

смысле вся деятельность кафедрального коллектива и добровольцев из других научных центров, занимающихся Жуковским, направлена на решение этой грандиозной и очень важной проблемы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. – М., 1955. Т. 7. – С. 241.
2. Веселовский А. Н. В. А. Жуковский. Поэзия чувства и “сердечного воображения”. – СПб., 1904. – С. 504.
3. Гиллельсон М. И. О друзьях Пушкина // Звезда. 1975, № 2. – С. 212.
4. См.: Афанасьев В. В. Жуковский. – М., 1986; Иезуитова Р. В. Жуковский и его время. – Л., 1989; Левин Ю. Д. Русские переводчики XIX века. – Л., 1985 (гл. 1 “В. А. Жуковский и проблема переводной поэзии”); Вацуро В. Э. Лирика пушкинской поры. – СПб., 1994; Зорин А., Немзер А., Зубков Н. Свой подвиг свершив... – М., 1987; Eichstädt H. Zukoskiy als Uebersetzer. – München, 1970; Gerhardt D. Aus deutschen Erinnerungen an Zukoskiy, mit einigen Exkursen // Orbis Scriptus. Dmitrij Tschizewskij zum 70. Geb., – München, 1966. – S. 245-313; Аверинцев С. С. Размышления над переводами Жуковского // В его кн.: Поэты. – М., 1996. – С. 137-16; Лотман Ю. М. О поэтах и поэзии. – СПб., 1996. Указ. имен.

Н. Е. Разумова

“СТЕПЬ” ЧЕХОВА: ВАРИАНТ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ПОВЕСТИ

Повесть Чехова “Степь” пережила немало интерпретаций (в поэтическом, жанровом, социологическом и других аспектах) и ныне трактуется прежде всего как своего рода лирическая эпопея — “повесть о русской земле”, по выражению автора одной из последних работ на эту тему — М. Громова [1]. Заявляя в сюжете “Степи” “универсальную концепцию повествования о жизни”, М. Громов связывает её с “метафорой пространства русской истории”. “Степь” рассматривается им как проблемно-тематический и жанрово-поэтический синтез национальной традиции, “в точном смысле этого слова “энциклопедия русской жизни” [1, С. 196].

Во многом сходных позиций придерживается американский литературовед Р.-Л. Джексон, трактующий “Степь” как “спор с негативным мифом о русском пространстве” [2], утверждение “основополагающих ценностей русского человека и русской природы в самых мрачных условиях” [2, С. 9]. Оптимистическую трактовку повести Джексон, совершенно в духе советского литературоведения последних десятилетий, связывает с “путешественниками из числа простых русских людей (Дымов, Кирюха, Емельян и другие)” [2, С. 15], а также с авторским поэтическим видением, которое исследователь противопоставляет “простому, всегда рецептивному видению Егорушки”, отражающему “недостаток ориентации маленького человека в русском пространстве” [2, С. 16]. Резюмируя свой анализ, Джексон отмечает в повести общность с “эстетикой пространства эпохи модерна” — сложного по структуре, но в основе пронизанного “вселенским движением” [2, С. 16], частью которого является русская история. Как и Громов, Джексон по сути сводит содержание повести к национально-исторической проблематике.

Мы попытаемся взглянуть на “Степь” в другом аспекте, связанном с движением философских представлений Чехова и предполагающем более широкий масштаб осмыслений сюжета.

Повесть была написана в период затяжного духовного кризиса, переживаемого Чеховым во второй половине 1880-х годов. Сутью его было мучительное представление о разделённости человека и мира, лишаящей смысла человеческую жизнь. Художественным проявлением этого кризиса стало преобладание в творчестве этого периода образа степи как модели пространственного построения сюжетов. Исконный для русской литературы образ разрабатывался Чеховым в трагическом ключе — как воплощение непостижимого для человека и

подавляющего его своей огромностью мира. Кризисное представление о гибельной невозможности ориентироваться в мире не только нагляднее всего проявляется в “степных” сюжетах (“Шампанское”, “Казак”, “Счастье”, “Огни”), но присутствует и в других произведениях этих лет, например, в “Скучной истории”.

В “Степи” Чехов сконцентрировал результаты тех духовных процессов, которые нарастали у него с середины 80-х гг. В письме Д. Григоровичу от 5 февраля 1888 г. он формулирует суть конфликта, организующего не только этот сюжет, но и творчество всего периода, обозначив его как “человек и природа” [3]. Эта оппозиция, как показывает дальнейший текст, основана на противопоставлении присущей человеку духовной динамики и безжизненной статичности материального мира. Он прибегает к характерным пространственным образам: свойственные человеку “мечты о широкой, как степь, деятельности”, “широкий полёт мысли” — и противостоящая ему “необъятная равнина”, — от которых переходит к знаменитому резюме: “В Западной Европе люди погибают оттого, что жить тесно и душно, у нас же оттого, что жить просторно ... Простора так много, что маленькому человечку нет сил ориентироваться...” [3].

Из письма явственно видно многое, что принципиально важно для понимания повести: онтологический характер образа степи, связь в нём национальной и бытийной проблематики, гносеологический поворот конфликта. В оппозиции “человек и природа”, которая раскрывается как “человек и мир”, соотношение сил оказывается разным в зависимости от того, в каком плане она рассматривается: в материальном отношении “маленький человечек” бесспорно уступает необъятному “простору”; но именно человек наделён духовной жизнью, которой не имеет природный мир. Это расхождение материального и духовного начал бытия — философский стержень сюжета.

Наиболее очевидно оно выражено в пассаже о древней дороге, требующей сказочных гигантов, которых нет в действительности. Ни один из персонажей не соразмерен бескрайней степи, и это противопоставление пронизывает всю повесть. Мы не будем останавливаться на нём, поскольку его, так или иначе, обычно затрагивают все исследователи. Интереснее отметить другой, менее явный аспект противопоставления в сюжете повести материальной и духовной сторон, который можно назвать гносеологическим. Трагический смысл повести заключен не только в нереализованности человеческого потенциала, но в полной разделенности, отсутствии диалога между человеком и миром — мир безразличен и глух к любым проявлениям человека, независимо от их характера. Среди них показаны и явно несостоятельные — такие, как безуспешные попытки Емельяна — потерявшего голос бывшего певчего — запеть; или нелепое “пение” Кирюхи. Суть проблемы не сводится к несовершенству способностей, недостатку сил человека. Она глубже: в неизвестности вообще относительно того, что именно ждёт мир от человека и ждёт ли вообще чего-нибудь.

Мотив не удающегося пения корреспондирует с известным лирическим пассажем о томлении самой степи, испускающей “безнадёжный” призыв: “певца! певца!” Но переключка здесь только внешняя: ведь само это томление приписывается степи томящимся в её просторе человеком, “вживляется” в её немую плоть из “всего того, что сам сумел увидеть и постичь душою. И тогда ... во всём, что видишь и слышишь, начинают чудиться торжество красоты, молодость, расцвет сил и страстная жажда жизни...” [3, т.7, С. 46].

Образ “томящейся” степи возвращает из 4-й главы во 2-ю, где Егорушке так же “чудится”, будто “тихую, тягучую и заунывную, похожую на плач” песню поёт сама трава, пока он не обнаруживает поющую бабу. Степь поёт и плачет только человеческим голосом, который выражает только человеческую душу. Сам процитированный пассаж о тоскующей по “певцу” степи лишь завершает обширное “лирическое отступление” о смутном облике вечерней и ночной степи: “...Трудно разобрать цвет и очертания предметов. Всё представляется не тем, что оно есть ... в непонятной дали, если долго всматриваться в неё, высаятся и громоздятся друг на друга туманные, причудливые образы” [3, т. 7, С. 45–46]. А всё это “отступление”, в свою очередь, является развёрнутой демонстрацией того, как работает сознание засыпающего Егорушки: “Его сонный мозг совсем отказывался от обыкновенных мыслей, туманился и удерживал одни только сказочные, фантастические образы, которые имеют то удобство, что как-то сами собой ... зарождаются в мозгу и сами ... исчезают бесследно...” [3, т. 7, С. 44].

Степь оказывается зеркалом, отражающим глядящегося в него человека, а её собственная сущность остаётся неуловимой. В философском сюжете повести совсем не случайна случайная по видимости фраза о Христофора, из всей своей былой учёности вспомнившего только определение субстанции: “Что такое существо? Существо есть вещь самобытна, не требуя иного ко своему исполнению” [3, т. 7, С. 21]. Это определение, являющееся в повести подчеркнуто безличным, лишённым субъективности, “ничьим”, резко выделяется своей неуклюжей архаичностью и безжизненностью. Оно помогает понять, насколько трудно, и даже невозможно, в действительности отделить “вещь самобытну” от “иного”, которое неизбежно привносится в неё воспринимающим человеком и искажает “существо”.

Степь в повести подчеркнуто является образом степи, лишь вариацией на тему её реальной сути, которая человеку не дана. Недаром так настойчиво указывается на разного рода вымыслы, которыми персонажи — не один Егорушка — отгораживаются от реальности. Так, все подводчики наивно идеализируют свое прошлое: “Русский человек любит вспоминать, но не любит жить...” [3, т. 7, С. 64]. Емельян в своих рассказах о виденном “перемешал пережитое с вымыслом и перестал уметь отличать одно от другого” [3, т. 7, С. 72]. При этом осуждение людей за невольную ложь вовсе не является целью автора. В повести подчёркивается невозможность самого разграничения правды и вымысла, истины и заблуждения, поскольку человек не имеет для этого точки отсчета.

Эта мысль глубоко волновала Чехова в конце 80-х гг. “Кто из нас прав, кто лучше? — писал он К. Баранцевичу 12 августа 1888 г. — Аристархов ответил бы на этот вопрос, Скабичевский тоже, но мы с вами не ответим и хорошо сделаем. ...Наши собственные мнения о самих себе и о друг друге, быть может, и имеют цену, но такую неопределённую, что никакой жид не принял бы их в залог; на них не выставлена проба, а пробирная палатка на небе...” [3, П., т. 2, С. 309]. Упоминание о “небе” имеет здесь чисто фразеологический смысл. В повести небо с его “непонятной далью”, “необъятной глубиной и безграничностью” показано таким же холодным зеркалом, как и степь. Недаром Чехов с иронией воспринял суждение критика Р. Дистерло, назвавшего его пантеистом: “Итак, мы пантеисты! с чем вас и поздравляю”, — писал он И. Леонтьеву (Щеглову) 18 апреля 1888 г. [3, П., т. 2, С. 248].

Трагическая разобщённость человека и мира представляется в повести неразрешимой проблемой, которую, в то же время, невозможно и просто игнорировать, ибо мир материи является родным и необходимым человеку в его материальной природе. Об этом спустя год после “Степи” Чехов писал А. С. Суворину по поводу нашумевшего романа П. Бурже “Ученик”, осуждая автора за “претенциозный поход против материалистического направления”: “Существа высшего порядка, мыслящие люди — материалисты ... по необходимости. Они ищут истину в материи, ибо искать её больше им негде, так как видят, слышат и ощущают они одну только материю” [3, П., т. 3, С. 207]. Но беспокойное духовное начало, присущее человеку, выводит его из круга чисто материальных законов, и в том же письме Чехов как о несостоятельных говорит о попытках искать ключ к человеческой душе на основе только знаний о материи — “исходя из учения о клеточке” [3, П., т. 3, С. 208].

О несводимости того, что составляет исключительное достоинство человека, и прежде всего его творческих способностей, к законам материального мира, Чехов писал и в октябре 1888 г. в связи со статьей Д. Мережковского о его творчестве. Не сводимые к “физиологии”, то есть к материальным механизмам, творческие (как, очевидно, и вообще духовные) проявления человека требуют особых подходов, тоже по-научному системных, но учитывающих их специфику; их Чехов условно обозначает как “философию творчества” [3, П., т. 3, С. 54].

В “Степи” такими “творцами” собственных образов мира показаны все персонажи — от Егорушки с его сказочными фантазиями до Варламова, живущего “сознанием силы и привычной власти над степью” [3, т. 7, С. 80]. И ни одна картина мира, будучи субъективной, не может претендовать на истинность и всеобъемлемость. Показательно, что одним из организующих принципов в сюжете повести является своеобразная синарность системы персонажей, представленная прежде всего контрастной парой о. Христофор — Кузьмичов. В первом же их описании “привычной сухости” на лице Кузьмичова противопоставлен облик о. Христофора, который “влажными глазками удивленно глядел на мир божий и улыбался так широко, что, казалось, улыбка захватывала даже поля цилиндра” [3, т. 7, С. 13]. Во 2-ой главе этот контраст усиливается: Кузьмичов характеризуется как “фанатик своего дела”, даже во сне не забывающий своих забот, а о. Христофор — как “человек мягкий, легкомысленный и смешливый”, увлекающийся не делом, а сопряженными с ним “суетой и общением с людьми” [3, т. 7, С. 23].

Но эта контрастность, на первый взгляд резко разводящая персонажей, в этом случае, как и в других, принципиально снимается. Первый же разговор Кузьмичова и о. Христофора, в котором они высказывают противоположные взгляды на необходимость учения, кончается отождествлением их позиции: “И, думая, что оба они сказали нечто убедительное и веское, Кузьмичов и о. Христофор сделали серьёзные лица и одновременно кашлянули” [3, т. 7, С. 16]. И в дальнейшем они действуют как неразлучная и по существу неразличимая пара: они очень похоже реагируют на встречу с Егорушкой и на его болезнь, оба дают ему на прощанье по “гривенничку” и одинаково удаляются, “помахивая — первый палкой с крючком, второй посохом...” [3, т. 7, С. 104].

Подобное контрастное противопоставление, выливающееся в сближение, происходит и с Мойсеем Мойсеичем и Соломоном, прерзительный скепсис которого выглядит со стороны точно так же, как

угодливость его брата: “Судя по его глазам и улыбке, он презирал и ненавидел серьёзно, но это так не шло к его ошипанной фигурке, что, казалось Егорушке, вызывающую позу и едкое, презрительное выражение придал он себе нарочно, чтобы... насмешить дорогих гостей” [3, т. 7, С. 36].

Приём контрастного противопоставления—сближения был введён в литературу Флобером и опирался на глубинные основы его мирозерцания. Флобер исходит из убеждения, что любая активность личности не имеет смысла, будучи по своей индивидуалистической природе не адекватна безличному миру. Все различия взглядов, которым люди придают субъективно большое значение, стираются той сущностной общностью, которая уравнивает всех в неспособности постичь мир. “Борьба с антропоцентризмом”, “отказ от “человеческой”, “мещанской”, “своей” точки зрения” [4] ведёт его к утверждению “безличного”, “объективного” метода.

Творчество Флобера, открывшего целую эпоху в литературе, не обошло своим влиянием Чехова. Об этом свидетельствуют, например, нередкие его высказывания в пользу “объективности”. Флоберовский скепсис также нашёл отзыв у Чехова, и именно в кризисный период. Сюжетом “Степи” в конечном счете является именно демонстрация множества разнообразных и ограниченных восприятий одного и того же неохватного целого — степи (во всей полноте её метафорического значения), которая вбирает в себя все эти порождения человеческого сознания, перекрывает их. Вот как заканчивается эпизод с рассказыванием страшных историй на привале: “Крест у дороги, тёмные тюки, простор и судьба людей, собравшихся у костра, — всё это само по себе было так чудесно и страшно, что фантастичность небылицы или сказки бледнела и сливалась с жизнью” [3, т. 7, С. 73].

Но философский сюжет повести не исчерпывается констатацией несостоятельности любых человеческих представлений о мире. Помимо этого ему присуще и другое — некая всё нарастающая трагическая напряжённость. Этим Чехов принципиально расходится с Флобером, стремившимся снять трагизм в изображении такой универсальной бытийной ситуации. Этому служило максимальное “устранение” личного проявления автора, “полное освобождение от “себя” [4] как той высшей инстанции, которая бы оценивала изображаемую ситуацию как трагическую. Холодный, намеренно безличный флоберовский текст призван был являться моделью обезчеловеченного мира. Чехов же насыщает повествование лиризмом, противопоставляя разнообразию и односторонности человеческих представлений настоящую потребность в разрешении разлада между человеком и миром, воспринимаемого им как трагический.

В цитированном письме Суворину (7 мая 1888), говоря о необходимости и естественности для человека “материалистического направления”, Чехов в своей аргументации как на незыблемую аксиому опирается не только на принадлежность истины самой “материи”, но и на неотъемлемое свойство человека — стремиться к истине: “Воспретить человеку материалистическое направление равносильно запрещению искать истину” [3, П., т. 3, С. 208]. Потому нелепо и анекдотично не только по форме, но и по самой сути название гравюры, висящей на постоялом дворе: “Равнодушие человекoв”. Характерно, что содержание гравюры не раскрывается — “К чему человекo были равнодушны — понять было невозможно, так как гравюра сильно потускнела от времени и была щедро засижена мухами” [3, т.7, С. 32]. “Равнодушие” противоестественно для человека, и невозможно ука-

зать ситуацию, в которой его душа действительно впала бы в бездействие, то есть отказалась от своих, пусть безуспешных, попыток постижения мира.

В связи с этим примечательна густая заселённость пространства “Степи” птицами. Это и изображения конкретных птиц, и сравнения с птицами людей (мелькнувшая перед сонным Егорушкой, как “какая-то большая чёрная птица” графиня Драницкая [3, т. 7, С. 42]; уподобление нелепым птицам Мойсея Мойсеича и особенно Соломона с его “птичьей, ощипанной фигуркой” [3, т. 7, С. 34]; косвенное уподобление кружащему над степью хищнику Варламова). Как бы связующим звеном между этими двумя рядами значений являются те получеловеческие проявления птиц, которыми насыщены лирические пассажи. В вечерней степи волнует путника “отрывистый, тревожный крик неуснувшей птицы или ... неопределённый звук, похожий на чей-то голос, вроде удивленного “а-а!”... птица, которую степняки зовут сплюком, кому-то кричит: “Сплю! сплю! сплю!”, а другая хохочет или заливается истерическим плачем — это сова. Для кого они кричат и кто их слушает на этой равнине, бог их знает, но в крике их много грусти и жалобы...” [3, т. 7, С. 75].

Птицы изображены как самые живые и родственные человеку обитатели степи; в их голосах естественнее всего ему слышатся отголоски собственных чувств, а их полёт приковывает к себе внимание в неподвижном просторе. Птицы в повести имеют особые отношения с пространством: они свободны в передвижении, они взлетают высоко вверх и уносятся вдаль, тем самым преодолевая господствующую в степи статику и размыкая кружение. В метафорическом плане повести они являются векторами, не уводящими за собой весь сюжет, но придающими ему тревожную потенциальную динамику. Своей особой “антропоморфностью” они непосредственно вовлекают в это символическое движение человека, указывают на именно ему присущее стремление к свободному и гармоничному проявлению себя в мире. Такое символическое значение образа птицы глубоко укоренится в творчестве Чехова (“Чайка”, “Три сестры”, “Скрипка Ротшильда”, “Дама с собачкой” и др.).

Намеченная с самого начала повести переключка с “Мертвыми душами” не сводится к присущей обоим произведениям эпичности, а заключается и в их особом лиризме. “Степь” также является своеобразной поэмой, и, как и у Гоголя, с лирическим началом повести связана и боль от несовершенства жизни, и устремлённость к идеалу. В отличие от Гоголя, Чехов не ставит своей целью показать идеал читателю (“норма мне неизвестна”). Но вся повесть пронизана духом поиска истины, смысла жизни человека в этом необъятном и непостижимом мире.

Это искание истины имело у Чехова в период создания “Степи” не абстрактно-философский, а глубоко личный характер, осознавалось как проблема собственного человеческого и писательского назначения, которое представлялось неясным и томило своей неопределённостью. Очевидно, именно неразрывное соединение универсальных проблем бытия и глубоко личного переживания обуславливает глубоко национальный дух повести, не сводимый ни к особенностям поэтики, ни к социально-исторической проблематике. В “Степи” Чехов впервые достиг той масштабности содержания и той гармоничности его воплощения, которые будут характерны для его зрелого творчества.

ЛИТЕРАТУРА

1. Громов М. Чехов. — М., 1993. — С. 217.
2. Джексон Р.-Л. Время и путешествие: метафора для всех времен // Чеховиана: Чехов в культуре XX века. — М., 1993. — С. 8.
3. Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Письма. — М., 1975. Т. 2. — С. 190. (в ссылках буква П. обозначает письма).
4. Рензов Б. Г. Французский роман XIX века. — М., 1977. — С. 171.

А .П .Казаркин

АПОКАЛИПТИКА НИКОЛАЯ КЛЮЕВА (к истолкованию поэмы “Песнь о Великой Матери”)

“Пронзает моё сердце судьба моей поэмы “Песнь о Великой Матери”, — сообщал Клюев в письме из Томска в июле 1935 года. — Создавал я её шесть лет. Сбирал по зёрнышку русские тайны... Нестерпимо жалко.” [1]. Текст, найденный недавно в архивах НКВД, он, конечно, считал утерянным безвозвратно. Через полтора года он просил сообщить Павлу Васильеву, что написал четыре поэмы. Вполне естественно предположить, что в Томске поэт восстанавливал, в первую очередь, и дорабатывал текст главной своей “песни”. “То, для чего я родился”, — так он оценивал свои последние поэмы. Нам, однако, далеко еще до их научного понимания. Клюев остаётся самым непрочитанным из крупнейших поэтов России, и надо отдать себе отчёт: насколько важно его наследие для восстановления национальной культуры, настолько оно и неизвестно широкому читателю. Видя в “Погорельщине” и “Песне о Великой Матери” литературное завещание лидера новокрестьянских поэтов, естественно верить, что этот диптих задал работу поколениям интерпретаторов-клюевоведов.

О последней поэме Николая Клюева можно написать книгу. Пока же, учитывая отсутствие всякой литературы о ней, придётся ограничиться расстановкой акцентов, определением доминанты стиля. В главном, это символистская актуализация запасников образности древнерусской и раннехристианской литературы. В русской литературе XX века вряд ли найдётся другое произведение, где бы апокалиптическая символика варьировалась столь же настойчиво и разнообразно.

“Безбожие свиной хребет О звёзды утренние чешет, И в зыбуны косматый леший Народ развенчанный ведёт” — это обобщение времени коллективизации и пятилетки безбожия стилизует Апокалипсис. Родившийся и воспитанный в близости к Выгореции, Клюев знал старообрядческую литературу, как никто другой в его время. В последних поэмах стилизация уже не самоцельная игра, скорее автор монтирует голоса прошлого. В тексте такие места почти всегда цитатны: апокалиптические мотивы и символы нужны для определения характера современности и ближайшего будущего. Апокалипсис стал единственным адекватным подспорьем толкования современности:

Тут ниспала полярная звезда,
Стали воды и воздуха желчью,
Осмердили жизнь человечью.
А и будет Русь безулыбной,
Стороной нептичной и нерыбной.

Таких примеров стилевой кальки в “Песни о Великой Матери” несколько, выполнены эти монологи староверов, воспитанных на толковании “Откровения Иоанна Богослова”, с блеском. Учитывая, что стилизация является основной проблемой для понимания художественного мира Клюева, мы должны сказать о последних поэмах как о