

**Научный журнал «Наука и образование: открытия, перспективы, имена»
№4, 2014г. Зарегистрирован в Международном центре ISSN как сериальное
издание под Международным номером ISSN: 2306-4617.**

Кондратьева Виктория Викторовна
кандидат филологических наук, доцент
доцент кафедры литературы
Таганрогский институт имени А.П. Чехова (филиал)
ФГБОУ ВПО «РГЭУ (РИНХ)»
viktoriya_vk@mail.ru
+79044407481

Семантика образа степи в рассказах А.П. Чехова 1880-х гг.

*Публикация подготовлена в рамках поддержанного РГНФ научного
проекта № 14-04-00237*

Аннотация. В статье исследуется один из значимых топосов Приазовья – степь. На материале рассказов «29 июня», «Шампанское», «Счастье» последовательно показывается, как в чеховских произведениях, с одной стороны, создается особый культурно-исторический облик южной провинции, который включает в себя конкретные топонимы и этнографические реалии Приазовья, и с другой – формируется общечеловеческий контекст с помощью актуализованных в повествовании архетипических и мифопоэтических смыслов.

Ключевые слова: Чехов, Приазовье, провинция, степь

Уникальность российской провинции состоит в том, что она воспринимается как особый «мир», обладающий помимо географических, природно-климатических и исторических особенностей набором собственных ментальных характеристик прежде всего таких, как чистота, гармоничность, духовность, подвижничество, открытость. Провинция является неотъемлемой частью региональной культуры. Она в значительной степени определяет облик

русской культуры, выступая её духовной субстанцией, являясь носителем её духовного потенциала.

Е. К. Созина отмечает, что «свой природный ландшафт» характерен для творчества каждого писателя, «как специфический тип пространства он во многом определяет их художественное сознание и письмо» [8, электрон. ресурс, 2012]. В рассказах А.П.Чехова 1880-х годов, как не раз отмечали исследователи, приазовская топография занимает существенное место. В них можно усмотреть устойчивый набор этнографических примет, которые передают колорит Юга России: степь, степной шлях, степные быки, курганы, легендарная Саур-Могила и т.д.

В рассказе «Шампанское» (1887) в пространство степи вписывается судьба главного героя и его трагическое жизненное фиаско. Ощущение нереализованности мучает его. Герой служит на степном полустанке, жизнь в степи ему кажется тусклой, скучной. Лица, мелькающие в окнах проходящих мимо поездов, все равно что несостоявшиеся встречи, нереализованные возможности. Такая ситуация абсолютно закономерна и логична с точки зрения фольклорно-мифологического сознания, поскольку степь – «это мифологически отдаленная и обособленная страна, своеобразно организованное пространство “блуждания”, место временного перерыва обычной жизни, т.е. место временной смерти» [4, 2006, с. 191], это пространство небытия. В эту же логику вписывается и осознание героя, что это чужой мир для него. Он признается: «На меня, уроженца севера, степь действовала, как вид заброшенного татарского кладбища. Летом она со своим торжественным покоем – этот монотонный треск кузнечиков, прозрачный лунный свет, от которого никуда не спрячешься, – наводила на меня унылую грусть, а зимою безукоризненная белизна степи, ее холодная даль, длинные ночи и волчий вой давили меня тяжелым кошмаром» (С. VI, 12). Мортальная семантика актуализуется сравнением степи с татарским

кладбищем. Отчужденность героя от этого места возведена в степень: для него место пребывания – это кладбище, да еще и татарское.

Юг России в этом рассказе обозначен, но Чехов опускает детали этнографического характера. Главный герой только упоминает, что живет на юге. Однако южнороссийский колорит вносится в произведение через образ тети жены. С её появлением все вокруг чудесным образом преобразуется: «За столом сидела маленькая женщина с большими черными глазами. Мой стол, серые стены, топорный диван... кажется, всё до малейшей пылинки помолодело и повеселело в присутствии этого существа, нового, молодого, издававшего какой-то мудреный запах, красивого и порочного» (С. VI, 16). В описании произошедшего после рокового Нового года воссоздается почти гоголевская ситуация, события характеризуются как нечто нереальное, фантастическое, произошедшее по воле злого рока: «Помнится мне страшный, бешеный вихрь, который закружил меня, как перышко. Кружил он долго и стер с лица земли и жену, и самую тетю, и мою силу. Из степного полустанка, как видите, он забросил меня на эту темную улицу» (С. VI, 17).

В последние годы исследователи определяют, на наш взгляд, вполне справедливо, особые причины текстовых переключек в творчестве двух писателей. Типологическое сближение двух писателей происходит на общей этнокультурной почве. «Гоголь и Чехов представляют одну этнокультурную традицию – малороссийскую <...> В этом случае сюжеты мотивы, персонажи Гоголя и Чехова оказываются структурно-семантическими вариантами некоего локального традиционного инварианта» [5, 2013, с. 97, с. 98]. В образе молодой тети, появляющейся в чеховском рассказе, прослеживаются черты малороссийской ведьмы. Писатель и этнограф С.В. Максимов писал: «если в малорусских степях среди ведьм очень нередки молодые вдовы (чеховская героиня замужем за человеком, который намного старше её и вдовство, скорее всего, не за горами – мое, В.К.) и притом, по выражению нашего великого поэта,

такие что “не жаль отдать души за взгляд красотки чернобровой”» (у тети же черные глаза – *мое, В.К.*), называет из «шаловливые и красивые малороссийские ведьмы» [6, 1994, с. 113]. Представления о южных ведьмах, «в силу их молодости и привлекательности, включают в себя мотивы телесности и соблазна» [5, 2013, с. 98]. Именно такого типа женщина перевернет и обрушит жизнь героя.

В отличие от «Шампанского», в рассказе «Счастье» (1887) Приазовье у Чехова обладает вполне реальными географическими признаками. В произведении упоминаются южнороссийские топосы: Таганрог, Бахмут, Ковыли, Есауловка, Матвеев Курган. Однако конкретизация уходит в повествовании на второй план, и на первое место выдвигается особая система пространственных координат, формируемая образами степи, неба, степного шляха, звезд, луны, Млечного пути. Время занимает всего несколько часов, но прием воспоминаний, с одной стороны, и акценты на вечности, с другой, существенно расширяют временные рамки: «В синеватой дали, где последний видимый холм сливался с туманом, ничто не шевелилось; сторожевые и могильные курганы, которые там и сям высились над горизонтом и безграничную степью, глядели сурово и мертво; в их неподвижности и беззвучии чувствовались века и полное равнодушие к человеку; пройдет еще тысяча лет, умрут миллиарды людей, а они всё еще будут стоять, как стояли, нимало не сожалея об умерших, не интересуясь живыми, и ни одна душа не будет знать, зачем они стоят и какую степную тайну прячут под собой» (С. VI, 216). Время конкретное, счетное, перерастает в бесконечность (как бесконечно пространство степи), размыкается до масштабов вечности.

Конкретизации географии рассказа способствуют не только топография, упоминаемые курганы-степняки, но и образ клада. Существуют свидетельства о том, что казаки из Запорожской степи при переселении на Кубань зарывали свое добро в надежде не то, что после смерти Потемкина они вернуться на свои земли. В произведении появляются мотивы и образы, которые мы встречаем в рассказе

Н.В.Гоголя «Заколдованное место»: это ясное представление, где находится клад, и невозможность его найти, мотив колдовства (упоминание Ефима Жмени провоцирует разговор о кладе) и примета, сопровождающая место захоронения клада, – огоньки, которые встречаются в хорошо известном на Юге России поверии: «В соответствии с общерусской традицией, ... клады обнаруживают себя огоньками, когда выходят на поверхность земли “просушиваться” и “очищаться”» [2, электрон. ресурс].

Известно, что базовые архетипы связаны с природно-территориальными особенностями. Центральные образы – небо, степь (вариация образа земли), пастухи – формируют в рассказе архетипический контекст повествования. В синтаксическом ряду пространственные образы «степь и небо», а также временные указания «день и ночь» даны не только как антонимичные понятия, но и как составляющие, бинарные пары, выстраивающие миропорядок. В образе степи воплощается идея «пространства и простора, безграничности и близости природным стихиям». М.Е. Щепановская замечает, что «образ простора и безграничности жизни в её стихийном творчестве соотносится с прасимволом “бесконечной равнины” О.Шпенглера, который отмечает отсутствие в русской культуре вертикальной тенденции (даже в православных храмах...) Это отсутствие иерархии подчеркивает стихийную неорганизованность жизни в ее вечном стремлении вширь и вдаль» [11, 2009, с. 60]. В пространственной модели образа степи чеховского рассказа выделяется центральная точка, вокруг которой словно организуется весь остальной мир: в «Счастье» такой пространственной точкой становится знаменитая Саур-Могила: «Если взобраться на эту Могилу, то с нее видна равнина, такая же ровная и безграничная, как небо, видны барские усадьбы, хутора немцев и молокан, деревни, а дальнорский калмык увидит даже город и поезда железных дорог. Только отсюда и видно, что на этом свете, кроме молчаливой степи и вековых курганов, есть другая жизнь, которой нет дела до зарытого счастья и овечьих мыслей» (С. VI, 217). В результате подобной

пространственной организации Чехов расширяет панораму видения и изображения. Образ степи выстраивается не только по горизонтали, но и по вертикали, охватывая всю систему координат.

В рассказе «Счастье» центральное место занимает образ пастуха, который среди общечеловеческих образов наделяется особыми культурологическими смыслами. М.Е. Щепановская считает, что одной из ведущих мифологем России является архетип «непобедимого воителя и пастуха/пастыря, который рисует образ выхода на новый путь» [11, 2009, с. 59]. В одном из современных исследований дается этимология слова «пастух» и выявляется его «внутренняя форма» (термин Потебни) с опорой на балканские традиции и сюжеты [9, 1999, с. 89]. Семантика образа пастуха удивительно богата: мессия, патриарх, вождь, защитник, кормилец, путеводитель, путник, владеющий «магическим знанием», «добрый пастырь», путешественник, пастух-гайдук, человек, занимающий «промежуточное положение между человеком и животным», пастух обладает магическим знанием. При этом особо выделено, что все это «подчеркивает основоположное и вечное единство мира» [9, 1999, с. 91]. В рассказе Чехова фигуры пастухов становятся в пространстве той точкой, которая объединяет *верх* и *низ*, небо и землю, начало и конец (обратим внимание на то, что один пастух – глубокий старик, а второй – молодой). Следует отметить, что в мифологической фигуре «пастуха» воплощается функция объединения земли и неба в единый космос, что было блестяще реализовано в русском фольклоре, например загадках, сказках и несказочной прозе.

В художественном пространстве рассказа горизонталь, которая задается необозримыми просторами степи, уравнивается вертикалью, которая формируется положением тел пастухов: старый пастух лежит животом на земле, молодой же безусый пастух лежит на спине, и смотри в небо, «где над самым его лицом тянулся Млечный путь и дремали звезды» (С. VI, 210). Молодой пастух включен во всеобщее бытие, он мысленно подключается к мирозданию: «Саньку

интересовало не само счастье, а фантастичность и сказочность человеческого счастья». Мотив сказки, заданный в комментарии повествователя, не случаен: он подчеркивает не парадоксальность размышлений молодого пастуха, которая прежде всего бросается в глаза, а особую логику сознания, выходящего за пределы обыденности. Это логика сказочника, свойства которой точно определили Н. Рошияну: «Сказочники, по сути, верят не столько в возможность реального существования фантастических событий, происходящих в сказке, сколько в те истины, которые она выражает» [7, 1974, с. 180]. Для Саньки истиной становится не само счастье, а его характер, фантастический, сказочный. Подобный тип сознания порождается природным ареалом, частью которого является юноша, ведь «пастухи причастны к природной мудрости, тайне общения с животными и растениями, с небесными светилами и подземным царством (душами мертвыми), к идее времени, понимаемой как ритм жизни вселенной, определяющий и ритм жизни человека и природы».

В пейзажной зарисовке, в которой описывается степь утром, на первое место выходит золотой цвет: «Окруженное легкою мутью, показалось громадное багровое солнце. Широкие полосы света, еще холодные, купаясь в росистой траве, потягиваясь и с веселым видом, как будто стараясь показать, что это не надоело им, стали ложиться по земле. Серебристая полынь, голубые цветы свинячей цибульки, желтая сурепка, васильки – всё это радостно запестрело, принимая свет солнца за свою собственную улыбку» (С. VI, 218). Во фрагменте несколько раз упоминается желтый цвет в разных его модификациях, одной из которых является золотой или солнечный оттенок. По мнению А.Х. Гольденберга, золотой цвет является неотъемлемой частью особого культурного контекста: «В апокрифах и сказках золотая окраска есть знак принадлежности к “тому свету”, к раю или “тридесятому царству”. В мире народной обрядовой поэзии золотая окраска предметов – одна из самых важных деталей цветовой символики. Она означает высшую степень идеализации

персонажа и окружающего его предметного мира» [1, 2012, с. 59]. Именно такой атмосферой наполняется описание степи в одном из ранних рассказов «Двадцать девятое июня: (Рассказ охотника, никогда в цель не попадающего)»: «Степь обливалась золотом первых солнечных лучей и, покрытая росой, сверкала, точно усыпанная бриллиантовой пылью. Туман прогнало утренним ветром, и он остановился за рекой свинцовой стеной. Ржаные колосья, головки репейника и шиповника стояли тихо, смиренно, только изредка покланиваясь друг другу и пошептывая. Над травой и над нашими головами, плавно помахивая крыльями, носились коршуны, кобчики и совы. Они охотились...» (С. I, 224). В этой зарисовке подчеркивается величие степи, её особое бытование: неторопливое, размеренное, несуетливое. Чехов создает не утопический, романтический мир, не условный мир, а реальную приазовскую степь, но выделяет в пейзаже детали, цвета, которые создают ощущение, атмосферу величия, чуда, нереальности.

В художественном мире «Счастья» параллельно выстраиваются два пространственных образа: степной шлях и Млечный путь. Двумя горизонтальными образами автор вновь выстраивает вертикаль (степной шлях – *низ*, Млечный путь – *верх*) и создает законченную, словно закругленную пространственную модель мира. И в результате степь выступает не просто местом действия, а метафорой мира, в котором протекает человеческая жизнь.

Кроме этого, степной мир и, конечно, степная дорога одновременно сопрягаются с историей России и народными преданиями о хранящихся в земных недрах степи кладах. Так, с образом дороги связан в повествовании последний путь Царя Александра I («Я его годов шестьдесят знаю, с той поры, как царя Александра, что француза гнал, из Таганрога на подводах в Москву везли» (С. VI, 211)); объездчик упоминает два клада, имеющие конкретные истории: первый клад связан со строительством флота Петром I, второй же – с событиями 1812 года, когда французы награбленное добро решают зарыть в Донецкой степи. Легенды, поверья, исторические факты способствуют тому, что

в рассказе узнаваемая приазовская степь постепенно становится образом, отражающим общечеловеческую память, с широким историческим и культурным фоном.

Анализ приведенных рассказов позволяет сделать утверждение, что в произведениях А.П.Чехова упоминаются конкретные места Приазовья, но нет точных указаний, в каком именно месте происходят события. В.Б.Катаев отмечает, что в чеховских текстах происходит «осознание степи как возбудителя мыслей о всей стране, “суровой и прекрасное родине”; как хранилище заветов, идущих из глубины веков...» [3, 2012, с. 5]. В произведениях формируется особый историко-культурный ландшафт, который включает в себя не просто конкретные этнографические реалии и детали Приазовья, но с помощью актуализованных в них архетипических и мифопоэтических смыслов в повествовании формируется общечеловеческий контекст.

Литература

1. Гольденберг, А. Х. Архетипы в поэтике Н.В. Гоголя: монография. – М.: Флинта : Наука, 2012.
2. Казакова, Л.А. Предания о кладах (по материалам фольклорного архива ПсковГУ) [электрон. ресурс]. Режим доступа: http://pskgu.ru/projects/pgu/storage/wg6110/wgpgu03/wgpgu03_08.pdf
3. Катаев, В. Б. Чехов и Таганрог: к проблеме культурного ответа // Таганрогский вестник Выпуск 2. – Таганрог: ООО «Издательство Лукоморье», 2004.
4. Ларионова, М.Ч. Миф, сказка и обряд в русской литературе XIX века. – Ростов н/Д: Изд-во Рост. ун-та, 2006.
5. Ларионова, М.Ч. «Я стала ведьмой от горя и бедствий, поразивших меня»: рассказ А.П. Чехова «Ведьма» // Творчество А.П. Чехова: рецепции и интерпретации. Сб. материалов Международной

- научной конференции. – Ростов н/Д: Изд-во «Foundation», 2013. – С. 97-106.
6. Максимов, С. В. Нечистая, неведомая и крестная сила. – СПб., 1994.
 7. Рошияну, Н. Традиционные формулы сказки. – М., 1974.
 8. Созина, Е. К. Провинция в творчестве Д. Н. Мамина-Сибиряка и А. П. Чехова: топология судьбы [электрон. ресурс]. Режим доступа: <http://www.km.ru/referats/0502F2D3271F4625B4797B7179304D8A>
 9. Цивьян, Т.В. Движение и Путь в балканской модели мира. Исследования по структуре текста / Под ред. В.Н. Топорова. – М., 1999.
 10. Чехов, А. П. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 18 т. / А. П. Чехов ; гл. ред. Н. С. Бельчиков. – М. : Наука, 1974 – 1988. (Произведения А.П. Чехова цитируются по этому изданию. В круглых скобках за текстом указывается буквой «С» – сочинения, том и номер страницы – В.К.).
 11. Щепановская, Е.М. Архетипы России // Методология и методы исторической психологии. Материалы XXVI межд. науч. Конференции 14-15 дек. 2009. – СПб., 2009. – С. 58-64.
 12. Щепанская, Т.Б. Культура дороги в русской мифоритуальной традиции XIX-XX вв. – М., : «Индрик», 2003.