

A.A. Korablev
A.A. Korablev

О СЮЖЕТНОСТИ И ЛИТЕРАТУРНОСТИ ЧЕХОВСКОЙ «СТЕПИ»

ABOUT THE PLOTNESS AND THE LITERATURNES OF CHEKHOV'S "THE STEPPE"

Статья представляет историко-литературное и теоретическое введение к криптологическому прочтению повести А.П. Чехова «Степь». Эпистолярные свидетельства автора о работе над этим произведением проанализированы как вероятные указания на конкретную подтекстовую сюжетность. Авторская апелляция к творчеству Н.В. Гоголя интерпретируется как наиболее явная, но не единственная литературная аллюзия, указывающая на искусную системно-концептуальную интертекстуальность повести, наряду с теми аспектами, которые соотносятся с психотипами главных героев. Имманентная чеховская сюжетность противопоставлена классическому событийному сюжету, а также еще бытующему представлению о «бессюжетности» чеховской прозы. Утверждается, что Чехов не только писал, но и мыслил сюжетно, видел в сюжете формально-содержательное начало текстопорождения. Центральные персонажи повести осмыслены как сложные типажы, дифференцированные между собой на разных основаниях (возраст, темперамент, род деятельности) и соотносимые с разными культурно-историческими концепциями (платоновской, аристотелевской, дантовской), а также как ключевые проекции, активирующие определяемые ими аспекты художественной структуры (физическое перемещение по степи; метафорическое обобщение человеческой жизни; психологическое становление личности; символическое проявление бытия в динамике его существования). Главный герой повести автобиографичен и архетипичен, в нем соединены личный жизненный опыт автора и профессиональные авторские представления о человеческой природе. Описание брички, с которого начинается повесть и которое вызывает ассоциации с гоголевской бричкой из поэмы «Мертвые души», прочитывается как ключевое для распознавания скрытых смыслов «Степи». Во-первых, это ориентация на гоголевскую поэму как образец, путь и метод; во-вторых, это выражение творческой состязательности по отношению к мэтру; в-третьих, подключение к кодам системной и концептуальной авторской криптографии. Чеховская «Степь» рассматривается как продолжение классической традиции и манифестация нового искусства, как трансформация личных впечатлений и личностных воззрений в целостную панораму отечественной и мировой истории, в частности, истории литературы.

Ключевые слова: А.П. Чехов, Н.В. Гоголь, «Степь», сюжетность, подтекст, литературная криптография.

The article presents a historical, literary and theoretical introduction to the cryptological reading of A.P. Chekhov's story "The Steppe". The author's epistolary testimonies about the work on this work are analyzed as likely indications of a

specific subtext plotness. The author's appeal to the work of N.V. Gogol is interpreted as the most explicit, but not the only literary allusion, indicating the skillful systemic and conceptual intertextuality of the story, along with those aspects that correlate with the psychotypes of the main characters. The immanent Chekhov's plotness is contrasted with the classical event plot, as well as the prevailing idea of the "plotlessness" of Chekhov's prose. It is argued that Chekhov not only wrote, but also thought by the plot; he saw in the plot the formal and meaningful beginning of text generation. The central characters of the story are understood as complex types differentiated from each other on different grounds (age, temperament, occupation) and correlated with different cultural and historical concepts (Platonic, Aristotelian, Dante's), as well as key projections activating aspects of the artistic structure defined by them (physical movement across the steppe; metaphorical generalization of human life; psychological formation of personality; symbolic manifestation of being in the dynamics of its comprehension). The main character of the story is autobiographical and archetypal, it combines the author's personal life experience and professional author's ideas about human nature. The description of the "britchka", with which the story begins and which evokes associations with the Gogol's "britchka" from the poem "Dead Souls", is read as key to recognizing the hidden meanings of the "Steppe". Firstly, it is an orientation towards Gogol's poem as a model, path and method; secondly, it is an expression of creative competition in relation to the master; thirdly, it is a connection to the codes of systemic and conceptual author's cryptography. Chekhov's "The Steppe" is considered as a continuation of the classical tradition and a manifestation of new art, as a transformation of personal impressions and personal views into an integral panorama of national and world history, in particular, the history of literature.

Key words: A.P. Chekhov, N.V. Gogol, "The Steppe", plotness, subtext, literary cryptography.

DOI: 10.24888/2079-2638-2023-59-4-52-61

Ошарпанная и безрессорная, а когда-то красивая и рессорная, русская литературная бричка, нагруженная, как и прежде, важными смыслами, в 1888 году снова покатила по той же ухабистой русской дороге, но на этот раз в ином художественном пространстве, которое кратко и емко озаглавлено словом «Степь».

Красивая – гоголевская – едет по пушкинскому тракту, и это главное, что должен был знать читатель о сюжете «Мертвых душ». Увидев ее, два местных эксперта размышляют, далеко ли она доедет, но не задаются вопросом, откуда она. Это авторская интрига, увлекающая читателей за собой. Это тайный двигатель, превращающий транспортный снаряд в летающий аппарат. Можно сказать и конкретнее: это *литературность* поэмы, набирающая силу и смысл от главы к главе. Пять остановок на пути героя, если воспринимать их аналитически и системно, предстают как верстовые столбы классической традиции, от Жуковского до Пушкина [3, 313–346; 5, 167–183; 6, 239–247], которая символически преодолевается в финале поэмы. Более того, эти пять фигур – элементы скрытой сюжетной конфигурации, являющие структурность смысловой иерархии [7, 148–157]. В переписке с друзьями Гоголь оставляет ключи к своей поэме, прямо указывая, что это «генералы», разжалованные «в солдаты» [4, т. 8, 294], и нарочито прилагает палец к устам: «это моя тайна» [4, т. 8, 295].

Ошарпанная – чеховская – едет следом, повторяя те же повороты и превратности творческого пути, но и пролагая новую дорогу. У Чехова есть своя тайна, и он тоже и так же, полунамеками, посвящает в нее благоволящих к нему известных писателей – Григоровича, Плещеева, Короленко. Но прежде и подробнее всего – Григоровича, и вот почему: он более других оказался в гоголевской колее. Он не только, как Короленко и Плещеев, убеждал Чехова взяться за большое сочинение, но и непосредственно

поспособствовал этому. И вот, когда повесть была написана и отправлена в толстый журнал, благодарный автор сообщает об этом своему старшему товарищу. По сути же – шлет будущим исследователям в высшей степени примечательную криптограмму. Еще не оступив от законченной работы, он продолжает ее, но уже в режиме рефлексии. Возможно, в этом не было преднамеренности. Это же естественно, когда автор, доведя повествование до конца, оглядывается на сделанное.

В письме Д.В. Григоровичу (5 февраля 1888 года) Чехов вспоминает начало своего труда, но не начало текста, а замысел – сюжет, который предложил ему, как некогда Пушкин Гоголю, именно Григорович. Эта аналогия, по-видимому, занимала обоих, и, может быть, она тоже предопределяла прогоголевское начало чеховского повествования. Сходство этих творческих ситуаций выражалось и в том, как молодые авторы, 26-летний Гоголь и 28-летний Чехов, распорядились полученными сюжетами: они осюжетили сам акт этого дарения. Гоголь несколькими своими свидетельствами [4, т. 8, 439–440; т. 9, 74; т. 9, 322] глубоко закрепил в сознании соотечественников сюжетную преемственность двух классиков, Пушкина и Гоголя, при том, что достоверно не известно, что именно Пушкин передал Гоголю для «Мертвых душ» и передавал ли вообще. У Чехова иначе: его сюжетная история задокументирована в письмах. Расписываясь в получении сюжета, он подтверждает, что действительно воспользовался им, но лишь отчасти [12, т. 2, 190]. Усиливая значимость этой частности, Чехов пускается в рассуждения о русском пространстве и затрагивает близкие Григоровичу социальные темы: «В 3-ападной> Европе люди погибают оттого, что жить тесно и душно, у нас же оттого, что жить просторно...» [12, т. 2, 190]. Подразумевается, что изображенная им «степь» – образ России, образ самой русскости. Это и русская природа, и сотворенный ею русский человек, и творимая этим человеком действительность. Степь мыслится писателем амбивалентно: как объективная данность («природа») и как субъективная заданность («человек»), которые не всегда и не во всем составляют гармоничное единство.

У Чехова нет иллюзий, когда он пишет о русской степи. Он ее видел. Он ее знает. Это его жизнь. Он видит ее так: «необъятная равнина, суровый климат, серый, суровый народ со своей тяжелой, холодной историей, татарщина, чиновничество, бедность, невежество, сырость столиц, славянская апатия и проч.» [12, т. 2, 190]. Но еще он видит, как в этом пространстве погибает человек: слабый, нервный, наивный, рефлектирующий, жаждущий жизни и правды, мечтающий «о широкой, как степь, деятельности» [12, т. 2, 190].

Определяя основные концепты своего творческого видения, Чехов соединяет их в авторском целеполагании: «Вся энергия художника должна быть обращена на две силы: человек и природа» [12, т. 2, 190]. Это значит, что при аналитическом прочтении необходимо учитывать не только взаимность изображенных объектов, человеческих и природных, но и изображающего их субъекта, не только картины степи с ее красотами, растительностью, живностью и населением, но и взгляд художника, все это созерцающий, и не только авторский, потому что каждый персонаж повести, независимо от его деятельности или бездеятельности, может оказаться по-своему художником или мыслителем.

Обратим внимание, каким словом Чехов определяет деятельность настоящего художника, ответственного за свое дело: *энергия*. Это нечто большее, чем эстетическое созерцание или художественное изображение, это активная творческая позиция – направленное действие и результативное воздействие. Повесть «Степь», поскольку она первая и, может, оттого программная и полемичная, повествует не только о человеке, страдающем и погибающем в неустроенном по его же вине мире, она и об искусстве, которое, как он, оказывается, полагал, должно изменять этот мир и спасать человека.

* * *

Гоголевские аллюзии «Степи» и высокие оценки ценителей предопределили тратализованный успех чеховской дебютной повести. Повторилась ситуация, как бы

знаменующая, что в русской литературе вновь появился «новый Гоголь». Тем более это знаменательно, что когда таким же возгласом приветствовали вхождение в литературу Достоевского, его сопровождал тот же Григорович. Только если дебют Достоевского вызывал ассоциацию с гоголевской «Шинелью» и жалкой участью «маленького человека», то дебют Чехова – с «Мертвыми душами» и трагической обреченностью «живой души».

Сюжет Григоровича – тоже о маленьком человеке и тоже о загубленной душе – о 17-летнем самоубийце. «Такой сюжет, – убеждает опытный писатель начинающего, – заключает в себе вопрос дня; возьмите его, не упускайте случая коснуться наболевшей общественной раны; успех громадный ждет Вас с первого же дня появления такой книги» [13, т. 7, 632]. Но ученик, со свойственной ему деликатностью, отвечает, что он уже начал писать свой шедевр (а значит, на другую тему), и чтобы не огорчать наставника, рассуждает о концепции, будто бы извлеченной из дарованного ему сюжета.

Его герой в буквальном смысле «маленький» – 9-летний мальчик, а вместо сюжета – поездка по бескрайней степи. Повесть автобиографична, и не только потому, что Чехов сам совершил такую поездку по той же степи, во время которой, вероятно, и возник замысел повести. Она автобиографична потому, что наполнена его личными впечатлениями, мыслями, стремлениями. Она автобиографична в том же фигуральном смысле, что и гоголевская поэма. Только если Гоголь назидательно унизил себя до мошенника-приобретателя Чичикова, чтобы его глазами увидеть «всю Русь», то Чехов умалил себя до ребенка, которому тоже открывается вся Русь целиком, со всеми ее странностями и подробностями – вся ее, по чеховскому определению, «степная энциклопедия» [12, т. 2, 173].

Гоголевская оптика задумана как меняющаяся от тома к тому: вначале – инвективная, инфракрасная, inferнальная, пугающе смешная, разоблачающе уродующая; затем – более щадящая, различающая положительные качества и тенденции; наконец – взгляд на человека в истинном свете, в его уподоблении своему предопределенному образу.

У Чехова иначе: взгляд созерцателя изначально чистый, естественный, детский, но его корректируют, притом в разные стороны, воззрения его спутников – купца и священника. Один – пример рациональности, прагматизма, скептицизма, другой – воплощение благодушия, смирения, веры. Даже кучер, управляющий бричкой, тоже ведь учитель жизни – в ее физическом аспекте.

Различия персонажей настолько типологичны, что должны задерживать на себе читательское внимание. И тогда выясняется, что их типология имеет несколько оснований, и самые очевидные из них – физиологические, что естественно для писателя-врача:

- возраст (ребенок – юноша – мужчина – старик);
- темперамент (меланхолик – сангвиник – холерик – флегматик [13, т. 1, 80–83]);
- род деятельности (чувственно-созерцательная, физическая, умственная, духовная).

А поскольку эта естественно-художественная типология показывает, что отвлеченное мышление Чехову не чуждо, то позволительно предполагать и другие основания для соотнесения этих персонажей. Например, можно заключить, что ребенок и три его спутника – это чеховская вариация (сопоставимая, между прочим, с гоголевской [2, 539–542; 9, 135–136]) известного *платоновского* сравнения, где человек уподоблен колеснице, запряженной лошадьми и управляемой возничим [8, 155]. В повести «Степь» – это душа и ее возможности взаимодействия с миром – ум, чувства и воля.

Эти же закономерности соотносимы и с *аристотелевскими* четырьмя причинами, которыми предопределяются природные и природосообразные процессы: сущность, материя, движение и цель [1, 70].

Разные ракурсы мировосприятия четырех чеховских персонажей раскрывают многомерность мира, постигаемую в их движении на разных планах жизненного бытия:

- физическое перемещение по реальной степи;
- метафорическое обобщение человеческой жизни и ее метафизическое осмысление;
- психологическое и духовно-нравственное становление личности;
- проявление бытия в динамике его постижения.

Движение персонажей предопределяет такое же разноракурсное читательское движение:

- чтение текста от первой главы до последней,
- воображаемое путешествие вместе с героями,
- обретение в получаемых впечатлениях нового знания и опыта,
- возникающее единство с автором – творцом воспринимаемого, проживаемого и постигаемого мира.

С точки зрения средневековой схоластики – это четыре смысловых уровня, различаемые в духовном плане и духовно-сообразных текстах, от Библии до «Божественной Комедии» и «Мертвых душ»: буквальный, аллегорический, моральный и мистический (анагогический).

Насколько осознанным было такое многоярусное письмо в «Мертвых душах» и в «Степи», вопрос хотя и дискуссионный, но все же исчезающе дискуссионный, потому что авторские признания в повышенной трудности такого текстопорождения свидетельствуют прежде всего о сложности поставленных перед собой творческих задач. Как иначе объяснить, отчего так долго и трудно, до изнеможения, выписывал Гоголь свою поэму, если не тем, что он писал ее не только «горизонтально», от начала к финалу, но и «вертикально», наслаивая смыслы. Так же трудно далась Чехову и его первая повесть: «с напряжением» («выжимал из себя и утомился до безобразия»), с большими затратами жизненных сил («соку, энергии и фосфору») [12, т. 2, 187], и оттого все страницы выходили у него «компактными, как бы прессованными», порождая «нечто странное и не в меру оригинальное» [12, т. 2, 173].

* * *

Наверное, не будет слишком смелым утверждение, что молодой автор «Степи» понял природу гоголевского письма лучше, чем его наставник Григорович. Судя по тому, с какой замечательной противоречивостью Чехов высказывался о сюжете, его писательское представление об этом понятии не укладывалось в теоретическую дефиницию, он видел в нем, как и Гоголь, движение жизни, имеющее внутренние цели, а значит, и свою смысловую завершенность:

«– Никаких сюжетов не нужно. В жизни нет сюжетов...» [14, 289] – «– Как так сюжетов нет? – настаивал на своем Антон Павлович. – Да все – сюжет, везде сюжет» [10, 73];

«Сюжет должен быть нов...» [12, т. 3, 188] – «– Сюжет... Как бы вам сказать? Сюжет не новый... Любовь, убийство...» [13, т. 3, 244].

Кажущаяся *бессюжетность* чеховской прозы основана на теоретическом недоразумении. Чехов как писатель мыслил сюжетно, воспринимал сюжет как исходящую от жизни идею (так же, как и Гоголь, который называл сюжет «мыслью» [4, т. 6, 440]). Чеховскую сюжетность можно определить как целостную динамику воспроизводимой жизни.

Сюжет Григоровича, предложенный Чехову, имеет завершение, притом трагическое, обращающее к социальным и психологическим причинам: самоубийство героя. Это классический сюжет, смыкающий начало и конец повествования. От такой сюжетности Чехов отказывается, хоть сам сюжет не отвергает и даже допускает его неявное наличие, подразумеваемое в повести [12, т. 2, 190]. В этом смысле сюжетна всякая человеческая жизнь, уже потому, что она обусловлена биологическими закономерностями в промежутке от рождения до смерти. Этот диапазон символически подразумевается и в повести, включающий и девять лет главного персонажа, предшествующих путешествию, и его последующие годы, о которых сказано в заключительной фразе: «Какова-то будет эта жизнь?» [13, т. 7, 104]. Четверо в бричке, пересекающей необозримую степь, смотрятся сюжетно и иллюстративно – как обобщенно-образное содержание повести, обращающее, по примеру пушкинского и гоголевского эпиграфов, к народной мудрости: «Жизнь прожить – не поле перейти».

Каждый из четырех путешественников, находящихся в бричке, не один только Егорушка, имеет свою цель в этой поездке, и она так же символически, предстает как цель жизненная. Это типология отношений к жизни в ее частностях и в ее целом. Мальчик только начинает свой жизненный путь, и перед ним возникает неизбежная развилка, которую олицетворяют его спутники. Пересекаемая им степь, внешне пустынная, исполнена впечатлениями, которые питают детский ум, воспитывают чувства, испытывают волю. Идет подготовка к большой, взрослой жизни, к жизненному самоопределению. Выбор произойдет позже, за текстом, но не он интересен автору, не итог, а процесс. Кажущаяся свобода степи, которую можно проходить в разных направлениях, и по дорогам, и по бездорожью, имеет, как показано, и внутреннюю предопределенность. Она являет не только природные, но и социальные закономерности, да и сам экипаж, ее преодолевающий, тоже концентрирует в себе символику жизненных возможностей.

* * *

Знаменитый чеховский *подтекст* не только уже присутствует в «Степи» как смысловая полнота и текстуальная недосказанность, но и явлен как художественная тайнопись. Вступая во владения «степного царя» (так Чехов величал Гоголя), молодой автор потому, по-видимому, и посмел в них войти, что ощущал притягательную тайну этих пределов, что-то такое, чего не почувствовали или, почувствовав, не отметили литературные критики и даже писатели из его окружения. Он догадался, а потом, судя по его комментариям, стал и осознавать, что гоголевская степь – не просто степь, как и гоголевский город NN – не просто город, и вообще все видимое в «Мертвых душах» – проявление чего-то невидимого, и это не только *смех сквозь слезы*.

Возможно, такому восприятию способствовал символизм нового времени, которому Чехов, вольно или невольно, стал соответствовать. Чеховский *символический реализм*, явленный в «Степи» и заявленный «Степью», стал авторским литературным манифестом. В отличие от направленных манифестаций Серебряного века – пространно-философских, изысканно-эссеистических или громогласно-эпатажных – чеховское творческое самоопределение состоялось в художественной форме, по-пушкински ясно и по-гоголевски замысловато, с уважением к традиции и с уверенностью в своем праве на ее творческое продолжение.

Чехов чутко почувствовал назревающие в русской литературе перемены и выразил их в текстуре и символике своей дебютной повести. Он зафиксировал момент переходности, вхождения одной поэтики в другую, классической в неклассическую, но при этом остался классиком, распространяя классические принципы и в ту область, которая будет восприниматься как абсолютная смысловая свобода и негативная эстетика.

Ошарпанная гоголевская бричка в начале чеховской повести с несомненной очевидностью указывает на преемственность русской классики, но *ошарпанность* этого транспортного средства побуждает и к более решительному пониманию. Похоже, что эта бричка и в самом деле гоголевская, только обветшавшая от времени, и новый автор именно на ней въезжает в литературу.

* * *

В переписке Чехова с Григоровичем, как выясняется, содержится целая связка ключей к повести «Степь». Один из них образно определяет особенности композиции:

«Каждая отдельная глава составляет особый рассказ, и все главы связаны, как пять фигур в кадрили, близким родством» [12, т. 2, 173].

Технический, казалось бы, аспект, поэтому не особо привлекающий внимание интерпретаторов. В общем смысле и так ясно, что в крупном произведении, по крайней мере, классического типа, все главы должны быть как-то соотнесены между собой. А до конкретных значений исследовательская мысль не доходит, потому что ну как можно всерьез выяснять, какие именно фигуры кадрили имел в виду Чехов, их много («круг»,

«корзинка», «улитка», «звездочка», «карусель», «челнок», «воротца», «ручеек» и т.д.) или кто именно танцует (персонажи? события? приемы? идеи?..), а главное – в каком смысле следует понимать эту аналогию?

И все-таки попробуем отнестись чуть более внимательно к авторской подсказке, но стараясь не превышать меру чеховской недосказанности. Логично допустить, что первая фигура композиционной кадрили – это конфигурация четырех субъектов, совершающих поездку:

- купец Иван Иванович Кузьмичов, который едет продавать шерсть и заодно везет на учебу племянника;
- священник отец Христофор, который тоже решил заняться коммерцией, но, как может показаться, не по необходимости, а из-за самой поездки;
- кучер Дениска, который осуществляет движение к этим целям;
- мальчик Егорушка, который едет учиться и уже учится, получая в дороге разнообразные впечатления.

Далее можно предположить, по-прежнему руководствуясь логикой восприятия и авторской подсказкой, что именно эти персонажи являются связующими звеньями с другими конфигурациями, являясь не только формальными, но и семантическими доминантами.

И тут возникает заминка. Автор указывает на *пять* фигур, а в бричке едут *четверо*. И эти фигуры не поглавные конфигурации, потому что глав *восемь*. Может, указанное количество фигур – тоже фигуральное и не стоит придавать ему числовое значение? Но тогда для чего вообще эта танцевально-цифровая конкретика?

Если это действительно ключ, тогда и пользоваться им нужно как ключом. Если автор действительно решил намекнуть читателю о каких-то пяти фигурах, то, значит, это знание должно помочь не заблудиться в чеховской «Степи». А поскольку он сообщает, что этих фигур пять, то это должно означать, что их действительно пять. И если, следуя авторским указаниям, мы обнаружили только четыре объекта, которые выполняют в повести связующие, фигуративные функции, значит, или мы нашли не то, что искали, или разглядели не всё, что нашли.

Надеясь, что пятый фигурант обнаружится где-нибудь в пути, недостаточно оснований. Он должен быть такой же сквозной, собирающий, проникающий все степное пространство, а значит должен находиться в дороге, как и четверо путешествующих, от ее начала до самого конца. Соответственно, у него должна быть какая-то своя тема, более скрытая, но не менее важная для понимания общего смысла.

Всматриваясь в едущих по степи Кузьмичова и Христофора, Дениску и Егорушку, нам ничего не остается, как предположить, что пятый элемент чеховской повествовательной кадрили – это *бричка*, на которой едут эти четверо. Фигурально значимым и, более того, равнозначным живым персонажам этот неодушевленный объект делается оттого, что эта бричка – *гоголевская*.

Разумеется, ее равнозначность не действительная, а художественная. Этот образ наделен теми же связующими функциями, что и сидящие на бричке путешественники, и образует с ними единое фигуральное целое. Она тоже, как и они, задает сквозную тему, которая варьируется в разных главах, и эта тема – *литература*.

* * *

Литературность – структурно-ассоциативная особенность повести «Степь», она проявляется в ней и как сюжет, и как подтекст. Чеховский герой потенциально сюжетен [11, 52–97], особенно если это литератор. И не только потому, что он способен замечать сюжеты в жизни. Литератор и сам сюжет, интеграл жизненной событийности, реализующая себя идея. Сюжет «Степи», как признает автор, «незначителен» [12, т. 2, 185], оттого повествование «однотонно» [12, т. 2, 174] и распадается на отдельные взаимосвязи. Но эти

связи – смысловые, соединяющие в единое образно-аллюзийное целое сюжетно-текстовые фрагменты.

В этом смысле литературная тема – основная неявно-нарративная интенция «Степи». Хотя бы потому, что, извещая Григоровича о завершении повести и отправлении ее в «Северный вестник», Чехов начинает свой отчет с литературного объяснения и как бы оправдания, куда и зачем он вторгся. О своей дерзости он высказывается с надлежащим самоуменьшением, которое может показаться и мнимым:

«Я знаю, Гоголь на том свете на меня рассердится. В нашей литературе он степной царь. Я залез в его владения с добрыми намерениями, но наерундил немало. Три четверти повести не удались мне» [12, т. 2, 190].

Странно, с чего бы Гоголю сердиться? Каждый волен писать, о чем хочет. Каждый может не справиться с замыслом. Но если причины для «царского» гнева все-таки есть, то они какие-то другие. Выражение «наерундил» неконкретно и мало что объясняет, но оно противопоставлено «добрым намерениям». Если это те намерения, которые, по известному выражению, ведут в ад, тогда на этой дороге можно встретить не только Гоголя, но также тени других классиков. Не беда, что они на три четверти остались невыраженными, но, может, для того, чтобы их узнать, достаточно и одной четверти? Или, может, их недовыраженность, как раз и входила в авторскую задачу?

Литературность чеховской повести, явленная с первых строк, проявляется и далее, на протяжении всего повествования. Исследователи отмечают в чеховской «Степи» и другие гоголевские аллюзии, а также некрасовские, тургеневские, достоевские. Читателю, замечаящему эти присутствия, приходится иметь в виду, что литературность – существенная стилевая особенность этого произведения, а по мере ее осознания возникает искушение видеть в ней и нечто большее – некий иносказательный, но тоже цельный и закономерный второй план повествования, проступающий сквозь видимости, вызываемые текстом.

Литературность повести «Степь» была обусловлена обстоятельствами ее возникновения. Это был, по авторскому определению, литературный *дебют*, притом в каком-то особенном, неформальном значении, потому что ну какой же это «дебют», если ему предшествовали десять лет литературной и газетно-журнальной работы, сделавшие автору имя и создавшие ему близкий круг литературных знакомств. Письмо Чехова Григоровичу, где писатель почти на равных обращается к признанному классику русской литературы, пусть и не первого ряда, но близко знавшего первостепенных (Достоевского, Тургенева, Некрасова), подтверждает уже достаточно высокий литературный статус молодого автора, а обращение к Гоголю указывает на новую высоту, которую он дерзнул достичь.

Публикация в толстом журнале уже сама по себе знаменательна, а в случае успеха означала бы вхождение писателя в большую литературу. Примечательно, что Чехов воспринимал этот шанс не только с чувством экзистенциальной ответственности, но и с азартом игрока, как будто на кон поставлена вся его жизнь: «Если теперь не возьму приза, то уж начну спускаться по наклонной плоскости...» [12, т. 2, 187].

Выходило так, что изображенная Чеховым степь – помимо всего прочего, что о ней пишут, это и спортивное поле, на котором происходит литературное ристалище. Чеховская «ошарпанная бричка», с грохотом и дребезжанием выезжающая на почтовый тракт, должна непременно обогнать красивую рессорную гоголевскую, которая, разогнавшись, способна патетически взлетать, как птица. Это невозможно физически, это не убедительно метафорически, это не нужно этически, но это происходит в каком-то немислимом пространстве, превосходя логические, фигуральные и условные пределы.

Чехов постарался, чтобы его степные пейзажи как минимум не уступали гоголевским в реалистичности и живописности. Но это внешняя сторона литературной состоятельности, а ведь есть и другая, более важная, внутренняя, смысловая. Смыслы «Тараса Бульбы» и «Мертвых душ», скрытые в этих «степных» гоголевских произведениях, едва ли возможно

превзойти, настолько плотно и компактно, многоаспектно и многослойно представлена в них «вся Русь», и Чехов, называя Гоголя «степным царем», признает его власть, из чего, однако, не следует, что она не сменяема. У автора «Степи» есть преимущество стартовавшего позже, чем он и воспользовался. Мало того, что он учел художественные достижения и Гоголя, и других именитых предшественников, – он обратил эти опыты, как выясняется при внимательном прочтении, в сюжетное содержание своей повести.

К такой литературной ретроспекции предрасполагала и ситуация конца века, не только календарного, но и литературного, «золотого», как его потом назовут. Чехову выпало быть его завершителем, хотя субъективно для него это время совпало с началом его личной литературной истории. Собственная жизнь могла стать онтологической основой, достаточной, чтобы вместить разрозненные достоверные впечатления, но нужна была и какая-то безусловная константа, относительно которой можно было бы зафиксировать объективные процессы, происходящие в истории, и он избрал в качестве такой безусловности *степь*.

* * *

Итак, чеховские описания степи, помимо их собственных смыслов, содержат и гоголевские, проявившиеся в стремлении автора если не превзойти, великого предшественника, то хотя бы сравняться с ним (что, по мнению литературных арбитров, ему удалось). Творческая состязательность не только не редкость, но, судя по множественности и повсеместности творческой конкуренции, скорее закономерность и необходимость художественного процесса. Молодой Гоголь тоже, самоутверждаясь, стремился не только стать рядом с Пушкиным, но и превзойти его. Разве не для того он своей каллиграфической тайнописью изобразил в первом томе «Мертвых душ» весь пушкинский состав русской литературы, а потом и явно, в обзоре «В чем же наконец существо русской поэзии и в чем ее особенность», чтобы в заключение этих галерей и панорам твердо написать: «Нет, не Пушкин и никто другой должен стать теперь в образец нам: другие уже времена пришли» [4, т. 8, 407].

Удивительно (или *не* удивительно?), что дебютант Чехов и в этом повторяет Гоголя. Разгадал ли он, вчитываясь в гоголевские тексты, их скрытые смыслы, или, следуя в гоголевском направлении, совпал с ними интенционально, но в его «Степи» можно различить и литературные прообразы, и амбициозное намерение заключить их в одну аллегорическую картину. Показывая подлинную, воочию увиденную степь, а в ней реальных степных жителей и призрачные литературные миражи, он дерзает предьявить степному царю его же слова, а также всем, кто вышел из его шубы: *Нет, не Гоголь и никто другой должен стать теперь в образец нам: другие уже времена пришли*.

* * *

Гоголевская аллюзия, с которой начинается дебютная повесть Чехова, а также знакомство с главными персонажами и вообще вся первая глава, – все это, как показывает пристальное чтение, настройка читательского восприятия. На воображаемом экране степного пространства разыгрывается чуть ли не мировая история, для этого подключается ассоциативный фон, активируются режимы рационально-аналитических и духовно-дидактических интерпретаций, но при этом вся транслируемая информация пропускается через фильтры чистого детского сознания. Многообразие мира преломляется в формах нового искусства: в символически естественном единении реального познания и реальнейшего незнания, в адамически непосредственном отношении к жизни как она есть, в пытливой, вопрошающей обращенности к будущему («Какова-то будет эта жизнь?»).

Уже в первой главе, где ничего не происходит, кроме неторопливого движения по степи, незначительных встречных впечатлений и малозначащих разговоров, в раскрывающейся степной панораме содержится кое-что, как уклончиво сказано повествователем, «для разнообразия»: «*белый череп*», «*черная собака*», «*ветряк*»... Легкий

оптический сдвиг – и эти образы предстают эмблемами величайших произведений мировой литературы: «Гамлет», «Фауст», «Дон Кихот».

При некотором специальном усилии можно и сознательно выискивать в степных деталях что-то литературно узнаваемое, пусть менее очевидное, но тоже вероятное. Например, *шесть косарей*. Почему именно шесть? Может, шесть *корсаров*? Может, *шесть* восточных поэм Байрона, среди которых и «Корсар» (1814)?

И это только начало криптопутешествия по миражной чеховской «Степи».

1. Аристотель. *Метафизика* // Аристотель. Соч.: в 4 т. М., 1976. Т. 1.
2. Вайскопф М. Сюжет Гоголя: Морфология. Идеология. Контекст. М., 2002.
3. Виноградов И.А. Гоголь – художник и мыслитель: Христианские основы мирозерцания. М., 2000.
4. Гоголь Н.В. Полн. собр. соч.: в 14 т. М.–Л., 1937–1952.
5. Двинятин Ф.Н. Об одном возможном случае прототипического подтекста: персонажи Гоголя и литераторы // Текст и комментарий: Круглый стол к 75-летию Вяч.Вс. Иванова. М., 2006.
6. Кораблев А.А. История литературы в «Мертвых душах»: портреты и оригиналы // Н.В. Гоголь и русская литература: К 200-летию со дня рождения великого писателя. Девятые Гоголевские чтения. М., 2010.
7. Кораблев А.А. Системология фольклорных и физиогномических аллюзий в «Мертвых душах» // Гоголь и традиционная славянская культура. Двенадцатые Гоголевские чтения. Новосибирск, 2012.
8. Платон. Собр. соч.: в 4 т. М., 1993. Т. 2.
9. Смирнова Е.А. Поэма Гоголя «Мертвые души». Л., 1987.
10. Телешов Н. Записки писателя. М., 1950.
11. Цилевич Л.М. Сюжет чеховского рассказа. Рига, 1976.
12. Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. Письма: в 12 т. М., 1974–1983.
13. Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. Соч.: в 18 т. М., 1974–1982.
14. Чехов в воспоминаниях современников. 2-е изд. М., 1954.