прочтения каждой главы, при всей их удаленности и размытости, имеют ту же смысловую направленность, что и в житии: через слезы, борьбу и страдания Егорушка обретает опыт и так поднимается на новую ступень.

Итак, Егорушка отнюдь не стержень «для картин природы, людей, размышлений повествователя»⁴⁸. Он — *развивающийся* герой, олицетворение противоречивых сторон, борющихся в нем на протяжении всей повести. Чехов неслучайно помещает его в начале повести между прагматичным Кузьмичовым и мечтательным о. Христофором. Внешняя позиция Егорушки соответствует его внутреннему состоянию. Как о. Христофор, Егорушка мечтателен и восприимчив к красоте. Его другая сторона — практичность — раскрывается в лавке, где он приценивается к пря-

⁴⁷ Ларионова М. Ч. Указ. соч. С. 347—348.

⁴⁸ Чудаков А. Поэтика Чехова. С. 119.

никам. Однако практичность эта не приземленного свойства: ценность пряника для него выше, чем его стоимость.

У Егорушки нежное и чувствительное сердце, но он способен испытывать и жестокие эмоции, как в эпизоде с собаками. Кроме того, наличие творческих способностей сочетается у него с нелюбовью к нудному, нетворческому процессу обучения. Он оставляет родительский дом против своей воли, не высказывая желания посвятить себя наукам, и он отнюдь не Ломоносов, как о. Христофор в шутку называет его. Егорушка предпочитает изучать жизнь не штудированием, а наблюдая и фантазируя. Его богатое ассоциативное мышление выдает в нем художественную натуру. Несомненно, зубрежка и бессмысленное заучивание плохо совместимы с творческими натурами, но без образования таланту хода нет. Как все эти противоречивые качества совместятся в Егорушке в будущем, во что разовьются? Удастся ли ему найти правильный баланс между решительностью и милосердием, ученическим усердием и творческой свободой?

Наутро после Егорушкиного выздоровления о. Христофор дает ему за завтраком наставление, представляющее особый интерес в связи с вопросом формирования потенциала и предрасположенности. Наставление гораздо глубже и всеохватнее, чем формальное наставление будущему гимназисту.

Прежде всего о. Христофор указывает на необходимость штудирования («Что наизусть надо, то учи наизусть...») — недостаток информации значительно обедняет потенциал даже очень творческой личности. Следующая ступень — осмысление полученного знания («а где нужно рассказать своими словами внутренний смысл, не касаясь наружного, там своими словами»). Это исключительно важно для развития интеллектуального блока, дабы количество знаний не перевесило способности вникнуть в суть выученного («Нет, ты так учись, чтобы все понимать!»).

Далее он указывает на необходимость всестороннего образования как обогащения и укрепления потенциала перед лицом неизвестного будущего: «И старайся так, чтоб все науки выучить <...> а уж Бог укажет, кем тебе

быть. Доктором ли, судьей ли, инженером ли... Святые апостолы говорили на всех языках — и ты учи языки...»

Затем он говорит о необходимости «прилагаться» на праведные учения: «Конечно, если чернокнижие, буюсловие, или духов с того света вызывать, как Саул, или такие науки учить, что от них пользы ни себе, ни людям, то лучше не учиться. Надо воспринимать только то, что Бог благословил». В терминах развития потенциала речь идет о блоке, отвечающем за формирование ценностей.

Обучение должно быть творческим актом со стороны *ученика*: «святый Нестор писал историю — и ты учи и пиши историю». Это наставление кажется нелепым — ну какую же историю может написать мальчик Егорушка? Однако в контексте всех аллюзий понимаешь, что Чехов не зря погрузил своего героя в имплицитное пространство библейских и исторических фигур. В заключительной сцене вновь появляется Тит: внучка Тоскуновой, Катька, воскрешает воспоминание о нем, словно дух разрушителя Храма следует за Егорушкой, обосновываясь в «царстве тоски». Выйдет ли Егорушка победителем из этой борьбы или царство Тоскуновой все же одолеет его? Ответ на этот вопрос кроется в его предрасположенности бороться и побеждать.

Ничего не упущено о Христофором. Он обращает внимание на важность всех параметров, включая и параметры отношений («Только ты смотри, Георгий, боже тебя сохрани, не забывай матери и Ивана Иваныча»), и позиционные. К последним относится замечание о возможном успехе Егорушки и его новой позиции в обществе: «Ежели ты выйдешь в ученые и, не дай Бог, станешь тяготиться и пренебрегать людьми по той причине, что они глупее тебя, то горе, горе тебе!» В своих наставлениях он раскрывается как «богоносец», что и соответствует этимологии его имени. Все эти аспекты вместе являются прекрасным примером всестороннего подхода к формированию потенциала и предрасположенности героя к миссии создателя.

Вопрос о схематичности характера Егорушки не связан с тем, является ли он главным героем, — и второстепенный может быть живым и развивающимся. Но у зрелого Чехова нет второстепенных героев. Его акцент — на системе в

целом, на «единстве всего сущего»⁴⁹. Степь, в этом смысле, не природа как еще один «равноправный» герой повести⁵⁰, а система, включающая в себя все и вся. В ней не только «действующие лица тоскуют по идеалу, ищут в дорожной пыли просвет»⁵¹, но и все сущее. Отними одну деталь, один блок, одного «второстепенного» героя, одно дерево или птицу — и система начнет функционировать по-другому. Например, в ней может никогда не возникнуть потребности в певце и ее удовлетворит деловой фанатизм варламовых. Это не означает, что все ее компоненты «равноправны» — иерархия, несомненно, существует. Но их наличие и пропорции формируют совершенно определенный потенциал, порождающий будущего Егория. Успех его будет зависеть как от его собственной предрасположенности, так и от предрасположенности земли удержать, укрепить и развить свой золотой запас.

Основная направленность «Степи» связана именно с проблемой становления героя в универсуме Руси. Как степь, русская земля ждет и верит, что будущий Егорий не за горами...

г. Филадельфия

⁴⁹ Катаев В. Б. «Степь»: драматургия прозы. С. 5.

⁵⁰ Сухих И. Н. Проблемы поэтики Чехова. СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2007. С. 126.

⁵¹ Страшкова О. К. Монтаж как художественный прием организации текстового пространства повести А. П. Чехова «Степь» // Таганрогский вестник. Вып. 3. Таганрог, 2008. С. 162.

Вадим БЕСПРОЗВАННЫЙ

**К ИНТЕРПРЕТАЦИИ РАССКАЗА
А. П. ЧЕХОВА «ДОЧЬ АЛЬБИОНА»**

Альбион-то этот — ругательное слово, что ли?

Н. Лейкин. Черное море

Ранние рассказы Чехова редко становятся предметом самостоятельного литературоведческого анализа — обычно их рассматривают как иллюстрацию того или иного приема чеховской поэтики или как часть хронологического среза творчества писателя. Несмотря на сюжетные различия и разнообразие принципов смыслопостроения, их значение в исследовательской литературе явно уступает «серьезному», «зрелому» Чехову. Думается, такой подход не всегда оправдан. В заметке о рассказе «Толстый и тонкий» мы уже отмечали, что, вопреки откровенной шаржированности персонажей и кажущейся ясности их «амплуа» внутри сюжета, поэтика чеховских коротких рассказов сложнее, разнообразнее и не ограничена лишь общими принципами «поэтики анекдота»¹. Так, рассказ Чехова

¹ См.: *Беспрозванный В.* Как сделан рассказ А. П. Чехова «Толстый и тонкий» // *Russian Literature*. 2009. Vol. 66 (2).