



М. Ч. ЛАРИОНОВА

**Повесть А. П. Чехова «Степь»:
традиционно-культурный универсум**

Развитие словесного искусства — непрерывный процесс. Он берет начало еще в мифе и связанных с ним фольклорных жанрах. Именно там формируются первые повествовательные схемы, архетипические образы и сюжеты — инварианты, которые затем организуют литературное произведение. В современном литературоведении все большую поддержку находит мысль о том, что фольклор и литература — это устная и письменная формы сохранения коллективной культурной памяти, образующие неразделимое поле национальной культуры.

Любой писатель является носителем национальной ментальности, то есть форм вербальной и невербальной народной культуры. Следовательно, и как художник, и как человек он естественным образом впитывает и литературную, и народную традиции: не только письменную и устную словесность, но и обычаи, верования, суеверия и т.д. — характерное для его культуры мировоззрение, причем в формах, в том числе и художественных, характерных для этой культуры. Сейчас становится совершенно ясно, что делить писателей на «фольклорных» и «нефольклорных» неправомерно. Писатель может не обращаться открыто к фольклорным сюжетам и образам, не прибегать к фольклорной стилистике, как А. С. Пушкин в сказках или А. Н. Некрасов в «народных» поэмах, но он воспроизводит в своем творчестве в разнообразных и не всегда явных формах традиционные фольклорно-мифологические художественные принципы и представления. Миф и его прямые художественные восприимчивики — сказка и обрядовая поэзия — образуют структурно-семантический комплекс, который является текстопорождающей моделью, во многом определяющей жанровую природу литературного произведения, его композицию, систему персонажей, образы пространства и времени и т.д.

В творчестве А. П. Чехова явные фольклорные заимствования незначительны, а прикровенные, имплицитные мифопоэтические смыслы

не случайны и обладают своей внутренней логикой художественного развертывания.

Повесть «Степь» была написана в 1888 году, на рубеже раннего и зрелого периодов творчества писателя. Небольшая по объему, она не перестает привлекать внимание отдельных исследователей, ей посвящаются солидные научные конференции, хотя, казалось бы, все о ней уже сказано: и о ее философском смысле, охватывающем человеческую субстанциональность и экзистенциальность, и о ее патриотическом пафосе, и об особом, чеховском, восприятии природы, и о широком литературном контексте, который она актуализует, и о многом другом. Тем не менее она остается неразгаданной и манит, и рекрутирует все новые поколения филологов.

Несмотря на постоянное присутствие повести в филологическом дискурсе, процедуры, направленные на ее фольклорно-мифологическую интерпретацию, почти не производились. Такая попытка была предпринята нами в монографии «Миф, сказка и обряд в русской литературе XIX века»*. Появляются и другие сторонники подобного подхода, как московская исследовательница М. А. Волчкевич, увидевшая в чеховской повести структурные элементы русской волшебной сказки**. Но за последние годы каждое новое обращение к чеховскому тексту через призму народной традиционной культуры вызывало у автора настоящей статьи все новые соображения и пополняло аргументацию. Оказалось, что каждый мотив, образ, каждый антропоним, каждая предметная деталь повести имеют «прямое», социальное, историческое, биографическое, психологическое значение и «переносное», символическое, проявляющееся, как фотоснимок, только при использовании традиционно-культурных «реактивов».

Степь — самая фольклорно-мифологическая повесть Чехова не потому, что в ней явно присутствует фольклорный материал, а потому, что в ней актуализуется архаическая сюжетная модель путешествия-испытания и судьбы и связанные с нею мотивы и образы. Структура повести позволяет вскрыть дополнительные смыслы, связанные с сохранившейся в тексте архаикой.

Сюжет «Степи» предельно прост и бесконечно сложен одновременно. Ее герой, девятилетний мальчик Егорушка, отправляется из маленького городка в большой город учиться в гимназии. События этого неболь-

* Ларионова М. Ч. Миф, сказка и обряд в русской литературе XIX века. Ростов/Д: Изд-во Ростовского гос. ун-та, 2006.

** Волчкевич М. А. «Степь» — «волшебная сказка» А. П. Чехова // Таганрогский вестник: Материалы междунар. науч.-практич. конф. «“Степь” — 120 лет». Таганрог: ООО «Лукоморье», 2008. С. 129–137.

шого путешествия и стали фабульной основой повести. Но за частным событием просматривается повествование о человеческой судьбе, о жизненных странствиях. Благодаря этому повесть прочитывается не только как литературное произведение, но и как «текст культуры», смысл которого, восходящий к традиционным народным представлениям, существует в сознании носителей культуры в виде свернутой мнемонической программы. Путешествие человека по дорогам жизни лучше всего описывается в категориях мифа и фольклора, поскольку именно там сложились целостные представления о вселенной и человеке, о гармонических отношениях людей и природы.

В контексте традиционной народной культуры 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. Путешествие Егорушки воспроизводит классическую инициационную модель: сепарация (отделение), лиминальная стадия (переход), реинкорпорация (воссоединение, новое включение в социум). Мальчика отделяют от матери и вообще от женщин и определяют в мужское общество. Затем его уводят в дикую местность, где он проходит ряд испытаний, в результате которых ему наносится физический ущерб. Чтобы возродиться в новом качестве, он должен пережить мнимую смерть. Роль дикой местности в повести выполняет степь — пространство перехода и временной смерти, мужским коллективом становится общество дяди Иван Иваныча Кузьмичова, отца Христофора и возчиков. Самым тяжелым испытанием и физическим страданием является болезнь, выздоровев от которой Егорушка начинает новую жизнь.

Егорушке 9 лет. В разных областях России это граница, когда ребенка начинали считать равноправным членом взрослой или молодежной общины: «песенно-фольклорная топка 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. В это время ребенок особенно уязвим для нечистой силы. Отношение к детству в народной мифоритуальной культуре двойственное: с одной стороны, дети противопоставлены смерти, на них распространяются запреты присутствовать на поминках

* Новичкова Т. А. Эпос и миф. СПб.: Наука, 2001. С. 197.

и прикасаться к погребальной пище, с другой — дети могут служить проводниками в загробный мир, что определяет их участие в обрядах перехода, свадебном и похоронном, и в обрядах колядования.

Главными участниками инициационных действий всегда были мальчики, поэтому они больше, чем девочки, уязвимы для порчи, особенно со стороны женщин. Пространство внешнего по отношению к домашнему миру традиционно считалось мужским. Мальчик от 6–7 лет до наступления совершеннолетия именовался в народной традиции «парнишка», в отличие от более старших — «парней»*. Примечательно, что до определенного момента к Егорушке обращаются по имени, а также «брат» (о. Христофор), «рёва» (Кузьмичев) или «детка» (Роза). И только в момент передачи его под опеку возчиков — в мужской союз — Кузьмичев называет его «парнишкой».

Степь — это пространство «перехода», пустынное место, где человек оказывается один на один с природой, с собой, с миром. Путешествия в фольклоре всегда связаны с противопоставлением «своего» и «чужого», обжитого и неизвестного миров. Не случайно поэтому в волшебной сказке пространство путешествия — это «иной» мир, мир мертвых. В ходе путешествия границы мира расширяются, сдвигаются, «чужое» начинается там, где кончается «свое». И эта граница путешествует вместе с человеком. «Такое путешествие представляется как последовательное преодоление серии границ, каждая из которых расценивается как главная, но, будучи пройденной, перестает быть такой, а главной становится та, которая впереди»**.

Знаком покидаемого Егорушкой «своего» пространства, домашнего прошлого становится в повести кладбище с вишневыми деревьями. Вишня на юге России и в Украине актуальна в похоронной обрядности, она обладает амбивалентной витально-мортальной семантикой. Потому и кладбище у Чехова «уютное, зеленое», «весело выглядывают белые кресты и памятники, которые прячутся в зелени вишневых деревьев и издали кажутся белыми пятнами», а когда вишня спеет, «белые памятники и кресты бывают усыпаны багряными, как кровь, точками». Потому и бабушка и отец Егорушки «спят» (7, 14).

Это объясняется не просто особенностью детского сознания, еще не принимающего смерть, не только идеей о смерти-сне и последующем воскресении, но и традиционной южнорусской символикой вишни,

* Мужики и бабы: мужское и женское в русской традиционной культуре. Иллюстрированная энциклопедия / Авт.: Д. А. Баранов, О. Г. Баранова, Т. А. Зимина и др. СПб.: Искусство — СПб., 2005. С. 431.

** Байбурин А. К. Ритуал. Своё и чужое // Фольклор и этнография: Проблемы реконструкции фактов традиционной культуры. Л.: Наука, 1990. С. 9.

создающей свой ассоциативный ряд и «работающей» на представление о человеческой жизни как странствии, путешествии между жизнью и смертью, между смертью и возрождением. Кроме общефольклорной аграрной символики, у вишни есть и специфически брачная, которая актуализуется именно на юге России, в русско-украинском пограничье. До сих пор здесь в свадебный каравай вставляют вишневую ветку, если зимой — с искусственными цветами. Поэтому спелая вишня на могильных плитах напоминает Егорушке кровь, а смерть ассоциируется со сном, после которого наступает пробуждение.

«Домашние» места постепенно сменяются дымящимися кирпичными заводами и степью. Дымящиеся заводы — это еще «человеческий», окультуренный человеческим присутствием локус, но обладающий переходными признаками. Дым связывает земной и потусторонний миры, он ассоциируется с похоронной обрядностью и представлениями о несчастьях*. Забегая вперед, отметим, что фамилия главного антагониста Егорушки — Дымов.

Границей «этого» и «иного» миров стала мельница. Мельница — нечистое место. Её пограничность подчеркнута разными крыльями: «Одно крыло было старое, заплатанное, другое только недавно сделано из нового дерева и лоснилось на солнце» (7, 14). Мельница одновременно принадлежит миру живых и мертвых, как колдуны («Какой колдун!» — думает, глядя на мельницу, Егорушка; 7, 14), посредники между людьми и сверхъестественными силами.

Для Егорушки предметы имеют прямое и скрытое значение, обнаруживают свою фантастическую природу. Потому такое теплое чувство вызывает одинокий тополь, «от его стройной фигуры и зеленой одежды трудно оторвать глаза» (7, 17). Тополь, по общему мнению всех исследователей повести, приобретает символическое значение: он выражает идею одиночества Егорушки. Но смысл этого образа глубже и многослойнее. Тополь представляется Егорушке андрогинным существом. Сначала его называют «он», «красавец», но позже он ассоциируется с графиней Драницкой: «Прежде чем Егорушка успел разглядеть ее черты, ему почему-то пришел на память тот одинокий, стройный тополь, который он видел днем на холме» (7, 42). Эта «перемена пола» дерева, странная в тексте повести, находит объяснение в мифоритуальной традиции. Во-первых, графиню мальчик видит в степи, в чужом доме и ночью, то есть в «перевернутом» времени и пространстве, о чем будет сказано ниже; во-вторых, женская фигура

* Плотникова А. А. Дым // Славянские древности: Этнолингвистический словарь / Под общ. ред. Н. И. Толстого. Т. 2. М.: Международные отношения, 1999. С. 168–169.

с прорастающими из рук деревьями — охранительный символ народного искусства: вышивки и деревянной резьбы. Тополь — охранитель границы обжитого пространства, неслучайно вокруг него растет пшеница. Это аналог фитоморфного или антропоморфного пограничного столба. «Нередко границу селения и начало дороги обозначали деревья... они так и назывались — *дорожные*», — пишет исследователь мифоритуальной культуры дороги Т. Б. Щепанская*. До наших дней устанавливают деревянные пограничные столбы. В древнегреческой мифологии тополь был священным деревом Персефоны, богини царства мертвых. Проехав тополь, Егорушка попадает в «иномирное» пространство степи.

Образ степи имеет особое значение в культурном, мифологическом и поэтическом сознании русского человека. На важное место этого образа в чеховском творчестве указывали многие исследователи. Степь — один из древнейших символов, отразивший национальные представления о мире и судьбе человека. В традиционном народном сознании это пространство «перехода», мифологическая отдаленная и обособленная страна, своеобразно организованное пространство «блуждания», физического и духовного странствования, место временного перерыва обычной жизни, т. е. место временной смерти. В «переходных» обрядах перемена статуса человека закрепляется в пространственных категориях: выход из одного места и вход в другое. По словам О. М. Фрейденберг, мотив пути — «один из древних мифологических мотивов, в которых путь, дорога означают смерть, дорогу в преисподнюю. Человек должен пройти путь смерти, странствовать в буквальном смысле слова, и тогда он выходит обновлённым, вновь ожившим, спасённым от смерти»**.

Во всех рассказах Чехова, действие которых полностью или частично происходит в степи, актуализуется значение этого топоса как пространства перелома, испытания, перемены статуса. В рассказе «Барыня» грехопадение Степана происходит в степи, куда его и барыню в коляске мчат, «как бешеные, стрелковские кони» (1, 263). Загнанные, «пристяжная хромала, а коренной был покрыт пеной» (1, 264), они становятся метафорой судьбы самого Степана, убившего жену и в конечном счете — себя.

В рассказе «Нахлебники» старик Зотов ведет через поле к живодеру Игнату старых, забитых лошадей и собаку. Он так же одинок и никому не нужен, как и они, потому подставляет под удар Игната и свой лоб.

* Щепанская Т. Б. Культура дороги в русской мифоритуальной традиции XIX–XX вв. М.: Индрик, 2003. С. 91.

** Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. М.: Наука, 1978. С. 506.

В рассказе «Казак» мещанин Тоचाков, едущий с женой из церкви на «тряской визгливой бричке» (6, 164), не дал разговеться на Пасху встреченному в степи больному казаку. Согласно традиционным народным представлениям, такой поступок, особенно на Пасху или Рождество, нарушает все законы мироустройства, поскольку праздничные дары предназначаются душам предков-покровителей и самому Богу, которые в облике нищих, страждущих появляются в эти дни на земле. Муки совести приводят Точакова к распаду семьи и хозяйства: «Лошади, коровы и ульи мало-помалу, друг за дружкой стали исчезать со двора, долги росли, жена становилась постылой...»*. Это полностью соответствует страшным обрядовым пожеланиями рождественских колядовщиков и пасхальных волечбников жадным хозяевам: «Не дадите пирога — мы корову за рога, свинку за щетинку, мерина за хвостик сведем на погостик».

Связь образа степи с мотивами испытания/инициации героя определяет двойственную природу этого топоса в русской литературе, начиная со «Слова о полку Игореве». Уже там степь — «неведомое, чуждое, гибельное пространство стихий и одновременно простор, манящий испытать себя, свои силы, безоглядно освободить желания, дающий “волю” (уже тогда явно — своеволие!), что обнажает богатство или пустоту души и тем самым отторгает личность от общества»**. Амбивалентность степи характерна и для самой «степной» повести Чехова. Этим, возможно, объясняются расхождения чеховедов в оценке образа степи. Одни говорят о красоте степи, изображенной писателем, другие — об унынии и безжизненности степного пейзажа. По замечанию В. Я. Лакшина, «в одном из любимых чеховских поэтических образов — образе степи — особенно тесно сошлись два обостряющих друг друга настроения: тоски, однообразия, одиночества и жажды красоты, предчувствия счастливой жизни»***.

Устойчивыми атрибутами путешествия как испытания, поисков и обретения жизненного пути в традиционной народной культуре и литературе XIX века стали повозки (брички, телеги), кони и собаки. Это остатки архаических представлений о дороге в «иной» мир. Конечно, эти образы имеют вполне конкретный социально-исторический смысл: до широкого распространения железнодорожного сообщения самым популярным видом транспорта были конно-колесные средства передвижения. Однако исследователи давно заметили, что в литературе повозки, кареты, экипажи становятся «частью ритуала, вводящего героя

* Там же. С. 168.

** Денисов В. Д. Изображение Козачества в раннем творчестве Н. В. Гоголя. Симферополь; Киев: Аспект-Поліграф, 2005. С. 30.

*** Лакшин В. Я. Толстой и Чехов. М.: Сов. писатель, 1975. С. 314.

в его новое состояние»*. «Сани» Владимира Мономаха, «Телега жизни» Пушкина, бричка Чичикова у Гоголя, «телега моей жизни» в «Рассказе неизвестного человека» Чехова — все эти метафоры жизненного пути как перемещения в пространстве восходят к мифологическому представлению о жизни как путешествии между рождением и смертью. До начала XX века, по наблюдениям фольклористов и этнографов, сохранялся древний обычай независимо от времени года везти покойника на кладбище, даже если оно находилось недалеко, на санях.

Конь в древних культурах был хтоническим существом. Ему приписывалась функция сопровождать покойника. Коня хоронили вместе с хозяином для того, чтобы он отвез его на тот свет. У некоторых народов похороны завершались конскими скачками. Но конь не только переносил умершего в загробный мир — он сам мыслился представителем иного мира. Повсюду в Европе существовали поверья о связи коня со смертью, с владыкой преисподней. По этой причине, а не в связи с хозяйственно-бытовой ролью лошади она изображалась на надгробиях. Конская голова под фундаментом дома была жертвой подземным богам, с чьего согласия начиналось строительство. Мотив гибели от коня распространен в разных культурных традициях и свидетельствует об их архетипическом родстве, позволяя сопоставлять, например, летописный рассказ о смерти Олега и его фольклорные источники и эпизод с деревянным конем в «Илиаде». В народной сказке связь коня с «иным» миром особенно важна, так как конь играет роль чудесного помощника, подаренного покойным родителем, переправляет героя в тридевятое царство, служит объектом поиска, наделяется даром пророчества.

Вход в пространство перехода/испытания охраняется собаками. Собаки в архаических культурах нередко выступали стражами царства мертвых и жертвовались умершему с тем, чтобы в ином мире служить ему проводником и охранником. Египетский Анубис — бог подземного мира — почитался в виде шакала или черной собаки. У древних греков вход в Аид охранял Цербер, трехголовый пес, а Геката представлялась сопровождаемой воинственными собаками. У древних римлян самые жаркие дни в году назывались «песыми днями». В русских народных поверьях души заложных, то есть умерших неестественной смертью, покойников могут в виде собаки ночью приходить к телу. Собачий облик существа — всегда свидетельство его хтонического происхождения. В виде собаки может появляться коровья смерть, а «дивьи люди», диковинные создания, обитающие в далеких фантастических землях, часто представлялись с песыми головами и хвостом. По утверждению

* Жолковский А. К., Щеглов Ю. К. Работы по поэтике выразительности: Инварианты — Тема — Приемы — Текст. М.: Прогресс, 1996. С. 166.

И. П. Смирнова, в древней картине мира собаки занимают крайне низкое положение и выражают в том числе идею социального отчуждения*.

Собаки в «степных» произведениях Чехова, как брички и кони, вызывают танатологические ассоциации. Это либо убогие и отверженные существа, как в «Нахлебниках», либо злобные чудовища, как в рассказе «Счастье» («Большая старая овчарка грязно-белого цвета, лохматая, с клочьями шерсти у глаз и носа, стараясь казаться равнодушной к присутствию чужих, раза три покойно обошла вокруг лошади и вдруг неожиданно, с злобным, старческим хрипением бросилась сзади на объездчика, остальные собаки не выдержали и повскакали со своих мест»; 6, 211) и повести «Степь» («Все они необыкновенно злые, с мохнатыми паучьими мордами и с красными от злобы глазами, окружили бричку и, ревниво толкая друг друга, подняли хриплый рёв. Они ненавидели страстно и, кажется, готовы были изорвать в клочья и лошадей, и бричку, и людей»; 7, 18–19). Собаки связаны с обрядами инициации: в общей для всех индоевропейцев (и, вероятно, не только для них) системе воспитания и перехода из одного социально-возрастного класса в другой, всякий мужчина непременно должен был пройти своеобразную «волчью» или «собачью» стадию» поэтому иницируемые вытесняются в хтоническую зону, в зону смерти**. Любопытно, что о. Христофор, сопровождающий Егорушку в степь, назван именем святого, с которым в христианских легендах связаны мотивы превращения невинно гонимого в собаку, известные русскому читателю по лубочным картинкам, — «Христофор от песьих глав»***. Именно о. Христофор, в противовес Кузьмичеву, утешает Егорушку в начале повести, вспоминает путешествие в большой мир Ломоносова, то есть выступает в функции проводника в мир степи.

Волки и собаки в традиционной культуре во многом синонимичны: собака наследует волку в его символических значениях. Егорушка в «Степи», преодолевающий эту зону, упорядочивающий ее своим сознанием, носит имя христианского святого, известного в славянском фольклоре как хозяин волков****.

* Смирнов И. П. Место «мифопоэтического» подхода к литературному произведению среди других толкований текста // Миф. Фольклор. Литература. Л.: Наука, 1978. С. 197–198.

** Михайлин В. Ю. Тропа звериных слов: Пространственно ориентированные культурные коды в индоевропейской традиции. М.: Новое литературное обозрение, 2005. С. 335.

*** Смирнов И. П. Место «мифопоэтического» подхода к литературному произведению среди других толкований текста // Миф. Фольклор. Литература. Л.: Наука, 1978. С. 197.

**** Толстой Н. И. Георгий // Славянские древности: Этнолингвистический словарь / Под общ. ред. Н. И. Толстого. Т. 1. М.: Международные отношения, 1995. С. 497.

Центральным и наиболее значимым степным локусом является постоянный двор. Остановка на постоялом дворе становится переломным эпизодом повести: теперь Егорушка продолжит путешествие в компании чужих и незнакомых ему людей по чужому и незнакомому пространству степи.

Дом у дороги — это место, имеющее особый статус: с одной стороны, он призван символически дублировать «дом», с другой — сохраняет связь с дорогой*. В волшебной сказке, тесно связанной с обрядом инициации, подобную роль играет избушка Яги, «врата смерти»**, миновав которые герой попадает в «иной» мир, где обитают «чужие» — хтонические персонажи, инородцы и иноверцы. Такими в современных Чехову стереотипных этнокультурных представлениях были главным образом евреи и цыгане, которые, согласно народным легендам, вели свою родословную от черта***. Но цыгане по определению не годились на роль хозяев постоялого двора. Таким образом, в полном соответствии с традицией и исторической ситуацией, Чехов вводит в повесть «еврейский контекст».

Дом Мойсея Мойсеича функционально и образно сближается с избушкой Яги в сказке: это большой дом с ржавой железной крышей и темными окнами («без окон, без дверей») и стоит он посреди степи. В доме скрипучие двери, мрачные комнаты, дырявая клеенка, серые стены, стулья — жалкое подобие мебели, «потолок и карнизы закопчены, на полу тянулись щели и зияли дыры непонятного происхождения», «ни на стенах, ни на окнах не было ничего похожего на украшения» (7, 31–32). В похоронных причитаниях, где «переход» часто осмысливается как переезд в новое место обитания, так изображается новое, посмертное, «жилище»:

Что вы деете холодную хоромину, не мшоную,
Не обнесены брусомы белы лавочки,
Не прорублены косевчаты окошечка,
Не врезаны стекольчатые околенки,
Не складена печенька муравленая,
Не устлана перинушка пуховая,
Не собраны утехы все с забавушкой.

* Щепанская Т. Б. Культура дороги в русской мифоритуальной традиции XIX–XX вв. М.: Индрик, 2003. С. 318.

** Пропп В. Я. Морфология / Исторические корни волшебной сказки. М.: Лабиринт, 1998. С. 147.

*** Белова О. В. Этнокультурные стереотипы в славянской народной традиции. М.: Индрик, 2005. С. 21.

Устройство постоянного двора искажает локусы привычного для Егорушки мира: жалкий вишневый садик рифмуется с цветущими вишневыми деревьями на кладбище, где «спят» Егорушкины бабушка и отец; маленькая мельничка и фалды фрака Мойсея Мойсеича, живущие будто отдельной жизнью, — с мельницей с разными крыльями, старым и новым, на въезде в степь. Такие повторы и переключки в «Степи» В. Б. Катаев назвал «драматическими рифмами». Их обилие, важность структурно-композиционной роли дали исследователю возможность охарактеризовать текст повести как «единое резонирующее пространство»*. Однако неотмеченным осталось то обстоятельство, что многие повторы в тексте осуществляются, так сказать, с переменной знака: графиня Драницкая, которая сначала показалась Егорушке большой черной птицей, в его затуманенном сознании сопоставляется не с вишней или другим «женским» деревом, а с одиноким тополем; девочка Катька (Атька) в финальных эпизодах заставляет вспомнить мальчика Тита. Это уже не просто рифмы, а всеобщее универсальное оборотничество, свойство мифологического мышления, о котором говорил А. Ф. Лосев**. Особенно часты такие явления в эпизоде на постоялом дворе. Приведем несколько примеров.

Мойсей Мойсеич кричит «диким, придушенным голосом»:

«Соломон! Соломон!

— Соломон! Соломон! — повторил в доме женский голос» (7, 31).

На его крик «Роза! Роза! Давай самовар!» «отворилась дверь и в комнату с большим подносом в руках вошел Соломон» (7, 32).

Мойсей Мойсеич обещает показать Егорушке страшного и сердитого «медведика», но «вместо обещанного медведя Егорушка увидел большую, очень толстую еврейку с распущенными волосами и в красном фланелевом платье с черными крапинками; она тяжело поворачивалась в узком проходе между постелью и комодом и издавала протяжные, стонущие вздохи, точно у нее болели зубы» (7, 38). Добрая и жалостливая Роза дает Егорушке пряник: в мифопоэтическом пространстве степи она — «иномирный» и «иноэтничный» двойник матери Егорушки.

После вопроса Розы, один ли Егорушка у матери, из-под одеяла показалась одна кудрявая детская голова на тонкой шее, затем другая, третья, четвертая: «Если бы Егорушка обладал богатой фантазией, то мог бы подумать, что под одеялом лежала стоглавая гидра» (7, 39).

* Катаев В. Б. «Степь»: драматургия прозы // Таганрогский вестник. Вып. 3. Мат-лы междунар. научно-практ. конф. «“Степь” А. П. Чехова: 120 лет». Таганрог: ООО «Издательство Лукоморье», 2008. С. 3–4.

** Лосев А. Ф. Античная мифология в ее историческом развитии. М.: Гос. уч.-пед. изд-во, 1957. С. 13.

Меняются местами мужское-женское, антропоморфное-зооморфное, один-много, свое-чужое, что является неперменным свойством «инога» мира. А, как мы уже говорили, наиболее распространенные в славянской традиционной культуре представления о «чужих» связаны с евреями. Исследователи отмечают, что к началу XX века оформилось представление о «жидовстве» как части «сатанинского воинства»: оно не одно столетие состоит на службе у сатаны и ведет борьбу с «воинством Христовым*». Более точна в наблюдениях О. В. Белова. По ее словам, представления о евреях на русском Севере и в центральной полосе, где контакты местного населения с евреями были невелики, ограничиваются обвинением их в распятии Спасителя. В регионах тесных славяно-еврейских этнокультурных контактов признаковое поле еврея как «чужого» более обширно**. Таким регионом было русско-украинское пограничье — родина Чехова.

Чехов хорошо знал быт и обычаи евреев и когда жил в Таганроге, и когда поселился в Москве, имел много знакомых-евреев, неоднократно делал их персонажами своих произведений («Тина», «Скрипка Ротшильда» и др.). В последние годы отношение писателя к «еврейскому вопросу» стало предметом широкого осуждения и спекуляций. Хочется обратить внимание, что в произведениях Чехова нашли отражение не его личные пристрастия, а, прежде всего, славянские культурные стереотипы, в основе которых лежит не враждебное отношение к какой-либо нации, а механизм этноцентризма (домоцентризма), когда всякий «другой» воспринимается как «чужой» и автоматически наделяется хтоническими свойствами по контрасту со «своими». Это древнейший архетип человеческой культуры, сохранившийся до наших дней и в литературе, и в быту. Именно этот аспект вопроса нас интересует.

Писатель не просто поместил еврейскую семью в центр «инога» мира, он очень точно воссоздал славянские этнокультурные представления о евреях. Остановимся на некоторых эпизодах и деталях.

Приехав на постоялый двор, Кузьмичов и о. Христофор с Егорушкой не собираются долго там задерживаться. Однако Мойсей Мойсеич их уговаривает, вплоть до шуточной угрозы «спрятать шапке». С практически-бытовой точки зрения, настойчивость хозяина объясняется его желанием заработать и понравиться гостям, которые, как видно, часто у него бывают. Но у Чехова обыденное действие часто имеет

* *Тарабукина А. В.* Мировоззрение «церковных людей» в массовой духовной литературе рубежа XIX–XX веков // *Традиция в фольклоре и литературе* / Ред.-сост. М. Л. Лурье. СПб.: Без изд-ва, 2000. С. 206.

** *Белова О. В.* Этнокультурные стереотипы в славянской народной традиции. М.: Индрик, 2005. С. 85–86.

символический смысл. «Некогда нам с чаями да с сахарами, — сказал Кузьмичов. — Что ж, чайку можно попить, — сочувственно вздохнул отец Христофор. — Это не задержит. — Ну, ладно! — согласился Кузьмичов» (7, 39). По народным представлениям, присутствие иноверца оскорбляет трапезу православных, не случайно Мойсей Мойсеич с «мучительно-сладкой» улыбкой умоляет: «Неужели я уж такой нехороший человек, что у меня нельзя даже чай пить?» (7, 39). Но с другой стороны, в волшебной сказке, чтобы войти в «иной» мир, нужно отведать угощения Яги.

Чеховеды неоднократно высказывали суждения о наличии ветхозаветных мотивов в повести «Степь». С этим нельзя не согласиться. Для Чехова степь в повести — прстранственно-временной универсум, он объединяет «начало» и «конец», «этот» и «иной» мир, прошлое и будущее. Этим повесть сближается с народными нарративами, включающими события в контекст всемирной истории, объединяющей события Ветхого и Нового Заветов.

Но в историко-культурном смысле ветхозаветная история принадлежит миру прошлого, и не просто прошлого, а генетически предшествующего настоящему. В этом смысле Моисей и Соломон выполняют роль своеобразных «дедов», культурных предков, которые, как им и положено, обитают в «ином» мире, но связь с ними не разорвана: с обитателями «иного» мира нужно разделить трапезу, чтобы избавиться себя от их потенциального вредительства*.

Иван Иваныч Кузьмичов, которому не нравится вызывающее поведение Соломона, насмешливо спрашивает: «Соломон, отчего же ты этим летом не приезжал к нам на ярмарку жидов представлять?» (7, 33). Соломон, как вспоминает Егорушка, на ярмарке «рассказывал сцены из еврейского быта и пользовался большим успехом» (7, 33). Этот эпизод тоже имеет соответствия в южнорусской традиционной народной культуре. Маски «чужих», в том числе евреев, играют значительную роль в календарных и бытовых народных праздниках, и им приписывается продуцирующая и охранительная семантика. Гротескный портрет Соломона: «длинный нос, жирные губы и хитрые выпученные глаза» (7, 33) — совпадает с фотографиями западнославянской масленичной маски «Еврей»**.

Недаром в глазах Егорушки обитатели дома у дороги приобретают сходство с нечистым духом. Особенно роднят Соломона с чертом его гор-

* *Виноградова Л. Н., Толстая С. М.* Деда // Славянские древности: Этнолингвистический словарь / Под общ. ред. Н. И. Толстого. Т. 2. М.: Международные отношения, 1999. С. 44.

** *Белова О. В.* Еврей // Славянские древности: этнолингвистический словарь / Под общ. ред. Н. И. Толстого. Т. 2. М.: Международные отношения, 1999. С. 175.

дыня и склонность к шутловству. Шут — это другое название черта во многих районах России. По словам С. С. Аверинцева, «самый обычный русский эвфемизм для беса — “шут” или, на более фольклорный лад, с оттенком боязливой интимности — “шутик”»*. Актерство в мифологии, как показала О. М. Фрейденберг, связано с культом смерти**.

«Короткий и кургузый, как ощипанная птица» Соломон заставляет вспомнить народные легенды об Агасфере со стоптанными до колен от бесконечного странствования ногами: как только он стопчет их полностью — настанет конец света.

У Мойсей Мойсеича очень бледное лицо и черная, как тушь, борода; у Соломона большой птичий нос и жесткие кудрявые волосы с плешью. О. В. Белова из своих экспедиционных наблюдений сделала такой вывод: евреев отличают по темному цвету волос, форме глаз и носа; эти антропологические наблюдения над обликом этнических соседей, попав в суеверные рассказы, приобретали дополнительные коннотации: цвет волос, кожи и форма носа начинали осознаваться как признак «дьявольской» природы***.

Кислый и затхлый воздух в доме Мойсея Мойсеича, которым Егорушка «был уже не в силах дышать» (7, 39), — характерный признак «чужого» в славянской традиции. Чехов здесь «обращает», то есть придает ему противоположный смысл при сохранении структуры, традиционный сказочный мотив узнавания героя Ягой по запаху. В повести по запаху распознаются обитатели «иного» мира.

Дети Мойсей Мойсеича изображены метонимически: кудрявые головы на тонких шеях — «стоглавая гидра». Все орнитоморфны: Мойсей Мойсеич взмахивает фалдами, точно крыльями, жена его обладает тонким индюшечьим голоском, Соломон похож на ощипанную птицу. Да и говорят на птичьем языке: «гал-гал-гал», «ту-ту-ту» (7, 39). Подчеркиваемое Чеховым сходство Соломона и Мойсея Мойсеича с птицами находит подтверждение в народных украинских и белорусских поверьях о «еврейских птицах»: сороке, удоде, куропатке, диком голубе, хохлатом жаворонке. Глоссалалия, зооморфные и нечеловеческие черты всегда выдают «чужого». Кроме того, в птиц, по народным поверьям, превращаются души умерших.

Постоялый двор, дом у дороги, играет важную структурно-семантическую роль в повести А. П. Чехова. Это центр степного пространства

* Аверинцев С. С. Бахтин и русское отношение к смеху // От мифа к литературе: Сб. в честь 75-летия Е. М. Мелетинского. М.: Рос. ун-т, 1993. С. 341.

** Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. М.: Наука, 1978. С. 41.

*** Белова О. В. Этнокультурные стереотипы в славянской народной традиции. М.: Индрик, 2005. С. 41.

и композиционный центр повествования. В этом образе отразился комплекс народных представлений о «чужих» и «ином» мире. А «еврейский контекст» повести — это прежде всего дань культурной традиции, что снимает вопрос о национальных симпатиях и антипатиях писателя.

Возчики, с которыми далее путешествует Егорушка, одновременно обладают признаками членов «мужского» союза и персонажей народной демонологии. Одно другому не противоречит: и те и другие — маргинальные существа. Пантелей Холодов (давать имя по свойствам — не переменная черта мифа. — *М. Л.*), с больными ногами, заикающийся, «точно у него замерзли губы»; потерявший голос Емельян с губчатой шишкой под правым глазом и с жидкой козлиной бородкой; Вася с подвязанным (как у покойника. — *М. Л.*) серым, больным лицом и опухшим подбородком; Кирюха, чернобородый, с мохнатой головой. Константин Звоник, «длинноносый, длиннорукий и длинноногий», напоминает «жердяя» народных поверий, духа-шатуна*. Худоба, сухота в народном сознании означает «недостаток “тела” и жизненной субстанции»**, потому Звоник и кажется сонным. Все эти детали подчеркивают «кривизну» внешнего облика. Горбатость, мохнатость, молчаливость указывают на принадлежность героев к миру мертвых, как это демонстрирует, например, святочная обрядность, в которой есть специальные маски «дорожных людей»***. И. В. Грачева заметила, что в мире степи, «который словно покинули ангелы-хранители», все наоборот: «Здесь тот, кто носит имя угодника Николая (по народным представлениям — первого помощника в пути, “путеводителя”), сам не может найти своей дороги; а тот, кто носит имя Пантелеймона-целителя, жалуется на свои болезни и то и дело заговаривает о смерти»****.

То же самое происходит с образом Дымова, в котором, по мнению исследователей, отражено народное богатырство, направленное на злое озорство. Дымов является противником и одновременно, как это ни парадоксально, инициальным наставником Егорушки. Дымов и Егорушка — двойники-антагонисты. Как и Егорушка, Дымов жил «в свое удовольствие», «не знал горя», пока отец не послал его в извоз. Именно ему приписана трансформированная, сниженная функция

* *Даль В. И.* О повериях, суевериях и предрассудках русского народа: Материалы по русской демонологии. СПб.: Литера, 1994. С. 51.

** *Толстая С. М.* Семантические корреляты слав. *sux- // Язык культуры: Семантика и грамматика: К 80-летию со дня рождения акад. Н. И. Толстого / Отв. ред. С. М. Толстая. М.: Индрик, 2004. С. 386.

*** *Байбурин А. К.* Ритуал. Своё и чужое // Фольклор и этнография: Проблемы реконструкции фактов традиционной культуры. Л.: Наука, 1990. С. 8.

**** *Грачева И. В.* Фольклорные мотивы в повести А. П. Чехова «Степь» // Литература в школе. 2002. № 7. С. 10.

змееборства, принадлежащая св. Георгию (Егорию). В мифах «один из двойников всегда инкарнирует преисподнюю»*. Озорство Дымова в контексте традиционной народной культуры воспринимается как провокационное поведение, имеющее испытательно-посвятительный характер при приеме в мужской союз. Это специфически мужское поведение. «Демонстративная агрессивность была лишь одной из масок в ролевом поведении неженатых парней, необходимым атрибутом “добра молодца” — ухажера и жениха. Эта личина обязательно надевалась, когда была необходима публичная демонстрация своего статуса, т.е. она всегда была рассчитана на наличие зрителя и партнера-соперника»**. Особый интерес с этой точки зрения вызывает эпизод купания в реке.

Купание в реке — один из центральных моментов любой инициации. Но Чехов очень точно воспроизводит зафиксированную исследователями практику молодежных развлечений на воде: «Егорушка поплыл к камышу, нырнул и стал шарить около камышовых кореньев. Копаясь в жидком, осклизлом иле, он нащупал что-то острое и противное, может быть, и в самом деле рака, но 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. Озорник тяжело дышал и, судя по глазам, хотел продолжать шалить» (7, 57). Подобные формы озорства были направлены на создание физического неудобства, например, за щиколотки поднимали вверх ногами, переворачивали***. Это же проделывает Дымов: тащит Егорушку в воде наверх, так что тот захлебывается. Такие забавы, по наблюдениям собирателей, называются «козу драть» или «раков ловить»****. В чеховской повести в этот момент «Степка и Кирюха “драли” раков» (7, 57). Испытание страхом и смехом — часть посвятительных обрядов. Удачное, смелое поведение, буйство — свидетельство «славы» и подвигов*****.

Вынырнувший Егорушка, в котором ненависть и отвращение перебивают страх, грубыми, как ему кажется, словами ругает Дымова, который недавно «громко, на всю степь, произнес штук пять нехороших слов» (7, 54). Этот акт уравнивает Егорушку в правах с Дымовым

* Фрейдберг О. М. Миф и литература древности. М.: Наука, 1978. С. 87.

** Морозов И. А., Слепцова И. С. Круг игры. Праздник и игра в жизни севернорусского крестьянина (XIX–XX вв.). М.: Индрик, 2004. С. 194.

*** Морозов И. А. Женидьба добра молодца: Происхождение и типология традиционных молодежных развлечений с символикой «свадьбы»/«женидьбы». М.: ГРЦРФ; Лабиринт, 1998. С. 120.

**** Там же. С. 115.

***** Морозов И. А. Женидьба добра молодца: Происхождение и типология традиционных молодежных развлечений с символикой «свадьбы»/«женидьбы». М.: ГРЦРФ; Лабиринт, 1998. С. 159–160.

и другими взрослыми: сквернословие, мат есть своеобразный мужской код, основанный на табуистических практиках и применяемый в мужских сообществах на маргинальных территориях, противостоящих «женским», освоенным землям*. Отношения Егорушки с Дымовым — это словесно-действенный поединок, единоборство противников, один из которых олицетворяет хтонический мир (отсюда и фамилия — Дымов), а другой — небесный (инициируемый, умирающий и возрождающийся, Георгий-победоносец).

Прямым следствием единоборства с Дымовым и победы над ним в мифоритуальном поле повести становится гроза — соединение воды и огня. Гроза привела к болезни Егорушки, в аспекте инициации — это временная смерть, после которой герой готов к принятию новой жизни.

Повесть Чехова — это рассказ о судьбе человека как об испытании. Известный мифолог М. Элиаде справедливо заметил: «В настоящее время мы начинаем понимать, что “инициация” сосуществует с жизнью человечества, что всякая жизнь складывается из непрерывной цепи “испытаний”, “смерти”, “воскрешений”, независимо от того, какими словами пользуются для передачи этого (первичного религиозного) опыта**». Язык традиционной народной культуры, мифа и фольклора, оказывается универсальным для изображения цикличности отдельного жизненного пути и человеческой жизни в целом. Предлагаемый подход имеет прямое отношение к формированию современных стратегий чтения, отношения к русской классике и многовековой культуре как единому семиотическому корпусу.



* Михайлин В. Ю. Тропа звериных слов: Пространственно ориентированные культурные коды в индоевропейской традиции. М.: Новое литературное обозрение, 2005. С. 335.

** Элиаде М. Аспекты мифа. М.: Академический проект; Парадигма, 2005. С. 187.