

**Pécsi Tudományegyetem
Irodalomtudományi Doktori Iskola**

**ПОЭТИКА И АНТРОПОЛОГИЯ ПОДТЕКСТА
В ПРОЗЕ А. П. ЧЕХОВА**

**A SZUBTEXTUS POÉTIKÁJA ÉS ANTROPOLÓGIÁJA
A. P. CSEHOV PRÓZÁJÁBAN**

Doktori (PhD) értekezés

KOMJÁTI DIÁNA

Témavezető:

DR. SZIGETHI ANDRÁS

egyetemi docens, PTE BTK Szláv Filológia Tanszék

Pécs, 2018

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
Подтекст – поэтический и/или антропологический	
ГЛАВА 1.	9
«Живот» и «жизнь» – синонимия и/или антонимия? (<i>«Смерть чиновника»</i>)	
ГЛАВА 2.	14
На пути к новой поэтике. Ирония (<i>«Учитель словесности»</i>)	
ГЛАВА 3.	31
От реальности времени к реальности вечности (<i>«Три года»</i>)	
ГЛАВА 4.	101
Жизнь – искусство. Дионисийское и аполлоническое начала (<i>«Скрипка Ротшильда»</i>)	
ГЛАВА 5.	124
Бог – Личность – Творчество: «теория жизни» А. П. Чехова? (<i>«Невеста»</i>)	
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	166
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ	173

ВВЕДЕНИЕ

Подтекст – поэтический и/или антропологический

Кажущаяся банальность хиазматической взаимообусловленности семантических отношений текста и подтекста – без текста нет подтекста, но и без подтекста нет текста – снимается оговоркой: указанная семиотическая аксиома распространяется лишь на эстетически организованный вид текста и по-преимуществу она относится к художественной прозе Чехова.

Почему именно – Чехов?

Прежде чем попытаться дать ответ на последний вопрос, необходимо проверить правоту – или определить степень правдоподобия – рабочей гипотезы, сформулированной в первом предложении.

Символист-современник Чехова, Дмитрий Мережковский делит писателей на два разряда: «Существует два рода писателей: одни, подобно Л. Толстому и Пушкину, в своих произведениях открываются, другие, как Лермонтов и Гоголь, за ними скрываются. Без всякого, впрочем, желания притворствоваться, могли бы они сказать о себе: слова даны людям для того, чтобы скрывать свои мысли» (Мережковский 1989: 461)¹. Если поверить Мережковскому, надежному знатоку изящной словесности, из предложенных им двух родов писателей ко второму роду, безусловно, принадлежит и сам Антон Павлович. Он скрывал свои мысли, в первую очередь, при помощи последовательно применяемой – хоть и не всегда сознательной – поэтики подтекста. Чеховский подтекст, в частности, представляется одной из возможных попыток решения тютчевской гносеологической апории, выраженной в программных стихах поэта, предвосхитившего *credo* символистской философии искусства:

Как сердцу высказать себя?

Другому как понять тебя?

Поймет ли он, чем ты живешь?

Мысль изреченная есть ложь («Silentium!»); Тютчев 1957: 72)².

¹ Ср. с эмблематическим заглавием «Лица и маски» работы Агнэш Дуккон: Dukkon Á. Arcok és álarok. Budapest 1992.

² Здесь и далее в цитатах, за исключением специально оговоренных мест, курсив мой – Д. К.

Подтекст у Чехова как сокрытая, формально не «изреченная» мысль есть закономерно возникшее поэтическое выражение стремления писателя к жизненной – не только и не столько спекулятивной, отвлеченной – правде – к истине. Сознательно или по крайней мере полусознательно применяемый подтекст, находящийся в одном семиотическом ряду с такими поэтическими приемами как остранение, символизация и диалогизация, нарушает автоматизм и схематичность как восприятия, так и выражения, представляя собой, таким образом, альтернативный способ оформления авторской мысли, дополнительный канал сообщения, передачи идеологического, философского, антропологического и пр. взгляда, видения. Оценивая «новизну установок Чехова-мыслителя» (Силард 1997: 285) и ее поэтические последствия, Лена Силард отмечает альтернативный характер чеховского самовыражения, вытекающего из мировоззренческих условий и предпосылок творческой манеры писателя: «...Чехов (...) подготавливает то „расторжение граней” и тот „выход за черту”, за предел, которые в мире символистов предстанут уже как эксплицитно философски оформляемые проблемы метафизического, этического и гносеологического трансцензуса (восхождения к высшему Я и выходу за его пределы). Вместе с тем *метафизическая окрашенность проблем с ее неизбежным аспектом невыразимости обусловит обращение к построению систем мотивов как к главному средству передачи того, что непосредственно в слове не формулируемо. Таким образом, поиск новой поэтики шел рука об руку с оформлением новой философской антропологии, новой философии человека*» (там же: 291). Указанная исследовательницей «система мотивов», в частности, индуцирует тот семантический слой текста, который терминологически обозначается условно словом *подтекст*.

Чехов скрывал свои мысли – если продолжать ход мысли Мережковского – не из притворства. Наоборот: напоминая о том, что теоретическое осознание подтекста как такового относится к драматургическому мастерству Метерлинка, Золтан Хайнади пишет о следующем: «В практике театра подтекст был первоначально введен бельгийским драматургом-символистом Морисом Метерлинком под названием „второй диалог”. Разница между двумя авторами состоит в том, что у Метерлинка подтекст призван чаще всего затемнять какой-либо намек или мысль, у Чехова же он служит освещению скрытого явления» (Хайнади 2015: 134).

Пьеса Чехова – это не драма для чтения, но и не просто сценарий. У нее своя стихия. Сам текст ее является лишь тем семантическим измерением, которое – будучи

частью некоего макроконтекста (Dukkon 1992: 225) – в акте прочтения дополняется, обогащается другим семантическим измерением, приобретая свою же художественную изнанку, то есть подтекст. Следовательно, согласно общепринятому пониманию, подтекст зависит от контекста. Но ведь и текст – смысл текста – зависит от контекста, вне его не мыслим.

В чем же разница? В чем же суть чеховского подтекста? Неужели в предсимволистском осознании самой природы художественного текста, тяготеющего к полисемии, символизации, семиотической мимикрии? В вытекающем из этого сознательном авторском стремлении давать вторичный, в процессе семантической реализации и восприятия становящийся первичным смысл? В выраженном характере контрапункта, наблюдаемом в семантических соотношениях текста и подтекста у Чехова?

Вопреки тому, что подтекст – и чеховский подтекст особенно – имеет в драматургии ключевую роль, его нельзя относить исключительно к драматическому тексту и практике драматургии. Природу его надо исследовать и вне обстановки мизансцены как свойство художественного текста вообще, имеющее свои семантические корни в речевом узусе. Опыт драматургии, связанный с подтекстом, немедленно сказался и в языкознании и оплодотворил семиотические исследования данной области, в свою очередь оказавшие взаимное влияние на эстетическое осмысление подтекста в теоретическом изучении соответствующих явлений художественной словесности. В. В. Виноградов в своих стилистических исследованиях роднит коммуникационную природу разговорной речи и драматического текста: «Своеобразной чертой разговорной речи, типичной для нее и резко отличающей ее от речи книжной, является ее *коллективно-драматический* характер, активное участие в ней нескольких, по крайней мере двух человек, непрерывность совместного действия» (Виноградов 1955: 79). Противопоставляя зависимое от ситуации предметное значение слов их прямым лексическим значениям, языковед различает «*внутреннее содержание речи*», порою резко отличающееся от внешнего, поверхностного содержания ее: «Очень важной особенностью разговорной речи является также то, что в ней, в зависимости от ситуации, от намерений и цели говорящего, от его экспрессии, предметные значения слов могут стать средством выражения эмоционального смысла: прямые лексические значения слов перестают формировать и определять внутреннее содержание речи» (там же). Этим самым Виноградов устанавливает ту значительную дистанцию, которая

может разделять друг от друга прямое, точнее, первичное и вторичное значения текста – текст от подтекста.

На основании вышеизложенных свойств разговорной речи и в связи с семиотическим родством коммуникативных ситуаций разговорной речи и драматургии исследователь усматривает прямые следственно-причинные соотношения между двумя видами диалогического высказывания (акта речи), реализуемые в подтексте, как «индивидуально-смысловой основе», то есть в антропологического происхождения качестве самого текста: «Художественно-характерологическое использование этих качеств разговорной речи лежит в основе построения диалогов в рассказе, повести, романе, а также в основе построения форм сценического воспроизведения речи. В терминологии сценического искусства есть специальный термин – „подтекст”, которым обозначается внутреннее содержание, влагаемое исполнителями в драматургический текст, индивидуально-смысловая основа этого текста» (там же: 80). Таким образом, своего рода эстетической базой новаторской поэтики Чехова и для лингвиста предстают антропологические воззрения писателя. Однако с точки зрения литературной герменевтики – в силу последующей канонизации его в литературоведческой практике – нет необходимости ограничивать применение термина *подтекст* ни сферой сценического искусства, ни диалогами разных прозаических жанров. Расширение круга действия понятия подтекста позволит взглянуть на чеховскую поэтику из нового ракурса.

В свете основных наблюдений языковедения, касающихся семиотической природы разговорной речи и ее доли в «возникновении» подтекста в художественном тексте, не оказывается неожиданностью, что характерным конститутивным элементом чеховской поэтики является поэтика обыденности³. Наряду с родством семиотической природы условий двух сфер высказывания художественный текст и, по-преимуществу, драматургическая сценичность имеют и свои собственные закономерности, вызывающие соответствующие эффекты в поэтическом отношении. Имеется в виду скудость эстетического потенциала поэтики обыденности, прямо требующей компенсации текстового семантического дефицита. Как побочный эффект ее, буквально предопределяется возникновение подспудного смысла в условиях такого семантического вакуума. В этом отношении *поэтика подтекста и поэтика*

³ Андрей Белый пишет о Чехове: «Ужас обыденности, пошлость – своего рода методологический прием Чехова, благодаря которому образы его получают четкость рисунка, оставаясь в области повседневности. Но зато повседневность становится колыхающей декорацией, а действующие лица – силуэтами, намалеванными на полотне» (Белый 1994: 374).

обыденности являются взаимно обуславливающими друг друга началами творчества писателя, направлявшего свой взгляд на «среднего человека», – по слову Лены Силард – «на духовную слепоту, которая путями ложнологических построений парализует личностное начало в человеке и в конечном итоге приводит его к нравственному индифферентизму. Духовная слепота в качестве причины несостоявшейся жизни составит глубинную основу цепи ситуаций большинства рассказов Чехова» (Силард 1997: 285).

Отмеченная в специальной литературе параллель между стремлениями Чехова к адекватной предмету изображения поэтической выразительности и его же поисками новой художественной антропологии не исчерпывает всего спектра мотивов, формировавших характер и роль (под)текста в прозе писателя. Своеобразные мотивы мировоззренческого основания, относящиеся к области психологии творчества тоже сказывались в такой манере художественного письма у Чехова как побудительные причины. Связаны они с тем общеевропейским кризисом мысли, который – парадоксальным образом – был вызван колоссальными открытиями естественных наук в конце века. Пошатнувшиеся позиции – по слову Достоевского – «эвклидовского ума», физической картины мира и позитивистской гносеологии, обосновывавших мировоззрение человека с естественнонаучным образованием – каковым был и Чехов –, вызывали, как реакцию, интерес к метафизическому и со стороны писателя. Однако *следы этой новой, то ли постепенно, то ли время от времени усиливающейся ориентации художника – и поэтические последствия ее – следует искать, в первую очередь, не в тексте его произведений, а, по разным причинам, в их подтексте.* А. П. Чудаков, отмечая адогматичность, незаконченность, фрагментарность идеи у Чехова, указывает на поэтические последствия этого «неординарного» для своего времени творческого подхода писателя к идее как таковой: «В художественном мире Чехова при решении этих (вечных – Д. К.) вопросов всегда предполагается некая запредельная область. Автор может прийти лишь до определенной границы; дальше лежит сфера, его словом непостижимая. К ней можно только – с разных сторон – приблизиться. Слово существует только для того, чтобы сказать о существовании этой сферы. Какие-либо спекуляции в ней невозможны» (Чудаков 1971: 272).

Чехов предпринимает попытки приближения к этой сфере при помощи подтекста. Он действительно воздерживается от спекуляций на эту тему, однако он увлекается возможностью «воплощения идей высокого ранга», что приводит его к осознанию (хоть и «инстинктивному», точнее – интуитивному) необходимости и значительности

принципа символизации в художественном творчестве. Его путь по освоению поэтики подтекста разных модификаций параллелен с путем, идущим в сторону символистской поэтики: «Авторское слово не может проникнуть в „закрытую сферу“. Идея невыразимости словом лежит в основе чеховской поэтики „запредельного“ (...). Принцип умолчания – способ адогматического воплощения идей высокого ранга. Он предполагает отсутствие догматического суждения об этих идеях, дает лишь их знаки, канву, по которой каждый делает узоры сам» (там же: 273).

Поэтический характер открытости чеховской прозы с соответствующей эстетикой восприятия, рецепции распространяется не только на сферу идей, но, по свидетельству наблюдения Чудакова, он находится в непосредственной корреляции и с «принципом умолчания», который не трудно увязать с поэтикой подтекста. За счет такой его поэтической природы семантическая плотность прозаического текста Чехова тяготеет к некоторым качествам стихотворного текста: «В системе Чехова в этой сфере обыденный (практический) язык, как у Толстого и Достоевского, невозможен. Речь повествователя ритмически организуется. Слово обрастает дополнительными смыслами, по своей семантике приближаясь к стиховому. В изображении „высокого“, „запредельного“ в чеховской художественной системе или вообще не допускается слово или допускается только слово поэтическое. Постигание этих сфер духа передано высокой поэзией» (там же: 274).

Изображение «высокого», постижение высоких «сфер духа» требует глубины, уходящей из сферы «обыденного языка» в семиотические пространства подтекста, предвосхищая пневматологические воззрения литературного и философского символизма «русского ренессанса».

На разных форумах современной общественности все чаще и острее возникают аргументы *pro et contra*: был ли Чехов упорствующим атеистом, или, наоборот, он оставался до самой кончины своей верным «твердыням православья». Вмешиваться в эти споры мы не считаем своей обязанностью, однако за убедительным ответом на поставленные выше вопросы обратимся к художественной прозе писателя с целью методологически разграничительного **прочтения подтекста** некоторых его произведений.

ГЛАВА 1.

«Живот» и «жизнь» – синонимия и/или антонимия?

(«Смерть чиновника»)

Самобытность мировосприятия, способность авторского взгляда проникнуть через внешний покров явлений в их глубинный смысл, формирующий чеховский подтекст, – это свойство творческой манеры Чехова обнаруживается уже в ранних его произведениях, среди которых особенно выделяется рассказ «Смерть чиновника» (1883). В гротескном образе чиновника Ивана Дмитрича Червякова, причиной смерти которого становится обыкновенное чихание, писателем раскрывается внутренняя пустота «маленького человека», «последнего человека» (Ницше), его бездуховность, безжизненность, атрофирование человеческой личности до ее полного уничтожения как в физическом, так и духовном плане. В чеховском портрете «маленького человека» ударение падает не на внешнее, социальное положение, как прежде у Пушкина, Гоголя и Достоевского, ведь Червяков имеет достаточно средств, чтобы ходить в театр, купить билет во «второй ряд кресел», и беззаботно наслаждаться спектаклем. У Чехова внимание обращено на то, что скрывается за внешней благоустроенностью жизни, на то, что *изнутри* делает человека «маленьким человеком». В этом смысле Червяков – опустевшая оболочка, готовая рассыпаться от первого прикосновения, от малейшего «чиха». «Чихать никому и нигде не возбраняется» (II: 164)⁴, ведь чихание – естественная реакция *живого* организма на какое-либо внешнее раздражение. Но если для живого организма – человека – чихание естественно, то для *неживого* – чиновника – оно *неестественно*, следовательно в неживом чиновничьем сознании (в данном контексте слово «сознание» употребляется нами условно, в самом узком смысле функций центральной нервной системы, присущих даже низшим животным организмам) такое незначительное происшествие, как чихание, обращается в чудовищный грех, как только оно касается высшего чина, поскольку нарушает строго установленную иерархию между *чином* и производным от него *чиновником*.

⁴ Здесь и далее цитаты из произведений Чехова приводятся по следующему изданию: Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем в тридцати томах. Москва, Наука, 1974-1983 (римской цифрой обозначается том, арабской – страница).

В восприятии чиновником чихания и «обрызгания» генерала как страшного греха, направленного против «высших чинов», усматриваются своего рода пережитки архаического мышления, в котором любая часть человеческого тела, в том числе и его жидкости (слюна, кровь) имеют магические свойства и могут быть использованы в целях магического воздействия на другого человека. Вместе с тем, перенесение телесных жидкостей на высших существ нарушает строгую иерархию между человеком и божеством, воспринимается как осквернение божества, как святотатство, карающееся смертью. С этим связан и примитивный, животный страх Червякова, «болезненно-патологический» (Бердяев 1993: 164) страх наказания за свое преступление. Таким образом, Червяков низводится на уровень «примитивного» человека, на уровень «примитивного» *животного* организма – *червяка*.

В этом отношении ключевую роль в раскрытии подтекста произведения играет омонимическая игра со словами *живот-жизнь*. Слово *живот* имеет два значения: первое, распространенное значение – *часть тела, желудок*, другое, устаревшее – *жизнь*. Эта смысловая игра, обрамляя произведение (рассказ открывается *жизнью*: «Жизнь так полна внезапностей!»), и завершается *животом*: «в животе у Червякова что-то оторвалось»), определяет его внутреннее содержание и обнаруживает процесс деградирования жизни, «опускания» жизни в живот. Это «опускание» осуществляется одновременно в двух аспектах: с одной стороны, в аспекте *тела* жизнь Червякова ограничивается животом, физиологическими потребностями организма, а значит, его витальные функции в буквальном смысле опускаются и пребывают исключительно в сфере живота; с другой стороны, в аспекте *духа* внутреннее «опускание» как опустение, опустошение личности, разложение личностного начала, утрата человеческого «образа и подобия» (что на уровне текста выявляется в генезисе имени *Червякова*) приводит к «опусканию», к деградации жизни в *животное*, бессознательное, чиновничье, а значит, рабское существование. В таком понимании движение от *жизни* к *животу* представляет собой своего рода обратный эволюционный процесс, так сказать, инверсный «антропогенез», движущийся от *человека* как высшего, развитого существа к *чиновнику-червяку* как низшему, *животному* организму.

Автоматизм животного существования подчеркивается также за счет примитивной жизнедеятельности Червякова, ограничивающейся вегетативными функциями и рефлексамии организма: сидел, глядел, чихнул, увидел, кашлянул, пошел, лег, помер. Действия Червякова сводятся исключительно к сфере материальной жизни, к физиологическим процессам человеческого организма, которые он осуществляет так

же автоматически, без непосредственного участия сознания, как автоматически сокращаются стенки кишечника во время пищеварения. Духовная же сфера жизни Червякова полностью атрофирована, о чем свидетельствует неспособность к самостоятельному мышлению (Червяков никак не может *выдумать* письма к генералу) и отсутствие сознательного восприятия окружающих явлений. Так, в театре Червяков «сидел во втором ряду кресел и *глядел* в бинокль на „Корневильские колокола”. Он *глядел* и чувствовал себя на вершине блаженства» (II: 164). В данном случае выделенный повторением глагол *глядеть*, помимо основных значений, синонимичных нейтральному *смотреть*, носит в себе и другое значение – значение бессмысленности: согласно Толковому словарю Даля, «глядеть можно не видя, без внимания и не желая видеть» (Даль 2006: 176). В таком контексте и само чувство блаженства, переживаемое Червяковым, воспринимается не в смысле эстетического наслаждения произведением искусства, а в смысле приятного физического ощущения сытости и довольства, ощущения, относящегося к сфере живота. Соотнесенность блаженства с животом как низшим уровнем бытия укрепляется также тем, что как только Червяков обрызгал генерала, это чувство в миг исчезает, заменившись беспокойством, которое начинает *помучивать* чиновника. Но если чувство блаженства локализуется в сфере живота, то это новое, помучивающее ощущение также должно относиться к животу, тем самым возникает отдаленная ассоциация с чувством тошноты: *помучивать* значит *поташнивать*. Такое прочтение подтверждается и предыдущими размышлениями: если блаженство понимать как ощущение сытости, то нет ничего удивительного в том, что чрезмерная сытость может вызвать тошноту. Как видим, в данном случае ключевую роль в формировании и раскрытии подтекста играет совокупность второстепенных, периферийных значений слов: периферийные значения, накладываясь друг на друга, активизируют периферийный семантический потенциал, благодаря чему возникает новое семантическое поле, обладающее иным смыслом, не присущим элементам текста по отдельности и, следовательно, прямо не выводящимся из основных значений.

Следует отметить, что уже в этом раннем произведении обнаруживается тот характерный для Чехова мотив «близорукости», «слабого зрения», «слепоты» (как физической, так и духовной), который, как указывалось во вступительной главе, согласно определению Л. Силард, составляет глубинную основу цепи ситуаций в ряде чеховских произведений (Силард 1997: 285), и который является выражением умственной и духовной ограниченности, недалекости, узкого кругозора, сердечной бесчувственности и внутреннего рабства. Так, Червяков смотрит спектакль в *бинокль*,

хотя он сидит прямо перед сценой, во втором ряду кресел; в рассказе «Дом с мезонином» преданная «идее» и деспотичная по отношению к членам семьи Лида читает газету, низко нагнувшись к столу, «точно близорукая»; у старика Лаптева в повести «Три года» постепенно ослабевает зрение и к концу жизни он окончательно слепнет; отец Полознева («Моя жизнь»), архитектор, бездарный, упрямый и сухой человек, живущий сознанием «долга» и «традициями предков», также носит очки, о чем вскользь упоминается только в конце повести, в последнем разговоре Мисаила с отцом: «– Что ж? – вздохнул отец, *снимая очки* и кладя их на стол. – Что посеешь, то и пожнешь» (IX: 277).

С точки зрения раскрытия подтекста в рассказе интересно обратить внимание, что в понимании Червякова слово «смеяться» имеет смысл только в его второстепенном значении – в значении «насмехаться», то есть в данном случае также ослабляется основное и укрепляется второстепенное значение слова, которое, включаясь в сеть периферийных значений, способствует возникновению нового семантического поля. Червякову недоступно отвлеченное понимание смеха – смеха, сосредоточенного внутри смеющегося субъекта, смеха, доступного независимому, *свободному* человеку, который существует сам по себе. Поскольку Червяков, как чиновник, как раб, может существовать лишь в зависимости от другого субъекта, лишь по отношению к другому – к чину, то и смех в его восприятии «экстериоризируется», соотносится с другим субъектом, а в таком отношении *смеяться* может пониматься только в смысле «смеяться над кем-либо». При этом предлог *над* выражает превосходство, поэтому в восприятии чиновника такой смех точно так же относится к категории «осквернения божества», как и чихание. Червяков не в состоянии от души посмеяться над собой, он не может «чихнуть» на это нелепое происшествие, ему недоступно переживание беспечного, карнавального смеха (Бахтин), освобождающего человека от строгих форм и оков общественных правил и требований, смеха, в котором смерть всегда сочетается с возрождением.

В свете вышесказанного к образу Червякова справедливо можно отнести замечательные мысли Бердяева о человеке-рабе: «Человек есть царь и раб (...). Речь тут идет не о социальных категориях господина и раба, а о чем-то более глубоком. Это есть проблема *структуры сознания*. Я вижу три состояния человека, три структуры сознания, которые можно обозначить как „господин“, „раб“ и „свободный“. Господин и раб коррелятивны, они не могут существовать друг без друга. Свободный же существует сам по себе, он имеет в себе свое качество без коррелятивности с

противоположным ему. Господин есть для себя существующее сознание, но которое через другого, через раба существует для себя. Если сознание господина есть сознание существования другого для себя, то сознание раба есть существование себя для другого. Сознание же свободного есть сознание существования каждого для себя, но при свободном выходе из себя к другому и ко всем. Предел рабства есть отсутствие его сознания. Мир рабства есть мир отчужденного от себя духа. Экстериоризация – источник рабства. Свобода же есть интериоризация. Рабство всегда означает отчуждение, выброшенность вонне человеческой природы (...). Для освобождения человека его духовная природа должна ему быть возвращена, он должен сознать себя свободным и духовным существом. Если же человек остается существом материальным и экономическим (...), то человек остается рабом и раб по природе» (Бердяев 2006: 67-68).

Как видим, в этом раннем чеховском произведении представлена *рабская* психология человека, зависимое существование человека-раба, его отчуждение от самого себя, от своей духовной природы. Такое *животное* существование влечет за собой распад личности, разложение личностного начала. Вместе с тем, в рассказе «Смерть чиновника» осуществляется *отрицание* зависимого, рабского, животного образа бытия, отрицание, ставшее началом того творческого пути, который, как будет представлено в дальнейшем, в результате приведет к *утверждению* личностного образа бытия, утверждению *свободной творческой личности*.

ГЛАВА 2.

На пути к новой поэтике. Ирония

(«Учитель словесности»)

Поиск новых поэтических средств выражения постепенно формирующегося нового видения человека и мира у Чехова необходимо сопряжен с уходом от прежних, «традиционных» форм построения художественного мира, с отрицанием каких бы то ни было «готовых» идей, направлений и систем, или, попросту говоря, отказом «дуть в рутину»⁵. Не случайно Лев Шестов называет Чехова «певцом безнадежности», в течение всей своей литературной деятельности упорно убивающем человеческие надежды (Шестов 1905, гл. I)⁶. В связи с рассказом «Скучная история» Шестов рассуждает: «„Зачем он (Чехов – Д. К.) пишет свои ужасные рассказы и драмы?“ – спрашивали себя все. – „Зачем писатель систематически подбирает для своих героев такие положения, из которых нет и абсолютно не может быть никакого выхода? Что можно сказать старому профессору и его воспитаннице, Кате, в ответ на их нескончаемые жалобы?“ То есть, в сущности, есть что сказать: в литературе с давних времен заготовлен большой и разнообразный запас всякого рода общих идей и мировоззрений, метафизических и позитивных, о которых учителя вспоминают каждый раз, как только начинают раздаваться слишком требовательные и беспокойные человеческие голоса. Но в том-то и дело, что Чехов, будучи сам писателем и образованным человеком, заранее, вперед отверг все возможные утешения, метафизические и позитивные» (там же, гл. II). В самом деле, в «Скучной истории» одно за другим отвергаются различные мировоззрения и «общие идеи», сперва научные, затем и метафизические. Ведь мысли о «загробных потемках», которые по словам профессора должны были бы занимать его в последние дни жизни, есть, в сущности, те же «предрассудки», «готовые идеи», которые не могут удовлетворить человека, стоящего перед тайной бытия. Более того, парадоксальным образом даже

⁵ Ср. отзыв Чехова на статью Д. С. Мережковского «Старый вопрос по поводу нового таланта» (Северный вестник, 1888/№11), в которой автор относит героя рассказа «На пути» к типу «лишнего человека»: «...меня величает поэтом, мои рассказы – новеллами, моих героев – неудачниками, значит, дует в рутину. Пора бы бросить неудачников, лишних людей и проч. и придумать что-нибудь свое» (А. С. Суворину, 3 ноября 1888 г.).

⁶ В ссылках на электронные источники в случае отсутствия пагинации в скобках указывается год издания и номер главы. Электронный адрес ресурса и дата обращения приводится в списке использованной литературы.

мысль профессора о необходимости строить жизнь на том, «что называется общей идеей или богом живого человека» (VII: 307) – это, собственно, то же «общее место» (ср. «*что называется*»), то есть что принято называть, что обыкновенно называют!), та же «общая идея», то же «готовое» мировоззрение, которое точно так же отвергается, как и все предыдущие. Не случайно профессор не утешает Катю тем, что, мол, нужно, Катя, построить жизнь на общей идее, и все будет прекрасно – нет, единственный ответ, который «*по совести*» может дать Николай Степанович на отчаянный вопрос Кати, что ей делать и как ей жить: «не знаю...» По сути дела, это внутреннее состояние, к которому приходит профессор через отречение от всех возможных «общих идей» и мировоззрений, это осознание неудовлетворительности каких бы то ни было внешних установок и целей, равнодушие ко всему внешнему и обращение *вовнутрь* – это состояние весьма близко подходит к движению «бесконечного смирения» у Кьеркегора («Страх и трепет») – последней стадии, предшествующей *вере*.

Как показывает Шестов, Чехов всеми силами борется против «мировоззрений» и «готовых идей», отвергает все возможные готовые системы, которые приглашаются только «в качестве свадебного генерала, для внешней торжественности» к беззаботной, беспечной жизни. В этом Чехов противопоставляется большинству современных ему писателей, которые, по ироническому замечанию Шестова, «строят мировоззрения – и полагают при этом, что занимаются необыкновенно важным, священным делом!» (там же, гл. V). И далее добавляет: «Все больше и больше Чехов эмансипируется от прежних предрассудков и идет – куда? На этот вопрос он едва ли умел бы ответить. Но он *предпочитает оставаться без всякого ответа, чем принять какой бы то ни было из традиционных ответов*» (там же, гл. VI).

В этом отношении нельзя не согласиться с утверждением Шестова, что Чехов «убивает человеческие надежды». Чехов убивает «традиционные» надежды, которые человек возлагает на ту или иную идею, на то или иное мировоззрение – надежды на то, что готовые ответы могут объяснить тайну бытия. Напротив, идеи и мировоззрения только отдаляют человека от этой тайны, словно ограда на краю пропасти, защищают человека от опасной высоты. Однако только с разрушения этих преград, с уничтожения «готового материала» может начаться истинное творчество – «творчество из ничего».

Одним из наиболее эффективных средств разрушения «заготовленного запаса общих идей и мировоззрений», общепринятых норм и традиционной морали, средством, способствующим освобождению человека от предрассудков, построению «адогматической модели мира» (Чудаков) и созданию почвы для свободного

«творчества из ничего» у Чехова является *ирония*. В специальной литературе имеется целый ряд работ, посвященных чеховской иронии, тем не менее мы, в свою очередь, опираясь на результаты предшествующих исследований, считаем нужным рассмотреть этот вопрос с точки зрения главной темы настоящего исследования – с точки зрения поэтики подтекста.

В своем монументальном труде «История античной эстетики» А. Ф. Лосев посвящает отдельную главу анализу античной и романтической иронии⁷. В дальнейшем воспользуемся некоторыми результатами этого исследования для освещения деталей, связанных с темой настоящей главы. Как показывает Лосев, термин «ирония» происходит от слова *eirō*, что значит «говорю», а «иронизировать» первоначально обозначало просто «говорить». Однако «говорить» в древние времена означало также «заговаривать», «пользоваться заговором», то есть корень этого слова имел также ритуальное значение, сохранившееся в этимологии русского слова «врач» и «вру», «врать». В конце концов в греческом языке укоренилось значение слова *eirōn* как «обманщик», «тот, кто думает одно, а говорит другое» (Лосев 1994: 560-561). Раскрытие изначального, глубинного значения слова «ирония», с одной стороны, приводит нас к любопытному совпадению: в зеркале архаического мышления ирония может восприниматься как своего рода «целительное средство», широко используемое врачом Чеховым; с другой стороны, и что более важно, обращает наше внимание на принципиальное значение *внутреннего содержания слов*, «внутреннего содержания речи» (Виноградов), посредством которого формируется подспудный смысл чеховских произведений.

В «Пире» Платона, в характеристике сократовской иронии это понятие приобретает гораздо более глубокое эстетическое и философское значение. У Платона ирония – «не просто обман и пустословие, это то, что, по существу, выражает полную противоположность тому, что выражается. Это насмешка (...), направленная на то, чтобы под видом самоунижения добиваться *высшей справедливой цели*» (там же: 564). Ирония Сократа всегда направлена на высшие цели человеческой жизни, это инструмент, с помощью которого можно изменять жизнь к лучшему и воспитывать человека. Однако здесь ирония еще «ограничивается исключительно пределами человеческого сознания и поведения; она всецело пронизана этикой» (там же: 566).

⁷ См. подробнее: Лосев А. Ф. История античной эстетики. Итоги тысячелетнего развития. В 2 кн. Москва, Искусство, 1994. Кн. II. ч. 8. гл. IX. § 5. стр. 559-586.

У Аристотеля понимание иронии как тонкой насмешки дополняется новыми аспектами. По Аристотелю, ирония свойственна человеку благородному и *свободному*, и служит как средство выражения своих приподнятых чувств или для благотворного воздействия на окружающих, являясь таким образом результатом вдохновения – так обнаруживается связь иронии с *поэзией* (там же: 569).

Итак, в античном понимании ирония есть категория, которая использует выразительные средства, противоположные выражаемой идее. Эта противоположность, однако, не остается бесцельной, она направлена на формирование или выражение какой-либо высокой идеи, причем идея всегда гораздо значительнее и выше, чем выражающие ее внешние средства. Кроме того, несмотря на высокоидейную направленность, в античном сознании ирония остается еще и чем-то игривым: «Платон, несомненно, чувствовал в сократовской иронии нечто *вакхическое*» (там же: 575-576)⁸.

Ирония сохраняет свою ключевую роль и в период романтизма. В основе романтической иронии скрывается характерное для романтиков восприятие жизни и природы как игры противоположностей, в этой игре заключается эстетическая цель романтической иронии. В романтизме поэтому ирония, в отличие от иронии античной, является по преимуществу категорией эстетической, так как в эстетике легче совмещаются противоречия человеческого бытия. Такая «игривость» романтической иронии связана также с абсолютным субъективизмом, отрицающим объективное, субстанциональное бытие. Все устанавливается только самим *Я*, которое выступает в роли «божественного», свободного творца, создающего бытие из ничего, и это *Я* может как создать, так и уничтожить сотворенное им, поэтому *Я* относится иронически ко всякому бытию (там же: 580-583).

И. Регеци в книге «Чехов и философия раннего экзистенциализма» (*Csehov és a korai egzisztenciabölcselet*) также уделяет особое внимание иронии как эстетической и мировоззренческой категории, и рассматривает особенности выражения иронии в произведениях Чехова и философов-экзистенциалистов⁹.

В философии Кьеркегора ирония занимает весьма существенное место: свою концепцию иронии Кьеркегор выводит из иронии Сократа, однако у Кьеркегора ирония выступает не только как выразительный прием, она становится структурным элементом экзистенции. Кьеркегор определяет иронию как бесконечную абсолютную отрицательность; у него ирония направлена «не против отдельного феномена,

⁸ См. также: Regéczi 2000: 163.

⁹ Подробнее об этом см. Regéczi 2000: 163-184.

отдельного существования, но все сущее становится чуждым ироническому субъекту, а он становится чуждым всему сущему, и как действительность утрачивает для него свою законность, так и он в некоторой степени становится недействительным» (Кьеркегор 1993: 176). В понимании Кьеркегора ироничный субъект является в некотором роде пророком, который в поворотный момент истории борется за новое, за осуществление нового и тем самым уничтожает отжившее. Однако в чем заключается это новое, он не знает, он только чувствует, что настоящее уже не соответствует идее. Иронизирующий противопоставляет себя своему времени, он должен уничтожить ту действительность, против которой он так враждебно настроен, в то время как грядущее скрыто от него, поскольку оно лежит за его спиной. Это и есть ирония, понимаемая Кьеркегором как бесконечная абсолютная *отрицательность*: «Она – отрицательность, потому что она только отрицает; она – бесконечная отрицательность, потому что она отрицает не просто тот или иной феномен; она – абсолютная отрицательность, потому что она отрицает в силу некоего несуществующего Высшего. Ирония ничего не утверждает, поскольку то, что должно быть утверждено, лежит за ней» (там же: 178). Ирония связана со свободой: в силу того, что ироничный субъект противопоставляет себя действительности, он освобождается от тех уз, которыми могла бы связать его действительность, и перед ним открывается безграничное множество возможностей. Вместе с тем это негативная свобода, поскольку той действительности, которая могла бы наполнить иронизирующего содержанием, не существует (там же).

Чехова вполне справедливо можно было бы назвать «ироничным субъектом» в кьеркегоровском понимании: его пресловутая «безыдейность» и отсутствие «тенденции» в произведениях, в чем так часто упрекали писателя современники, сознательное уклонение от идей и направлений своего времени, отрицание каких бы то ни было «ярлыков» и определений¹⁰, отстаивание личной независимости в стремлении к *свободному творчеству* вполне соответствует позиции ироничного субъекта у

¹⁰ См. например язвительный отзыв Чехова на статью Р. Д. Дистерло «Новое литературное поколение (Опыт психологической критики)» («Неделя», 1888, №13 и 15, 27 марта и 10 апреля), в которой, по поводу вышедшей незадолго до этого повести «Степь», критик писал о пантеистическом отношении к природе молодых писателей и находил, что «Г. Чехов по натуре своей – пантеист-художник»: «Итак, мы пантеисты!, с чем Вас и поздравляю» (И. Л. Леонтьеву (Щеглову), 18 апреля 1888 г.).

В этой связи заслуживает внимания также и следующее признание писателя: «Я боюсь тех, кто между строк ищет тенденции и кто хочет видеть меня непременно либералом или консерватором. Я не либерал, не консерватор, не постепеновец, не монах, не индифферентист. Я *хотел бы быть свободным художником* и – только, и жалею, что бог не дал мне силы, чтобы быть им. Я ненавижу ложь и насилие во всех их видах (...). Фирму и ярлык я считаю предрассудком. Мое святая святых – это человеческое тело, здоровье, ум, талант, вдохновение, любовь и *абсолютнейшая свобода*, свобода от силы и лжи, в чем бы последние две ни выражались. Вот программа, которой я держался бы, если бы был большим художником» (А. Н. Плещееву, 4 октября 1888 г.).

Кьеркегора. Противостояние действительности, отрицание устоев настоящего во имя неизвестного грядущего, стремление к абсолютной свободе сближает творческий мир и личность Чехова с «ироничным субъектом» Кьеркегора.

В философском творчестве Л. Шестова ирония предстает как средство борьбы с рационалистической философской традицией, догматизмом религиозных доктрин и ограниченностью научного познания (Regéczi 2000: 167). Шестов пишет о Гейне, что никто не знал, когда он говорит серьезно, а когда шутит, что любит и что ненавидит, верит ли в Бога или нет, однако именно в этой «неискренности», в насмешках, которые так раздражали соотечественников, Шестов усматривает доказательство удивительной правдивости поэта. Между тем, большинство насмешек Гейне относились не к окружающим, а к нему самому: он в самом деле не знал, во что ему верить, он менял свои вкусы и привязанности, не знал наверняка, чему в данный момент отдает предпочтение (там же). Нечто подобное мы находим и у Чехова. В связи с трудностями работы над романом Чехов писал: «Я имею способность – в этом году не любить того, что написано в прошлом; мне кажется, что в будущем году я буду сильнее, чем теперь (...). Политического, религиозного и философского мировоззрения у меня еще нет; я меняю его ежемесячно, а потому придется ограничиться только описанием, как мои герои любят, женятся, рождают, умирают и как говорят» (Д. В. Григоровичу, 9 октября 1888 г.). Как видим, у Чехова ирония – не просто выразительный прием; это глубинный структурный элемент, неотделимый от жизни и творчества писателя, характеризующий чеховское мировосприятие в целом.

Как отмечает И. Регеци, языковые средства выражения иронии трудно поддаются описанию, поскольку ирония имеет имплицитный характер, она в большей степени подразумевается, нежели выражается открыто; можно сказать, что ирония есть «надъязыковая категория» (цит. Regéczi 2000: 163). Тем более справедливо это замечание в отношении – в особенности позднего – творчества Чехова. Уже в ранних произведениях наряду с непосредственным выражением иронии, например, в вопросах и восклицаниях, обращенных к читателю, эпитетах («В один *прекрасный* вечер, не менее *прекрасный* экзекутор...») («Смерть чиновника»), пародиях (напр. рассказ «Тысяча одна страсть, или Страшная ночь», как пародия стиля Гюго или «Шведская спичка», как пародия на уголовные романы), появляются более утонченные средства, которые укрепляются с переходом на «объективную манеру» повествования (Чудаков) и выдвиганием на первый план точки зрения главного героя. В творчестве Чехова ирония непосредственно связана с подтекстом, она является важной составляющей

подтекста и выявление иронии имеет ключевое значение в раскрытии глубинного смысла чеховского произведения.

Так, одним из средств выявления иронии в чеховском подтексте служат второстепенные, периферийные значения слов, чему особенно ярким примером является раскрытая выше омонимическая игра слов *живот-жизнь* в рассказе «Смерть чиновника». Помимо этого, ироническое отношение в чеховских произведениях нередко выражается в употреблении уменьшительно-ласкательных слов (диминутивов). В рассказе «Княгиня» суждения героини о себе самой сопровождаются лейтмотивом *птички* и окружены атмосферой воздушной легкости и детской, наивной беззаботности, которая, посредством последовательного применения неуместных для мыслей взрослой женщины уменьшительных слов (а также слов, по своей форме напоминающих слова с уменьшительным значением – имеется в виду обилие в тексте слов с суффиксом -к-), получает иронический оттенок и приобретает значение легкомысленности и инфантилизма: «Княгине казалось, что она приносила с собою извне точно такое же утешение, как луч или *птичка*. Ее приветливая, веселая *улыбка*, *кроткий* взгляд, голос, *шутки*, вообще вся она, *маленькая*, хорошо сложенная (...), она улыбалась еще приветливее и старалась походить на *птичку*» (VII: 237). Инфантильная самовлюбленность княгини не изменяется даже в конце рассказа, после тяжелого объяснения с доктором: «Стараясь походить на *птичку*, княгиня *порхнула* в экипаж (...), и сама она чувствовала, что ее *улыбка* необыкновенно *ласкова* и *мягка* (...), *коляска* *мягко* шуршала, из-под колес валили облака пыли (...) и княгине казалось, что ее тело качается не на *подушках* *коляски*, а на облаках, и что сама она похожа на *легкое*, прозрачное *облачко*» (VII: 247). В рассказе «Дом с мезонином» ироническое отношение художника-повествователя к разумной и «полезной» общественной деятельности Лиды, с одной стороны, и симпатия к «праздности» Жени, под внешним бездействием которой скрывается напряженная духовная деятельность – с другой, выражается, в частности, посредством последовательного применения слова «книжки» (и других слов с уменьшительным значением, таких как «аптечки», «библиотечки») по отношению к Лиде и слова «книги» по отношению к Мисюсь: 1. «...днем Лида принимала больных, раздавала *книжки*...» (IX: 178), «Сделайте же для них (мужиков – Д. К.) ненужным грубый, животный труд, дайте им почувствовать себя на свободе, и тогда увидите, какая, в сущности, насмешка (!) эти *книжки* и аптечки» (IX: 185); 2. «Вставши утром, она (Мисюсь – Д. К.) тотчас же бралась за *книгу* и читала, сидя на террасе в глубоком кресле (...), или пряталась с *книгой* в липовой аллее (...). Она читала целый день, с

жадностью глядя в книгу...» (IX: 178-179), «Как трогательно прекрасны были ее бледное лицо (...), праздность, ее книги!» (IX: 188)

В связи с приведенным выше отрывком из рассказа «Княгиня» можно выделить еще одно средство выражения иронии, получившее широкое употребление в творчестве Чехова. Это – организация текста в форме несобственно-прямой речи, которая, как мы видели на примере цитированного выше отрывка, служит для разоблачения ошибочности суждений главного героя о себе самом и об окружающем мире, раскрытия ложности его мировосприятия и ценностных установок. В некоторых случаях несобственно-прямая речь оказывается в буквальном смысле «не собственной» речью персонажа, обличая таким образом несамостоятельность, ограниченность, стереотипность его мышления. Так, шаблонность и «заученность» речи, мышление в ярлыках и готовых категориях характеризует суждения героини рассказа «Попрыгунья» об окружающих ее «не совсем обыкновенных», «замечательных» людях и «знаменитостях»: «артист драматического театра, большой, давно признанный талант», «жанрист, анималист и пейзажист Рябовский», «виолончелист, у которого инструмент плакал», «литератор, молодой, но уже известный», «барин, помещик, дилетант-иллюстратор и виньетист, сильно чувствовавший старый русский стиль, былинку и эпос» (VIII: 7-8). Даже о своем муже Ольга Ивановна говорит банальными фразами, заученными в кругу «художественной богемы»: «не правда ли, в нем что-то есть?» (VIII: 7), «его лицо обращено к нам в три четверти, плохо освещено, но когда он обернется, вы посмотрите на его лоб» (VIII: 8-9) и далее в этом роде.

Вероятно, одним из наиболее употребительных средств выражения иронии у Чехова являются различного вида повторы. Повторяться могут как отдельные слова и фразы, так и целые ситуации, при этом часто происходит т. н. «приращение смысла» (Виноградов 1959: 229), то есть фраза или ситуация получает новую, дополнительную смысловую нагрузку. И. Регеци анализирует функцию иронических повторов на примере рассказа «Учитель словесности», в котором данные повторы, о которых речь пойдет ниже, служат для выявления внутреннего «переворота» главного героя, раскрывают процесс разрушения идиллии, и вступления на путь более сознательной жизни (Regéczi 2000: 172-174). В дальнейшем, отталкиваясь от наблюдений исследовательницы, рассмотрим несколько детальнее функцию иронии и средства ее выражения в рассказе «Учитель словесности».

Прежде чем остановиться подробнее на функции повторов в рассказе, выделим еще одно средство актуализации иронии, весьма часто используемое Чеховым, и в

данном произведении являющееся одним из ключей к «прочтению» подтекста. Дело в том, что ироническое изображение в рассказе осуществляется, в частности, за счет интертекстуальных связей, которые вводятся уже в самом начале произведения прежде всего посредством клички вороного коня Шелестовых – Графа Нулина. Граф Нулин – герой одноименной поэмы Пушкина, в которой в шутливом тоне описывается неудавшееся любовное приключение захватившего в русскую деревню молодого графа, мота и донжуана, попытавшегося обольстить хозяйку дома. Любовное похождение графа, обманувшегося многообещающим взглядом хозяйки, обрывается звонкой пощечиной и завершается постыдным бегством. Однако Пушкин иронизирует не только над пылкими чувствами влюбленного Нулина, но предметом насмешки становится и супружеская верность, добродетельность молодой хозяйки, поскольку на любовный «подвиг» Нулина вдохновляет прежде всего «хозяйки взор красноречивый», а над нелепой выходкой графа вместе с хозяйкой более всех смеется совсем не муж, а «Лидин, их сосед // Помещик двадцати трех лет» (Пушкин 2001: 594). Разумеется, после таких тонких намеков на «целомудрие» героини вывод о том, что «в наши времена // Супругу верная жена, // Друзья мои, совсем не диво» (там же) звучит в высшей степени иронично и двусмысленно. Здесь мы можем наблюдать характерную для романтической иронии изящную и легкую игру противоположностями, в которой верность мужу по воле поэта-творца внезапно оказывается «верностью» любовнику.

Посредством ассоциативных связей с поэмой «Граф Нулин» Чехов переносит пушкинскую иронию на своего героя, в результате чего пылкие чувства Никитина к Маше Шелестовой и их любовная идиллия уже с самого начала произведения получает ироническое освещение. Следует отметить, что в рассказе Чехова ирония гораздо менее явна, чем в поэме Пушкина, поскольку повествование ведется главным образом с точки зрения счастливого и влюбленного Никитина, однако некоторые детали, о которых пойдет речь в дальнейшем, детали, попадающие в поле зрения учителя, но не замечаемые им, позволяют подозревать присутствие другого, внешнего наблюдателя, со стороны и с некоторой насмешкой наблюдающего за развитием событий.

Итак, уже в самом начале рассказа, за счет клички вороного коня Шелестовых Граф Нулин выявляется соотносительность чеховского произведения с поэмой Пушкина и устанавливается сходство между героями, причем близость Никитина к пушкинскому персонажу еще более подчеркивается тем обстоятельством, что во время прогулок учитель, как правило, едет верхом именно на Графе Нулине. Посредством ассоциативных связей с пушкинской поэмой эта деталь, таким образом, приобретает

иронический оттенок и вносит новый аспект в характеристику героя. Тонкий намек на чуть ли не физическое соприкосновение образов Никитина и графа Нулина, с одной стороны, позволяет выразить некоторое сомнение по поводу истинности чувств учителя (действительно ли это любовь, или только мимолетная влюбленность, возникшая при стечении благоприятных обстоятельств, как это случилось и в пушкинской поэме?), с другой стороны, содержит в себе и некую перспективу, скрытое указание относительно будущего: Никитин, сидящий верхом на Графе Нулине, рискует точно так же быть обманутым и «сесть в лужу», то есть попасть в такое же глупое, неловкое положение, как и пушкинский герой. В рассказе имеется множество деталей, предупреждающих героя о возможности такого неблагоприятного исхода, однако, поскольку Никитин не замечает этих предупреждений, не прислушивается к ним, намеченная в начале рассказа перспектива все же реализуется, и любовная интрига завершается, как и в пушкинской поэме, мыслью о бегстве.

В связи с вышесказанным представляется весьма интересным ощущение неловкости Никитина, сидящего верхом на своей лошади: он чувствовал, «что поза у него была неестественная, напряженная» (VIII: 311), то есть интуитивно он ощущает противоестественность, фальшивость своего положения, но не обращает на это чувство надлежащего внимания. Также в качестве предупреждения, попытки «достучаться» до героя, звучит стук лошадиных копыт во вступительной фразе произведения: «Послышался стук лошадиных копыт о бревенчатый пол; вывели из конюшни сначала вороного Графа Нулина, потом белого Великана, потом сестру его Майку» (VIII: 310), стук, повторяющийся в конце первой главы, после любовного объяснения Никитина с Манюсей. Здесь мы и подходим к рассмотрению вопроса о функции иронических повторов в чеховском произведении.

Как отмечалось выше, в рассказе наблюдается множество деталей, многократное повторение которых служит усилению иронического эффекта. Вместе с тем, эти иронические детали направлены на то, чтобы, вызвав некоторый дискомфорт, потревожить чувство идиллического, безмятежного счастья, и таким образом открыть глаза героя на окружающую действительность. Одной из наиболее «беспокоящих» деталей в любовной интриге является постоянное присутствие злой и избалованной Мушки, «маленькой облезлой собачонки с мохнатою мордой» (VIII: 313), злобный лай которой («ррр... нга-нга-нга-нга... ррр...») на протяжении всего рассказа неоднократно включается в диалог героев (Regéczi 2000: 174). Образ злой комнатной собачонки находит свое соответствие и в поэме Пушкина, где лай «косматого шпица» в комнате

хозяйки будит горничную Парашу и заставляет графа Нулина ретироваться. Таким образом, соотнесенность с пушкинским текстом укрепляет функцию этой иронической детали, направленной на то, чтобы «разбудить» Никитина.

Такую же функцию играет и комическая реакция Шебалдина, вызванная сообщением Никитина, что он не читал «Гамбургскую драматургию» Лессинга: «Шебалдин ужаснулся и замахал руками так, как будто ожег себе пальцы и, ничего не говоря, попятился от Никитина. Фигура Шебалдина, его вопрос и удивление показались Никитину смешными, но он все-таки подумал: „В самом деле неловко. Я – учитель словесности, а до сих пор еще не читал Лессинга. Надо будет прочесть.”» (VIII: 316) Под действием «священного ужаса» Шебалдина мысль о необходимости прочитать «Гамбургскую драматургию» превращается в навязчивую идею, преследующую молодого учителя даже во сне (Regéczí 2000: 174). Эта деталь уже непосредственно, в буквальном смысле будит Никитина: во сне «он увидел дубы и вороньи гнезда, похожие на шапки. Одно гнездо закачалось, выглянул из него Шебалдин и громко крикнул: „Вы не читали Лессинга!” Никитин вздрогнул всем телом и *открыл глаза*» (VIII: 319). Вместе с тем, иронически обрисованная фигура Шебалдина имеет и другую функцию в рассказе: она свидетельствует о пошлости, фальшивости той среды, которая окружает учителя, и предупреждает об опасности, таящейся в этой среде: опошление жизни, фальшь, несостоятельность жизненной позиции, ограниченность интересов и узость мышления, выражающаяся в том, что самым главным в любви к литературе и сценическому искусству является «Гамбургская драматургия» Лессинга и бритье усов и бороды¹¹. Иронический взгляд Чехова на подобное мышление подчеркивается также тем, что Шебалдин *почему-то* играет в спектаклях одних только смешных лакеев. Это замечание относительно Шебалдина, страстного любителя литературы и сценического искусства, и, следовательно, «единомышленника» Никитина¹², с одной стороны, наводит на мысль, что и сам Никитин не слишком далек от такого «лакейского» мышления, с другой – служит неким предупреждением, что учитель также рискует принять участие в «спектакле», в котором он на всю жизнь может оказаться в роли смешного лакея.

¹¹ «Сценическое искусство он (Шебалдин – Д. К.) любил так искренно, что даже брил себе усы и бороду» (VIII: 316).

¹² О внутреннем сходстве между ними говорит и сам Шебалдин: «Я имел удовольствие присутствовать за чаем во время спора (по поводу вопроса о психологизме у Пушкина – Д. К.). Вполне разделяю ваше мнение. Мы с вами *единомышленники*, и мне было бы очень приятно поговорить с вами» (там же).

Скрывающиеся под внешней оболочкой благовоспитанности, образованности (см. споры по поводу психологизма у Пушкина, «Музыкально-драматический кружок», любительские спектакли) и напускного аристократизма (см. превосходные и дорогие лошади Шелестовых) внутренняя пустота и ограниченность мировосприятия, узколюбие и «лакейское» мышление, характеризующие местное дворянское общество, и в особенности Шелестовых, подчеркиваются повторяющимся в качестве рефрена словом «хамство», которое часто любил повторять старик Шелестов, и которое стало даже нравиться Никитину с тех пор, как он влюбился в Манюсю¹³. Вообще, для мира Шелестовых характерны наигранность, фальшивость, притворство; это «спектакль», в котором каждый играет свою определенную роль. Так, Маша Шелестова играет роль любимой младшей дочери и страстной лошадицы, стараясь походить на легендарную цирковую наездницу, Марию Годфруа¹⁴: «...он (Никитин – Д. К.) глядел на ее маленькое стройное тело, сидевшее на белом гордом животном, на ее тонкий профиль, на цилиндр, который вовсе не шел к ней и делал ее старее, чем она была» (VIII: 310). Варя берет на себя роль хозяйки дома и страстной спорщицы, вследствие чего ее манера поведения в высшей степени неестественна и наигранна: она «считалась самую умной и образованной в доме и держала себя солидно, строго, как это и подобало старшей дочери, занявшей в доме место покойной матери. На правах хозяйки она ходила при гостях в блузе, офицеров величала по фамилии, на Манюсю глядела как на девочку и говорила с нею тоном классной дамы. Называла она себя старою девой – значит, была уверена, что выйдет замуж. Всякий разговор, даже о погоде, она непременно сводила на спор. У нее была какая-то страсть – ловить всех на слове, уличать в противоречии, придирается к фразе» (VIII: 314). Старик Шелестов, как и подобает в его положении почтенного отца семейства, всегда что-то критикует, в особенности ненадежность и отсутствие джентельменства у «теперешних молодых людей». Даже вороной конь Шелестовых Граф Нулин только притворяется пугливым: «– Вы, Сергей Васильич, держите его (коня – Д. К.) все время на мундштуке, – предупреждает Никитина Манюся. – Не давайте ему пугаться. Он притворяется» (VIII: 310).

¹³ Согласно «Толковому словарю живого великорусского языка» Даля, в устаревшем значении слово «хам», употреблявшееся в речи дворян с презрительным оттенком – это бранное прозвище лакеев, холопов, слуг. Соответственно, излюбленное слово старика Шелестова «хамство» – значит то же, что и «лакейство».

¹⁴ В этой связи любопытно мнение самого писателя о Марии Годфруа, примадонне цирка братьев Годфруа, гастролировавшего в Таганроге в 1877 г., о которой Чехов писал Суворину: «...наездницу Годфруа я знаю. Она вовсе не хороша. Кроме езды „высшей школы“ и прекрасных мышц, у нее ничего нет, все же остальное обыкновенно и вульгарно» (А.С.Суворину, 11 сентября 1888 г.)

В рассказе наблюдается множество деталей, не вписывающихся в общую идиллическую картину, то и дело нарушающих общее впечатление счастья и таким образом указывающих на его обманчивость и иллюзорность. Прекрасную и радостную весеннюю картину природы нарушает карканье грачей и унылый вид отцветающих яблонь: «...пахло полем, зеленели молодые рожь и пшеница, пищали суслики, *каркали грачи*. Куда ни взглянешь, везде зелено, только кое-где *чернеют бахчи* да далеко влево *на кладбище белеет полоса отцветающих яблонь*» (VIII: 311). Отметим кстати, что для рассказа в целом характерен цветовой контраст белого и черного: вороной Граф Нулин и белый Великан, белые офицерские кители и черные амазонки, «*облака, разбросанные в беспорядке по небу*» (там же) и «*тени тополей и акаций, которые тянутся через всю широкую улицу*» (там же), и которым в конце рассказа соответствуют «новые, какие-то особенные мысли *в виде длинных теней*» (VIII: 330). На фоне общей «пастушеской идиллии» выделяются и другие детали: в загородном саду сквозь сочную зелень молодой листвы видны вороны гнезда; объяснение, к которому так долго готовился Никитин, происходит как-то нелепо и неуклюже, в маленькой темной комнатке, причем самые главные слова о любви так и не были произнесены («– Позвольте... – продолжал Никитин, боясь, чтоб она не ушла. – Мне нужно вам кое-что сказать... Только... здесь неудобно. Я не могу, не в состоянии... Понимаете ли, Годфруа, я не могу... вот и все...» (VIII: 321)); разговор с отцом о судьбе младшей дочери прерывается прозаическим сообщением о приходе коновала; радостная, торжественная атмосфера венчания нарушается суровым предупреждением протоиерея и бестактностью старого генерала («Бригадный генерал, старик лет под семьдесят, поздравил одну только Манюсю и сказал ей старческим, скрипучим голосом так громко, что пронеслось по всей церкви: – Надеюсь, милая, и после свадьбы вы останетесь все таким же розаном. Офицеры, директор и все учителя улыбнулись из приличия, и я тоже почувствовал на своем лице приятную *неискреннюю улыбку*» (VIII: 324-325)); а в счастливой семейной жизни Никитина тревожит только изобилие кошек и собак, полученных в приданое, и запах «зверинца», который *ничем нельзя заглушить* (!). Эти «неудобные», не соответствующие общему тону восторга и счастья детали, вносящие в любовную идиллию грубую прозу, выражают, с одной стороны, иронический взгляд на героя, не способного реально оценить окружающую действительность, с другой – постоянно напоминают о существовании иной реальности, о необходимости более сознательной и активной жизни.

Среди приведенных выше деталей несколько более подробного рассмотрения заслуживает мотив *вороньих гнезд*. В произведениях Чехова мотив *вороны*, *вороньих гнезд* и связанные с ним ассоциации появляются весьма часто и в различных вариациях: например, в «Скрипке Ротшильда» вороны гнезда чернеют в ветвях старой вербы, связанной с воспоминаниями Якова Бронзы о далеком прошлом; в рассказе «Дом с мезонином» последнее воспоминание, которое уносит с собой художник из дома Волчаниновых – это слова из басни Крылова «Вороне где-то бог послал кусочек сыру...» (еще один пример актуализации иронии посредством интертекстуальных связей). В анализируемом рассказе мотив вороньих гнезд приобретает несколько значений: с одной стороны, ворона, как вещая птица, выступает в некотором роде предвестником неблагоприятных событий, с другой стороны, ворона – как об этом повествуется и в басне Крылова «Ворона и Лисица» – ассоциируется с человеком, по причине своей глупости и недалекости давшим себя обмануть. Вместе с тем, в некоторых культурах и традициях ворон является воплощением мифологического образа плута, обманщика, трикстера: так, например, в иудейской традиции ворон считался символом смерти, нечистоты, обмана (Pál-Újvári 2001: 218), а в энциклопедии «Мифы народов мира» (сост. С. А. Токарев) отмечается, что в мифах некоторых народов Северной Азии и Северной Америки ворон выступает, с одной стороны, как мудрый шаман, с другой – как плут-трикстер, попадающий впросак или совершающий «безумные» поступки (Токарев 1980: 203). Эти значения, связанные с образом ворона, имеют непосредственное отношение к Никитину, поскольку он не только жертва обмана, но и сам обманывает окружающих людей своей кажущейся интеллигентностью (это значение будет несколько детальнее рассмотрено ниже). Таким образом, благодаря ассоциативным связям, мотив вороньих гнезд несет в рассказе ярко выраженную ироническую окраску и свидетельствует об обманутости героя, об обманчивости, ложности его жизненной позиции. Иронический эффект этого мотива усиливается также за счет его удвоенности в образе *вороного* коня Графа Нулина, на котором едет верхом «ворона» – «обманутый обманщик» Никитин¹⁵. Кроме того, насмешка, сквозящая в этой детали, придает иронический оттенок и домашней деятельности Мани после свадьбы: «он (Никитин – Д. К.) не переставая наблюдал, как его разумная и положительная Маня *устроивала гнездо*» (VIII: 327), т. е. семейное гнездо, возвращающее нас к мотиву вороньих гнезд в начале произведения. Любопытная

¹⁵ В этой связи невольно вспоминается венгерский фразеологизм „lóna tesz”, сочетающий в себе мотив «лошади» и «обмана», и весьма метко характеризующий положение Никитина в рассказе.

деталь, которая, возможно, также укрепляет ассоциативную связь со значением, содержащимся в басне Крылова – это «молочное хозяйство» Манюси, ее «кувшины с молоком» и «горшочки со сметаной», а также найденный в шкапу «твердый, как камень, кусочек колбасы или сыру» (там же), мотивы, которые могут быть сопоставлены с неожиданным и иллюзорным счастьем вороны в крыловской басне – найденным ею «кусочком сыру».

При рассмотрении взаимосвязи между рассказом «Учитель словесности» и поэмы «Граф Нулин» нельзя оставить без внимания еще одну интересную параллель: и в том, и в другом произведении вдохновением для влюбленного героя служит «взор красноречивый» его «возлюбленной». В «Учителе словесности» взгляд Мани описывается следующим образом: за ужином «Никитин слушал и косился на Манюсю. Она глядела на него неподвижно, не мигая, точно задумалась о чем-то или забылась... Для него это было и приятно и мучительно» (VIII: 317). При сопоставлении этой детали с поэмой Пушкина, в которой подчеркнута выражена фальшивость, обманчивость «взора красноречивого» хозяйки дома, его превратное понимание героем, вследствие чего и возникает нелепая, смешная ситуация, значение взгляда Мани получает дополнительный смысловой оттенок, побуждающий нас задаться вопросом: о чем же, в сущности, говорит этот взгляд? Выражает ли он настоящие, искренние чувства или же свидетельствует о том, что в доме Шелестовых, подобно как и в пушкинской поэме, идет обыкновенная охота¹⁶ – «охота на женихов»? Последнее значение, усиливающее иронический эффект наряду с приведенными выше деталями, укрепляется рядом скрытых в глубине подтекста мотивов, связанных с охотой: так, объяснение Никитина с Маней происходит в маленькой темной комнатке, в которой стоит шкаф с *охотничьими принадлежностями*, и сама эта комната напоминает ловушку. После объяснения Никитин также оказывается как будто в ловушке: «как-то так вышло, что сам он очутился *в углу между шкапом и стеной*, а она обвила руками его шею и прижалась к его подбородку головой» (VIII: 321). Первая глава, в которой рассказывается о чувствах Никитина и происходит объяснение, начинается и заканчивается одной и той же фразой: конец возвращается к своему началу, ловушка захлопнулась. После свадьбы Никитин, наблюдающий за домашней деятельностью жены, шутливо замечает ей, что найденный ею кусочек колбасы или сыру годится только в *мышеловку*, даже не

¹⁶ В поэме Пушкина мотив охоты в той или иной мере характеризует всех действующих лиц: муж уезжает из дома на охоту, граф Нулин «охотится» на любовные приключения, Наталья Павловна – на поклонников.

подозревая, что сам угодил в эту мышеловку. К этому ряду мотивов можно отнести также упомянутую выше особенность характера Вари: ее необъяснимую страсть «ловить всех на слове». Таким образом, в свете приведенных выше деталей неподвижный, не мигающий взгляд Мани можно сопоставить с внимательным взглядом охотника, ни на мгновение не теряющего из виду своей добычи. Также не случайно, что взгляд Мани вызывает амбивалентное чувство в Никитине: для него это и приятно и мучительно.

Однако значение поэмы Пушкина как источника иронии в рассказе все еще не исчерпывается рассмотренными выше деталями. Ирония по отношению к Никитину выявляется также в эпизоде спора по поводу психологизма у Пушкина: учитель пытается доказать, что Пушкин – психолог, но толком объяснить, в чем заключается его психологизм, не может – стало быть, совсем не понимает Пушкина. О непонимании Никитиным классиков свидетельствует и то, что чтение вслух Гоголя или Пушкина во время занятий нагоняет на него дремоту. Фигура учителя словесности, совершенно безразличного к классической литературе, не понимающего Пушкина, и по этой причине не способного узнать *себя* в комическом образе графа Нулина – что может быть трагикомичнее?

Своей профессиональной ограниченностью Никитин, совершенно равнодушный к произведениям классиков, но считающий священной обязанностью учителя словесности прочитать «Гамбургскую драматургию» Лессинга, несколько не отличается от своего товарища, учителя истории и географии Ипполита Ипполитыча, который самым нужным и самым важным по географии считает черчение карт, а по истории – знание хронологии. Схожесть обоих преподавателей выражается, с одной стороны, в неумении говорить, высказывать в самобытной форме свои индивидуальные мысли, что позволяет предполагать отсутствие таковых: так, Ипполит Ипполитыч обыкновенно говорит только о том, что *всем давно уже известно*, Никитин же вообще редко произносит цельные предложения (см. цитированное выше объяснение с Манюсей или аргумент, приведенный в защиту своей позиции относительно Пушкина-психолога: «Щедрин сам по себе, а Пушкин сам по себе» (VIII: 314)). С другой стороны, объединяет героев мотив «больной головы», понимаемый в отношении Ипполита Ипполитыча в буквальном смысле, а в отношении Никитина – в переносном, но и в том, и в другом случае служащий выражением ограниченности мышления. Так, Ипполит Ипполитыч умирает от рожи головы, причем это событие тем более знаменательно, что со смерти товарища начинается процесс «пробуждения» Никитина:

по его собственному признанию, «после свадьбы (...) это первый день, когда у меня *не легко на душе*» (VIII: 328). Никитин же, когда ему «приходилось оспаривать то, что казалось ему рутинной, узостью или чем-нибудь вроде этого, то обыкновенно он вскакивал с места, *хватал себя обеими руками за голову* и начинал *со стоном* бегать из угла в угол» (VIII: 315). Сходство Никитина с Ипполитом Ипполитычем неоднократно подчеркивается в произведении, однако между ними наблюдается и одно существенное различие: если у учителя географии нет намерения представляться другим, он являет собой только то, что он есть, то Никитин, смотрящий на своего товарища несколько свысока, пытается казаться иным (вспомним недовольство Никитина своей моложавой внешностью и желание «постареть лет на десять»), и старается скрыть свою узость и бездарность под видом человека интересного, интеллигентного и образованного. Позже это осознает и сам Никитин: «...он с уверенностью говорил себе, что он вовсе не педагог, а чиновник (...), значение того, что он преподавал, было ему неизвестно (...). Покойный Ипполит Ипполитыч был откровенно туп, и все товарищи и ученики знали, кто он и чего можно ждать от него; он же, Никитин (...) умеет скрывать свою тупость и ловко обманывает всех» (VIII: 331). Здесь мы опять же возвращаемся к рассмотренному выше мотиву вороньих гнезд, так как Никитин, «ловко обманывающий всех» – тот же ворон-трикстер.

Посредством тонкой иронии в чеховском рассказе постепенно разрушается стереотипность, ограниченность мировоззрения героя, обнаруживается обманчивость и пошлость «личного счастья», рассеивается иллюзия и даже если дальнейшая судьба Никитина остается неизвестной, самым главным является то, что для учителя словесности открывается путь к новой, возможно одинокой и трудной, но уже более *сознательной* жизни.

ГЛАВА 3.

От реальности времени к реальности вечности

(«Три года»)

Во вступительной главе настоящего исследования мы указывали – как на одну из причин, способствовавших формированию чеховской поэтики подтекста и латентной антропологической концепции – на общеевропейский кризис мысли, вызванный грандиозными естественнонаучными открытиями конца XIX века. Как в естественных науках, так и в искусстве период конца XIX-начала XX века ознаменован возрастанием интереса к проблематике времени и пространства. Новый подход к времени в физике и научные исследования в этом направлении привели в начале XX века к созданию теории относительности. Параллельно с научными открытиями в этой области, категория времени приобретает особое значение в искусстве и как тема, и как принцип построения произведения, и как категория, служащая для воплощения художественного замысла (Иванов 2007: 189). В произведениях мировой литературы этого периода все чаще наблюдается несовпадение реальной хронологической последовательности событий с их литературным изложением, причина которого заключается в структуре «потока сознания», перемешивающего разные события, в связи с чем принципиальное значение приобретает проблематика времени и памяти; также появляется тема перенесения во времени, выраженная в таких произведениях, как, например, «Янки из Коннектикута при дворе короля Артура» М. Твена (1889) или «Машина времени» Г. Уэллса (1895), в последнем из которых можно видеть непосредственное влияние естественнонаучных концепций, предшествовавших теории относительности (там же: 205-210).

В области искусства особенное значение в восприятии времени приобретает кинематограф – временное искусство, для которого время является одним из основных структурных принципов, и в котором прерывность, фрагментарность построения представляется моделью *внутреннего*, субъективного восприятия времени. Подобно тому, как в кинематографе временная структура создается – при помощи монтажа – единством прерывных образов, так и в сознании отдельные эпизоды, события соединяются в единый поток, во времененную последовательность. В связи с ролью

«кинематографического приема» в искусстве XX века П. Флоренский отмечал, что «время вводится в произведение приемом кинематографическим, т. е. расчленением его на отдельные моменты покоя» (цит. там же: 215).

Чехов во многом предвосхищает это характерное для XX века восприятие времени. А. П. Чудаков в связи с особенностью композиции предметного материала в произведениях Чехова, заключающейся в сочетании характеристичных, существенных деталей с деталями «случайными», «нехарактеристичными», отмечает некоторую близость такого способа организации художественных предметов к эффекту т. н. «доминанты монтажа» в кинематографе¹⁷: в прозе Чехова «случайный» предмет играет роль «доминанты» – детали, придающей ряду отдельных монтажных кусков тот или иной признак (Чудаков 1971: 184). Такой нетрадиционный способ изображения исследователь характеризует как *случайностный* принцип художественного построения, служащий отражением нового – *адогматического* – видения мира у Чехова.

Приведенное выше наблюдение вполне справедливо можно применить не только к организации предметного материала, но и к временной структуре чеховских произведений. Как отмечает Чудаков, в произведениях Чехова, в отличие от традиционного обобщенного изложения фабульных событий, наблюдается изложение событий в виде конкретных эпизодов: из каждого периода жизни персонажа выбирается отдельный эпизод и дается во всех индивидуальных подробностях в виде развернутой сцены, промежуточные же события излагаются кратко (там же: 202). Наглядным примером этому может служить повесть «Три года», где трехлетний период жизни героев представлен в виде обособленных эпизодов, каждый из которых составляет отдельную главу. Как предметный мир представлен рядом отдельных деталей, так и время представлено рядом отдельных эпизодов, то есть в изображении предметного мира и событий (времени) наблюдается один и тот же принцип фрагментарности, «случайного» отбора, служащий для построения адогматической модели мира. Такой способ изложения событий весьма напоминает прием киномонтажа: отдельные развернутые эпизоды из жизни чеховских персонажей могут быть сопоставлены с эпизодами (кадрами) кинофильма, а вскользь упомянутые промежуточные события играют роль «монтажных швов», соединяющих эти эпизоды.

¹⁷ О «доминанте монтажа» С. Эйзенштейн писал: «Если мы имеем (...) ряд монтажных кусков: 1) седой старик, 2) седая старуха, 3) белая лошадь, 4) занесенная снегом крыша, то далеко еще не известно, работает ли этот ряд на „старость” или на „белизну” (...), пока не попадет кусок – указатель, который сразу „окрестит” весь ряд в тот или иной признак» (цит. Чудаков 1971: 184).

Близость способа изображения времени к кинематографическому принципу, отображающему *внутреннее* восприятие времени, позволяет обнаружить в чеховских произведениях сложную, многоуровневую структуру времени: помимо реального, эмпирического, объективного времени здесь наблюдается также движение времени внутреннего, субъективного. Так, А. Сигетхи в статье, посвященной анализу экзистенциального времени в драматургии Чехова, в связи с концепцией времени в драме «Дядя Ваня», отмечает, что в этом произведении поэтический потенциал временных плоскостей, помимо классической временной трихотомии «прошлое-настоящее-будущее», реализуется также посредством дихотомии физического, макрокосмического времени, протекающего на поверхности, и времени микрокосмического, экзистенциального, скрывающегося в глубинных пластах произведения, причем эмоциональное напряжение в драме усиливается за счет несоответствия, контрапункта этих двух временных потоков (Szigethi 2011: 84). Вместе с тем, жанровая специфика чеховской драмы, заключающаяся в смешении драматических элементов с элементами эпическими и лирическими, и являющаяся предметом многочисленных дискуссий относительно жанрового определения драматических произведений, позволяет перенести характерное для чеховской драмы восприятие времени и на прозу писателя.

Рядом исследователей чеховского творчества отмечалось, что конечной целью для Чехова является *личность*, выявление ее «духовных основ» (Л. Силард), «личностного потенциала» (Е. Толстая), «внутреннего ядра» (Чудаков), и, таким образом, раскрытие внутренней ценности, достоинства человека. Продолжая эту мысль, следует подчеркнуть, что чеховская латентная антропологическая концепция, скрытая в мотивах и символике подтекста, направлена прежде всего на выявление божественного начала в человеке, на раскрытие в нем «образа и подобия Божия». Как отмечает Л. Силард, «слова о человеке как образе и подобии Божиим – наиболее часто фигурирующая у Чехова цитата из Библии. Другое дело, что преподносится она преимущественно „апофатически“, как констатация *отсутствия* искомого качества, приобретая при этом зачастую гротескное оформление» (Силард 1997: 287). Свидетельством такого принципиально религиозного понимания природы человека могут служить также и следующие строки из письма Чехова: «...в человеке величаем мы не человека, а его достоинства, именно то божеское начало, которое он сумел развить в себе до высокой степени», и далее: «...возвеличивая людей даже до бога, мы не грешим против любви, а напротив, выражаем ее» (М. Е. Чехову, 18 января 1887 г.). В

этом отношении временная структура произведения приобретает ключевое значение, так как через посредство внутреннего, субъективного восприятия времени, через *переживание* времени *изнутри*, выявляется глубинная сущность, духовный облик чеховских героев.

На основе вышеизложенного можно сказать, что центральное место в творчестве Чехова занимает проблематика личности как соединения божественного и человеческого, вечного и временного. Такое понимание человеческой личности сближает Чехова с представителями раннего экзистенциализма (Кьеркегор, Ницше), и во многом предвосхищает философию возникшего на рубеже XIX-XX вв. русского экзистенциализма и персонализма. Таким образом, чеховское восприятие времени обнаруживает существенные сходства с концепцией времени у экзистенциалистов, прежде всего с философской системой Бердяева, поэтому изучение временной структуры чеховских произведений через призму философии времени Бердяева позволяет раскрыть такие глубинные пласты подтекста, которые без этого освещения остались бы невыявленными¹⁸.

Согласно философской концепции Бердяева, есть три формы времени, и каждый человек живет в этих трех временных формах: время космическое, время историческое и время экзистенциальное. Время *космическое* (физическое, календарное) связано с движением земли вокруг солнца, с календарем и часами, это время, исчисляемое днями, месяцами, годами. Это есть время природы, и человек, как природное существо, живет в этом времени. Космическое время символизируется кругом, так как «это круговое движение, в котором постоянно происходит возвращение, наступает утро и вечер, весна и осень (...) Космическое время есть время объективированное и подлежит математическому счислению, оно подчинено числу, дроблению и складыванию¹⁹. Часы и дни дробятся на минуты и секунды и складываются в месяцы и годы. Секунды космического времени, которое есть вместе с тем время математическое, суть атомы дробимого времени. Космическое время есть (...) вместе с тем время, разорванное на настоящее, прошлое и будущее» (Бердяев 2006: 303-304).

Другая форма времени – время *историческое*, символизируемое прямой линией, устремленной вперед. Историческое время направлено к грядущему, оно приносит с собой новизну, но вместе с тем историческое время связано с прошлым, с памятью и

¹⁸ О сопоставлении временной структуры чеховских произведений с философией времени Бердяева см. в первую очередь Szigethi 2011: 84-91.

¹⁹ Ср. прерывный, «раздробленный» характер времени в искусстве XX века, о котором говорилось выше.

традицией, устанавливающей связь времен. Однако историческое время часто порождает иллюзии: с одной стороны, видение прошлого как лучшего, прекрасного, совершенного времени, с другой – искание совершенства и полноты в будущем (иллюзия прогресса). Последнее особенно характерно для произведений Чехова, чьи герои зачастую живут грезами о прекрасном будущем, долженствующем наступить через сто, двести, тысячу лет. Историческое время, как и космическое, есть время разорванное: человек не чувствует полноты ни в каком настоящем, поскольку ищет ее то в прошлом, то в будущем (там же: 305-306). По Бердяеву, космическое и историческое время, как объективированные формы времени, являются источником рабства личности, так как объективация, то есть отчуждение духа от себя, выбрасывание вовне духовной природы человека означает рабство (там же: 68).

Настоящее, в котором есть полнота и совершенство – это время *экзистенциальное*, которое, в сущности, есть не часть времени, а выход из него, не атом времени, а «атом вечности» (Кьеркегор). Экзистенциальное время есть прорыв во времени, вторжение вечности во время. То, что совершается в экзистенциальном времени, совершается по линии вертикальной, а не горизонтальной, таким образом оно лучше всего может быть символизировано точкой. Мгновение экзистенциального времени есть выход в вечность (там же: 306-308). Это время внутреннее, не объективированное, поэтому «длительность экзистенциального времени ничего общего не имеет с длительностью объективированного времени, космического и исторического. Эта длительность зависит от напряженности *переживаний* внутри человеческого существования» (там же: 307).

Такое восприятие мгновения настоящего времени как точки соприкосновения с вечностью у Бердяева обнаруживает существенные сходства с концепцией времени Блаженного Августина, сформулированной в его «Исповеди». Подобно Платону, понимающему время как образ вечности в эмпирическом мире, образ, который не может быть понят безотносительно к прообразу, т. е. к вечности, Августин рассматривает время в сопоставлении с вечностью. С одной стороны, время, как непрерывное изменение, возникновение и прехождение, противоположно вечности, так как вечность постоянна и неизменна: «время делает длительным множество преходящих мгновений, которые не могут не сменять одно другое; в вечности ничто не преходит, но пребывает как настоящее во всей полноте; время, как настоящее, в полноте своей пребывать не может (...) Всё прошлое вытеснено будущим, всё будущее следует за прошлым, и всё прошлое и будущее создано Тем, Кто всегда пребывает, и от

Него исходит» (Исповедь, Кн. 11, XI, 13). С другой стороны, время причастно вечности, поскольку в нем есть момент настоящего, который является неким отражением вечности: если бы настоящее не уходило в прошлое, а всегда оставалось бы настоящим, то это было бы уже не время, а вечность. Поэтому настоящее соотносится с вечностью и тот, кто хочет понять сущность вечности, «пусть минуту постоит неподвижно, пусть поймает отблеск всегда недвижимой сияющей вечности» (там же)²⁰. Момент настоящего у Августина представляется чем-то непостижимым, неуловимым: «Посмотрим, душа человеческая, может ли настоящее быть долгим (...). Сто лет настоящего времени – это долго? Посмотри сначала, могут ли все сто лет быть в настоящем? Если из них идет первый год, то он и есть настоящее, а остальные девяносто девять – это будущее, их пока нет. Если пойдет второй год, то один окажется уже в прошлом, другой в настоящем, а остальные в будущем (...). Тот год, который идет, будет ли в настоящем? Если идет первый его месяц, то остальное – это будущее; если второй, то первый – это прошлое, остальных месяцев еще нет (...). И текущий месяц не настоящее; настоящее – это один день (...). Расчленим, однако, и его: ведь и один день в целом – не настоящее (...). И самый этот единый час слагается из убегающих частиц: улетевшие – в прошлом, оставшиеся – в будущем. Настоящим можно назвать только тот момент во времени, который невозможно разделить хотя бы на мельчайшие части, но он так стремительно уносится из будущего в прошлое! Длительности в нем нет (...). Настоящее не продолжается» (там же, Кн. 11, XV, 19-20). Таким образом, у Августина, как и у Бердяева, мгновение настоящего времени представляется как бы вневременным, неделимым, единичным и целостным (поэтому и соотносимым с вечностью), подобным неделимой и внепространственной *точке*.

Понимание момента настоящего времени как точки, в свою очередь, отсылает нас к понятию «теперь» у Аристотеля. В концепции времени Аристотеля настоящий момент «теперь» также представляется неделимым, в силу чего он может служить границей между прошлым и будущим, и, являясь одновременно концом прошлого и началом будущего, обеспечивать таким образом непрерывность времени. Момент «теперь» на «линии» времени разделяет и связывает прошлое и будущее точно так же,

²⁰ Как отмечает Гайденок П. П., в рассуждении Августина о пребывании вечности в мгновении настоящего улавливается сходство с рассмотрением аристотелевского понятия «теперь» у Симпликия, который в своем комментарии к «Физике» Аристотеля сравнивает различные «теперь» с *окнами*: сквозь них человеку видны проблески вечности (Гайденок 37 и 60). Понимание мгновения настоящего времени как «окна в вечность», как будет видно в дальнейшем, имеет принципиальное значение с точки зрения анализа чеховских произведений.

как точка на линии, будучи концом одного отрезка и началом следующего, одновременно разделяет и связывает эту линию²¹.

В восприятии Августина время представляется как особого рода протяженность, которая отличается от пространственной протяженности тем, что ее части не пребывают рядом друг с другом, а беспрестанно сменяют друг друга, появляясь и исчезая (Гайденко 2006: 62). По Августину, время неразрывно связано с «внутренним человеком», с жизнью индивидуальной души; временная протяженность есть не что иное как *протяженность души*, а если так, то и измерение времени производится в душе и посредством души: «В тебе, душа моя, измеряю я время» (Исповедь, Кн 11, XXVII, 36). Только в душе есть все три времени: «кто станет отрицать, что будущего еще нет? Но в душе есть ожидание будущего. И кто станет отрицать, что прошлого уже нет? Но и до сих пор есть в душе память о прошлом. И кто станет отрицать, что настоящее лишено длительности: оно проходит мгновенно. Наше внимание, однако, длительно (...). Длительно не будущее время – его нет; длительно будущее – это длительно ожидание будущего. Длительно не прошлое, которого нет; длительно прошлое – это длительная память о прошлом» (там же, Кн 11, XXVIII, 37). Измерение времени, таким образом, производится действиями души, которые есть *ожидание* будущего, *внимание*, обращенное к настоящему и *память*, сохраняющая прошлое. Время конституируется деятельностью души, ее напряжением; длительность, протяженность времени (*distentio*) зависит от напряжения души (*intentio*). А так как у Августина временная протяженность есть протяженность души, то можно сказать, что *intentio* конституирует не просто протяженность времени, а протяженность самой души. Как отмечает в этой связи П. Рикёр, «чем больше дух становится *intentio*, тем больше он претерпевает *distentio* (...). Душа „растягивается” по мере того, как она „напрягается”» (цит. Гайденко 2006: 65). Здесь мы возвращаемся к рассмотренной выше особенности бердяевского *экзистенциального* времени, длительность которого «зависит от напряженности переживаний внутри человеческого существования».

Память занимает особое место в концепции времени Августина, поскольку в памяти возможно сохранение и объединение, сведение воедино всего того, что уже известно человеку. Вместе с тем, как отмечает по этому поводу Гайденко, память «предполагает возможность забывать (...): ей свойственно освободиться от того

²¹ Подробнее о концепции времени у Платона, Аристотеля и Бл. Августина см.: Гайденко П. П. Время. Длительность. Вечность. Проблема времени в европейской философии и науке. Москва, Прогресс-Традиция, 2006, стр. 22-26, 31-44 и 55-68.

содержания, которое в данный момент неактуально (...). Но в памяти – и это самое непостижимое – хранится забытое! Значит, память помнит забытое, оно в ней, но не явлено для нее самой» (там же: 67). Вот как пишет об этом Августин: «Когда сама память теряет что-то, как это случается, когда мы забываем и силимся припомнить, то где производим мы наши поиски, как не в самой памяти? И если случайно она показывает нам что-то другое, мы это отбрасываем, пока не появится именно то, что мы ищем. А когда это появилось, мы говорим „Вот оно!“». Мы не сказали бы так, не узнай мы искомого, и мы не узнали бы его, если бы о нем не помнили» (Исповедь, Кн 10, XIX, 28). Здесь можно заметить, что Августин весьма близко подходит к анализу той сферы человеческой души, которая позже была определена термином «бессознательное».

Концепция времени Августина во многом превосходит то субъективное восприятие времени, которое столь характерно для европейского экзистенциализма и персонализма, и которое мы встречаем в творчестве крупнейшего представителя раннего экзистенциализма, С. Кьеркегора, с одной стороны, и, как было отмечено выше, в персоналистической философии Бердяева – с другой. Вместе с тем, несколько предваряя дальнейшее изложение, можно отметить также, что чеховское восприятие времени вполне справедливо может быть соотнесено с пониманием времени, характерным для экзистенциалистского мировосприятия, что, в свою очередь, позволяет приобщить творчество Чехова к процессу становления экзистенциалистской мысли, идущего от Кьеркегора и Ницше до современного экзистенциализма и персонализма.

В понимании времени Кьеркегора, как и у Августина, ключевое значение имеет понятие мгновения. По Кьеркегору, мгновение настоящего времени – «это, собственно, не атом времени, но *атом вечности*. Оно есть первое отражение вечности во времени, ее первая попытка остановить время» (Кьеркегор 2015: 111). И далее: «мгновение – это та двузначность, в которой время и вечность касаются друг друга, и вместе с этим полагается понятие *временности*, в которой время снова и снова разделяет вечность, а вечность снова и снова пронизывает собою время» (там же: 111-112; курсив автора). В «Философских крохах» Кьеркегор отмечает также: мгновение кратко и преходяще, и в следующий миг оно уже в прошлом, но все же мгновение имеет решающее значение, поскольку оно наполнено вечным. Именно поэтому можно сказать, что мгновение – это «*полнота времени*» (Керкегор 2009: 19).

В дальнейшем изложении, при рассмотрении временной структуры чеховского произведения, мы необходимо обратимся к этому небольшому экскурсу, однако теперь, возвращаясь к концепции времени Бердяева, отметим также, что, по Бердяеву, прорыв к вечности возможен только через творческий акт, который совершается во времени экзистенциальном и является проявлением божественной свободы человека и его ответом на зов Бога-Творца. В творческом акте раскрывается высшее призвание человека, смысл его бытия; творческая мощь есть доказательство божественного «образа и подобия» в человеке. Как видим, религиозная антропология Бердяева в значительной степени соприкасается с антропологической концепцией Чехова, чье внимание, как отмечалось выше, также направлено прежде всего на выявление божественного начала в человеке.

В свете философии времени Бердяева обратимся теперь к чеховскому произведению, в котором время приобретает особенно глубокое значение – к повести «Три года». Принципиальное значение времени в произведении подчеркивается уже в заглавии, благодаря чему с первых же слов в художественный мир повести вводится математически исчисляемое календарное – согласно терминологии Бердяева, *космическое* – время. В соответствии с течением календарного времени в повести постоянно упоминаются обозначения отдельных периодов, отрезков календарного времени: вечер, утро, «на другой день», суббота, воскресенье, октябрь, ноябрь, «в прошлом и третьем году». Вместе с тем, год – это полный, законченный цикл календарного времени, следовательно, символически значимое троекратное повторение этой единицы летосчисления вводит во временную структуру произведения мотив *цикличности*. В начале и в конце повести возникновение мысли о невозможности счастья в будущем образует своего рода кольцевую композицию, придающую завершенность фабульным событиям: в первой главе Лаптев, провожающий Юлию домой после всенощной, вспоминает то время, когда «он тоже веровал в бога и ходил ко всенощной и когда мечтал о чистой, поэтической любви. И оттого, что эта девушка не любила его, ему теперь казалось, что *возможность того счастья, о котором он мечтал тогда, для него утеряна навсегда*» (IX: 8). Как бы ответом на эти мысли, подтверждением тому, что намеченная в начале повести перспектива осуществилась и счастье в самом деле оказалось невозможным, звучат в конце повести мрачные размышления героя о том, что «быть может, придется жить еще тринадцать, тридцать лет... И что придется пережить за это время? Что ожидает нас в будущем? (...) *Поживем – увидим*» (IX: 91). Таким образом, возвращение конца повествования к своему началу,

завершенность, закрытость композиционного кольца усиливает впечатление цикличности. Повторяемость, цикличность, монотонность течения календарного времени подчеркивается также посредством нагромождения в тексте произведения числа *три* и трехкратных повторений слов и мотивов: три года, трое детей старика Лаптева; «*Это ужасно, ужасно!* – шептал он, ревнуя ее. – *Это ужасно!*» (IX: 8); «...я люблю ее, люблю, люблю» (IX: 16); после концерта Рассудина, заварив чай и выпив «*один* стакан, потом *другой*, потом *третий*», упрекает Лаптева в том, что в женщине ему нужны «не ум, не интеллект, а тело, красота, *молодость... Молодость!* – проговорила она в нос (...) – *Молодость!* Вам нужна чистота, *Reinheit! Reinheit!* – захохотала она, откидываясь на спинку кресла. – *Reinheit!*» (IX: 43). Помимо этого, на уровне текста наблюдается продолжительный ряд трехчастных перечислений, сливающихся в монотонное звучание и напоминающих мерный, ритмичный ход часов: «дикость, подлость, мерзость», «ничего они не знают, не понимают, ничем не интересуются», «своя собственная теория кровообращения, своя химия, своя астрономия», «говорил он медленно, мягко, убедительно» и т. д.

Соотнесенность этих повторений с временной структурой устанавливается в первой главе повести посредством трехчастного перечисления единиц времени, смена которых включает в себе также значение неизменности, однообразности: «Ему (Лаптеву – Д. К.) было стыдно, что он *только что* говорил о медицине и о ночлежном доме, он ужасался, что и *завтра* у него не хватит характера, и он опять будет пытаться увидеть ее и говорить с ней, и еще раз убедится, что он для нее чужой. *Послезавтра* – опять то же самое. Для чего? И когда и чем все это кончится?» (IX: 10). Ряд последовательных временных единиц *только что* (в сущности, *сегодня*) – *завтра* – *послезавтра* сопровождается обозначениями повторяемости, тождественности: опять, еще раз, то же самое. На эту мысль откликаются размышления Лаптева в конце повести, в которых также возникает эта трехчастная последовательность временных отрезков, но уже в более широких масштабах: «И сколько перемен за эти *три* года... Но ведь придется, быть может, жить еще *тринадцать, тридцать* лет...» (IX: 91). Вместе с тем, эта фраза является своего рода ответом на поставленный в начале повести вопрос, демонстрирующим неизменность, неподвижность жизни, укрепляющим кольцевую композицию произведения и усиливающим мотив цикличности: то же чувство отрешенности, безнадежности, то же сознание невозможности счастья, бывшее в прошлом (т. е. в начале произведения), возникает и через три года в перспективе будущего, а значит то, что было в начале, никогда и ничем не кончится, а будет

повторяться снова и снова. Следовательно, и перемены, произошедшие за эти три года, остаются в рамках неизменной, циклично повторяющейся жизни; это изменения, органично связанные с течением природного времени (не случайно, что мысль о «переменах» в конце повести непосредственно вызвана осознанием изменения в возрасте девочек – племянниц Лаптева: «Как они выросли!»), которые, однако, не затрагивают самой сути – внутреннего, духовного состояния героя.

Кольцевая композиция, возвращение конца к своему началу, а также трехчастная структура повторов и перечислений позволяет рассматривать сюжетное время повести – три года – не только как троекратное повторение годового цикла, но этот интервал времени сам по себе предстает как единый, законченный цикл, повторяющийся в будущем бесконечное число раз (*три года – тринадцать – тридцать лет*). Таким образом, цикличность времени в произведении возведена в степень, меньшие единицы времени представлены как законченные, повторяющиеся циклы, входящие в большие, в свою очередь законченные и повторяющиеся, циклы. Исходя из этого, восприятие календарного, природного времени в повести можно изобразить как некую трехуровневую структуру, каждый уровень которой, в свою очередь, состоит из трех элементов:



и которая при помощи математического обозначения может быть выражена как 3^n (*три* в степени). Несколько позднее в этой же формуле представит свое восприятие времени один из крупнейших поэтов начала XX века – Хлебников, чья концепция основана на архаичном представлении о цикличности времени. Согласно этой концепции, «основной закон времени: во времени происходит отрицательный сдвиг через 3^n дней и положительный через 2^n дней» (цит. Иванов 2007: 190). По формулировке Хлебникова, 2^n – означает доброе божество времени, 3^n – злое божество времени, «*колесо смерти*». На этом основании можно сказать, что в повести «Три года» природное, календарное время возникает как бесконечно повторяющееся вращение «колеса смерти», приобретая форму «дурной бесконечности». Как мы видели выше, согласно философии времени Бердяева, в «дурной бесконечности» заключается главная особенность космического времени, которое есть *больное* время, а с *болезнью* времени связана *смерть*: «время неотвратимо влечет к смерти». С этой точки зрения глубоко символическое значение в повести приобретают *часы* – знаковый предмет, весьма часто встречающийся в чеховских произведениях. При этом необыкновенно важно, что странная привычка старшего брата Федора долго смотреть на часы является одним из первых симптомов его душевной *болезни*: «Федор открыл свои часы и долго, очень долго глядел в них с напряженным вниманием, как будто хотел подметить движение стрелки, и выражение его лица казалось Лаптеву странным» (IX: 56). Так круговое движение часовых стрелок, посредством прямой связи времени с болезнью, предстает как символ «колеса смерти», как «дурная бесконечность», неотвратимо ведущая к смерти. В этом отношении не случайно, что в конце повести сообщается о близкой кончине Федора: «дядя Федя скоро умрет» (IX: 91).

Помимо календарного, космического времени, в повести обнаруживается также другая временная форма, сопоставимая с *историческим* временем у Бердяева. После свадьбы Лаптев с женой возвращается в Москву, где отец с сыновьями ведут оптовую торговлю в помещении, которое называется амбаром. Посещение амбара навеивает на главного героя воспоминания о прошлом, о детстве, и приводит к осознанию того, что в настоящем все осталось по-прежнему, и так и останется в будущем: «Тут каждая мелочь напоминала ему о *прошлом*, когда его секли (...); он знал, что и *теперь* мальчишек секут (...) и *когда* эти мальчишки *вырастут*, то сами тоже будут бить» (IX: 33). Прошлое, настоящее и будущее представлены как смена поколений, в которой жизнь последующего поколения ничем не отличается от жизни предыдущего. Вместе с

тем, через воспоминания героя о детстве здесь, как и у Бердяева, возникает мотив *памяти*, связующей поколения.

Одним из наиболее существенных моментов исторической формы времени в повести является ее неразрывная связь с *родом*, родовой принадлежностью и родовой традицией. Необыкновенно важную смысловую нагрузку несет в повести инвектива об «именитом купеческом роде», главным «наследием» и «традицией» которого является насилие, обезличение и духовное рабство, передающиеся из поколения в поколение, от отца к сыну: «Какой там именитый род? – проговорил Лаптев, сдерживая раздражение. – Именитый род! Деда нашего помещики драли, (...) отца драл дед, меня и тебя драл отец. Что нам с тобой дал этот твой именитый род? Какие нервы и какую кровь получили мы в наследство? (...) Я родился от затравленной матери, с детства я забит и запуган!..» (IX: 80) Принадлежность к роду вместе с тем связана с обреченностью, предопределенностью, невозможностью вырваться из рабства рода, освободиться от власти крови. При этом фатальность дурной наследственности в чеховском произведении усиливается за счет интертекстуальных связей повести с романом Достоевского «Братья Карамазовы», где принадлежность к роду Карамазовых изначально предопределяет сущность каждого из его представителей: «...мы все, Карамазовы, такие же (насекомые – Д. К.), и в тебе, ангеле (Алеше – Д. К.), это насекомое живет и в крови твоей бури родит» (Достоевский 2001: 112); «Ты, Алешка, ты святой, тихоня (...), девственник, а уж такую глубину прошел (...). Ты сам Карамазов, ты Карамазов вполне – стало быть, значит же что-нибудь порода и подбор» (там же: 83). Наиболее явные аллюзии на роман Достоевского обнаруживаются в истории семьи Лаптевых: отец Федор – деспот и самодур, у которого трое детей, среди них младший сын – Алексей, родившийся, как и Алеша Карамазов, от затравленной, запуганной матери. Укрепляет интертекстуальную связь между двумя произведениями определение Лаптевым своего «именитого» рода как «мы, чумазы» (IX: 75), что относит нас к этимологии фамилии Карамазовых, связанной, как известно, с тюркским *кара* – «черный», то есть Карамазов = *черномазый*, вариантом которого, в значении «грязный, запачканный», является *чумазый*. На основе этого, образ Алексея Лаптева может восприниматься как своего рода продолжение истории Алеши Карамазова, его жизнь «в миру» (см. воспоминания Лаптева в начале повести о том времени, когда он еще верил в Бога!), благодаря чему рабство и обреченность в исторической форме времени приобретает значение универсальности.

Возможность выхода из рабства времени через мгновение «экзистенциального» времени намечена в повести в линии главной героини, Юлии Сергеевны Белавиной, однако, перед тем, как прийти, в сущности, к этому моменту, необходимо глубже всмотреться в образ героини и выявить глубинные пласты структуры этого образа. Брак с Лаптевым, совершившийся как-то неожиданно, внезапно, заключенный не по любви, а по какой-то непонятной необходимости («Какой *демон* толкал тебя в мои объятия?»), ввергает ее в рабство времени и «мира». В этом аспекте важное символическое содержание приобретает едва заметная, упомянутая вскользь деталь: *золотая цепочка*, которую Лаптев в первый раз замечает на шее Юлии непосредственно перед объяснением в любви. Также не случайно, что в отношении брака неоднократно упоминается отсутствие любви со стороны Юлии и в связи с этим в качестве причины заключения брака возникает мотив *денег*. Здесь следует подчеркнуть, что мысль о браке по расчету принадлежит, как правило, Лаптеву: «ему было обидно, что (...) его не любили, но предложение его приняли, вероятно только потому, что он богат, то есть предпочли в нем то, что сам он ценил в себе меньше всего» (IX: 27). Для самой же Юлии деньги не представляют особой ценности, и ее согласие на брак мотивируется прежде всего душевными терзаниями, вызванными сомнениями и *страхом*: «Она замучилась, пала духом и уверяла себя теперь, что отказывать порядочному, доброму, любящему человеку только потому, что он не нравится, особенно когда с этим замужеством представляется возможность изменить свою жизнь, свою невеселую, монотонную, праздную жизнь, когда молодость уходит и не предвидится в будущем ничего более светлого, отказывать при таких обстоятельствах – это безумие, это каприз и прихоть, и за это может даже наказать бог» (IX: 26). Более того, прямое обвинение Лаптева в том, что она вышла замуж за него только ради «проклятых денег», до глубины души оскорбляет Юлию и причиняет ей ужасную боль: «–Клянусь богом, нет! – вскрикнула она и перекрестилась; она вся сжалась от оскорбления и он в первый раз услышал, как она плачет. – Клянусь богом, нет! – повторила она. – Я не думала о деньгах, они мне не нужны, мне просто казалось, что если я откажу тебе, то поступлю дурно. Я боялась испортить жизнь тебе и себе. И теперь страдаю за свою ошибку, невыносимо страдаю!» (IX: 59-60) Также следует обратить внимание на то, что трехчастные перечисления, которые, как это было представлено выше, служат одним из способов выражения рабства у «дурной бесконечности», и которые до этого момента были связаны, как правило, с образом Лаптева, в отношении Юлии впервые возникают непосредственно перед согласием на предложение Лаптева, в цитированном выше

внутреннем монологе героини, причем опять-таки в форме 3ⁿ (три в степени), так как трехчастные перечисления здесь повторяются три раза: 1. *«порядочному, доброму, любящему человеку»*, 2. *«невеселую, монотонную, праздную жизнь»*, 3. *«это безумие, это каприз и прихоть»*. Это наблюдение также может служить подтверждением высказанной ранее мысли, что согласие Юлии в буквальном смысле *связать* себя узами брака без любви одновременно означает согласие на рабство у «мира», у «дурной бесконечности» времени.

Как отмечалось выше, согласие Юлии на брак с Лаптевым неразрывно связано с чувством страха. Страх зарождается одновременно с неожиданным предложением Лаптева («она вздрогнула и посмотрела на него с удивлением и страхом»), и по мере того, как в одиночестве, во время ночных размышлений Юлию одолевают сомнения в правильности своего отказа, который она дала Лаптеву непроизвольно, по первому побуждению, это чувство постепенно усиливается: «В одиночестве с каждым часом ее тревога становилась все сильнее, и ей одной было не под силу справиться с этим тяжелым чувством» (IX: 21). Момент выбора Юлии, ее «да» также сопровождается глубоким страхом: «она вдруг остановилась перед Лаптевым и сказала решительно, и при этом *страшно побледнела*: – Я вчера долго думала, Алексей Федорыч... Я принимаю ваше предложение» (IX: 26). Через полгода после свадьбы, в сцене тяжелого объяснения супругов страх Юлии возрастает до ужаса: «она смотрела на него с ужасом, точно боясь, что он убьет ее» (IX: 59). Вместе с тем, из приведенных выше примеров можно заметить, что страх Юлии не имеет какой-либо определенной, конкретно выраженной причины, даже если возникновение чувства страха непосредственно связано с неожиданным предложением Лаптева. Другими словами, страх появляется в момент предложения, однако само предложение, первый отказ Юлии, замужество и т.п. не могут рассматриваться как конкретная, объективная причина, на которую направлен страх Юлии. Об этом свидетельствует, к примеру, чувство неловкости и тревоги, которое овладевает Юлией вопреки ее убеждению в правильности своего отказа: «Предложение смутило ее и своею внезапностью, (...) и тем, что пришлось ответить отказом. Она уже не помнила, что сказала Лаптеву, но продолжала еще ощущать следы того порывистого, неприятного чувства, с каким отказала ему. Он не нравился ей; (...) она не могла ответить иначе, как отказом, но все же ей было неловко, как будто она поступила дурно» (IX: 21). Неопределенность, безобъектность страха обнаруживается также за счет употребления по отношению к чувству страха Юлии союзов *как будто*, *точно* (см. приведенные выше примеры), выражающих предположительность

высказывания, неуверенность в его достоверности, позволяющих догадываться о попытках Юлии объяснить свой страх, уловить его причину, которая, как видно, выходит за рамки рационально объяснимого.

Беспричинный, гнетущий, мучительный страх, связанный с возникновением новой для Юлии ситуации, в которой она оказывается перед необходимостью *выбора* – этот страх обнаруживает существенные сходства с понятием страха как одной из ключевых категорий в философии экзистенциализма, и прежде всего в творчестве Кьеркегора. Вслед за Кьеркегором, уделившим особое внимание понятию страха в своих произведениях «Страх и трепет» (*Frygt og Bæven*, 1843), «Понятие страха» (*Begrebet Angest*, 1844) и «Болезнь к смерти» (*Sygdommen til Døden*, 1849), философы-экзистенциалисты, как правило, четко разграничивают *страх* и *боязнь* (в словоупотреблении датского философа *Angest* и *Frygt*), различие между которыми устанавливается прежде всего в направленности чувства: боязнь всегда направлена на нечто конкретное, на определенный предмет или причину, тогда как страх, лишенный рациональных объяснений, имеет своим объектом Ничто и связан со свободой человека. Как отмечает Кьеркегор, «понятие страха (...) совершенно отлично от боязни и подобных понятий, которые вступают в отношение с чем-то определенным: в противоположность этому страх является действительностью свободы как возможность для возможности» (Кьеркегор 2015: 58).

В несколько иной интерпретации подобное разграничение мы находим также у М. Хайдеггера, в его основополагающем труде «Бытие и время». Хайдеггер различает *страх* (*Sorge*), направленный на нечто внутримирное, определенное, страх, который может, «отчетливо вглядываясь, „уяснить“ страшное» (Хайдеггер 1997: 141), и *ужас* (*Angst*), причиной которого является «бытие-в-мире как таковое», и в «от-чего» которого открывается «ничто и нигде». Различие между этими двумя понятиями Хайдеггер определяет следующим образом: «Каково феноменальное отличие между тем, от чего ужасается ужас, и тем, от чего страшится страх? От-чего ужаса не есть внутримирное сущее. Поэтому с ним по его сути невозможно никакое именование-дела. Угроза не имеет характера некой определенной вредоносности, задевающей угрожаемое в определенном аспекте какой-то особенной фактической возможности быть. От-чего ужаса совершенно неопределенно» (там же: 186).

Значительное влияние на трактовку феномена страха у Хайдеггера оказало понятие страха Кьеркегора, хотя в этом отношении Хайдеггер весьма скупой отдает долг датскому философу, всего лишь несколько раз ссылаясь на него в сносках к своему

труду «Бытие и время». Вместе с тем, между пониманием страха как одного из ключевых моментов человеческого бытия у Кьеркегора и Хайдеггера обнаруживается существенное различие. Стремясь к «преодолению метафизики», Хайдеггер устраняет из человеческого бытия все божественное, вневременное и вечное, и подчеркивает его конечность. Здесь и возникает неразрывная связь бытия и времени, точнее *временности* – как именует Хайдеггер исходное, подлинное понятие времени –, которое «образует исходный бытийный смысл присутствия» (там же: 235) и обеспечивает структурную целостность, единство «вот-бытия», определяемого Хайдеггером как *Dasein*, забота. Конечность является основной характеристикой временности по той причине, что само человеческое существование, вот-бытие является смертным. Смерть понимается Хайдеггером не как «конец» в обычном смысле, не просто как окончание жизни человека, прекращение присутствия, а как конечная цель, к которой устремлено вот-бытие, и которая выступает главным конституирующим началом *Dasein*. «Подразумеваемое смертью окончание – пишет Хайдеггер –, значит не законченность присутствия, но *бытие к концу* этого сущего. Смерть – способ быть, который присутствие берет на себя, едва оно есть» (там же: 245, курсив автора). И далее: «Забота есть бытие к смерти (...). В таком бытии к своему концу присутствие экзистировать собственно цело как сущее, каким оно, „брошенное в смерть“, может быть. Оно не имеет конца, где оно просто прекращается, но *экзистировать конечно*» (там же: 329, курсив автора).

Устремленностью вот-бытия к смерти обусловлена принципиальная роль *будущего* в концепции времени Хайдеггера. «В отличие от всей традиционной метафизики, полагавшей „телос“ времени в моменте „теперь“, которое в качестве неделимого есть именно начало времени (вспомним Аристотеля), потому что сквозь него просвечивает вечность, Хайдеггер утверждает, что время временит из будущего. А поскольку наиподлиннейшее будущее для вот-бытия – это смерть, то смерть и являет собой онтологический горизонт времени. Отсюда – фундаментальная роль у Хайдеггера экзистенциала ужаса, страха (*Angst*), источником и подлинной формой которого является ужас смерти» (Гайдено 2006: 405). Как формулирует Хайдеггер: «Бытие к смерти есть сущностно ужас» (Хайдеггер 1997: 266).

Таким образом, Хайдеггер отклоняет мысль о вневременном и вечном бытии, и воспринимает смерть и сопряженный с ней ужас как высшую и последнюю реальность. Хайдеггер и Кьеркегору ставит в упрек то, что последнему, в сущности, не удалась *экзистенциальная* интерпретация феномена мгновения, так как Кьеркегор «остается

зависим от расхожей концепции времени и определяет мгновение с помощью „теперь” и *вечности*» (там же: 338). В этом отношении Хайдеггер прямо противоположен религиозным мыслителям, в том числе и Кьеркегору, для которых переживание страха-ужаса является началом и необходимым условием движения человека к божественной тайне, к полноте бытия, к «обожению» как осуществлению в человеке «образа и подобия Божьего». Устраняя Бога как онтологическое условие человеческого существования, Хайдеггер полагает достижение единства и подлинности вот-бытия в его раскрытости собственной смерти, в проникнутости ужасом смерти, в одиноком переживании смерти как единственной и подлинной своей возможности²².

Возвращаясь к вопросу о разграничении понятий боязни и страха у экзистенциалистов, можно отметить, что Бердяев, в свою очередь, также проводит различие между страхом, с одной стороны, и тоской или ужасом²³ – с другой. В интерпретации Бердяева, страх как состояние падшей твари, находящейся «в низинах бытия» – это постоянное ожидание опасности, страданий, лишений, ожидание болезни, бедности и т.д., поэтому Бердяев определяет страх, как состояние, унижающее, а не возвышающее человека. В отличие от страха, тоска (или ужас) связана с тайной бытия, от которой человек оторван, поэтому в тоске, которая всегда безотчетна, заключается устремленность вверх, к высшим сферам бытия. Тоска-ужас является свидетельством двойственной природы человека: подобно страху, она свидетельствует о его низменной, падшей природе, но вместе с тем, она служит доказательством и его высшей, богоподобной природы, его призвания к высшей жизни (Бердяев 1993: 155-156). В книге «О рабстве и свободе человека» Бердяев дополняет эту мысль: «В тоске есть что-то трансцендентное в двойном смысле. Личность переживает себя, как трансцендентное, чуждое миру, и переживает бездну, отделяющую ее от высшего мира, от иного мира, который должен ей быть родным» (Бердяев 2006: 59).

Близость страха в произведениях Чехова к понятию страха у философов-экзистенциалистов, в особенности у Кьеркегора, уже ранее обращала на себя внимание исследователей. Так, И. Регоци отмечает, что чеховские персонажи, находящиеся на «низших стадиях» духовной жизни, как правило, охвачены «боязнью» (Frygt): к таким персонажам относится, например, Сысоев («Учитель»), подозревающий, что в городе у

²² См. также: Гайденок 2006: 400-408.

²³ Отличие между тоской и ужасом Бердяев определяет в следующем: «Тоска и ужас связаны, но ужас ближе к тайне бытия, чем тоска, ужас духовнее, тоска же душевнее» (Бердяев 1993: 158).

него много врагов и доносчиков, или Беликов («Человек в футляре»), живущий в постоянном страхе, «как бы чего не вышло» (Regécz 2000: 43).

Вместе с тем, в произведениях Чехова нередко обнаруживается страх другого рода: непонятная, необъяснимая, часто неосознанная тревога, мучительное, томящее беспокойство, не имеющее какой-либо видимой причины. Как правило, такое чувство страха присуще героям, склонным к размышлениям и способным к самоанализу, остро ощущающим недовольство обыденным миром, героям, которые в поисках смысла жизни предстают перед бездной, отделяющей их от бесконечной тайны бытия. О таком переживании страха, вызванном необъяснимостью жизни, хаосом существования, свидетельствует монолог Силина в рассказе «Страх» (1892): «Я, голубчик, не понимаю и боюсь жизни. Не знаю, быть может, я больной, свихнувшийся человек. Нормальному, здоровому человеку кажется, что он понимает все, что видит и слышит, а я вот утерял это „кажется“ и изо дня в день отравляю себя страхом (...). Когда я лежу на траве и долго смотрю на козявку, которая родилась только вчера и ничего не понимает, то мне кажется, что ее жизнь состоит из сплошного ужаса, и в ней я вижу самого себя (...). Я неспособен различать, что в моих поступках правда и что ложь, и они тревожат меня (...). Никого и ничего я не понимаю» (VII: 131-132)²⁴. Надя, героиня последнего рассказа Чехова «Невеста» (1903), по ночам испытывает необъяснимую тревогу, которая мешает ей уснуть: «почему-то теперь, когда до свадьбы осталось не больше месяца, она стала испытывать страх, беспокойство, как будто ожидало ее что-то неопределенное, тяжелое» (X: 206).

Страх Николая Степановича, пожилого профессора «Скучной истории», вызванный сознанием близкой и неизбежной смерти, также связан с иррациональным, с непонятной, прежде неизвестной ему сферой действительности. Как ученый-естественник, Николай Степанович при помощи логики пытается найти объяснение происходящим в нем физическим и психическим переменам, но ответ ускользает от него, так как к основным вопросам бытия он подходит со стороны рационализма. Свое новое состояние профессор характеризует следующим образом: «Во мне происходит нечто такое, что прилично

²⁴ Эта «козявка», родившаяся только вчера и ничего не понимающая в мире, в чьем бессмысленном, состоящем из сплошного ужаса существовании Силин видит отражение своей собственной жизни – эта «козявка» также может рассматриваться как художественное оформление того способа «бытия-в-мире», которое через тридцать с лишком лет будет сформулировано М. Хайдеггером в его «Бытии и времени». В самом деле, устранение Бога как онтологического горизонта бытия влечет за собой абсолютное господство смерти и ужаса над человеческой жизнью, что в свою очередь приводит к уничтожению человека, к осознанию ничтожности, бессмысленности его существования. Как отмечает в своем труде и сам Хайдеггер, «забота сама в своем существе вся и насквозь пронизана ничтожностью» (Хайдеггер 1997: 285).

только рабам: в голове моей день и ночь бродят злые мысли, а в душе свили себе гнездо чувства, каких я не знал раньше. Я и ненавижу, и презираю, и негодную, и возмущаюсь, и боюсь» (VII: 282). Профессор, человек науки, привыкший путем формальной логики устанавливать причинно-следственные отношения между явлениями действительности, характеризует возникшее в нем чувство при помощи глагола «бояться», предполагающего постановку зависимого слова, которое указывало бы на конкретную причину этой «боязни» («боюсь» чего?). Однако незавершенность мысли, отсутствие зависимого слова в словосочетании свидетельствует о том, что сознание профессора не в состоянии уловить очертаний причины, выходящей за рамки сферы рационального. Пользуясь определением И. Регоци, можно сказать, что бытие в целом стало непонятным профессору, что и вызвало в нем страх (Regéczí 2000: 43).

Примечательно, что страх подступает к человеку, как правило, ночью, в тишине и одиночестве²⁵. Многие чеховские герои (как, например, Юлия, Надя или Николай Степанович) страдают бессонницей, причиной которой является страх, беспокойство, необъяснимое томление. Вместе с тем, бессонница как невозможность уснуть в то время, когда другие люди спят, связывается с ощущением «ненормальности». Это состояние очень точно характеризует Николай Степанович: «Не спать ночью – значит каждую минуту сознавать себя ненормальным, а потому я с нетерпением жду утра и дня, когда я имею право не спать» (VII: 254). Больным, ненормальным человеком считает себя и Силин потому, что его посещают странные мысли о непонятности всего существующего в мире. Однако именно эти мучительные мысли и связанный с ними гнетущий страх выделяют героя из мира обыденности, и свидетельствуют о его вступлении на «узкий путь»²⁶, ведущий в высшие сферы бытия, так как осознание своей «ненормальности» обусловлено отказом личности от удовлетворенности «нижинами бытия», несогласием личности принадлежать обыденности, рабству «этого» мира. Таким образом, мир «нормальных» людей, спокойно спящих по ночам и не чувствующих беспокойства, потому что им *кажется*, что они понимают жизнь – это мир обыденности и пошлости, в котором, по словам Бердяева, «происходит освобождение от страха не через движение вверх, а через падение вниз. Пошлость есть

²⁵ О том, что подобного рода чувство страха было знакомо и самому Чехову, свидетельствует немногословное признание писателя в письме к Суворину, написанном в тяжелой атмосфере болезни и близкой смерти брата Николая: «Когда я один, мне почему-то становится страшно, точно я среди великого океана солистом плыву на утлой ладье» (А. С. Суворину, 9 июня 1889 г.).

²⁶ Ср. в Евангелии от Матфея: «Входите тесными вратами; потому что широки врата и пространен путь, ведущие в погибель, и многие идут ими; потому что тесны врата и узок путь, ведущие в жизнь, и немногие находят их» (Мф 7: 13-14).

окончательное водворение на низинной плоскости, когда нет уже не только тоски по горнему миру и священного ужаса перед трансцендентным, но нет уже и страха (...) Пошлость есть совершенная удовлетворенность, довольство и даже веселье от плоскости небытия, окончательное выбрасывание на поверхность, окончательный отрыв от всякой глубины, от ядра бытия, боязнь всякого возвращения к глубине. Пошлость и есть этот мир, окончательно забывший об ином мире и почувствовавший довольство. Пошлость есть потеря всякой оригинальности (...) В царстве пошлости все делается легким, трудность исчезает, но это легкость, порожденная отказом от борьбы за высшее бытие (...), пошлость есть освобождение от (...) страдания, порожденного сознанием контраста между бытием и небытием, полнотой и пустотой» (Бердяев 1993: 158).

В этом отношении заслуживает внимания мысль Ницше о призвании человека к высшей реальности бытия через постоянное преодоление себя, о необходимости выйти за пределы человеческого, обыденного, мысль, которая была столь горячо и убедительно выражена философом в книге «Так говорил Заратустра». В страстной речи Заратустры о сверхчеловеке Ницше подвергает резкой критике мир самодовольных, не стремящихся к большему, гордящихся своими знаниями и просвещенностью людей, которых он называет «последними людьми», заслуживающими презрения. Последний человек – самый многочисленный *species* на земле, он неистребим. В нем нет любви, и творческих порывов, нет устремленности к звездам. Последний человек все великое превращает в ничтожное, незначительное, он стремится только к тому, чтобы ему было уютно и тепло в мире, чтобы сны его были приятными и ничто не расстраивало желудка. Последний человек всегда осмотрителен, свое здоровье и покой он ценит превыше всего, поэтому ему непонятны «безумные» – те, кто чувствует и мыслит иначе²⁷. Заратустра требует победы над «последним человеком», и призывает к опасному и трудному, полному страха пути, ведущему от животного к сверхчеловеку. На этом пути человек не есть цель, «человек есть нечто, что должно превзойти» (Ницше 2016: 5). Человек – это всего лишь мост, «канат, натянутый между животным и сверхчеловеком, – канат над пропастью» (там же: 7). Путь к сверхчеловеку подобен смертельно опасному движению канатоходца, балансирующего на тонком канате над

²⁷ Нельзя не заметить здесь близость «нормального» человека у Чехова и «последнего человека» у Ницше: это человек толпы, обыватель, в чьем плоскостном мышлении стремление к высшей реальности воспринимается как отклонение от нормы, как болезнь, безумие, которое следует искоренить. Примечательно, что в произведениях Чехова мы также можем встретить таких «безумцев», например, в образе Громова («Палата № 6») или Коврина («Черный монах»), трагедия которых заключается в том, что «нормальные» люди прилагают все усилия, чтобы излечить их от «безумия».

головокружительной бездной, рискующего в любое мгновение сорваться вниз. По свидетельству Ницше, путь к сильной личности начинается там, где человек переоценивает нормы и цели привычной стадной морали, и с презрением отказывается от удовлетворенности безопасным, но плоским и бесстрастно-холодным существованием, которым обеспечивается человек в условиях стадной жизни:

«В чем то самое высокое, что можете вы пережить? – спрашивает Заратустра. – Это – час великого презрения. Час, когда ваше счастье становится для вас отвратительным, так же как ваш разум и ваша добродетель.

Час, когда вы говорите: „В чем мое счастье! Оно – бедность и грязь и жалкое довольство собою. Мое счастье должно бы было оправдывать само существование!”

Час, когда вы говорите: „В чем мой разум! Добивается ли он знания, как лев своей пищи? Он – бедность и грязь и жалкое довольство собою!”

Час, когда вы говорите: „В чем моя добродетель! Она еще не заставила меня безумствовать. Как я устал от добра моего и от зла моего! Все это бедность и грязь и жалкое довольство собою!”

Час, когда вы говорите: „В чем моя справедливость! Я не вижу, чтобы я был пламенем и углем. А справедливый – это пламень и уголь!”

Час, когда вы говорите: „В чем моя жалость! Разве жалость – не крест, к которому пригвождается каждый, кто любит людей? Но моя жалость не есть распятие”» (там же).

Разрыв личности с дольным миром и устремленность к «той стороне», путь к которой ведет через бездну, неизбежно сопряжен с одиночеством и страхом. Страх является предпосылкой и необходимым условием движения личности к преодолению себя, к восхождению к высшей реальности, к миру «иному». Вероятно поэтому, как у большинства философов-экзистенциалистов, так и у Чехова безотчетный страх-ужас воспринимается как состояние, выделяющее человека из мира обыденности и свидетельствующее о его вступлении на трудный и опасный, полный страданий путь, ведущий к высшим сферам бытия.

После этого небольшого экскурса, посвященного понятию страха, возвратимся к нашим размышлениям о повести «Три года». Как отмечалось выше, беспричинный страх Юлии обнаруживает сходные черты с понятием страха у философов-экзистенциалистов, и прежде всего у Кьеркегора. Для того, чтобы глубже раскрыть сущность страха в произведении, рассмотрим подробнее анализ понятия страха, предложенный датским мыслителем. Здесь считаю нужным подчеркнуть, что рассмотрение чеховского произведения через призму философии Кьеркегора отнюдь не

подразумевает, что Чехов писал свои произведения под непосредственным влиянием философии Кьеркегора, хотя мы не имеем убедительных доказательств ни в подтверждение, ни в опровержение такого предположения²⁸. Использование кьеркегоровской философии в предложенной нами интерпретации чеховских произведений мотивировано прежде всего близостью чеховского восприятия к экзистенциализму, подмеченной ранее рядом исследователей, близостью, которая, в свою очередь, подтверждается тем, что без оглядки на философию раннего экзистенциализма огромные пласты чеховского подтекста продолжают оставаться невыявленными.

Кьеркегор связывает понятие страха с грехопадением, понимая страх как предпосылку первородного греха и как следствие греха в отдельном индивиде, но вместе с тем и как то, что спасает человека силой веры. По определению философа, первородный грех – это первый грех Адама, через который *грех* как таковой вошел в мир, но точно так же первый грех действителен и для всякого последующего человека, так как грех входит в мир через первый грех каждого отдельного индивида (Кьеркегор 2015: 48). Для Кьеркегора «*первый* грех означает нечто иное, чем просто грех (то есть грех, как многие другие), нечто иное, чем некий грех (то есть № 1, имея ввиду также № 2). Первый грех – это качественное определение, первый грех – это грех» (там же: 47, курсив автора). Качество понимается Кьеркегором как отличительный, уникальный характер явления, причем появление нового качества, то есть переход от одного качества к другому – в данном случае, переход от состояния невинности к греху – совершается внезапно, посредством «*прыжка*», который осуществляется не по законам логики (то есть новое качество возникает не в результате накопления количественных изменений), но посредством *свободы* (там же: 47; 200). Как отмечает Кьеркегор, «грех входит как нечто внезапное, то есть через прыжок (*ved Springet*); вместе с тем, этот прыжок одновременно полагает качество; однако как только качество положено, в то же самое мгновение прыжок преобразуется в качество и оказывается пред-положенным качеством, а качество – пред-положенным прыжком» (там же: 49).

²⁸ На вопрос о том, читал ли Чехов произведения Кьеркегора, ответить довольно трудно. И. Регеци отмечает, что в России в 1894 г. был издан отрывок «Или-или» под названием «Наслаждение и долг», а также, незадолго до этого, в 1885 г. в *Северном Вестнике* были изданы «Дневник обольстителя» и «Гармоническое развитие эстетических и этических начал в человеческой личности». Кроме того, во время поездок за границу Чехов мог ознакомиться и с немецкими переводами произведений датского философа. Но это всего лишь предположения, из которых нельзя сделать однозначных выводов. Об этом подробнее см. Regéczi 2000: 16-17.

Кьеркегор рассматривает человека как синтез душевного и телесного начал, соединяющихся в чем-то третьем; это третье есть дух. В состоянии невинности человек определен душевно и телесно, «в непосредственном единстве со своей природностью» (там же: 59), но как дух человек не определен, как раз поэтому можно сказать, что невинность есть неведение. В невинности дух в человеке пребывает как бы в состоянии полусна, или, как формулирует Кьеркегор – дух «грезит». В невинности «царствует мир и покой; однако в то же самое время здесь пребывает и нечто иное, что, однако же не является ни миром, ни борьбой; ибо тут ведь нет ничего, с чем можно было бы бороться. Но что же это тогда? Ничто. Но какое же воздействие имеет Ничто? Оно порождает страх. Такова глубокая таинственность невинности: она одновременно является страхом (...). Страх – это определение грезящего духа» (там же).

Страх, возникающий в состоянии невинности, Кьеркегор характеризует, как «симпатическую антипатию», поскольку природа этого страха такова, что страх охватывает человека, как чуждая сила, но человек не может освободиться от этой силы, так как одновременно желает того, чего страшится. Поэтому страх делает человека бессильным, а в этом состоянии слабости как раз и совершается первый грех (там же: 202; примеч. 76). Как поясняет Кьеркегор, «дух присутствует в настоящем, но как нечто непосредственное, как нечто грезящее. Однако в той мере, в какой он присутствует в настоящем, он в определенной степени является чуждой силой; ибо он постоянно нарушает отношение между душой и телом, которое хотя и обладает постоянством, вместе с тем и не обладает им, поскольку получает это постоянство только от духа. С другой же стороны, это дружественная сила, которая как раз стремится основать такое отношение. Но каково же тогда отношение человека к такой двусмысленной силе, как относится дух к себе самому и к своему условию? Он относится как страх. Стать свободным от самого себя дух не может; постичь себя самого он также не может, пока он имеет себя вне себя самого; человек не может и погрузиться в растительное состояние, ибо он определен как дух; он не способен и ускользнуть от страха, ибо он его любит; но он и не способен действительно любить его, ибо он от него ускользает» (там же: 61-62). Здесь невинность достигает высшей точки, доводится до крайности: она есть неведение, которое, в свою очередь есть страх, относящийся к Ничто, а Ничто страха – это пробуждающаяся возможность свободы. Как подчеркивает Кьеркегор, возможность свободы в состоянии невинности заключается не в выборе между добром и злом (поскольку различие добра и зла, в сущности, возникает лишь вместе со вкушением «запретного плода», то есть вместе с грехопадением), а в том, чтобы *мочь*.

Однако дух не знает, чем именно является то, что он *может*, как раз поэтому возможность мочь и есть высшей формой неведения и, вместе с тем, высшим выражением страха. Таким образом, страх, как возможность свободы, предвосхищает то мгновение (прыжок), когда «грезящий» дух становится действительным, что, в свою очередь, и есть грехопадение. Однако же в силу чего совершается этот качественный прыжок?

Схожую интерпретацию грехопадения дает П. Тиллих в «Систематическом богословии», отправляясь от глубинного значения понятия *экзистенция*, получившего уже ранее в философии Кьеркегора особое место. Как отмечает теолог, этимологически слово *экзистенция* выводится из латинского *existere*, коренным значением которого является «выдаваться, стоять вне». С этой точки зрения экзистенция означает стояние «вне небытия» (Тиллих 1998: 328). Все, что стоит вне собственного небытия – участвует в бытии, независимо от того, существует оно или нет. Все, что находится в бытии может иметь либо потенциальное, либо актуальное бытие. Потенциальное бытие предшествует актуальному, оно есть «состояние реальной возможности», оно есть относительное, но не абсолютное небытие. Все, что существует, существует потому, что оно «оставило состояние простой потенциальности и стало актуальным» (там же). Актуальное бытие и есть *экзистенция*, к потенциальному же бытию можно применить термин *эссенция*.

Согласно Тиллиху, «экзистенциальная ситуация человека находится в состоянии отчуждения от его эссенциальной природы» (там же: 332). Автор усматривает в отчуждении процесс, в котором человек теряет свою истинную личность и становится «вещью». В экзистенции человек отчужден от основания своего бытия, от других существ и от себя самого. Он отчужден от своего истинного, эссенциального существования, другими словами, «так, как он существует, есть не то, чем он является эссенциально и чем он обязан быть» (там же: 353). Именно поэтому экзистенция человека наполнена страхом, тревогой и угрозой бессмысленности.

Тиллих определяет переход от эссенции к экзистенции как *падение*. Символом этого падения в христианстве является грехопадение, которое связывается с мифом о грехопадении Адама, в первой книге Бытия. Тиллих подчеркивает, что грехопадение Адама превосходит миф, и имеет универсальный антропологический смысл: падение Адама имеет значение не только как событие, произошедшее однажды в прошлом, но как всеобщий символ, указывающий на общее свойство экзистенции человека.

Переход от эссенции к экзистенции (ср. качественный прыжок у Кьеркегора) совершается через *конечную свободу* человека. Его свобода конечна потому, что ограничивается противоположным полюсом – предопределением. «Экзистенция укоренена и в этической свободе, и в трагическом предопределении. Если отрицается та или иная сторона, то человеческая ситуация становится непостижимой» (там же: 345). Человеческая природа такова, что она не может находиться в состоянии «дремлющей невинности» (там же: 341), в которой свобода и предопределение находятся в единстве и равновесии; рано или поздно конечная свобода осознается и стремится актуализироваться. Это и есть элемент предопределенности природы человека. *Неизбежно* человек попадает в ситуацию, когда должен *выбирать* между желанием актуализировать свою конечную свободу и требованием сохранить дремлющую невинность. И «в силу своей конечной свободы он выбирает актуализацию» (там же: 343)²⁹.

Возвращаясь к понятию страха у Кьеркегора, здесь следует выделить еще один существенный момент. По Кьеркегору, грехопадение неразрывно связано с чувственностью, с возникновением сексуальности. Каким образом? «В невинности (...) – поясняет Кьеркегор –, синтез (души и тела – *Д.К.*) еще не является действительным; ибо связующее звено – это дух, а он еще не установлен как дух (...). В то мгновение, когда дух устанавливает самое себя, он устанавливает синтез, но для того, чтобы установить синтез, он должен прежде всего пронизать его различием, а крайняя точка чувственного – это как раз сексуальное» (Кьеркегор 2015: 67). Однако, как подчеркивает Кьеркегор, чувственность изначально не была греховностью, но она стала греховностью после того, как грех вошел в мир, и становится таковой всякий раз, когда грех через единичного индивида входит в мир.

Детальный анализ понятия страха в философии Кьеркегора дает нам возможность проникнуть в глубинные пласты подтекста повести «Три года», и ближе подойти к сущности чувства страха, переживаемого Юлией. Как отмечалось выше, возникновение страха Юлии непосредственно связано с предложением Лаптева, поставившим Юлию в ситуацию, в которой она оказывается перед необходимостью *выбора* и в которой, в силу постепенно нарастающего страха, она выбирает *согласие*. Если теперь взглянуть на выбор Юлии в свете кьеркегоровского понятия страха, то ее согласие приобретает новые очертания, новый смысл, так как в этом отношении оно весьма справедливо может быть соотнесено с *грехопадением*. С этой точки зрения, состояние Юлии до

²⁹ Именно поэтому Кьеркегор считает неуместным вопрос, что случилось бы, если бы Адам не согрешил.

момента согласия может восприниматься как состояние невинности, что находит свое подтверждение во многих деталях произведения. Прежде всего, с самого начала повести неоднократно подчеркивается искренняя и глубокая религиозность Юлии, ее нравственная чистота: о близости к сфере божественного свидетельствует, к примеру, ее отношение к церкви и молитве, составляющим неотъемлемую часть жизни Юлии, а также идущий от нее легкий, едва уловимый запах ладана, вызывающий в Лаптеве *воспоминания* о потерянной *вере* и о прежних мечтах про *чистую любовь*. Запах ладана – ароматического вещества, возкурение которого с древних времен использовалось в ритуальных целях как жертвоприношение, то есть как форма общения с Богом –, в данном случае имеет очень глубокое, можно сказать, сакральное значение, так как запах (дух)³⁰, будучи связанным с дыханием, как источником жизни, обнаруживает ассоциативные связи с дыханием Божиим, со Святым Духом. Так, в православном богослужении возкурение ладана служит выражением «благоухания духовного»³¹, символом божественного присутствия, благодатного дыхания Святого Духа. Вместе с тем, понимание Духа Божия как дыхания жизни отсылает нас к ветхозаветному повествованию о сотворении человека Богом: «И создал Господь Бог человека из праха земного, и вдунул в лице его дыхание жизни, и стал человек душою живою. И насадил Господь Бог рай в Едеме на востоке; и поместил там человека, которого создал» (Быт 2: 7-8). Здесь же, в раю, человек пребывал в состоянии невинности и был преисполнен присутствия Божия (в сущности, «дышал» Духом Божиим) до момента грехопадения. Таким образом, мы возвращаемся к нашей исходной мысли, а именно, что тонкий аромат ладана, исходивший от Юлии после богослужения, является свидетельством присутствия в ней божественного начала, ее преисполненности божественным «дыханием», что, в свою очередь, увязывается с райским состоянием невинности, в общем же плане – в плане чеховской латентной антропологии – может восприниматься как художественное выражение изначальной проникнутости человека Духом Божиим, «источения» божественной сущности человека, его богоподобной природы.

Другое весьма ценное указание относительно того, что до момента выбора Юлия пребывает в состоянии, сопоставимом с состоянием невинности, можно усмотреть в цветовой характеристике одежды героини. В тот день, когда Лаптев неожиданно сделал

³⁰ Так, например, в толковом словаре Даля указаны, помимо прочего, следующие значения слова «дух»: Святой Дух; Дух Божий, благодать, вдохновение; отличительное свойство, сущность; дыхание; запах.

³¹ Слова из молитвы, произносимой священником во время каждения в православной литургии: «Кадило Тебе приносим, Христе Боже наш, в воню благоухания духовнаго, еже приемь в пренебесный Твой Жертвенник, возниспосли нам благодать Пресвятаго Твоего Духа».

Юлии предложение, она была одета в белое платье с голубыми цветочками, причем сообщается об этом предельно кратко, как бы между прочим: «Вошли в сени. Юлия Сергеевна побежала наверх, шумя своим платьем, белым с голубыми цветочками» (IX: 21). Между тем, белый и голубой цвета несут в себе важное символическое значение. Белый цвет является цветом чистоты, невинности, святости, это «символ воплощенной полноты бытия» (Белый 1994: 201), символ божественного сияния. Здесь можно заметить, что в образе Юлии до ее согласия вообще характерно преобладание белого цвета: белое платье, ручка зонтика из белой кости, ее тонкая белая шея с золотой цепочкой, бледное лицо. Голубой цвет, в свою очередь, обозначает лазурь небесного свода, бесконечность неба, и служит символом иного, вечного мира. Примечательно, что в иконописании голубой или синий цвет сопровождает образ Пречистой Девы Марии – Приснодевы, носительницы райской непорочности, которая на иконах знаменуется покровом голубого (синего) цвета, символизирующим ее небесную чистоту и девственность. П. Флоренский, глубоко анализируя символику голубого цвета, отмечает, что голубизна «символизирует *воздух, небо* и, отсюда, – присутствие Божества в мире чрез его творчество, чрез его силы» (Флоренский 2003: 426, курсив автора), и связывает голубой цвет с образом Софии, божественной премудрости³², которая есть идеальная, небесная сущность человека, «проблеск вечного достоинства личности», образ Божий в человеке (там же: 270). София есть «первозданное естество твари, творческая Любовь Божия» (там же: 268), и как таковая, она есть чистота, непорочность, внутреннее целомудрие, *девство*, являющееся в мистической традиции в облике Пречистой Девы (там же: 283). Таким образом, цветовая символика одежды героини в начале повести может служить еще одним указанием изначальной, «первозданной» чистоты, безгреховности, «девственности» Юлии, в чем «софийном» образе приоткрывается «для созерцания прекрасная первозданная тварь» (там же: 264).

В этом отношении особенно важное значение приобретает в произведении знаковая деталь: *зонтик* – «атрибут» Юлии, настойчиво повторяющийся в тексте³³. С

³² Как отмечает Флоренский, голубой цвет «означает *божественную премудрость, обнаруженную* посредством жизни, духа или дыхания Божия; он есть символ *духа истины*; он указывает обнаружение любви и премудрости в деянии; он был символом любви и возрождения души подвигами» (Флоренский 2003: 429, курсив автора).

³³ Впервые зонтик упоминается в I главе: Юлия забывает его у Нины Федоровны, сестры Лаптева, и под этим раскрытым зонтиком Лаптев проводит счастливейшие минуты своей жизни; во II главе зонтик становится поводом для посещения Лаптева и реквизитом его неожиданного предложения; в XVI главе Лаптев достает зонтик из комода из красного дерева с бронзой, в котором он «хранил разные ненужные вещи», и возвращает его Юлии, сожалея о потерянных надеждах на счастье; в заключительной сцене произведения Юлия, сидя под широким тополем в ожидании гостей, держит в руках «тот же старый знакомый зонтик».

зонтиком связан весьма значимый эпизод – единственный случай в жизни Лаптева, когда он переживает чистые, счастливые минуты, некое состояние экстаза, творческого вдохновения, под влиянием которого он изливает переполняющие сердце чувства в откровенном, восторженном письме-исповеди к своему другу: «Дома он увидел на стуле зонтик, забытый Юлией Сергеевной, схватил его и жадно поцеловал. Зонтик был шелковый, уже не новый, перехваченный старою резинкой; ручка была из простой белой кости, дешевая. Лаптев раскрыл его над собой, и ему казалось, что около него даже пахнет счастьем. Он сел поудобнее и, не выпуская из рук зонтика, стал писать в Москву (...)» (IX: 15). Зонтик, раскрытый над головой, имеющий полукруглую, сферическую форму, может восприниматься как уменьшенное до масштабов обыденной жизни отображение «купола» – небесного свода, в центре которого находится ручка из белой кости – своеобразный аналог «мировой оси». Мифопоэтический характер этой детали усиливается также за счет упоминания о материале ручки: «белая кость», которая вызывает ассоциации со слоновой костью, что, в свою очередь, отсылает нас к мотиву «башни из слоновой кости». Башня, или, первоначально, столп из слоновой кости – сравнение, используемое в ветхозаветном гимне божественной любви «Песни песней» для описания красоты возлюбленной Невесты: «Шея твоя – как столп из слоновой кости» (Песн. 7: 5). Как продолжение этого образа, прежде всего в западной, католической традиции, «башня из слоновой кости» стала наименованием Пречистой Девы, Матери Божией, соединяющей в себе божественное и человеческое. Вместе с тем, столп или башня – мифологические образы мировой вертикали, центра мира, средоточия жизни, в котором встречается небо и земля, мир горний и дольний, и Пречистая Дева есть истинное воплощение этой «мировой оси». Помимо этого, ветхозаветное уподобление *шея Невесты – столп из слоновой кости* выводит на поверхность текста ассоциативную связь *белая шея Юлии – ручка из белой кости*, что, с одной стороны, усиливает мифопоэтическое значение ручки зонтика как «мировой оси» (ручка из белой кости – столп из слоновой кости), с другой – позволяет усмотреть в образе Юлии некую «ипостась» Невесты из Песни Песней, которая в христианской мистической традиции есть образ души (Церкви, Софии), уговленной Жениху, Христу-Логосу.

На основе вышеизложенного, раскрытый зонтик Юлии может рассматриваться как уменьшенный, профанизированный образ мировой вертикали, соединяющей небесную и земную сферы, как средоточие благодати, нисходящей из открытого неба. Не случайно, что сладкий восторг, упоительное чувство счастья, переживаемые

Лаптевым под раскрытым зонтиком, вызваны его пребыванием как бы под сенью небесного «покрова»³⁴, прикосновением (ср. «не выпуская из рук зонтика») к «средоточию благодати». Однако это переживание оказывается единичным и преходящим в жизни Лаптева, оно не имеет продолжения, так как Лаптев в дальнейшем не только ни разу не раскрывает зонтика, но запирает его на долгое время в комод «из красного дерева с бронзой» как ненужную вещь, чтобы затем в таком же сложенном виде вернуть его законной владелице, Юлии. В свете вышесказанного, этот момент в произведении приобретает особое, весьма глубокое значение: зонтик, как источник счастья и божественной благодати, оказавшийся ненужным и запертый в комод из красного дерева – *дорогого материала*, сочетающегося с холодной и безжизненной бронзой (см. анализ мотива бронзы в рассказе «Скрипка Ротшильда», гл. 4), выражает пребывание души, «образа и подобия Божия» в рабстве материальных ценностей, в рабстве «этого» мира. В этом отношении знаменательно противопоставление высокой стоимости, «дороговизны» комода из красного дерева и «дешевизны» белой кости – материала, из которого сделана ручка зонтика. Принимая во внимание приведенные выше замечания о сакральной функции зонтика, нельзя не заметить, что противопоставление дорогого комода и подчеркнуто дешевого зонтика скрывает в себе значение оппозиции внешних, «мирских» и внутренних, духовных ценностей, мишуры и показного блеска материального и простоты идеального, а также подчеркивает предпочтение Лаптевым первого последнему, чем и объясняется единичность переживания в жизни героя, так как возможность приобщения к сфере идеального не находит в нем отклика (ср. воспоминания о далеком прошлом, «когда он тоже веровал в бога»). Не случайно, что «дешевизну» материала замечает именно Лаптев – купеческий сын, «раб» (как он сам неоднократно определяет свое состояние), для которого характерно «мирское», «профанное» видение мира. Что же касается Юлии, то в конце произведения она снова обретает свой «атрибут», но зонтик возвращается здесь уже в новом аспекте, в еще более «раскрытой», расширенной перспективе – в образе дерева: «Где начиналась главная аллея, шагах в двадцати от ворот, *под старым широким тополем* сидела Юлия Сергеевна, поджидая гостей. На ней было легкое

³⁴ В православной традиции одним из самых важных «атрибутов» Пресвятой Богородицы является покров (покрывало, омофор), который Она снимает с себя и простирает над верующими, чтобы защитить их от «врага» и ниспослать им благодать Божию. Покрову Богородицы посвящено множество икон, а также один из самых значительных церковных праздников – Покров Пресвятой Богородицы. В основе этого праздника лежит предание, согласно которому св. Андрей Юродивый во время молитвы во Влахернском храме увидел Богородицу, покрывающую присутствующих своим омофором.

изящное платье, отделанное кружевами, платье светлое, кремового цвета, а в руках был *все тот же старый знакомый зонтик*» (IX: 90).

Возвращаясь к размышлениям относительно «невинности» Юлии, можно отметить, что состояние «невинности» в произведении предстает как своего рода «неведение» (как мы видели ранее, у Кьеркегора также «невинность есть неведение»). Так, неожиданное предложение Лаптева действует на Юлию столь ошеломляюще и приводит ее в отчаяние потому, что до этого момента у нее даже не возникало мысли о замужестве, о возможности брака с этим человеком: «...казалось ей, что он не обращал на нее никакого внимания, и сама она была к нему совершенно равнодушна, – и вдруг это объяснение на лестнице (...). Предложение смутило ее и своею внезапностью, и тем, что произнесено было слово *жена*...» (IX: 21, курсив автора). В этом состоянии «неведения» Юлия пребывает как бы вне «знания» о возможности выбора. Однако как только произносится слово *жена*³⁵, в этот момент возникает «возможность свободы» (Кьеркегор) – возможность выбора между сохранением «дремлющей невинности» (девственности) и актуализацией своей «конечной свободы», то есть реализацией своего женского начала, своей женской сущности. При этом, посредством произнесения слова «жена», здесь появляется также и своего рода чувственность, сексуальность, и хотя она еще не определена как сексуальность, но она уже некоторым образом содержится внутри «неведения»³⁶.

Предложение Лаптева нарушает покой и душевное равновесие Юлии, и порождает в ней множество отрицательных эмоций: чувство смущения, тревоги, отчаяния и порыв сильного гнева по отношению к отцу, не способному оказать дочери поддержку в тяжелые минуты душевной борьбы. Эти чувства, различные по своему проявлению, в сущности, предстают как единый комплекс, в глубине которого скрывается постепенно нарастающий, достигающий предела страх. Подобное явление Кьеркегор характеризует следующим образом: «Ничто страха превращается здесь в *переплетение предчувствий*, которые, отражаясь друг в друге, все ближе и ближе подходят к индивиду, хотя опять-таки, будучи рассмотрены, по существу, в страхе, они снова обозначают Ничто; надо лишь заметить, что это не такое Ничто, к которому

³⁵ Ср. у Кьеркегора: «Тут все еще присутствует невинность, однако достаточно произнести *слово*, чтобы стусилось неведение» (Кьеркегор 2015: 62).

³⁶ О чувственности, скрывающейся внутри невинности Кьеркегор пишет: «Чувственность – это не греховность. Чувственность в невинности – это не греховность, и, однако же, чувственность тут присутствует (...). Сексуальное различие полагается в невинности, однако оно не полагается как таковое. Только в то мгновение, когда полагается грех, сексуальное различие также полагается как порыв и влечение» (Кьеркегор 2015: 102).

индивид не имеет никакого отношения, но Ничто, поддерживающее живой союз с неведением невинности» (Кьеркегор 2015: 82). В связи с этим можно заметить, что в повести – и прежде всего в III главе, целиком посвященной описанию бессонной и тревожной ночи, пережитой Юлией после предложения Лаптева –, весьма точно изображается процесс нарастания страха, постепенное приближение и усиление того «переплетения предчувствий», которое в результате направляет и обуславливает выбор Юлии.

В этом комплексе чувств и переживаний, кроме приведенных выше элементов, следует выделить еще один существенный момент, появление которого также обусловлено страхом, и с которым сопряжено нарастание тревоги и ощущения одиночества: «В одиночестве с каждым часом ее тревога становилась все сильнее, и ей одной было не под силу справиться с этим тяжелым чувством. Надо было, чтобы кто-нибудь выслушал ее и сказал ей, что она поступила правильно. Но поговорить было не с кем. Матери у нее не было уже давно, отца считала она странным человеком и не могла говорить с ним серьезно (...). И во время молитвы *она не была вполне откровенной*, так как не знала наверное, чего, собственно, ей нужно просить у бога» (IX: 21).

Страх, связанный с возможностью свободы, вместе с тем нарушает искренность общения с Богом и роняет в душу Юлии семя сомнения, поэтому, хотя она в отчаянии и обращается к Богу (« – Боже мой, не входя в комнаты, прямо на лестнице, – говорила она с отчаянием, *обращаясь к образку*, который висел над ее изголовьем...» (там же)), ее молитва на этот раз уже не так откровенна, как прежде. Так в отношении Бога и человека вмешивается *нечто* «постороннее», что в данном контексте вполне справедливо может быть определено как *искушение*, воплощенное в ветхозаветном повествовании о грехопадении в образе змея. Искушение связано с возникновением возможности свободы, возможности *мочь* (Кьеркегор), и в этом месте в повести можно усмотреть некоторое сходство с библейским текстом. В одиночестве, после долгих размышлений и напряженного внутреннего диалога Юлия в конечном итоге останавливается на мысли о том, что теперь она *может* переменить свою жизнь, стоит ей только *захотеть* этого, поэтому ей хочется снова увидеть Лаптева в надежде, что «теперь он покажется ей лучше» (IX: 24). В ветхозаветном предании женщина, вступив в диалог со змеем³⁷, поддается словам искушителя о вкушении плода как возможности

³⁷ Кьеркегор отмечает, что в размышлениях над библейской историей о грехопадении некоторую трудность вызывает то, что слова божественного запрета и наказания приходят извне. Эта трудность,

стать «как боги» (что, в сущности, означает возможность *хотеть* и *мочь*, то есть возможность актуализировать свою свободу), и на этот раз дерево привлекает ее взгляд: «И увидела жена, что дерево хорошо для пищи, и что оно приятно для глаз и вожделенно, потому что дает знание...» (Быт 3: 6). И в том, и в другом случае осознание человеком своей свободы, возможности *хотеть* и *мочь* сопряжено с зарождением недоверия к Богу, с нарушением связи между Богом и человеком, свидетельством чему в повести служит, с одной стороны, «не вполне откровенная» молитва Юлии, с другой – попытка героини решить свою судьбу при помощи некоего «магического» средства – посредством карт: «она достала из комода колоду карт и решила, что если хорошо стасовать карты и потом снять и если под низом будет красная масть, то это значит *да*, то есть надо согласиться на предложение Лаптева, если же черная, то *нет*. Карта оказалась пиковою десяткой» (IX: 24). Разрыв связи со сферой божественного еще более углубляется и становится очевидным после свадьбы, когда Юлия через некоторое время возвращается в родной город и идет ко всенощной: «казалось ей, будто произошла какая-то перемена и в церкви, и в ней самой. Прежде она любила (...) ощущать на своем лбу святой елей, теперь же она ждала только, когда кончится служба» (IX: 64); а также при осознании Юлией своей отчужденности от Бога: «...отчего я перестала богу молиться? Где моя вера?» (IX: 83) Последние два момента, таким образом, подчеркивают соотнесенность выбора Юлии с грехопадением.

Интересно также отметить, что – как мы видели выше у Кьеркегора –, страх появляется в произведении как угрожающая, «чуждая сила», сила, обладающая некой двусмысленностью: она хоть и возникает внутри, но вместе с тем она как бы находится вне человека, так как – пользуясь пояснением датского философа – эта сила полагается в духе, а в состоянии невинности дух еще не установлен как дух, то есть дух присутствует в настоящем (в синтезе души и тела), но вместе с тем он и не присутствует здесь, ведь он присутствует лишь как «грезящий» дух. Проявление страха как чуждой силы угадывается в произведении в описании ночной бури, которая еще более усиливает тревожное состояние Юлии: «А на дворе была погода нехорошая,

однако же, снимается, если предположить, что Адам разговаривал сам с собой: «тогда исчезает и несовершенство рассказа, согласно которому некто иной говорил Адаму о том, чего тот не понимал. Но из того, что Адам мог говорить, вовсе не следует в глубоком смысле, что он мог и понять сказанное» (Кьеркегор 2015: 63). Точно так же обстоит дело и с искушением, ведь трудность со змеем заключается в том, что в таком случае искушение приходит извне. Однако, как объясняет Кьеркегор, это противоречило бы учению Библии, согласно которому Бог никого не искушает: «В искушении никто не говори: „Бог меня искушает“; потому что Бог не искушается злом и Сам не искушает никого, но каждый искушается, увлекаясь и обольщаясь собственной похотью» (Иак. 1: 13-14). То, что каждый человек искушается сам, то есть искушение приходит как бы *изнутри* – это и предоставляет возможность сопоставить *внутренний диалог* Юлии с диалогом жены и змея.

беспокойная; дверь дрожала от напора ветра, и в сенях дуло со всех сторон, так что едва не погасла свеча. У себя наверху Юлия обошла все комнаты и перекрестила все окна и двери; ветер завывал, и казалось, что кто-то ходит по крыше. Никогда еще не было так скучно, никогда еще она не чувствовала себя такою одинокой» (IX: 22).

Сильный ветер, ненастье в приведенном отрывке – не только внешнее явление, но также – и прежде всего – является выражением внутренних переживаний, проявлением скрытых в глубине души процессов. Ветер, как внешнее явление природы, возникает за стенами дома, но все же его присутствие ощущается повсюду – как снаружи, так и внутри: сквозь стены дома слышится завывание ветра, он проникает внутрь дома, в сени («в сенях дуло со всех сторон»), и кажется, будто *кто-то* ходит по крыше. Этот «кто-то» – на самом деле *никто*, это всего лишь звук, производимый ветром, но все же *кто-то* – есть. Этот «кто-то» представляется как нечто внешнее, постороннее, как проявление какой-то чуждой силы, как некий невидимый, но обнаруживающий свое присутствие посредством звуков, призрак, *дух*. Это впечатление усиливается за счет того, что ветер связывается здесь с чувством страха, под властью которого Юлия осеняет крестным знаменем окна и двери дома, как бы защищаясь от какой-то неопределенной, но близкой опасности. Вместе с тем, как мы видели выше, тревога охватывает Юлию еще до начала ночной бури, поэтому восприятие ветра как «кого-то» страшного можно рассматривать также как проекцию внутренних переживаний, страха героини. Подобное явление хорошо известно в сфере психологии: как отмечает Карл Густав Юнг, сильные эмоциональные переживания (аффекты) имеют склонность отрываться от иерархии сознания и становиться автономным комплексом, что в архаическом мышлении (а также и сейчас в поэтическом языке) проявляется в попытке объяснить власть сильных эмоций над человеком воздействием чуждой, невидимой силы, что приводит к персонификации аффектов в образе демонов, духов (Юнг 2016: 372). С этой точки зрения, *кто-то* на крыше может рассматриваться как персонификация интенсивного эмоционального переживания, которое в данном случае есть *страх*. Этот «кто-то», бесформенный, неуловимый, не имеющий определенных очертаний, как бы и не существующий вовсе – подобен тому Ничто, которое у Кьеркегора является предметом страха, и которое вместе с тем все больше и больше превращается в Нечто – в «переплетение предчувствий», постепенно приближающееся к индивиду (Кьеркегор 2015: 81). Таким образом, в свете кьеркегоровского понятия, *ветер*, «действительность» которого проявляется как *порыв* и неотделимый от порыва ветра звук, в данном случае может восприниматься как

выражение «грезящего» духа, «действительность» которого проявляется как *страх*. Следовательно, ветер появляется здесь не только как внешнее, объективное явление, но ветер есть также явление внутреннее, *духовное*³⁸.

Восприятие ветра как осязаемого проявления сферы духа в повести находится в соответствии с общим значением термина «дух», как он понимается прежде всего в библейском, христианском сознании. Бердяев, прослеживая историю формирования понятия «дух», отмечает, что первоначально дух (по-гречески *пнеума*, по-древнееврейски *rouakh*) имел физический смысл и обозначал дуновение, ветер; а также значил дыхание Бога, дар жизни, полученный от Бога (Бердяев 2013: 31). В Священном писании Дух Божий часто сравнивается с ветром или непосредственно проявляет свою силу в форме ветра, дуновения. В начале сотворения мира земля «была безвидна и пуста, и тьма над бездною; и Дух Божий носился над водою» (Быт. 1: 2). В Новом Завете Дух, как ветер, «дышет, где хочет, и голос его слышишь, а не знаешь, откуда приходит и куда уходит» (Иоан. 3: 8). В день Пятидесятницы Святой Дух нисходит на апостолов в огненных языках, появление которых предвосхищается шумом с неба,

³⁸ Восприятие ветра как внутреннего, духовного явления предоставляет возможность рассматривать также и дом не только как внешнее, объективное пространство, но и как пространство внутреннее. Дом как символ человека, человеческой личности появляется, например, в анализе сновидений Юнга (см. Jung 1993: 77-78), но понимание человека как дома отсылает нас также к Новому Завету, где апостол Павел говорит о человеческом теле как о жилище (храме) Божиим: «Разве не знаете, что вы храм Божий, и Дух Божий живет в вас?» (1 Коринф 3: 16), и далее: «Не знаете ли, что тела ваши суть храм живущего в вас Святого Духа?» (1 Коринф 6: 19). В этом отношении весьма символическим в произведении представляется то, что сила ветра (духа), в сущности, завладевает всем домом, всеми «ярусами» дома: ветер проникает в сени (нижний ярус), звуки ветра слышны в комнатах Юлии (средний ярус) и его присутствие ощущается на крыше – самой высокой точке дома, которая в определенном смысле и есть сфера духа, его, так сказать, «местонахождение». В связи с символическим пониманием дома как образа человеческой личности, в котором нижние ярусы могут восприниматься как различные сферы психического (сознательные и бессознательные), а верхняя часть дома, в данном случае крыша – как сфера духа, интересно привести анализ феномена духа, как его понимает Юнг: «...феномен духа, как и любой автономный комплекс, проявляется в качестве стоящего над эго-сознанием или присоединившегося к нему намерения бессознательного. Для того чтобы правильно определить сущность того, что мы называем духом, вместо бессознательного мы, скорее, должны говорить о более высоком уровне сознания, потому что использование понятия *дух* привносит с собой мысль о превосходстве духа над эго-сознанием. Такое превосходство приписывается духу не в результате домыслов сознания, но является существенной особенностью его проявления, как явствует из документов всех времен, начиная со Священного Писания и кончая „Заратустрой“ Ницше. В психологическом отношении дух проявляется как индивидуальное существо, порой с таинственной отчетливостью (ср. «кто-то» на крыше – Д.К.). В христианской догме он даже является третьей ипостасью в Троице. Эти факты свидетельствуют, что не всегда дух является просто формулируемой идеей или сентенцией, а в своем самом сильном и самом непосредственном проявлении он даже обнаруживает особую самостоятельную жизнь, которая ощущается как жизнь некоего независимого от нас существа. Правда, пока дух можно выразить или описать посредством постижимого принципа или идеи, он не будет ощущаться как самостоятельное существо. Но если его идея или его принцип неосвязаемы, если непонятны происхождение и цель его намерений и все же они настойчиво добиваются своего, то тогда он обязательно будет ощущаться как самостоятельное существо, как в своем роде более высокое сознание, а его необозримая, превосходящая природа более не сможет быть выражена в понятиях человеческого разума. Тогда наша способность выражения прибегает к другим средствам: она создает символ» (Юнг 2016: 378).

«как-бы от несущегося сильного ветра» (Деян. 2: 2). В понимании духа как ветра, который «дышет, где хочет», находит свое отражение также и то, что, по словам Бердяева, «реальность духа есть реальность свободы» (Бердяев 2013: 24). Исходя из всего вышесказанного можно заключить, что в произведении – пользуясь терминологией Кьеркегора – ветер может пониматься как проявление «грезящего» духа, в котором пробуждается страшная его «возможность свободы» – возможность актуализации духа, его становления. Примечательно, что нарастание страха, приближение «переплетения предчувствий», являющегося предпосылкой актуализации духа, передается в произведении через усиление напора ветра, уже как бы непосредственно воздействующего на Юлию. В этом отношении заключительные строки III главы произведения приобретают важный дополнительный смысл: «Мысли утомили ее, она изнемогала и чувствовала себя больной, но все же в начале двенадцатого часа оделась и пошла проведать Нину Федоровну. Ей хотелось увидеть Лаптева: быть может, теперь он покажется ей лучше; быть может, она ошибалась до сих пор... Ей *трудно было идти против ветра*, она едва шла (...), и ничего не видела от пыли» (IX: 24). Сильный напор ветра, в котором, как мы видели, можно усматривать отражение страха как действительности «грезящего» духа, проявляется здесь в присущей ему двойственности: с одной стороны, это чуждая сила, от которой Юлия не может освободиться, и которой она не в силах противостоять³⁹; с другой стороны ветер действует и как дружественная сила, которая как бы пытается предотвратить неправильный выбор Юлии, остановить ее, ведь Юлия идет *против ветра* в надежде снова увидеть Лаптева и изменить свое мнение о нем, что, в свою очередь, свидетельствует о постепенном зарождении и созревании *согласия* в душе Юлии.

Таким образом мы вплотную подходим к моменту *согласия* Юлии, который, как отмечалось выше, может быть соотнесен с *грехопадением*. Ввиду того, что это событие является одним из ключевых моментов как в произведении, так и с точки зрения настоящего исследования, приведем данный эпизод полностью, с незначительными сокращениями:

«Отец вышел. Когда шаги его затихли, она (Юлия – *К.Д.*) вдруг остановилась перед Лаптевым и сказала решительно, и при этом страшно побледнела:

³⁹ Напомним, что, согласно Кьеркегору, страх делает человека бессильным, и в этом состоянии слабости как раз и совершается первый грех. Это замечание тем более существенно, что в данном случае также речь идет о неком состоянии слабости, бессилия, предваряющем выбор героини: «мысли утомили ее, она изнемогала и чувствовала себя больной», и далее, уже непосредственно перед согласием: «она замучилась, пала духом».

– Я вчера долго думала, Алексей Федорыч... Я принимаю ваше предложение.

Он нагнулся и поцеловал ей руку, она неловко поцеловала его холодными губами в голову. Он чувствовал, что в этом любовном объяснении нет главного – ее любви, и есть много лишнего, и ему хотелось закричать, убежать, тотчас же уехать в Москву, но она стояла близко, казалась ему такую прекрасной, и страсть вдруг овладела им, он (...) обнял ее страстно, прижал к груди (...), поцеловал ее в шею, потом в щеку, в голову...

Она отошла к окну, боясь этих ласк, и уже оба сожалели, что объяснились, и оба в смущении спрашивали себя:

„Зачем это произошло?“» (IX: 26)

В приведенном эпизоде следует выделить несколько существенных моментов. Прежде всего, это – внезапность события, совершившегося *вдруг*. Как мы видели выше, согласие Юлии небеспричинно, оно подготавливается постепенно, тем не менее, произнесение решающего слова, требующего со стороны героини усилия, напряжения, происходит в один момент, вдруг. Это решающее мгновение, кардинальным образом изменившее внутреннее и внешнее состояние Юлии, имеет здесь то значение, которое заключается у Кьеркегора в *качественном прыжке*. Сущность качественного прыжка Кьеркегор сравнивает с тем, как бы человек прыгнул в зияющую бездну: все происходит в одно неуловимое мгновение, но это мгновение меняет все вокруг. Качественный прыжок Кьеркегор объясняет следующим образом: «Страх можно сравнить с головокружением. Тот, чей взгляд случайно упадет в зияющую бездну, почувствует головокружение. В чем же причина этого? Она столько же заложена в его взоре, как и в самой пропасти, – ведь он мог бы и не посмотреть вниз. Точно так же страх – это головокружение свободы, которое возникает, когда дух стремится полагать синтез, а свобода заглядывает вниз, в свою собственную возможность, хватаясь за конечное, чтобы удержаться на краю. В этом головокружении свобода рушится (...). В то же самое мгновение все внезапно меняется, и, когда свобода поднимается снова, она видит, что виновна. Между двумя этими моментами лежит прыжок (...). Страх – это женственное бессилие, в котором свобода теряет сознание...» (Кьеркегор 2015: 81). Пояснение качественного прыжка у Кьеркегора помогает нам пролить свет на смысл этого *вдруг* в произведении: Юлия, замученная, обессиленная страхом, в своем бессилии как бы «теряет сознание» (ср. *страшно побледнела*) и срывается в «пропасть», в новое качество. В этой связи интересно отметить, что головокружение и слабость появляется как «симптом» страха у Кьеркегора, вместе с тем головокружение и слабость может быть также симптомом состояния «физической» болезни Юлии, в

чем можно усмотреть свидетельство неразрывности, единства в чеховской антропологии внешнего, физического-физиологического и внутреннего, душевного-духовного состояния человека, взаимопроникновения одного в другое.

Другой существенный момент, который следует выделить – это возникновение сознания *вины*, и неразрывно связанного с ним чувства сожаления, *раскаяния*: «уже оба сожалели, что объяснились, и оба в смущении спрашивали себя: „Зачем это произошло?“» То обстоятельство, что согласие Юлии сопряжено не с переживанием счастья, а с чувством раскаяния, также укрепляет соотнесенность выбора Юлии с грехопадением. Причем здесь следует отметить, что чувство вины не просто является следствием согласия Юлии, но согласие как таковое, ее *да* («Я принимаю ваше предложение») есть вина, сопряженная с раскаянием. Как объясняет Кьеркегор, «вина вырывается вперед в качественном прыжке» (там же: 59), и «как только вина оказывается положенной, свобода вновь возвращается как раскаяние» (там же: 133). Раскаяние Юлии в своем выборе, который она после свадьбы уже считает непоправимой ошибкой, доводящей ее почти до отчаяния, несколько раз подчеркивается в тексте повести: «После двух ночей, проведенных в доме мужа, Юлия Сергеевна уже считала свое замужество ошибкой, несчастием, и если бы ей пришлось жить с мужем не в Москве, а где-нибудь в другом городе, то, казалось ей, она не перенесла бы этого ужаса» (IX: 37); «И теперь страдаю за свою ошибку, невыносимо страдаю!» (IX: 60); «Юлии неудержимо захотелось домой, на родину; хорошо бы уехать, думала она, и отдохнуть от семейной жизни, от этого смущения и *постоянного сознания, что она поступила дурно*» (там же).

Вместе с тем, как можно заметить в приведенных выше выдержках из повести, выбор Юлии связан также с чувством смущения, или, другим словом, с чувством *стыда*. Заметим кстати, что в момент объяснения это чувство переживает не только Юлия, но и Лаптев («оба в смущении спрашивали себя...»), что также подчеркивает соотнесенность анализируемого события с грехопадением. Стыд является неизбежным следствием вины, греха, что в библейском рассказе о грехопадении проявляется в осознании человеком своей наготы и стремлении скрыться (в сущности, скрыть свою вину и свой стыд) от лица Господа: «И открылись глаза у них *обоих*, и узнали они, что наги (...). И воззвал Господь Бог к Адаму, и сказал ему: где ты? Он сказал: голос Твой я услышал в раю, и убоился, потому что я наг, и скрылся» (Быт. 3; 7, 9-10). Стыд, как мы видим, связан с осознанием наготы, то есть с проявлением сексуальности, сексуального различия – и здесь мы возвращаемся к тезису Кьеркегора, согласно которому

грехопадение связано с чувственностью таким образом, что через грех чувственность превращается в греховность, и «в то мгновение, когда полагается грех, сексуальное различие также полагается как порыв и влечение» (Кьеркегор 2015: 102). Если теперь обратиться к тексту повести, то можно заметить, что здесь также проявляется чувственность как порыв, влечение, неудержимая страсть («страсть вдруг овладела им»), и чувственность становится здесь «греховностью» именно потому, что в ней нет главного – любви.

В этой связи можно выделить еще один момент, сближающий рассматриваемое нами событие повести с ветхозаветным рассказом о грехопадении. Этот момент заключается в том, что женщина первой поддается искушению и уже потом соблазняет мужчину. Так, Юлия первая произносит слово согласия, которое затем вызывает страстный порыв со стороны Лаптева. Этот существенный момент в грехопадении Кьеркегор объясняет тем, что женщина чувственнее мужчины, поэтому страх в ней больше, рефлексивнее; при этом «женщина в страхе перед самой собой бежит к другому человеку, к мужчине» (там же: 65), который, однако, и сам поддается искушению. Нечто подобное мы можем наблюдать и в чеховском произведении: Юлия, томимая безотчетной тревогой, будучи не в силах одна «справиться с этим тяжелым чувством», обращается к отцу, в смутной надежде получить от него поддержку, но вместо того, чтобы выслушать дочь, он начинает, как всегда, говорить о себе самом. Покинутость, одиночество Юлии ощущается также и в том, что слово согласия она произносит в отсутствие отца, после того, как отец выходит из дома и шаги его затихают, как бы оставляя ее наедине со своим выбором. Причем перед этим сообщается, что «доктор собрался к *больным*», не замечая того, что на самом деле *больная*, нуждающаяся в его помощи дочь находится рядом с ним, он же, доктор, оставляет ее одну в критический момент. Последняя просьба о помощи звучит в отчаянных словах Юлии, обращенных к Лаптеву уже после согласия:

«– Если бы вы знали, как я несчастна! – проговорила она, сжимая руки.

– Что с вами? – спросил он, подходя к ней и тоже сжимая руки. – Дорогая моя, ради бога, говорите – что? Но только правду, умоляю вас, только одну правду!

– Не обращайтесь внимания, – сказала она и насильно улыбнулась. – Я обещаю вам, я буду верною, преданною женой...» (IX: 26-27)

Лаптев просит Юлию сказать ему правду, между тем он сам прекрасно понимает, в чем причина ее отчаяния: в том, что в ее согласии нет главного – любви. Это момент *его* выбора: осознать неправильность этого решения и «закричать, убежать, тотчас же

уехать в Москву» или заглушить в себе «правду» и самому поддаться искушению. Лаптев выбирает последнее и тем самым как бы завершает «грехопадение» своим собственным согласием. То есть то, что – по словам Кьеркегора – женщина соблазняется первой, не значит, что ее вина больше, это значит только то, что в ней страх больше, и как раз этот момент подчеркивает ответственность мужчины за грехопадение: женщина в страхе перед собой бежит к мужчине, но мужчина и сам поддается искушению.

Вместе с тем, нельзя не заметить, что здесь вырисовывается также и некая двойственность вины Юлии, которая заключается в следующем: Юлия *виновна*, поскольку она совершает выбор, но в то же время она и *не виновна*, так как страх толкает ее к этому решению, страх, в котором она остается одна; в этом состоянии ей не за что ухватиться на краю пропасти, некому поддержать ее в минуту слабости, некому сказать ей, что она поступила правильно; и все же она виновна, так как она свободно принимает решение. Такую двусмысленность вины отмечает, в свою очередь, и Кьеркегор, объясняя ее следующим образом: «тот, кто через страх становится насквозь виновным, все же является невинным; ибо он не сам стал таким, но страх, чуждая сила подтолкнула его к этому, сила, которую он не любил, нет, сила, которой он страшился; и все же он виновен, ибо он погрузился в страх, который он все же любил, хотя и боялся его» (Кьеркегор 2015: 61). Таким образом, можно сказать, что в образе Юлии таится некая «виновная невинность», что в ней в своеобразном преломлении скрывается участь «без вины виноватой», свидетельством чему может служить фамилия героини: Белавина, в основе которой усматривается в некотором роде оксюморонное сочетание «бела(я) + вина» (в сущности, фамилия Юлии может быть прочитана как «ее вина бела»), что, с одной стороны, подтверждает двойственный характер «белой», то есть «невинной» вины Юлии, с другой – отсылает нас к мотиву *белизны*, к белому цвету, сопровождающему образ Юлии в состоянии «невинности». В этой связи весьма значимым является то, что Белавина – как раз *девичья*, то есть «девственная» фамилия Юлии, которую она «теряет» в замужестве, а также, что утрата Юлией своей «белизны» реализуется на уровне текста в изменении цвета одежды героини с белого на черный цвет: после свадьбы она надевает черное платье со шлейфом.

При более детальном рассмотрении мотив «без вины виноватой» в чеховском произведении обнаруживает глубинные связи с образом Хромоножки в романе Достоевского «Бесы», отсылая нас к некой тайной, невольной, неизбывной вине,

выраженной в образе Марьи Тимофеевны: «Виновата я, должно быть, перед *ним* в чем-нибудь очень большом (...), вот не знаю только, в чем виновата, вся в этом беда моя век (...). Молюсь я, бывало, молюсь, и все думаю про вину мою великую перед ним» (Достоевский 2008: 251). Возможно, на первый взгляд такая ассоциативная связь может показаться несколько отдаленной и в некоторой степени произвольной, однако, если всмотреться в произведение с этой точки зрения, то здесь выявляются весьма интересные и существенные взаимосвязи и параллели. Прежде всего следует отметить, что на некоторую близость чеховского произведения к роману Достоевского указывается в примечаниях к повести «Три года» в Полном собрании сочинений и писем Чехова. Как отмечается в комментарии, «в содержании статьи Федора Лаптева „Русская душа” есть отзвуки идей славянофильского и почвеннического толка. Мысль об исключительности русской души особенно характерна для поздних славянофилов (...), [которые] гибель Европы считали неизбежной и писали об историческом призвании России, опираясь на православие, как на спасительное свойство русского духа. Федор Лаптев (...) защищает религию с этих же позиций. Ср. также в „Бесах” Достоевского слова Шатова о народе-„богоносце”, призванном спасти мир (часть II, глава первая)» (IX: 459).

Для того, чтобы выявить потаенные, глубинные связи чеховской повести с романом «Бесы», прибегнем к помощи глубокого исследования метаромана Достоевского, проведенного Вяч. Ивановым в его труде «Трагедия – миф – мистика». Представление о русском народе, как «народе-богоносце», занимает принципиальное место в творчестве Достоевского. Между тем, как отмечает Вяч. Иванов, «богоносный народ не есть народ эмпирический, хотя эмпирический народ и составляет его земное тело» (Вяч. Иванов 1989а: 522). В метафизическом единстве народа Вяч. Иванов различает два начала: «женственное –, душевное, совершительное, и мужественное, – духовное, зачинательное. Первое вырастает из общей Матери – живой Земли (Мировой Души), взятой как мистическая реальность; второе приблизительно соответствует в личности народа Платонову ἡγεμονιχόν⁴⁰, а на языке Откровения могло бы быть названо народом-ангелом» (там же: 521). Вместе с тем, у Достоевского (и, как мы увидим в дальнейшем, в своеобразном освещении эта мысль появляется и у Чехова) судьба народа находится в тесной связи и в полной зависимости от воли отдельной личности, от индивидуального выбора каждого человека. Как отмечает Вяч. Иванов, в восприятии Достоевского личность антиномична: с одной стороны, в своем внутреннем

⁴⁰ ἡγεμονιχόν означает некое «руководящее», «ведущее» начало, «руководительную» силу души.

составе она едина, и поэтому, несмотря на свою противоречивость и разорванность, она в конце концов должна самоопределиться и осуществить свою индивидуальную судьбу; с другой стороны, личность не есть закрытая, заключенная в себе сущность, ее единство определяется тем, что в личности особым, неповторимым путем осуществляет себя некое высшее единство, из которого личность черпает силы для индивидуального бытия, и через соединение с которым она приобщается к истинному бытию. «Таким образом, личность одновременно и отделена от других личностей, и со всеми ими непостижимо слита; ее границы неопределимы и таинственны» (там же: 520). Продолжая эту мысль в более расширенной перспективе, можно сказать, что высшее единство, осуществляющее себя в личности, есть образ Божий в человеке, перводанная божественная сущность человека, преображающая его в «богоносную личность» и соединяющая отдельные личности в связанный соборностью, единый «богоносный народ», единое «богоносное тело» – в «народ Божий», «Тело Христово», Церковь. Так национальные, этнографические границы русского народа как «народа-богоносца» становятся все более прозрачными, и раскрывается его более широкая, универсальная, «сверхнациональная», «всечеловеческая» природа⁴¹.

Как отмечалось выше, исполнение народом своего богоносного назначения зависит от индивидуального выбора каждой отдельной личности: это выбор между «да» и «нет», между утверждением и отрицанием существования Бога, это решение человека быть с Богом или без Бога, что, по Вяч. Иванову, становится для Достоевского поистине альтернативой «быть или не быть». Как поясняет философ, «свободное и интеллигибельное самоопределение за или против Бога, составляет (...) ядро личной трагедии каждого человека, и есть подлинное дело духа народа в ему присущей сфере; он делает свой выбор за весь народ, решает его историческую судьбу (...)»⁴². Он может самоутвердиться в себе, замыкаясь от божественного Логоса, но он может и отречься от своего эгоистического я и нести земле, через избранных к тому людей, весть о своей богоносной воле; и только богоносность народного я делает его всечеловеческим. Но может, в историческом процессе, произойти и третье, некое отчуждение ангела-народа, некое временное колебание или изнеможение мужественного начала: и это состояние сразу используют силы Зла, ищущие создать душу-легион, совокупную душу

⁴¹ На этом основании, в нашем дальнейшем изложении, под понятиями «русский народ», «русская душа», «русская земля» мы будем подразумевать не только «национальный» характер и смысл, но также будем иметь в виду и универсальное, «сверхнациональное» содержание этих понятий.

⁴² С этим связано у Достоевского осознание того, что «всякий за всех и за все виноват».

богомятежных людей, отвоевать себе духовное господство над народом, пленить душу его» (там же: 521).

Как отмечает Вяч. Иванов, Достоевский в «Переступлении и наказании» приближается к идее богоносной соборности, а в «Идиоте» – к идее Вечной Женственности, и во время работы над романом «Бесы», в размышлениях над причинами одержания России духами безбожия и своеволия, писателю открывается осознание глубокой взаимосвязи этих сущностей, понимание того, «как бесовский „Легион” вытесняет из сферы воздействия на душу народа и на его внешнюю жизнь мужское начало сокровенного народного бытия и как женское его начало, Душа-Земля русская, стенает и томится ожиданием суженого жениха своего, героя Христова, богоносца (...)»⁴³. Достоевский хотел показать в „Бесах”, как Вечная Женственность в аспекте русской Души страдает от засилья и насильничества „бесов”, искони борющихся в народе с Христом за обладание мужественным началом народного сознания» (там же: 522-523).

Символ Матери-Земли, мифический образ Души Земли в аспекте русской Земли предстает в «Бесах», по Вяч. Иванову, в облике Хромоножки: она является олицетворением Вечной Женственности, Богородицы – «великой матери сырой земли», Души-Земли русской. Бердяев, в свою очередь, также указывает на то, что в образе Хромоножки предстает перед Ставрогиним русская земля, вечная женственность, ожидающая своего жениха (Бердяев 1914: 87). В то же время, образ Хромоножки заключает в себе глубокую противоречивость, выражающуюся в сочетании иконы Богородицы с колодой карт для гадания в комнате Марьи Тимофеевны (ср. гадание Юлии на картах в чеховской повести!), прекрасного (истинного) лика Богоматери с «искаженным» белилами и румянами лицом Хромоножки, в сочетании девственности с грезами об утопленном младенце, но прежде всего, в соединении в ее образе «отблеска

⁴³ В статье «Душа России» Бердяев также определяет природу России и русского народа как женственную, покорную и пассивную, пребывающую в постоянном ожидании своего жениха, мужа, властелина. Преобладанием женского начала и слабостью мужественного начала объясняется, по Бердяеву, коллективность народа, его растворение в земле. Размышляя о вопросе свободы и рабства России, русской души, Бердяев видит причины превращения безграничной свободы в безграничное рабство в несоединенности в русском характере мужественного и женственного начал, в том, что мужественная свобода не овладевает женственной стихией изнутри, но мужественное начало всегда ожидается извне (именно поэтому, как отмечает Бердяев, государственная власть всегда ощущалась как нечто чуждое, инородное, что особенно ярко выражено в легенде о призвании варяг-иностранцев для управления русской землей), а это, в свою очередь, объясняется неразвитостью, нераскрытостью личности, личностного начала в русской жизни. Из рабства русского народа Бердяев видит только один выход: это «раскрытие внутри самой России, в ее духовной глубине мужественного, личного, оформляющего начала, овладение собственной национальной стихией, имманентное пробуждение мужественного, светоносного сознания» (Бердяев 1990: 16).

немеркнувшего света Девы и Матери» (С. Булгаков)⁴⁴ с физическим увечьем – *хромотой*, являющейся знаком некой *ущербности*. В этой связи отмечает Вяч. Иванов: «хромота знаменует ее тайную богоборческую вину – вину какой-то изначальной нецельности и неверности, или не полной верности, какого-то исконного противления Жениху, ее покинувшему...» (Вяч. Иванов 1989а: 524)⁴⁵.

Возвращаясь к анализу повести «Три года», можно заметить, что при более пристальном внимании в образе Юлии также выявляется своеобразная трансформация мотива «хромоты». Так, в сцене тяжелого объяснения супругов Лаптев «вдруг поцеловал ее в ногу и страстно обнял», но Юлия «продолжала плакать, и он чувствовал, что его ласки она переносит только как неизбежное последствие своей ошибки. И ногу, которую он поцеловал, она поджала под себя, как птица», утром же «оба они чувствовали смущение и не знали, о чем говорить, и ему даже казалось, что *она нетвердо ступает на ту ногу, которую он поцеловал*» (IX: 60). Также «хромота» Юлии в несколько более явной форме упоминается в произведении и позже: «Юлия Сергеевна лениво поднялась и вышла, *слегка прихрамывая*, так как отсидела ногу» (IX: 78). В этом отношении весьма примечательно то обстоятельство, что «хромота» не присуща героине изначально, как это мы видим у Достоевского, но она «возникает» в ходе произведения, причем появление *ущербности* непосредственно связывается с поцелуем, который, в свою очередь, есть последствие *выбора* Юлии, ее *согласия*. Поцелуй, как «неизбежное следствие ошибки» Юлии, и нанесенный этим поцелуем «ущерб», внешне выраженный в физическом «повреждении» – хромоте, является как бы неким клеймом, печатью греха, искажающей изначальную совершенность героини. Таким образом, можно сказать, что у Чехова обнаруживается как бы своего рода

⁴⁴ См. подробнее: Сараскина Л. «Бесы»: роман-предупреждение. Москва, Советский писатель, 1990, стр. 131-133.

⁴⁵ Вяч. Иванов продолжает свою мысль: «...как Эрос покидает Психею, грешную неким первородным грехом естества перед божественною Любовью» (там же). В контексте настоящего исследования история Психеи и Эроса (Амура) может служить весьма интересным дополнением. А. Ф. Лосев в статье «Психея» «Мифологического словаря» (сост. Мелетинский) отмечает, что Психея, являющаяся в греческой мифологии олицетворением души, дыхания, и часто представлявшаяся на памятниках изобразительного искусства в виде бабочки или птицы, олицетворяет «странствия человеческой души, жаждущей слиться с любовью. С помощью Зефира Амур получил в жены царскую дочь Психею. Однако Психея нарушила запрет никогда не видеть лица своего загадочного супруга. Ночью (...) она зажигает светильник и восхищенно смотрит на юного бога, не замечая горячей капли масла, упавшей на нежную кожу Амура. Амур исчезает, и Психея должна вернуть его себе, пройдя множество испытаний (...), после мучительных страданий...» (Мелетинский 1990: 444-445) История Психеи-души, поддавшейся постороннему внушению и нарушившей божественный запрет ради приобретения «знания», в некоторых основных чертах отсылает нас к ветхозаветному рассказу о грехопадении (ср. упоминание о «первородном грехе» в приведенной выше цитате Вяч. Иванова) и его последствиям: нарушению отношений между человеком и божественной Любовью и их восстановление через страсти и смерть Христа, с одной стороны, и страдания и смерть человека во Христе – с другой.

дополнение, поправка к первоначально выраженной у Достоевского мысли о некой «исконной», «тайной богоборческой вине» русской души: у Чехова ущербность как утрата изначального совершенства, искажение божественного «образа и подобия» вследствие «прикосновения» демонических сил является не столько неким исконным признаком «душевной порчи» (Сараскина), сколько следствием *личного выбора* человека, тем самым подчеркивается ответственность личности за свое «падение».

Помимо рассмотренного выше, своеобразно выраженного в повести мотива «хромоты», сближающего героиню Чехова с Хромоножкой Достоевского, можно заметить, что в приведенной нами выдержке из текста, посредством мотива *птицы* («ногу... она поджала под себя, как птица»), формируется еще одна ассоциативная связь Юлии с Марьей Тимофеевной, «сестрой Лебядкина»: по словам самого капитана, его фамилия происходит от птицы – *лебедя* («...а между тем я только Лебядкин, от лебедя – почему это?») (Достоевский 2008: 162)). Вместе с тем, сравнение Юлии с птицей отсылает нас и к мифологическому образу Психеи-души, которая в греческом искусстве, как об этом упоминалось в предыдущем примечании, нередко изображалась в виде птицы.

Далее Вяч. Иванов обращает внимание на соотнесенность «Бесов» с «Фаустом» Гете, усматривая в романе Достоевского, основанного на символике отношений между Душой Земли, человеческим я, «дерзающим и зачинательным», и силами Зла, своего рода переосмысление этого произведения всемирной поэзии, в котором, однако, не затрагивается идея искупления (Вяч. Иванов 1989а: 523). В свою очередь, в повести «Три года», связанной глубинными связями с «Бесами» Достоевского, можно выявить некоторые моменты, позволяющие установить соотнесенность чеховского произведения также и с гетевским «первоисточником». Приведем здесь некоторые основные замечания Вяч. Иванова по поводу соотношений между «Бесами» и «Фаустом», и одновременно с этим укажем на их чеховский вариант. Как отмечает Вяч. Иванов, в романе Достоевского «Хромоножка заняла место Гретхен, которая, по разоблачениям второй части трагедии, тождественна, как образ Вечной Женственности, и с Еленой, и с Матерью-Землей», и далее: «отношение между Гретхен и Mater Gloriosa – то же, что отношение между Хромоножкой и Богородицей» (там же). Ранее, в связи с анализом атрибутики и цветовой символики, сопровождающих Юлию в состоянии «невинности», нами уже была отмечена близость чеховской героини к образу Богородицы и Софии – Вечной Женственности и Премудрости Божией, а также, посредством ассоциативных связей, была выявлена ее соотнесенность с Хромоножкой

– олицетворением Матери-Земли русской. Следовательно, Юлия Белавина вполне справедливо может быть поставлена в один ряд с Гретхен и Хромоножкой – мифологическими образами Матери-Земли, Вечной Женственности, Богоматери. Роднит эти три женских образа также пережитая ими трагедия смерти – реального или воображаемого – ребенка. По замечанию Вяч. Иванова, «ее (Хромоножки – Д. К.) грезы о ребенке почти те же, что бредовые воспоминания гетевской Гретхен» (там же). В этом отношении Юлия оказывается даже несколько ближе к Гретхен, чем к Хромоножке, поскольку она, как и Гретхен, глубоко переживает реальную смерть своего реального ребенка – своей *дочери*. Вяч. Иванов отмечает также, что «ужас Хромоножки при появлении Ставрогина в ее комнате предначертан в сцене безумия Маргариты в тюрьме» (там же). Ужас Хромоножки перед Ставрогиным, у которого «нож в кармане», как и ужас «преступницы» Гретхен, принимающей своего возлюбленного за палача, пришедшего за ней, чтобы исполнить смертный приговор, в чеховском произведении воссоздается в ужасе Юлии перед Лаптевым в упомянутом выше эпизоде: Юлия «дрожала и сидела с видом *преступницы*, ожидая объяснения» и «смотрела на него с *ужасом*, точно боясь, что он *убьет* ее» (IX: 59).

Что касается образа Фауста, то в «Бесах» ему соответствует центральная фигура Николая Ставрогина. По определению Вяч. Иванова, «Ставрогин – отрицательный русский Фауст, – отрицательный потому, что в нем угасла любовь и с нею угасло то неустанное, эротическое в платоновом смысле, стремление, которое спасает Фауста» (Вяч. Иванов 1989а: 523). В чеховском произведении нечто подобное мы наблюдаем в связи с образом Лаптева. В начале повести, сидя под раскрытым зонтиком, Лаптев переживает минуты чистой, возвышенной любви, и, по собственному признанию, видит в Юлии «редкое, необыкновенное существо, проникнутое умом и высокими стремлениями. Она религиозна, – пишет он в письме к другу –, и вы не можете себе представить, до какой степени это трогает меня и возвышает ее в моих глазах» (IX: 16). Любовь Лаптева, еще не омраченная разочарованиями и житейскими невзгодами, на этом начальном этапе весьма близка к той любви-эросу в платоновском смысле, о котором пишет Вяч. Иванов, и которую Бердяев, в свою очередь, характеризует следующим образом: «Платон учил (...) о любви восходящей, которая и есть эрос. Платоновский эрос (...) есть восхождение от множественного чувственного мира к единому миру вещей. Эрос не есть любовь к конкретному живому существу, существу смешанному (смесь идейного мира и мира чувственного), это есть любовь к красоте, к верховному благу, к божественному совершенству. Любовь эротическая есть

притяжение высоты, движение вверх, восхищение» (Бердяев 2006: 61-62). Между тем, по справедливому замечанию Бердяева, ни одно конкретное существо не соответствует той идеальной красоте, к которой устремлена любовь-эрос – как земная, обыкновенная женщина, не соответствует этому идеалу и Юлия Белавина. По мере того, как в глазах Лаптева происходит «развенчание» идеального, возвышенного образа возлюбленной и выявляется в ней облик земной, повседневной женщины, его «эротическая», «восходящая» любовь постепенно охладевает, и к концу произведения – как и любовь Ставрогина – угасает совершенно: «Она объяснялась ему в любви, а у него было такое чувство, как будто он был женат на ней уже лет десять, и хотелось ему завтракать» (IX: 91). В чем же причина угасания любви? Как отмечает Бердяев, любовь-эрос в некотором смысле безлична, так как направлена прежде всего на «идею», на красоту и совершенство, а не на конкретную, неповторимую личность, между тем, сущность любви должна пониматься как движение, направленное от личности к личности (Бердяев 2006: 266). Любовь-эрос сама по себе не может возвыситься над миром «общего», безличного; вместо живой личности она ищет идеал, и не найдя его, гаснет. Исключительно эротическая любовь, по Бердяеву, заключает в себе элемент *демониакальный* и разрушительный. Именно поэтому необходимо, чтобы любовь-эрос, любовь-восхождение восполнялась любовью нисходящей, любовью-состраданием, и только в этом соединении любовь может раскрыться как любовь, «направленная на образ личности, утверждение этого образа на вечность и утверждение на вечность своего общения с этим образом» (Бердяев 2006: 63).

Глубинная связь чеховского произведения с трагедией Гете обнаруживается также в еще одной, едва заметной, но тем более существенной детали. В самом начале повести рабочий кабинет *доктора* Белавина описывается следующим образом: «кабинет его с подушками на диванах, с кипами старых бумаг по углам и с большим *грязным пуделем* под столом производил такое же растрепанное, шершавое впечатление, как он сам» (IX: 9). Этот грязный пудель, о котором сообщается лишь вскользь, как бы совершенно случайно, чье присутствие в кабинете доктора тем более незаметно, что в дальнейшем мы более не находим о нем никакого упоминания, в конце повести «перевоплощается» в *черную собаку*, лежащую посреди двора амбара, залитого лунным светом, которая в сознании Лаптева ассоциируется с рабским состоянием: «Но он все стоял и не уходил и спрашивал себя: „Что же меня держит здесь?“ И ему было досадно и на себя и на эту черную собаку, которая валялась на камнях, а не шла в поле, в лес, где бы она была независима, радостна. И ему и этой

собаке мешало уйти со двора, очевидно, одно и то же: привычка к неволе, к рабскому состоянию...» (IX: 90) Посредством ассоциативной связи *грязный пудель – черная собака* признаки «грязный» и «черный» сближаются⁴⁶, и «грязный пудель» понимается как «черный пудель», что отсылает нас к образу Мефистофеля, явившегося Фаусту во время прогулки за город, в пустынном поле, в обличье черного пуделя: «Фауст: Ты видишь – *черный пес* по ниве рыщет? (...) Вагнер: Да просто *пудель* перед нами...» (Гете, Фауст, ч. 1, сцена 2).

Таким образом, как мы видим, уже с самого начала в глубине произведения присутствует *демоническое*. Между тем, демоническое появляется здесь не в какой-либо выразительной форме, не в форме некой явно выраженной бесноватости или одержимости, но в гораздо более скрытом виде, опасность которого заключается именно в его незримости, незаметности. В повести угадывается демоническое в его обыденном проявлении, демоническое, скрывающееся под личиной повседневной жизни; это демоническое, которое, пользуясь «изнеможением мужественного начала» (Вяч. Иванов), истощением духовных сил личности, опутывает человека неодолимой силой притяжения «мира сего». В таком аспекте демоническое рассматривается Кьеркегором в «Понятии страха»: философ обращает наше внимание на то, что демоническое «обладает куда большим охватом, чем обычно полагают, поскольку человек является синтезом души и тела, который основан на духе, так что нарушение в одной из частей сказывается и на всем остальном. И если только обратить внимание на то, какой охват имеет демоническое, возможно, одновременно станет ясно, что даже многие из тех, кто стремится рассматривать это явление, сами подпадают под эту категорию, равно как и то, что следы этого можно найти в каждом человеке...» (Кьеркегор 2015: 148). Кьеркегор характеризует демоническое прежде всего как состояние *закрытости* и *страха перед добром*. Рассмотрим детальнее эти две стороны демонического и предпримем попытку выявить их проявления в чеховской повести.

В связи с *закрытостью* Кьеркегор отмечает, что решающим моментом в определении того или иного явления как демонического является позиция индивида по отношению к *раскрытию*, которое, в свою очередь, определяется как добро, как первое выражение освобождения (там же: 154). Человек, не желающий раскрытия – демоничен. Как характеризует такого человека Кьеркегор, «у него имеются как бы две воли: одна подчиненная, бессильная, стремящаяся к раскрытию, и другая, более

⁴⁶ Это же сближение значений *грязный* и *черный*, как это было проанализировано выше, наблюдается и в соотнесенности значений чумазый (грязный) и черномазый.

сильная, которая стремится к закрытости; однако именно то, что последняя оказывается сильнее, как раз и доказывает, что человек по сути своей демоничен» (там же: 155). Вместе с тем, нежелание раскрытия в еще большей степени лишает человека сил, что, в свою очередь, еще более усиливает волю, устремленную к закрытости. Как замечает Бердяев в связи с образом Ставрогина, «выход из себя в другого, с которым совершается подлинное соединение, кует личность, укрепляет ее. Невозможность выйти из себя в творческом акте любви, познания или действия (...) ослабляет личность и расплывает ее» (Бердяев 1914: 85). Тем самым, происходит неизменное возвращение человека к самому себе, возникает своего рода порочный круг, в котором, по мере того, как человек все более и более пребывает в закрытости, тем менее он будет в силах совершить движение к раскрытию.

Как предельное выражение закрытости в чеховской повести предстает *амбар* – помещение, где Лаптевы ведут оптовую торговлю галантерейным товаром. Амбар во многих отношениях представляется как своего рода знаковое пространство жизни Лаптевых: амбару они обязаны своим материальным благосостоянием и общественным положением; здесь проходит практически вся их жизнь с раннего детства до глубокой старости (ср. воспоминания Лаптева о тяжелом детстве, проведенном в амбаре); с амбаром связаны постоянные размышления Лаптева о своем «рабском состоянии» и неизбывная тоска по недостижимой свободной жизни, в силу чего амбар постепенно приобретает очертания символа предельной закрытости, внутреннего рабства. С самого начала амбар предстает как в высшей степени закрытое пространство, которое производит тягостное впечатление тюрьмы, острога: «Дверь, очень скромная на вид, обитая железом, вела со двора в комнату с побуревшими от сырости, исписанными углем стенами и освещенную узким окном с железной решеткой, затем налево была другая комната, побольше и почище, (...) тоже с острожным окном: это – контора, и уж отсюда узкая каменная лестница вела во второй этаж, где находилось главное помещение. Это была довольно большая комната, но благодаря постоянным сумеркам, низкому потолку и тесноте от ящиков, тюков и спящих людей она производила на свежего человека такое же невзрачное впечатление, как обе нижние» (IX: 31). Как мы можем заметить, описание амбара содержит все характерные признаки тюрьмы: железная дверь и узкие окна с железной решеткой, узкая лестница и низкие потолки, сырость, темнота и теснота. В дальнейшем это впечатление тюрьмы усиливают воспоминания Лаптева о прошлом, когда «его секли и держали на постной пище», а также сравнение приказчиков с арестантами: «когда вошла Юлия, они (приказчики – Д.

К.) вскочили с мест и на ее вопросы отвечали робко, глядя на нее исподлобья, как арестанты» (IX: 85). В конце повести ощущение закрытости возвращается, укрепляя как ассоциацию с тюрьмой, так и закрытую, кольцевую композицию повести: «Ночь была тихая, лунная, душная; белые стены замоскворецких домов, вид тяжелых запертых ворот, тишина и черные тени производили в общем впечатление какой-то крепости, и недоставало только часового с ружьем» (IX: 89).

Амбар, как основное жизненное пространство Лаптевых, помимо его внешнего сходства с тюрьмой, соотносится с закрытостью и в более глубоком, символическом плане. С одной стороны, как можно заметить в приведенном выше описании, амбар состоит из *трех* помещений, с другой стороны, здесь обнаруживается нагромождение трехчастных перечислений, функция которых была уже рассмотрена нами ранее в связи с временной структурой повести: «благодаря постоянным *сумеркам*, низкому *потолку* и *тесноте*», «от *ящичков*, *тюков* и... *людей*», и далее: «товар в *кипах*, *пачках* и... *коробках*», «то *пунцовые нити*, то *кисть*, то *конец бахромы*». Таким образом, для пространственной структуры повести характерна та же трехчастность строения, та же «власть» числа *три*, которая наблюдается и во временной структуре произведения. Следовательно, амбар предстает как пространственное выражение выявленной ранее в аспекте космического и исторического времени цикличности, «дурной бесконечности», «колеса смерти».

На этом основании можно сказать, что амбар в глубинном аспекте приобретает значение пространства смерти, его «закрытость» в сущности своей есть не что иное, как закрытость гроба. Соотнесенность амбара с гробом и смертью устанавливается и в самом тексте произведения: «темный амбар (...) производил на него (Лаптева – Д. К.) впечатление *склепа*» (IX: 83). Так обыкновенный торговый амбар трансформируется в своего рода фамильный склеп, в котором заживо погребают себя все члены семьи Лаптевых. В этом отношении глубокий смысл приобретает также темнота, сумрачность амбара, которая в данном контексте переосмысливается как темнота смерти, закрытого гроба, и которой соответствует внутренняя «темнота» самих Лаптевых, воплощенная в произведении в различных вариантах мотива «слепоты»: так, о старике Лаптеве сообщается, что ему «снимали катаракту» и он плохо видел, и что у него «темная вода»⁴⁷, а концу произведения совсем потерял зрение и только «моргал слепыми глазами»; старший брат, Федор, долго и «с напряженным вниманием» глядит в свои

⁴⁷ Ср. происхождение слова «катаракта» от греч. *καταράκτης* – «водопад».

часы, «как будто хотел подметить движение стрелки»; Лаптев же на выставке разглядывает картины в кулак или в бинокль, как близорукий.

Предельная закрытость амбара как внешнего, объективного, так и внутреннего пространства соотносится, таким образом, с закрытостью демонического; сам амбар предстает как своего рода демоническое явление⁴⁸, опутывающее человека сетями рабства и смерти, и закрывающее от него путь к свободной жизни. Как отмечалось выше, закрытость «распыляет», ослабляет личность, что ярко выражается в слабости характера Лаптева, жаждущего свободы, но не способного разорвать порочный круг, в который заключила его «родовая принадлежность». Не случайно, что в конце повести черная собака, непосредственно связанная с сознанием рабства и невозможности вырваться из этого состояния, лежит посреди двора амбара, причем здесь угадывается как бы вневременное, извечное существование этой черной собаки, которая была здесь еще в детстве Лаптева: «И в детстве так же, как теперь, сквозь редкие деревья виден был весь двор, залитый лунным светом (...), так же среди двора лежала черная собака...» (IX: 89)

Здесь следует выделить еще один момент, имеющий в контексте анализа демонического в чеховском произведении особенное значение – это мотив «лунного света». Примечательно, что повесть начинается с «восхождения» луны, охватывающей своим светом окружающий мир, причем лунный свет, как правило, связывается с образом Лаптева. Так, повесть начинается фразой: «Было еще темно, но кое-где в домах уже засветились огни и в конце улицы из-за казармы стала подниматься бледная луна. Лаптев сидел у ворот на лавочке...» (IX: 7)⁴⁹; далее, после встречи с Юлией, «луна светила ярко (...), и Лаптеву казалось, будто лунный свет ласкает его непокрытую голову» (IX: 15); и в конце произведения, как мы видели выше, лунный свет освещает двор амбара и черную собаку. В этой связи глубокое осмысление лунного света предлагает А. Ф. Лосев в «Диалектике мифа». Лосев характеризует лунный свет как нечто холодное, механическое; лунный свет есть *гипноз*: он незаметно действует на ту точку сознания, которая переводит бодрствующее состояние в сон. Вот как описывает Лосев гипнотическое воздействие лунного света: от него «темнеет и холоднеет мозг, но не настолько темнеет, чтобы заснуть нам без сновидений, и не настолько холоднеет,

⁴⁸ В этом контексте невольно вспоминается повесть Куприна «Молох», в которой завод, ежедневно поглощающий жизни людей, приобретает очертания чудовищного идола, поддерживающего свое существование человеческими жертвоприношениями.

⁴⁹ Ср. казарма, как своего рода закрытое пространство, в определенном смысле также соотносится с тюрьмой.

чтобы прекратилась жизнь. Вы не засыпаете, нет. Вы переходите именно в гипнотическое состояние. Начинается какая-то холодная и мертвая жизнь, даже воодушевление, но все это окутано туманами принципиального иллюзионизма; это – пафос бескровных и мертвенных галлюцинаций. Луна – совмещение полного окоченения и смерти с подвижностью...» (Лосев 2014: 89). Данное определение вполне применимо и к чеховскому произведению, где лунный свет также может рассматриваться как символ некоего гипнотического состояния, полусна, забытья, иллюзорного существования, с которым перекликается характеристика Ярцевым своей жизни: «все чего-то жалко, все чего-то хочется и кажется мне, будто я лежу в долине Дагестана и снится мне бал» (IX: 77), что представляет собой явную аллюзию на стихотворение Лермонтова «Сон».

По Кьеркегору, другая сторона демонического, неразрывно связанная с рассмотренной выше «закрытостью» – это страх перед добром. В этом отношении с точки зрения нашего анализа весьма ценным является замечание Вяч. Иванова, что зло (демоническое) выявляется в «иллюзорности позитивного содержания», в которое демоническое небытие облекается в подражании истинному бытию, и без которого существование последнего было бы невозможным (Вяч. Иванов 1989а: 559). Таким образом, обобщая мысль Кьеркегора и Вяч. Иванова, мы можем различать добро, которое есть *истинное* позитивное содержание, проявление истинного бытия, устремленное к раскрытию, добро, которого демоническое страшится, и «добро», которое есть *иллюзорное* позитивное содержание, имитация истинного бытия, «добро», которое не способствует раскрытию личности, а напротив, устремлено к закрытости, так как является проявлением демонического. В чеховской повести иллюзорность «добра» и страх перед истинным добром особенно отчетливо выражается в благотворительной деятельности Лаптева, нисколько не способствующей выходу героя из закрытости в самом себе, его духовному восхождению, так как эти «добрые дела» вытекают не из сострадательной любви к другому человеку, а прежде всего из чувства вины и стыда за свое богатство. Следовательно, благотворительность Лаптева имеет значение лишь как своего рода компенсация, как «аскетическое упражнение для спасения души» (Бердяев 2006: 63-64), которое не может заполнить отсутствия истинной любви, милосердия и сострадания. Оппозиция добра истинного и «добра» иллюзорного, и преобладание последнего в жизни Лаптева весьма рельефно вырисовывается в отношении героя к смерти ребенка и к горю жены: «Лаптеву было уже неприятно оставаться подолгу дома. Жена его часто уходила во флигель (...) плакать

у Кости. Был девятый день, потом двадцатый, потом сороковой, и все нужно было ездить на Алексеевское кладбище слушать панихиду и потом томиться целые сутки, думать только об этом *несчастном ребенке* и говорить жене в утешение разные *пошлости*. Он уже редко бывал в амбаре и занимался только *благодетельностью*» (IX: 72). Вместо тоски по умершей *дочери* – томительные мысли о *несчастном ребенке*, вместо молчаливого *сострадания* – пустые слова, *пошлости*, которые *нужно* говорить в утешение глубоко страдающей жене, как нельзя лучше показывают отсутствие истинного внутреннего содержания, теплоты душевной, способности к страданию и состраданию, которая, в свою очередь, есть *conditio sine qua non* нравственного очищения, *катарсиса*. Так противопоставляются друг другу «несчастный ребенок» и «благодетельность», так проливает «несчастный ребенок» тихий свет истины на иллюзорность и пустоту совершаемых Лаптевым «добрых дел».

Следует отметить в этой связи, что у Чехова, как и у Достоевского, демоническое рассматривается, с одной стороны, в перспективе индивидуальной жизни, с другой – раскрывается в связи с историческим временем, выявляя, таким образом, неразрывную связь личности и истории. Исторический аспект повести представлен в *исторической* пьесе, которую Юлия просит написать для любительского спектакля, и события которой предстают перед Ярцевым в состоянии дремоты, *полусна*, как видение:

«Около Дмитровки приятели расстались и Ярцев поехал дальше к себе на Никитскую. Он дремал, покачивался и все думал о пьесе. Вдруг он вообразил страшный шум, лязганье, крики на каком-то непонятном, точно бы калмыцком языке; и какая-то деревня, вся охваченная пламенем (...), какие-то дикие люди, конные и пешие, носятся по деревне, их лошади и они сами так же багровы, как зарево на небе.

„Это половцы”, – думает Ярцев.

Один из них – старый, страшный, с окровавленным лицом, весь обожженный – привязывает к седлу молодую девушку с белым русским лицом. Старик о чем-то неистово кричит, а девушка смотрит печально, умно... Ярцев встряхнул головой и проснулся.

„Мой друг, мой нежный друг” – запел он» (IX: 71).

Для начала отметим, что в глубине этого видения истории Древней Руси, как захваченной кочевниками, пылающей деревни, возникает некая скрытая, таинственная связь между образом плененной русской девушки и Юлией. Прежде всего, видение Ярцева обусловлено просьбой Юлии написать историческую пьесу, благодаря чему устанавливается своего рода опосредованное отношение между Юлией, как «автором»

замысла пьесы, и «девушкой с белым русским лицом», как образным воплощением этого замысла. Помимо того, таинственной связью соединяет эти два женских образа повторяющийся в качестве рефрена мотив романса «Мой друг, мой нежный друг», который звучит сперва во время беседы Юлии с Ярцевым на тему любви, а затем печальный, умный взгляд плененной русской девушки вновь вызывает в памяти слова песни. Вместе с тем, *белое* русское лицо девушки отсылает нас, с одной стороны, к мотиву *белизны*, сопровождающему «девушку» Юлию до замужества, с другой – к подчеркнуто *белому* лицу «девицы» Хромоножки. Таким образом, посредством глубинных ассоциативных связей «девушки с белым русским лицом» с Юлией и Хромоножкой, «историческое» видение Ярцева приобретает новый, дополнительный смысл: в облике русской девушки, плененной страшным стариком-половцем, как бы гипостазирована русская душа, русская земля, плененная чуждой, инородной силой – демонами. Не случайно, что в представившейся Ярцеву картине сожжения русской деревни создается атмосфера какого-то дьявольского нашествия, адского хаоса: шум, лязганье, крики, непонятный язык, пламя пожара, дикие, багровые (цвет адского огня) люди и лошади, кровь, страшное, обожженное лицо половца. Так захватившие деревню половцы приобретают очертания бесов, бесовского Легиона, пленившего русскую девушку – русскую душу; эти половцы есть олицетворение той внешней, инородной «руководящей», властвующей силы, которую русская душа принимает извне (ср. примеч. №43), которая издавна пленила русскую душу и властвует над ней. С этой точки зрения весьма знаменательно, что за сюжетом для пьесы Ярцев обращается именно к истории Древней Руси, к «временам Ярослава и Мономаха», противопоставляя эту ценную историческую эпоху позднему периоду «Ляпуновых и Годуновых», тем самым как бы возвращая нас к самым истокам и причинам плененности русской души инородной мужественной силой (ср. в «Бесах» вступление Ставрогина в иноземное подданство), которая есть лишь подмена Истинному Жениху, в томлении ожидаемому русской землей.

В восприятии русской земли как деревни, охваченной пожаром, можно обнаружить еще одну глубинную связь чеховского произведения с метароманом Достоевского, вновь возвращающую нас к роману «Братья Карамазовы». Дело в том, что видение Ярцева во многом перекликается со сновидением, которое старший брат, Дмитрий⁵⁰, видит в тюрьме. Мите снится, что он едет где-то в степи мимо сгоревшей

⁵⁰ В этой связи весьма интересным указанием в повести является то, что Лаптевы живут в Москве «в одном из переулков Малой Дмитровки, недалеко от Старого Пимена». Принимая во внимание

деревни, от которой остались только «избы черные-пречерные, а половина изб погорела, торчат только одни обгорелые бревна. А при выезде выстроились по дороге бабы (...), все худые, испитые, какие-то коричневые у них лица. Вот особенно одна с краю, такая костлявая, высокого роста (...), лицо длинное, худое, а на руках у нее плачет ребеночек, и груди-то, должно быть, у ней такие иссохшие, и ни капли в них молока. И плачет, плачет дитя, и ручки протягивает, голенькие, с кулачками, от холоду совсем какие-то сизые» (Достоевский 2001: 519). Как в видении Ярцева, так и во сне Дмитрия (обратим внимание, что и в том, и в другом случае картина разоренной русской деревни представляется героям *во сне*) в образе сожженной пожаром деревни раскрывается перед нами судьба русской земли, только с некоторым «смещением» в историческом времени: первое как бы предвосхищает последнее, предшествует ему. Ярцеву представляется деревня, подверженная опустошительному набегу кочевников, охваченная пламенем пожара – Дмитрий видит деревню уже разрушенную, сгоревшую; женственность русской земли предстает перед Ярцевым в образе молодой *девушки* «с белым русским лицом», которая в сновидении Дмитрия принимает облик иссохшей, страдавшей *матери* с плачущим «дитём» на руках. Но если в «девушке с белым русским лицом» мы обнаруживаем черты Юлии, то образ матери с плачущим дитём на руках также отсылает нас к чеховской героине, если представим ее как страдающую мать с умирающим ребенком в объятиях.

Как мы видели выше, Юлия Белавина, посредством глубинных связей с образом «девушки с белым русским лицом», предстает как олицетворение русской души, русской земли, плененной бесовским Легионом. Как же воплощается в произведении стан Легиона, в каком облике является он в изображаемой Чеховым обыденной жизни? Вяч. Иванов характеризует Легион как мнимую совокупность, скопление духовно обезличенных индивидов, утративших свою богоподобную природу, свою личность (Вяч. Иванов 1989а: 572). В таком освещении, а также, ссылаясь на проведенный нами ранее анализ демонического в связи с образом Лаптева, можно сказать, что в чеховском произведении Легион предстает как семейство купцов Лаптевых, выбившихся в «именитый» род «холопов», мнящих себя аристократами и

интертекстуальные связи повести «Три года» с метароманом Достоевского, можно отметить, что указание на расположение дома Лаптевых, с одной стороны, отсылает нас к Дмитрию Карамазову, в чьем образе, по свидетельству Вяч. Иванова, устанавливается таинственная связь с Деметрой, Матерью-Землей (Вяч. Иванов 1989а: 573); с другой стороны, посредством упоминания Старого Пимена, наряду с замечанием Ярцева о том, что он «ненавидит русские исторические пьесы все, кроме монолога Пимена», в чеховском произведении возникает ассоциативная связь с пушкинской исторической пьесой «Борис Годунов», что, в свою очередь, опять же возвращает нас к образу Хромоножки, посылающей вслед Ставрогину свои проклятия: «Гришка Отрепьев – анафема!»

благодетелями, но внутренне оставшихся рабами, закрытыми в темноте своего амбара. Не случайно, что Лаптев-«купчишка» (так презрительно называет Лаптева Рассудина, подобно тому, как Хромоножка называет Ставрогина самозванцем, сычом-*купчишкой!*) в досаде на себя за свое бессилие, бросает старшему брату обвинение: «*Вы* в своем амбаре с детства *обезличили* меня! Я ваш!» (IX: 81) Однако, знаком Легиона помечены в произведении не только Лаптевы, но и их окружение, представленное в образе трех друзей Лаптева: Кости Кочевого, Ярцева и Киша. Так, фамилия Кочевого непосредственно связана с кочевниками, кочевыми народами, и несет в себе прямую ассоциацию с половцами в видении Ярцева. В фамилии Ярцева, возможно, угадывается значение «яркий», что в данном контексте не отсылает ли к яркому свету утренней зари, Денницы – к «светоносному» Люциферу? Не случайно же видение об охватившем деревню опустошительном огне, напоминающем пламя ада, представляется именно Ярцеву. А Киш, всегда готовый к услугам, вечно прислуживающий, предстающий, как Мефистофель перед Фаустом, в обличье «вечного», странствующего студента, «кочующего» с одного факультета на другой, не является ли он носителем того «холопского духа», духа рабства, который противится и противоборствует Духу усыновления, Духу Божьему?⁵¹ И не являются ли, таким образом, эти три «друга» порождениями той самой силы, которая, бесконечно утраиваясь во времени и пространстве, создает смертельное колесо «дурной бесконечности»? Возможность такой интерпретации подтверждается словами Юлии, которая, в потрясении от произошедшего с Федором приступа болезни ощутив свою бесконечную оторванность от Бога, в отчаянии говорит Лаптеву: «Ах, зачем вы при мне говорили о религии? *Вы смутили меня, ты и твои друзья*. Я уже не молюсь» (IX: 83). Смущение – смута, тревога, волнение – как следствие козней «бесов», встречается и в других местах у Чехова: так, выражение «бес смущает» появляется, например, в рассказах «В ссылке» («Это тебя бес смущает, язви его душу») и «Убийство» («А может быть это только бес смущает, и ничего этого не нужно?»).

В этом аспекте историческое видение сожжения деревни и судьбы русской девушки в чеховском произведении приобретает глубокий символический смысл, представляя пленение и опустошение русской женственной стихии, русской души,

⁵¹ Ср. в Послании к Римлянам: «Потому что вы не приняли духа рабства, чтобы опять жить в страхе, но приняли Духа усыновления, Которым взываем: „Авва, Отче!“ Сей самый Дух свидетельствует духу нашему, что мы – дети Божии. А если дети, то и наследники, наследники Божии, сонаследники же Христу, если только с Ним страдаем, чтобы с Ним и прославиться. Ибо тварь с надеждою ожидает откровения сынов Божиих, (...) в надежде, что и сама тварь освобождена будет от рабства тлению в свободу славы детей Божиих» (Рим. 8: 15-21).

русской земли чуждой силой, Легионом. Вяч. Иванов пишет о Достоевском, но в данном случае это можно сказать и о повести Чехова, что здесь «каждый человек есть все человечество, и все человечество – единый человек» (Вяч. Иванов 1989а: 520). Юлия Белавина, в чьем облике предстает перед нами Вечная Женственность, несет в себе и черты Деметры, Матери-Земли, в глубокой печали оплакивающей свою любимую дочь, похищенную Аидом; будучи Девой и Матерью, она несет в себе и черты Богородицы, в муках родившей своего Спасителя, но полноту спасения постигшей в прохождении крестного пути вместе со своим Сыном; в ее образе гипостазируется русская душа, русская земля, а в более расширенном аспекте – вся земля, все творение Божие, которое томится в плену демонических сил, и освобождение которого возможно лишь через «откровение сынов Божиих», через обретение личностью в себе «Духа усыновления», Духа Божия, через приобщение к искупительным страданиям Христа-Спасителя – Истинного Жениха.

Здесь мы непосредственно касаемся вопроса о личности, о свободе личности, вопроса, играющего основополагающую роль в творчестве Чехова и определяющего антропологическую концепцию писателя, его воззрение на природу человека. Как отмечалось выше, по справедливому замечанию Л. Силард, ключевым мотивом в эпистолярной Чехова является мысль о достоинстве и ценности человека, которая в художественных произведениях писателя раскрывается большей частью «апофатически», то есть как *отсутствие* искомого и желаемого качества (Силард 1997: 287). Это необходимое качество, являющееся краеугольным камнем достоинства человеческой личности, есть не что иное, как столь часто возникающая в произведениях Чехова мысль об «образе и подобии», то есть образ Божий в человеке, его божественная природа, его *богочеловечность*. Такое восприятие человека в значительной мере сближает чеховскую антропологию с воззрениями русского персонализма, поэтому философское мирозерцание Бердяева, в наиболее целостной форме сформулированное – по словам самого автора – в его книге «О рабстве и свободе человека», может служить нам надежной опорой в раскрытии антропологической концепции, таящейся в подтексте чеховских произведений.

По Бердяеву, тайна человеческой личности скрывается в ее богочеловечности, в том, что личность есть не только образ человеческий, но и образ Божий. Как подчеркивает Бердяев, «личность тогда только есть личность человеческая, когда она есть личность богочеловеческая. *Свобода* и независимость человеческой личности от объектного мира и *есть ее богочеловечность*» (Бердяев 2006: 50). И далее: «в человеке

есть божественный элемент, в нем есть как бы две природы, в нем есть пересечение двух миров, он несет в себе образ, который есть и образ человеческий и образ Божий, и *есть образ человеческий в меру того, как осуществляется образ Божий*» (там же). Поэтому, подчеркивает Бердяев, «свобода личности совсем не есть ее право, это поверхностный взгляд. **Свобода личности есть долг**, исполнение призвания, реализация Божией идеи о человеке, ответ на Божий призыв. **Человек должен быть свободным, не смеет быть рабом, ибо должен быть человеком**» (там же: 54). Эти слова Бердяева о свободе личности бросают яркий свет на все творчество Чехова, в котором проблема свободы поставлена особенно остро, и в котором с особенной силой звучит призыв к абсолютной свободе личности через осуществление в себе образа Божия, своего божественного назначения.

Реализация личности, исполнение человеком своей богочеловечности возможна, по Бердяеву, лишь через преодоление себя, через выход из себя, из своей замкнутой субъективности, через *трансцендирование* – переход к транссубъективному. Только на этом пути возможны экзистенциальные встречи с Богом, с другим человеком, только так возможны экзистенциальные общения, а не только объективные сообщения (там же: 32), которые столь часто происходят между отчужденными от мира и от других людей, замкнутыми в своей самости героями Чехова. Однако Бердяев подчеркивает, что утверждение личности есть борьба, сопротивление поработавшей власти мира, это – болезненный процесс: свобода порождает страдание, а значит, личность неразрывно связана со страданием и с трагическим противоречием. Здесь соприкасается богочеловечность человеческой личности и богочеловечность личности Христа – Богочеловека: осуществление человеком своей богочеловечности возможно через согласие на страдания, через приобщение к страданиям Христа-Богочеловека. Также Бердяев указывает на нерасторжимую связь личности и истории, внешнего мира: если личность обретает свой образ через проникновение образом Божиим, если «внутренне личность получает силу и освобождается через богочеловечность, внешне весь мир, все общество, вся история преобразуется и освобождается через человечность, через верховенство личности» (там же: 52). Это и есть то освобождение через «сынов Божиих», с надеждой ожидаемое Божиим творением, о котором пишет апостол Павел – освобождение мира через освобождение личности. Именно поэтому судьба всего мира, всего творения зависит от каждого отдельного человека, поэтому «всякий за всех и за все виноват», поэтому преобразование мира начинается с изменения структуры сознания человека, с духовного преобразования личности, с ее становления на путь освобождения.

Как об этом упоминалось выше, у Чехова искомое качество, обретение человеком своего «образа и подобия», как правило, представлено апофатически, как отсутствие. Однако среди чеховских произведений можно обнаружить и такие редкие примеры, где наблюдается попытка положительного решения этого вопроса, где выявляется указание того направления, которое может привести человека к обретению желаемого качества. При этом следует особо подчеркнуть, что подобное указание никогда не высказывается прямо, но только *угадывается* в подтексте чеховского произведения. Одним из таких примеров в чеховском творчестве является повесть «Три года». В произведении угадываются две перспективы, две возможности для человека: оставаться в рабстве или, сопротивляясь притяжению «мира сего», вступить на путь освобождения. Первая перспектива – пребывание в состоянии рабства –, как мы видели, представлена в образе Лаптева; второй путь вырисовывается в образе Юлии, причем в чеховской героине угадывается как бы вся человеческая история: путь от состояния невинности через грехопадение и рабство у мира к перспективе освобождения. В предыдущем анализе, в связи с образом Юлии, нами были детально рассмотрены первые три «состояния», теперь остается выявить, как обозначается в произведении возможность освобождения личности, осуществления личностью своей божественной природы, своей богочеловечности.

В определении личности Бердяев выделяет существенный момент, а именно, что личность есть *выбор*. Личность конституируется посредством выбора, только через выбор возможно развитие личности, ее формирование и становление. Но «выбор есть борьба, есть сопротивление поработавшей и смешивающей власти мира. Личность формируется через столкновение со злом в себе и вокруг себя. Один из парадоксов личности заключается в том, что острое сознание личности предполагает существование греха и вины. Полное нечувствие к греху, к вине, к злу обыкновенно есть также нечувствие к личности, растворение личности в общем...» (там же: 65). Выше уже говорилось о том, что Юлия стоит перед необходимостью выбора, и она выбирает. Пусть это неправильный выбор, но он, в свою очередь, также способствует формированию личности, так как с ним связано тягостное сознание ошибки, острое чувство вины – а значит боль, страдание, которых нет в Лаптеве, так как Лаптев, напротив, отрицает ошибочность этого выбора: «Ну, солги мне! Солги! Не говори, что это ошибка!...» (IX: 60). Но Юлия делает выбор и тогда, когда после посещения одинокого, ослепшего старика Лаптева она, чувствуя стыд «за себя и за мужа», принимает решение как можно скорее переехать на Пятницкую. В этот момент Юлия

вступает на путь любви «нисходящей», любви-сострадания, любви, которая, по словам Бердяева, ищет не для себя, для своего обогащения, а погружается в мир страдающий; любви, которая видит другого в его богооставленности, в страдании, в погруженности во тьму мира⁵² (Бердяев 2006: 62). Для Лаптева, напротив, характерна слабость воли, неспособность к выбору, невозможность вырваться из рабского состояния, в чем признается и он сам: «Я робок, неуверен в себе, у меня трусливая совесть (...), сознательно делаю добро и испытываю при этом только беспокойство или полнейшее равнодушие. Все это (...) объясняю я тем, что я раб, внук крепостного» (IX: 75). Добро, сознательно совершаемое Лаптевым, не случайно сопряжено с равнодушием и чувством беспокойства: оно, как мы видели, есть только подражание добру, имитация любви, проявление рабской психологии, плод рабского состояния. Добро, при полном бесчувствии к больному, одинокому старику-отцу, при неспособности простить отцу своего прошлого, своего тяжелого детства, свидетельствует об отсутствии стержневого элемента добрых деяний – любви, без которой невозможна реализация личности: «И если я раздам все имение мое и отдам тело мое на сожжение, а любви не имею, – нет мне в том никакой пользы» (1Коринф. 13: 3).

К вышеизложенному сопоставлению образов Лаптева и Юлии весьма справедливо можно применить утверждение Бердяева, согласно которому рабство есть *пассивность*, победа же над рабством есть *творческая активность*. При этом, как подчеркивает Бердяев, творческая активность обнаруживается и совершается только в *экзистенциальном времени*. И здесь мы снова возвращаемся к вопросу о временной структуре повести, к моменту экзистенциального времени, на котором мы на некоторое время приостановили анализ структуры времени с целью глубже проникнуть в скрытые пласты произведения, которые, в результате, вновь привели нас к нашей отправной точке. Итак, по Бердяеву, творчество, творческая активность, как победа над рабством мира, как реализация личности, осуществление ее божественной природы, как выход, трансцендирование личности к сверхличным ценностям, к вечности, к Богу, совершается в экзистенциальном времени, в мгновении настоящего, которое есть «атом вечности». У Чехова выход из времени к вечности, вторжение вечности во время также совершается в мгновении настоящего (*экзистенциального*) времени, и, как у Бердяева, осуществляется через творчество, через творческий экстаз, вызванный в произведении созерцанием продукта художественного творчества – картины на выставке в Москве: «Юлия остановилась перед небольшим пейзажем и смотрела на него равнодушно. На

⁵² В этой связи *слепота* старика Лаптева является глубоко символическим мотивом!

переднем плане речка, через нее бревенчатый мостик, на том берегу тропинка, исчезающая в темной траве, поле, потом справа кусочек леса, около него костер (...). А вдали догорает вечерняя заря. Юлия вообразила, как она сама идет по мостику, потом тропинкой, все дальше и дальше (...). И почему-то *вдруг* ей стало казаться, что эти самые облачка, которые протянулись по красной части неба, и лес, и поле она *видела уже давно и много раз*, она почувствовала себя одинокой, и захотелось ей идти, идти и идти по тропинке; и там, где была вечерняя заря, покоилось отражение чего-то неземного, *вечного*» (IX: 66). Этот эпизод можно считать поворотным моментом в жизни героини: соприкосновение с отражающейся в картине, как в зеркале, вечностью, переживание некоего возвышенного, экстатического состояния оттого, что «картина стала ей *вдруг понятна*», переживание, совершившееся в момент «экзистенциального» времени, остается и проецируется на ее дальнейшую жизнь. На поверхности все остается по-прежнему: «жизнь текла обыкновенно, изо дня в день», но в глубине, в сокровенных недрах личности зарождается новая жизнь: «В мае Лаптевы переехали на дачу в Сокольники. В это время Юлия была уже *беременна*» (IX: 67). С этого момента начинается скрытый от внешнего наблюдателя путь духовного развития Юлии к зрелой, искренней любви к мужу, и милосердной, агапической любви к ослепшему старику Лаптеву.

Как видим, соприкосновение Юлии с вечностью через постижение внутреннего смысла картины совершается *вдруг*, в один непостижимый миг, в одно неуловимое мгновение настоящего, мгновение, которое есть «отражение вечности во времени» (Кьеркегор). В этой связи вспоминаются слова Бл. Августина: в потоке времени, в суете мира невозможно понять сущность вечности; тот, кто хочет соприкоснуться с вечным, «пусть минуту постоит неподвижно, пусть поймает отблеск всегда неподвижной сияющей вечности» (Исповедь, Кн 11, XI, 13). В повести чуть ли не буквально реализуются слова Августина: Юлия останавливается на минуту перед картиной и в этот неподвижный миг картина открывается перед ней, как окно, в котором отражается «отблеск сияющей вечности». Таким образом, картина предстает в произведении как «окно в вечность», открывающее человеку запредельную реальность – то излучаемое картиной родное и близкое, но давно забытое «вечное», память о котором хранится в сокровенных глубинах человеческой души. Вместе с тем, «окно в вечность» открывается не каждому, только тому, кто и сам способен к раскрытию, к выходу из себя, к *transcende et te ipsum* (Бл. Августин). Не случайно, что кроме Юлии никто из окружающих не понимает этой картины: «Она старалась объяснить, почему так

нравится ей этот пейзаж, но ни муж, ни Костя не понимали ее» (IX: 66), а между тем, Лаптев глубоко убежден, что знает толк в живописи и осматривает картины на выставке «с ученым видом знатока». В этом отношении мотив «окна» приобретает особенно глубокий символический смысл: бесконечное, свободное, открытое пространство картины как «окна в вечность» противопоставляется закрытым решеткой, заколоченным окнам амбара. Оппозиция *открытости* и *закрытости* реализуется также в мотиве *зрения*, который в глубинном плане тесно связан с окном как *средством, способом видения*: закрытому пространству амбара, его закрытым, заколоченным окнам соответствует «закрытость» зрения Лаптевых, их физическая и духовная слепота; с открытым же пространством картины, с бесконечной перспективой «окна в вечность» соотносятся широко раскрытые, «большие глаза» Юлии: «при свете лампадки глаза у нее казались *большими*, черными» (IX: 59), «глаза у нее были *большие*, испуганные» (IX: 83). Следует заметить, что глубинная связь мотивов *окна* и *зрения* встречается также и в других произведениях Чехова: так, на соотнесенность *окон* и *глаз* обращает внимание К. Кроо в статье, посвященной анализу рассказа «Дом с мезонином». Как отмечает исследовательница, *большие окна* дома метафоризируются в широко раскрытые, *большие глаза* Мисюсь (Kroó 2011: 46), с чьим образом в произведении связываются мотивы *света, отражения* и *прикосновения* («она (Мисюсь – К. Д.) ходила в *светлой* рубашечке и в темно-синей юбке»⁵³ (IX: 179); «сквозь широкие рукава просвечивали ее тонкие, слабые руки» (там же); «Женя *дотронулась* до моего рукава пальцем» (IX: 180)), что непосредственно соотносит образ Мисюсь с проблематикой *творчества, творческого вдохновения*⁵⁴. К этому можно добавить, что как в повести «Три года», так и в «Доме с мезонином» картина пейзажа, несущая в себе отражение небесного света, соединяется с *памятью*, с воспоминанием о чем-то давно знакомом, родном и далеком: «...передо мною неожиданно развернулся вид на барский двор и на широкий пруд с купальней, с толпой зеленых ив, с деревней на том берегу, с высокой узкой колокольней, на которой горел крест, отражая в себе заходившее солнце. *На миг на меня повеяло очарованием чего-то родного, очень знакомого, будто я уже видел эту самую панораму когда-то в детстве*» (IX: 175). Нетрудно заметить, как много элементов перекликаются в этих двух описаниях: *вдруг – неожиданно; речка – пруд; костер, догорает* вечерняя заря – *горит* крест; *вечерняя заря – заходившее*

⁵³ Ср. проведенный выше анализ символики «белого платья с голубыми цветочками» Юлии.

⁵⁴ Подробнее об этом см. Kroó K. A lélek fényei. In: Közelítések – Közvetítések. Anton Pavlovics Csehov, Debrecen, 2011, pp. 27-49.

солнце; покоилось отражение чего-то неземного – отражая в себе заходившее солнце; она видела уже давно и много раз – повеяло очарованием (...) очень знакомого, будто я уже видел эту самую панораму когда-то в детстве. Различие заключается лишь в том, что в повести «Три года» пейзаж предстает как продукт художественного творчества, тогда как в рассказе «Дом с мезонином» – это пейзаж, созданный самой природой, это картина живой реальности, которая теперь сама становится «окном в вечность», отражением реальности запредельной, вечной.

Изображение картины в повести и ее восприятие героиней произведения бросает свет на существенную особенность чеховского художественного мира, мировосприятия – это его *импрессионистичность*. Близость Чехова к импрессионизму – мысль не новая, ведь черты импрессионизма в художественной манере писателя отмечались уже современниками: так, например, к числу художников-импрессионистов относил Чехова Д. С. Мережковский⁵⁵, а Л. Н. Толстой определял отличительное свойство чеховского стиля следующим образом: «У Чехова своя собственная форма, как у импрессионистов. Смотришь, как человек будто без всякого разбора мажет красками, какие попадают ему под руку, и никакого отношения будто эти мазки между собой не имеют. Но отойдешь, посмотришь, и в общем получается удивительное впечатление. Перед нами яркая, неотразимая картина» (Сергеенко 1911: 228-229). Как известно, Чехова связывала глубокая, искренняя дружба с Исааком Левитаном, дружба, которая – за исключением небольшого периода разногласия, произошедшего между друзьями из-за рассказа «Попрыгунья» – продолжалась до смерти художника. Очевидно, что работы Левитана имели существенное влияние на творчество Чехова, и картина в повести «Три года» – яркий тому пример, поскольку, как отмечают исследователи, пейзаж, которым любитесь чеховская героиня, в главных чертах напоминает картину Левитана «Тихая обитель», представленную на передвижной выставке в 1891 г. и принесшую художнику большой успех: на переднем плане речка, через нее бревенчатый мост, а на том берегу тропинка, исчезающая в траве, и на небе догорает вечерняя заря. Различие между пейзажами лишь в том, что в «Тихой обители» по ту сторону реки видны купола церквей и лес – во всю ширину дальнего плана, а у Чехова церкви заменены полем и костром, и кусочек леса виден только справа. Вместе с тем, самое существенное в изображении картины в повести – это *впечатление*, в описании которого «Чехов

⁵⁵ «Чехов – один из верных последователей великого учителя Тургенева на пути к новому грядущему идеализму, он так же, как Тургенев, – *импрессионист*» – писал Мережковский в своей книге «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы» (цит. VII: 642, курсив автора).

сформулировал то *своеобразие зрительского восприятия*, которое было вызвано к жизни „пейзажем настроений”, утвержденным в русском искусстве Левитаном» (IX: 457). Здесь можно заметить, что близость Чехова к импрессионизму гораздо глубже, чем только сходство техники изображения – она наблюдается в глубинных основах мироощущения, в «философии творчества». У Чехова, как об этом упоминалось выше, наблюдается «импрессионистическая» направленность внимания на мгновение настоящего времени, стремление уловить ускользающий миг настоящего, что возможно лишь через *впечатление*, через *переживание* этого мгновения. Ключевая роль переживания в запечатлении, «продлении» исчезающего мгновения настоящего в импрессионистическом мировосприятии перекликается с мыслью о конституировании времени деятельностью души, интенсивностью ее внутренних переживаний, ее напряжения (*intentio*), сформулированной Бердяевым вслед за Бл. Августином. Чем интенсивнее впечатление, тем «длительнее» мгновение настоящего (экзистенциального) времени⁵⁶. Вместе с тем, импрессионистическое переживание запечатленного на картине мгновения возможно лишь при некоторой отдаленности от картины, при ее созерцании на некотором расстоянии. Близкое рассмотрение отдельных фрагментов создает только ощущение хаотичности, бессвязности красок и мазков; смысл открывается через *впечатление* лишь посредством целостного созерцания *полноты* произведения искусства.

Импрессионистическое видение мира, утверждение такого способа восприятия отчетливо обозначается в повести «Три года». Юлия, как и ее муж, рассматривает картины на близком расстоянии, «в кулак или бинокль» и не понимает их, и ей кажется, что на выставке много одинаковых картин. При таком «близоруком» восприятии внимание расплывается на отдельные фрагменты, на такие детали, как несуществующий лиловый цвет снега, или что у мальчика левая рука короче правой, и кажется, что сущность искусства заключается в *подражании* реальности, в том, чтобы на картинах «люди и предметы выделялись как настоящие» (IX: 65). Но когда Юлия немного отдалается от картины и созерцает ее *непосредственно* и в более широкой перспективе, картина вдруг становится ей понятна. Юлия постигает смысл картины *изнутри*, через ее внутреннее *переживание* – она *представляет себя* идущей по мостику и потом полем по тропинке – таким образом, посредством интериоризации, картина, как явление внешнего мира, становится фактом внутреннего опыта, открывающим путь к

⁵⁶ Вспомним у Бердяева: «длительность (экзистенциального времени – К. Д.) зависит от напряженности переживаний внутри человеческого существования» (Бердяев 2006: 307).

глубокому постижению сущности искусства не как *подражания* реальности, а как *переживания* реальности, которая есть вечная, запредельная реальность. Как пронизательно замечает П. Флоренский, «живопись имеет задачей не дублировать действительность, а дать наиболее глубокое постижение ее архитектоники, ее материала, ее смысла; и постижение этого смысла, этого материала действительности, архитектоники ее – созерцающему глазу художника дается в *живом соприкосновении* с реальностью, вживанием и вчувствованием в реальность» (Флоренский 2000: 53; курсив автора). Такой способ восприятия произведения искусства соприкасается с восприятием бытия в целом, смысл которого может быть постигнут человеком только при его созерцании в расширенной до пределов бесконечности перспективе – в *обратной перспективе*, где – как в древней русской иконописи – пространство разворачивается *изнутри вовне*, и где линии сходятся не на горизонте, а в самом человеке, расширяясь в направлении бесконечности⁵⁷.

Открытость и закрытость мировосприятия, представленная в образах чеховских героев, связывается в произведении с темой *памяти*. Как мы видели выше, созерцание и переживание произведения искусства вызывает в Юлии чувство, будто этот пейзаж «она видела уже давно и много раз», и такое же чувство возникает у художника, когда перед ним открывается панорама у дома с мезонином. При этом, и в том, и в другом случае, это чувство связано не с какими-либо определенными воспоминаниями, это – всплывающая из сокровенных глубин души память о каком-то далеком, давно забытом, но сохранившемся в памяти, прошлом. Это память, о которой пишет Августин, что она хранит все то, что было когда-то в душе, память, без которой «мы не могли бы искать утерянного, если бы совершенно о нем забыли», и не могли бы узнать искомого, если бы о нем не помнили (Исповедь, Кн 10, XIX, 28). Но память не только удерживает и сохраняет, она и соединяет хранимое, ей присуща способность единения, сведения множества в единство. Вместе с тем, способность единения свойственна тому, что само является единым, и этим единым в человеке есть дух. Бердяев пишет о духе, что «дух вносит целостность, единство, смысловую связь в душевную и душевно-телесную жизнь человека. Душа всегда фрагментарна, частична, только дух целостен и универсален (...). Только дух дает конкретное универсальное содержание личности, выводит ее из ограниченного пространства и времени. Душа сама по себе, без духовного начала, остается *замкнутой*» (Бердяев 2013: 49). Стало быть, память,

⁵⁷ О принципе обратной перспективы см. подробнее: Флоренский П. А. Обратная перспектива. In: Сочинения. В 4 т. Т. 3 (У водоразделов мысли). Москва, Мысль, стр. 46-104.

сохраняющая в себе родное и далекое прошлое, это *универсальное*, вечное содержание (то, что это содержание универсально, видно уже по тому только, что оно одинаковым образом возникает в различных ситуациях, в переживаниях различных чеховских героев) соотносится с духом, а значит, с *личностью*.

Здесь хотелось бы высказать еще одно любопытное замечание по поводу события, пережитого Юлией на выставке. Дело в том, что удивительную близость к чеховскому тексту, описывающему переживание Юлии перед картиной, обнаруживает глубокое размышление А. Ф. Лосева о мифическом феномене *чуда*, которое, по определению исследователя, понимается как таковое лишь в отношении *личности*, взятой как неделимая единичность. Ниже приведем это замечательное обобщение анализа понятия чуда у Лосева, которое вносит дополнительный смысловой оттенок в наше исследование и освещает чеховское событие именно *мифически-чудесным* светом: «Чего хочет личность как личность? Она хочет, конечно, абсолютного самоутверждения. Она хочет ни от чего не зависеть или зависеть так, чтобы это не мешало ее внутренней свободе. Она хочет не распадаться на части, не метаться в противоречиях, не разлагаться во тьме и в небытии. Она хочет существовать так, как существуют вечно блаженные боги, вкушающие бесконечный мир и умную тишину своего ни от чего не зависящего, светлого бытия. И вот, когда чувственная и пестро-случайная история личности, погруженной в относительное, полутемное, бессильное и болезненное существование, вдруг приходит к *событию*, в котором выявляется эта *исконная и первичная, светлая предназначенность личности, вспоминается утерянное блаженное состояние* и тем преодолевается томительная пустота и пестрый шум и гам эмпирии, – тогда это значит, что *творится чудо*. В чуде есть *веяние вечного прошлого*, поруганного и растленного и вот возникающего вновь чистым и светлым видением (...). Прошедшее – не погибло. Оно стоит незабываемой вечностью и родиной (...). Вечное и родное, оно, это прошедшее, стоит где-то в груди и в сердце; и мы не в силах припомнить его, как будто – *какая-то мелодия или какая-то картина, виденная в детстве*, которая вот-вот вспомнится, но никак не вспоминается. В чуде возникает это *воспоминание, возрождается память веков и обнажается вечность прошедшего, неизбывная и всегдашняя. Умной тишиной и покоем вечности веет от чуда*. Это – возвращение из далеких странствий и водворение на родину (...). И уже дается прощение (...), и надвигается светлое утро непорочно-юного духа» (Лосев 2014: 243-244). Стало быть, пережитое Юлией событие и есть не что иное, как *чудо*! Это чудо, в

котором возрождается идеальная природа личности, постигается ее изначальная, вечная светозарность и возгорает новым светом божественный образ в человеке.

Близость чеховского события к мифическому феномену чуда обращает наше внимание на глубоко сокрытую, фундаментальную особенность не только чеховского (под)текста, но и авторского мировосприятия в целом – это его *мифичность*. Мифический характер чеховского творчества будет подробнее рассмотрен нами в следующей главе, предварительно отметим только, что, согласно концепции Лосева, миф – в его широком понимании – неразрывно связан с личностью, с ее становлением; миф по своему существу есть история личности. В этом отношении мифичность чеховского видения мира непосредственно и органично связана с антропологической концепцией писателя, с чеховским видением человека как *личности*.

Примечательно, что в повести представлены как бы две формы «памяти», соотносящиеся с *закрытостью* и *открытостью*. Тягостные воспоминания Лаптева о детстве и жестокости отца имеют то же значение, что и рассматривание фрагмента картины через бинокль: при таком приближенном, ограниченном, «закрытом» видении взгляд улавливает лишь фрагментарность, отрывочность, отсутствие целостности, и жизнь, как и картина, представляется в виде отдельных мазков – эпизодов, не соединяющихся в одно целое. В отличие от этого, интуитивная память Юлии, воскрешенная произведением искусства и вызванная к жизни творческим вдохновением (Юлия представляет себе, что она идет по тропинке, тем самым она как бы продолжает творческий акт, начатый художником, и, таким образом, она, путем созерцания произведения искусства, становится сопричастной творчеству), охватывает более широкую перспективу, соотносится с вечностью, с божественной природой человека: такая память обновляет, раздвигает границы личности, освобождает из рабства мира.

Тема памяти вновь возвращает нас к проблеме исторического времени, к вопросу о рабстве человека в историческом времени, представленном в повести в «историческом» видении Ярцева. По словам Бердяева, выход из исторического времени возможен в двух направлениях – к экзистенциальному времени и к «дурной бесконечности» космического времени. Здесь можно заметить, что чеховские герои – в том числе и Лаптев –, весьма часто идут в последнем направлении, именно поэтому единичные, исключительные события их жизни получают признак типичности, так как эти события остаются в рамках «дурной бесконечности» космического времени, и не служат выходу из рабства времени. Здесь мы подходим, в сущности, к возможности

объяснить пресловутую «бессобытийность» чеховских произведений, в которой так часто упрекали писателя современники: уникальные, необыкновенные события, как, например, смерть ребенка, болезнь брата и т.д. ничего не меняют в жизни героя, если эти события не происходят в экзистенциальном времени, если они не служат духовному движению, прорыву из рабства космического времени к вечности.

Два возможных выхода из рабства исторического времени либо в направлении иной формы рабства – «дурной бесконечности» космического времени, либо в направлении освобождения в экзистенциальном времени, парадоксальным образом вырисовываются в чеховской повести в мотиве *амбара*. Как мы видели выше, в пространстве амбара появляется та же тройственность построения, которая характерна для временной структуры, посредством чего подчеркивается предельная закрытость этого пространства, его сходство с тюрьмой, гробом. Ключевая роль числа 3 в пространственной структуре амбара укрепляет ощущение рабства, которое, будучи в тесной взаимосвязи с тройственностью временной структуры, сопоставимо с рабством космического времени у Бердяева. В то же время, соединение числа 3 с мотивом гроба несет в себе глубоко скрытую аллюзию, отсылающую нас к трехдневному пребыванию Христа во гробе. На этом основании, мотив амбара-гроба содержит в себе глубокую двойственность: с одной стороны, амбар – это пространство смерти; с другой – пространство, в котором таится возможность воскресения к новой жизни. Вместе с тем, путь к освобождению из рабства смерти, к выходу из гроба, путь от смерти к воскресению лежит через приобщение к смерти и воскресению Христа, к таинству искупления через принятие богочеловеческих страстей. Не случайно, что в тексте повести может быть выявлен ряд скрытых аллюзий на страсти Христовы: так, название улицы «Пятницкая» отсылает нас к пятнице – дню смерти Христа, но с пасхальными событиями связывается также упоминание о Святой (т.е. Страстной) неделе, когда Лаптевы посещают картинную выставку в Училище живописи. При этом, как мы видели, именно на Святой неделе здесь, на выставке, и происходит *чудо* – духовное пробуждение Юлии, ее выход из рабства мира и смерти. Также к страданиям Христа – точнее, к эпизоду *бичевания* – отсылает уподобление произносимых приказчиками поздравительных фраз свисту *хлыста*: «оттого, что почти через каждые два слова они употребляли *с*, их поздравления, произносимые скороговоркой, например фраза „желаю вам-с всего хорошего-с” – слышалась так, будто кто хлыстом бил по воздуху – „жвысс”» (IX: 65). Возникновение ассоциации с эпизодом бичевания обусловлено, в частности, тем, что непосредственно перед этим описываются тяжелые воспоминания

Лаптева о детстве, «когда его *секли*», и мрачные мысли о том, что «и теперь мальчиков *секут*, и когда эти мальчики вырастут, то сами тоже будут *бить*». Таким образом, упоминание хлыста сразу же соотносится с телесным наказанием, приобретающим, посредством мрачной атмосферы воспоминаний Лаптева, значение мучения, пытки, и вплетается в постепенно разрастающуюся сеть значений, отсылающих к искупительным страданиям Христа. В тяжелой судьбе Лаптева, в его наполненном страданиями прошлом слышатся отзвуки Христовых страданий, однако, как мы видим, Лаптев не в состоянии принять этих страданий, через которые он мог бы приобщиться к искупительным мукам Христа, освобождающим от рабства мира и смерти, поэтому в нем нет и духовного возрастания, нет внутреннего восхождения. Как отмечает Бердяев, «духовное отношение к страданию означает просветленность, т. е. жизненное познание смысла страдания, оно означает также освобожденность. Возрастание духовности всегда означает, что человек не раздавлен страданиями жизни. Приятие на себя креста есть всегда вместе с тем и облегчение страдания, как получающего смысл в духовной жизни. Неприятие креста, злобное отвержение страдания и проклятие ему делает страдание темным» (Бердяев 2013: 107). В этом отношении, путь к новой жизни, к освобождению из рабства мира через принятие страданий намечен в образе Юлии, которая в полной мере и глубоко переживает, как Богородица, смерть своего единственного ребенка, и как Христос, чувство страха и ужас богооставленности.

В качестве заключения к анализу повести «Три года» хотелось бы привести глубокие слова Вяч. Иванова о Достоевском, которые в свете всего вышеизложенного в полной мере могут быть отнесены и к творчеству Чехова. Как для героев Достоевского, так и для героев Чехова в глубине поисков смысла жизни скрывается основной вопрос: принимать высшую реальность бытия или не принимать. Только у Чехова этот вопрос, как правило, прямо не сформулирован, он скрывается в глубинных пластах подтекста, в сокровенных тайниках души героев, и, тем не менее, «это определяет все их действия, больше того, их бытие и их решение остаться в этом мире. В своих произведениях Достоевский (мы могли бы добавить: и Чехов – Д. К.) приводит ищущих смысл жизни к основному выбору человеческого существования: так, как бы при вспышке молнии открываются перед ними (...) два единственные пути, данные человеку: путь признания и путь непризнания Бога. По плодам узнается истина. Анализ решающего самоопределения личности, которое может быть лишь безусловным приятием или столь же безусловным отрицанием ее метафизического бытия, ее онтологической ценности, показывает, как возможен акт веры (...). Предмет веры не доказывается; (...)

достаточно описания двух возможностей: человек, которого он воспринимает метафизически свободным, должен этим окончательным решением осуществить свою (тогда, и быть может, только тогда не мнимую) свободу. Это не разумом предрешенный выбор одной из двух гипотез, а признание и решение сердца» (Вяч. Иванов 1989а: 555). Именно решение этого вопроса в глубине души чеховских героев и определяет их способ бытия в этом мире: если нет высшей реальности, если нет Бога и божественного образа в человеке, то человек необходимо погружается в рабство «дурной бесконечности»; если же высшая реальность есть, и человек открывается ей навстречу в творческой активности – осуществляется божественный образ в человеке и этот «новый» человек становится отражением, зеркалом высшей, вечной реальности. Так предстает перед нами в конце повести «новая» Юлия, в свете новой, обновленной красоты, которая отражается и на окружающих: «...на лице ее было грустное, очаровательное выражение, и на глазах блестели слезы. Это была уже не прежняя тонкая, хрупкая, бледнолицая девушка, а зрелая, красивая, сильная женщина. И Лаптев заметил, с каким восторгом смотрел ей навстречу Ярцев, как это новое, прекрасное выражение отражалось на его лице...» (IX: 65). Так незаметно формируется и предстает перед нами новая *личность*, личность, о которой писал П. Флоренский: «Духоносная личность прекрасна, – и прекрасна дважды. Она прекрасна объективно, как предмет созерцания для окружающих; она прекрасна и субъективно, как средоточие нового, очищенного созерцания окружающего» (Флоренский 2003: 264).

ГЛАВА 4.

Жизнь – искусство. Дионисийское и аполлоническое начала.

(«Скрипка Ротшильда»)

В предыдущем изложении нами была обнаружена существенная особенность как чеховского *события* в частности, так и авторского видения мира в целом, которая, как мы видели, заключается в *мифичности* того и другого, и которая будет детальнее рассмотрена в настоящей главе. В выявлении мифического характера чеховского (под)текста мы опирались на концепцию мифа А. Ф. Лосева, изложенную в его замечательной книге «Диалектика мифа». Отмежевываясь от «традиционных» (этнографических, богословских) исследовательских методов и стереотипов, и рассматривая миф «сам по себе и как он мыслит сам свою чудесную и сказочную природу» (Лосев 2014: 34), в результате длительных размышлений о том, что *не есть* миф, исследователь, наконец, приходит к окончательной диалектической формуле: «*миф есть в словах данная чудесная личностная история*» (там же: 265). В понимании Лосева миф не есть ни фикция, ни метафора, ни иносказание, но символически⁵⁸ выраженное *личностное бытие*, а значит, подлинная реальная действительность, «жизненно ощущаемая и творимая, вещественная реальность» (там же: 42)⁵⁹. Следовательно все, что связано с личностью, с личностным образом бытия, более того, всякая живая личность, есть миф по существу.

Мифичность чеховского мировосприятия особенно отчетливо проявляется в рассказе «Скрипка Ротшильда», возникая в данном случае как антиномия двух начал, дионисийского и аполлонического. Как мы увидим в дальнейшем, дионисийское и аполлоническое предстает в произведении в художественных образах *скрипки* и *гроба*, в которых глубоко таится противопоставление двух способов восприятия жизни: жизни

⁵⁸ Символ понимается Лосевым как самостоятельная действительность, как абсолютная неразличимость двух планов бытия, как вещественное, реальное тождество внешнего и внутреннего, чувственного и сверхчувственного, образа и идеи (подробнее о природе символа см. Лосев 2014: 74-77).

⁵⁹ Как видим, в мифе встречается реальное и символическое, а соприкосновение реального и символического, в свою очередь, является характерной особенностью чеховского творчества. Как подчеркивает по этому поводу А. Белый в статье о Чехове, «истинный символизм совпадает с истинным реализмом» (Белый 1994: 372), и в этом как раз и заключается тайна чеховских образов-символов: образы Чехова вырастают из жизни, из живой действительности, но чем глубже мы проникаем в эти образы, тем они становятся прозрачнее и сквозь них начинает просвечивать иная, потусторонняя, сверхчувственная реальность.

как музыки, а значит, жизни как искусства, интуитивного, свободного *творчества*, и жизни как «изготовления гробов», жизни как разумного, организованного, не выходящего из своих границ «серийного производства».

Итак, через мотив музыки (скрипки) в глубинную структуру произведения вводится дионисийское начало, тесно переплетающееся здесь с христианской символикой. Мотив дионисийства, сопровождаемый звуками скрипки, незримо проходит через весь рассказ, и в конце произведения из глубины подтекста всплывает на поверхность вместе с вырвавшимся восклицанием Ротшильда «Ваххх!...» Это незначительное на первый взгляд междометие тем более заслуживает внимания, поскольку оно повторно звучит в тексте рассказа, причем в связи с сообщением о том, что когда Ротшильд, получивший по завещанию Якова скрипку, «старается повторить то, что играл Яков, сидя на пороге, (...) под конец закатывает глаза и говорит: „Ваххх!..”» (VIII: 305) – а значит, восклицание это не единичное, не случайное, но возникающее каждый раз под воздействием звуков той музыки, которую играл Яков. В восклицании Ротшильда, при более внимательном рассмотрении, усматривается, с одной стороны, имя Вакха, с другой – фамилия композитора И. С. Баха, и соединяется, таким образом, мотив (религиозной, сакральной) музыки и образ Вакха-Диониса, бога музыки.

Фигура Ротшильда может рассматриваться как проявление дионисийского начала, что в произведении подтверждается целым рядом мотивов. Так, Дионис – бог полноты и изобилия, выливающегося через край, находит свое отражение в образе чеховского героя, носившего фамилию «известного богача Ротшильда», что направляет наше внимание от богатства земного, материального к богатству иного порядка (ср. «...собирайте себе сокровища на небе, где ни моль, ни ржа не истребляют и где воры не подкапывают и не крадут, ибо где сокровище ваше, там будет и сердце ваше» (Мф. 6: 20-21)). Дионис – бог весеннего обновления природы, бог-Дендрит, в ряде изображений представленный «древесным, растительным божеством, осеянным распускающимися ветвями» (Вяч. Иванов 1904/I: 128), цветущий и цветочный бог (там же: 127), бог розы и вечнозеленого плюща (там же: 134), бог растительности, а значит зелени, зеленого цвета. Ротшильд, в свою очередь, носит зеленый сюртук, о чем неоднократно упоминается в рассказе. В этом отношении весьма значимой является в рассказе сцена преследования Ротшильда мальчишками и собаками: «Мальчишки обрадовались случаю и бросились за ним с криками: „Жид! Жид!” Собаки тоже погнались за ним с лаем. Кто-то захохотал, потом свистнул, собаки залаяли громче и дружнее... Затем,

должно быть, собака укусила Ротшильда, так как послышался отчаянный, болезненный крик» (VIII: 302). В данном эпизоде обнаруживается, с одной стороны, своеобразное видоизменение мотива *растерзания* (первоначально – растерзание Диониса титанами), постоянно сопровождающего мифы и обрядовые действия Дионисова культа (причем в этой связи особенно обращает на себя внимание то обстоятельство, что Ротшильда преследуют *собаки*⁶⁰), с другой – улавливается отзвук дионисийского оргиастического безумия⁶¹, неотделимого от образа божества (чей-то хохот, свист, лай, крик), безумия, под воздействием которого, как правило, и совершается преследование и растерзание жертвы в дионисийских мифах.

Есть еще один аспект божества, который хоть и не выводится в образно-мотивный ряд «Скрипки Ротшильда» и располагается на периферии значения, однако именно этот аспект, ассоциативными связями соединяясь с другими мотивами рассказа, освещает и активизирует иной глубинный пласт произведения – это связь Диониса с вином и виноградарством. Как отмечает Вяч. Иванов, «Дионис, бог опьяненных душ, вобрал в себя и реализовал в вине (...) идеал растительной крови, текучей и огневой божественной души (...). Его страдающая и жертвоприносимая сущность была узнана и в винограде: в страстях растаптываемых гроздий, в мученичестве обрезаемых ножом виноградаря лоз увидели повторение страстей бога» (Вяч. Иванов 1904/V: 52). Здесь очевидна параллель между Дионисом и Христом – истинной виноградной лозой (Ин. 15: 1), и вином и жертвенной кровью Сына Божия.

Вяч. Иванов приводит целый ряд аналогий между евангельскими образами и символами, с одной стороны, и дионисийскими представлениями – с другой. Приведем здесь те сходства, которые так или иначе усматриваются в чеховском тексте или

⁶⁰ В некоторых мифах, так или иначе связанных с Дионисом, а также в самом культе божества нередко встречается фигура собаки. Так, в мифе об Икарии, принявшего в свой дом Диониса и получившего от бога в знак благодарности виноградную лозу, упоминается собака Мэра, при помощи которой дочь Икария находит могилу отца, растерзанного опьяневшими от вина пастухами (см. Энциклопедический Словарь Брокгауза и Ефрона, статья «Икарий»). Вяч. Иванов, в свою очередь, указывает на то, что первоначально Артемида была связана с Дионисом, и только позже, в процессе развития аполлонийской религии «соперничество обоих божеств выразилось в стремлении Аполлонова культа усвоить и захватить в свое обладание ряд достояний Диониса. Сюда, прежде всего, может быть отнесено отлучение Артемиды от Диониса и ее сочетание с Аполлоном в образе сестры» (Вяч. Иванов 1989b: 344). Для нас это интересно в связи с широко известным мифом об Актеоне, превращенного Артемидой в оленя и растерзанного собаками. В этом мифе, как отмечает Вяч. Иванов, «не случайно, что собаки Артемиды разрывают Актеона, (...) Диониса хтонического, „дикого охотника“: эти собаки, конечно, только девы, спутницы богини, хтонической охотницы, преследующие Актеона так же, как „собаки“». (Вяч. Иванов 1904/V: 64). Также, по свидетельству Вяч. Иванова, вакханки у Эврипида изображаются то как охотницы, то как охотничьи собаки (Вяч. Иванов 1904/III: 58).

⁶¹ «Об экстазе, или безумии – отмечает Вяч. Иванов –, как собственно культовом мы вправе говорить только тогда, когда оно принимает характер состояния коллективного. Эта совместность исступления есть отличительная черта Дионисовых оргий» (Вяч. Иванов 1904/III: 47).

помогают раскрыть внутренний смысл чеховских мотивов: «виноград и виноградник; виноградари, убивающие сына хозяина в винограднике, как титанические виноградари в винограднике умерщвляют Вакха, он же непосредственно сын Диев, рожденный из чресл небесного отца; рыба и рыбная ловля (...); дети, играющие на флейте; облик Сына человеческого как гостя и хозяина пиршеств и участника веселий, (...) причащение хлебом и вином на жертвенной вечере (как в вакхических мистериях); вход в Иерусалим на осле (животное Диониса) среди вдохновенных кликов и в окружении пальмовых ветвей; эпифании и очищения; миро и слезы женских молитвенных восторгов; в четвертом Евангелии – претворение воды в вино на свадебном пире, речи о воде живой, о виноградной лозе, о сведении тела и выпитии крови Христа, – все это намечено в прообразах Дионисовой религии, как намечен и сам жертвенный облик Бога и человека вместе (...), преследуемого и бегством спасенного во младенчестве, распространяющего свое внутреннее царство в охваченных священным восторгом, „обратившихся” (...) людей, (...) часто не узнаваемого под новыми ликами своих явлений» (Вяч. Иванов 1989b: 349).

В свете приведенных выше аналогий и символов рассмотрим теперь глубинное значение некоторых мотивов в «Скрипке Ротшильда». Образ Христа как истинной виноградной лозы и Христа как участника человеческих веселий и пиршеств одновременно предстает перед нами на брачном пире в Кане Галилейской, где Иисус совершает свое первое чудо – чудо претворения воды в вино, являющееся, в свою очередь, прообразом превращения вина в кровь Христа на Тайной вечере и самой жертвенной смерти Спасителя на кресте⁶². С этой точки зрения примечательно, что, во-первых, Яков играет на скрипке, как правило, на свадьбах, во-вторых, обе сцены «встречи» Якова и Ротшильда (в первой Яков бросается на Ротшильда с кулаками, во второй происходит примирение и соединение героев в общности внутреннего переживания, связанного с музыкой) также обусловлены тем, что Ротшильд приходит к Якову с приглашением играть на свадьбе⁶³. Так посредством ассоциативной связи, возникающей между мотивом свадьбы в рассказе и бракосочетанием в Кане Галилейской, в глубинную структуру произведения вводится элемент *чуда*, чудесного превращения, преображения, «обращения», евангельской *метанойи*, с одной стороны, и мотив искупительного страдания (через вино – кровь) – с другой.

⁶² См. в Евангелии от Иоанна: «Но, придя к Иисусу, как увидели Его уже умершим, не перебили у Него голени, но один из воинов копьем пронзил Ему ребра, и тотчас истекла кровь и вода» (Ин. 19: 33-34).

⁶³ В этом контексте нельзя не вспомнить евангельскую притчу о званых на брачный пир, пренебрегших приглашением и убивших и оскорбивших посланных царем слуг (Мф. 22: 1-14).

Дионисийский мотив игры на флейте, своеобразно преломляющийся через призму евангельского текста (дети, играющие на свирели)⁶⁴, также находит свое отражение в облике *флейтиста* Ротшильда, который к тому же носит в себе черты некоей наивной простоты и детскости⁶⁵. Сходство Ротшильда с ребенком выражается в его детской манере речи (дяденька, не бейте меня, швадьба, жа хорошего целовека), в его лице, покрытом рыжими веснушками, в его обиде и по-детски наивных угрозах, с которыми этот хрупкий, «тощий жид» обращается к «высокому и крепкому» Якову: «Ротшильд *обиделся* и проговорил, глядя на него свирепо: – Если бы я не уважал вас за талант, то вы бы давно полетели у меня в окошке. Потом *заплакал*» (VIII: 298); «Но ви, пожалуйста, потише, а то ви у меня через забор полетите!» (VIII: 302)

В этом аспекте и в свете приведенных выше слов Вяч. Иванова о Боге (Дионисе-Христе), преследуемом и бегством спасенном во младенчестве, бегство «ребенка»-Ротшильда от угрожающих ему кулаков Якова и преследование его мальчишками и сворой собак получает весьма своеобразное освещение. Если к вышесказанному добавить также слова Христа: «так как вы сделали одному из сих *братьев Моих меньших*, то сделали *Мне*» (Мф. 25: 40), то образ Ротшильда (еврея!) предстает перед нами как божественный облик Диониса-Христа, долго не узнаваемый черствой, окаменевшей душой Якова «под новым ликом своего явления», но после внутреннего «обращения» последнего названный им *братом*: «– Не могу... – проговорил Яков, тяжело дыша. – Захворал, *брат*» (VIII: 305).

Ключом к следующей двери, ведущей нас дальше вглубь произведения, является имя главного героя, Якова, укрепляющее соотнесенность чеховского (под)текста с библейскими образами и символами. Ветхозаветный Иаков (Яков) – богоборец и обманщик, хитростью заполучивший первенство и отеческое благословение, но он же видит во сне лестницу, ведущую на небо, и в борьбе с Богом получает новое имя (Израиль) и божественное благословение, осуществившееся в нем как родоначальнике двенадцати колен Израилевых. Богоборческая сущность чеховского Якова отчетливо выражена в его беспричинной ненависти и презрении к «жидам, а особенно к Ротшильдду», и в намерении побить Ротшильда: «...он начинал придираяться, бранить его нехорошими словами, и раз даже хотел побить его» (VIII: 298), «...заревел Яков и

⁶⁴ «Но кому уподоблю род сей? Он подобен детям, которые сидят на улице и, обращаясь к своим товарищам, говорят: мы играли вам на свирели, и вы не плясали; мы пели вам печальные песни, и вы не рыдали» (Мф. 11: 16-17).

⁶⁵ См. также: Еремин П. «Скрипка Ротшильда» А.П.Чехова – связь с традициями русской классики. Вопросы литературы, 1991, №4, стр. 113.

бросился на него с кулаками» (VIII: 302). Однако же, парадоксальным образом именно богоборчество становится источником божественного благословения, в богоборчестве происходит «обращение», «прикосновение» человека к Богу (не потому ли, что неизменным условием всякой борьбы является *прикосновение* к сопернику⁶⁶ и *обращение* борющихся лицом друг к другу?). Вместе с тем, обращение к Богу – источнику света – озаряет и самого человека, следовательно человек, в пылу борьбы становящийся лицом к лицу с Богом, помимо своей воли приобщается к свету божественного благословения.

В связи с мотивом богоборчества, весьма часто встречающимся и в Дионисовой религии⁶⁷, Вяч. Иванов отмечает: «типы богоборцев в круге дионисийских мифов сами приемлют Дионисов облик. Страдая, они мистически воспроизводят страдания от них пострадавшего» (Вяч. Иванов 1971: 726). Точно так же и Яков-богоборец, бросившийся с кулаками на Ротшильда и послуживший причиной преследования последнего мальчишками и собаками, вскоре после этого и сам подвергается такому же злобному преследованию: «Яков погулял по выгону, потом пошел по краю города куда глаза глядят, и мальчишки кричали: „Бронза идет! Бронза идет!“ (...) Недалеко от купальни мальчишки ловили на мясо раков; увидев его, они стали кричать со злобой: „Бронза! Бронза!“» (VIII: 303) Это своеобразное «мистическое воспроизведение» страданий Ротшильда, разделение его участи становится важным моментом на пути к духовному преображению Якова⁶⁸.

В выявлении глубинной сущности и смысла внутреннего преображения Якова Бронзы основополагающее значение имеет, как и в повести «Три года», временная структура произведения. При более внимательном рассмотрении можно заметить, что в «Скрипке Ротшильда» имеются весьма точные указания относительно временной последовательности происходящих событий. Приведем их в том порядке, в котором они следуют друг за другом в тексте произведения.

⁶⁶ Следует обратить внимание, что в библейском повествовании о борьбе Иакова с ангелом также присутствует мотив божественного прикосновения: «И остался Иаков один. И боролся Некто с ним до появления зари; и, увидев, что не одолевает его, коснулся состава бедра его и повредил состав бедра у Иакова, когда он боролся с Ним» (Быт. 32: 24-25).

⁶⁷ Так, например, мифический Ликург, преследовавший Диониса с его менадами и за это наказанный безумием, «убивает своего сына, думая, что срубает виноградную лозу, или нерасторжимо опутывается менадою – Амбросией, все превращающей в виноград, или же, наконец, разрывается на части дикими лошадьми» (Вяч. Иванов 1904/III: 43).

⁶⁸ Это же «мистическое воспроизведение» человеком божественных страстей, приобщение к страданиям и смерти бога является необходимым условием возрождения человека к новой жизни и в христианской религии: «Если мы с Ним умерли, то с Ним и оживем, если терпим, то с Ним и царствовать будем» (2 Тим. 2: 11-12).

1) событийный ряд рассказа открывается в четко определенный день: «шестого мая прошлого года Марфа вдруг занемогла (...). К вечеру же слегла».

2) «был уже рассвет, (...) горела утренняя заря»; «дождавшись утра, он (...) повез Марфу в больницу»; «когда приехали домой...»; «вечером, когда стемнело (...) приходил батюшка, приобщал и соборовал»; «потом Марфа стала бормотать что-то непонятное и

3) к утру скончалась»; «но когда он возвращался с кладбища, его взяла сильная тоска»; «вечером и ночью мерещились ему...»

4) «утром через силу поднялся и пошел в больницу»; «потом весь день Яков лежал и тосковал»; «вечером батюшка, исповедуя его...»

Как видно, основные сюжетные события рассказа (от болезни Марфы до смерти Якова) занимают четыре дня, причем мотив «четырёх дней» прямо упоминается и в самом тексте произведения: «четыре дня нельзя будет работать» (VIII: 301). «Четыре дня» являются значимым временем в библейском контексте: в Евангелии – это время пребывания Лазаря в гробу до его чудесного воскрешения Христом. Таким образом, посредством ассоциативной связи сюжетного времени рассказа с евангельским повествованием о чуде воскресения Лазаря, внутреннее преображение Якова получает новое освещение: в «Скрипке Ротшильда» герой проходит путь от духовной смерти к воскресению. В эти четыре дня, когда «нельзя работать», когда тело пребывает в состоянии полного покоя (по сути дела, в гробу), происходит напряженная внутренняя работа, направленная на духовное исцеление и воскресение Якова.

Помимо мотива «четырёх дней», в произведении обнаруживается целый ряд деталей, подчеркивающих его тесную связь с евангельским текстом. В этом отношении необыкновенно важное значение имеет имя Марфы, жены Якова. Марфа в Евангелии – старшая сестра Лазаря, которую особенно любил Иисус⁶⁹, проявляющая свою любовь к Господу в деятельном служении Ему, во время болезни брата и даже после его смерти с нетерпением ожидающая прихода Спасителя: она первая выходит навстречу Христу (Ин. 11: 20). В фигуре Марфы в «Скрипке Ротшильда» вырисовываются те же черты евангельской Марфы: ее деятельная, жертвенная любовь выражается в том, что «она каждый день топила печь, варила и пекла, ходила по воду, рубила дрова (...), а когда он (Яков – Д. К.) возвращался пьяный со свадеб, она всякий раз с благоговением вешала

⁶⁹ «Иисус же любил Марфу и сестру ее и Лазаря» (Ин. 11: 5) – в перечислении имя Марфы упоминается первым, а порядок имен в евангельских текстах, как известно, играет особое значение: так, например, в перечислении двенадцати апостолов на первом месте всегда выступает Петр, на последнем – Иуда Искариот (см. Мф. 10: 1-4, Мк. 3: 14-19, Лк. 6: 13-16).

его скрипку на стену и укладывала его спать, и все это молча, с робким, заботливым выражением» (VIII: 302). Но здесь же в образе Марфы, в ее благоговейном отношении к скрипке, предстает ее внутренняя сущность: *вера в чудо и неустанное ожидание грядущего Бога*, приносящего исцеление. Марфа интуитивно угадывает сокровенное значение скрипки; женственная стихия ее души бессознательно открывается божественному началу, той тайне, которая скрывается в скрипке – божественной тайне возрождения, воскресения из мертвых.

Соотнесенность чеховского текста с Евангелием подчеркивается также за счет таких деталей, как болезнь, приводящая к смерти (болезнь Лазаря – болезнь Марфы, а затем и самого Якова), смрад (Лазарь «уже смердит; ибо четыре дня, как он во гробе» (Ин. 11: 39) – «пахло чесноком до духоты») и несколько раз повторяющийся мотив плача, слез: как в Евангельском повествовании плачут не только сестры и близкие умершего, но скорбит и сам Господь: «Иисус, когда увидел ее (Марию – Д. К.) плачущую и пришедших с нею Иудеев плачущих, Сам восскорбел духом и (...) прослезился» (Ин. 11: 33-35) – так и в «Скрипке Ротшильда» плачет Ротшильд (напомним о глубинной связи Ротшильда с Дионисом и Христом), плачет его флейта, а в конце рассказа плачет и сам Яков.

Вместе с тем, важнейшим мотивом, проходящим через весь рассказ и связующим «Скрипку Ротшильда» с евангельским повествованием, является мотив гроба. По профессии Яков – гробовщик, однако он не только изготавливает «хорошие, прочные» гробы, но, подобно умершему Лазарю, и сам пребывает как будто в гробу. В начале рассказа наблюдается нагромождение деталей, создающих впечатление замкнутого, ограниченного пространства: «городок был маленький», больница, тюремный замок (не просто «тюрьма», а именно «тюремный замок», что еще больше усиливает ощущение закрытости), живет Яков «в небольшой старой избе, где была одна только комната» (VIII: 297); а также деталей, передающих тяжелую, удушливую атмосферу, тесноту этого закрытого пространства, причиняющего не только физический дискомфорт, но и душевные мучения: «в этой комнате помещались он, Марфа, печь, двухспальная кровать, гробы, верстак и все хозяйство» (там же), «когда Бронза сидел в оркестре, то у него прежде всего потело и багровело лицо; было жарко, пахло чесноком до духоты» (там же), «Яков никогда не бывал в хорошем расположении духа» (VIII: 298), «страшные убытки», «тяжелый день», «в темноте». Однако вслед за болезнью Марфы, внезапно нарушившей безжизненно-ровное течение времени и ставшей первым толчком к возвращению Якова к жизни, в рассказе наблюдается постепенное

расширение пространства: сперва *окно*, в которое виден свет утренней зари, затем выход за город к реке, где открывается бескрайняя панорама до самого горизонта. Таким образом, духовное пробуждение Якова, подобно воскресению Лазаря, совершается как выход из темного, предельно закрытого пространства (в сущности, из гроба) к свету, в открытый мир.

В рассказе, помимо рассмотренного выше мотива «четырех дней», содержатся и другие весьма ценные указания относительно сюжетного времени, открывающие путь в глубинную структуру произведения. На второй день болезни Марфы (7 мая), после возвращения из больницы Яков вспоминает о том, что «завтра Иоанна Богослова, послезавтра Николая Чудотворца, а потом воскресенье, потом понедельник – тяжелый день» (VIII: 301). С одной стороны, сюжетное время рассказа очень точно вписывается в реальное календарное время: по православному календарю, 8 мая (по старому стилю) – действительно день апостола и евангелиста Иоанна Богослова, а следующий день, 9 мая – праздник святителя и чудотворца Николая. Вместе с тем, эта предельная точность и достоверность календарного времени приобретает в рассказе символическое значение. Упоминание Иоанна Богослова направляет внимание на ключевую роль евангельских событий как в понимании глубинного смысла самого произведения, так и в духовном становлении Якова (любопытная деталь, что повествование о воскрешении Лазаря приводится только в четвертом Евангелии). Также в Откровении Иоанна звучит как бы своего рода «апокалиптическая» музыка (Белый 1994: 101), долженствующая разбудить мертвых: «ибо вострубит, и мертвые воскреснут нетленными, а мы изменимся» (Откр. 15: 52). Имя же Николая *Чудотворца* непосредственно на уровне текста вводит мотив *чуда* в художественный мир произведения.

Кроме того, размышления Якова о предстоящих праздниках содержат еще одно важное сведение: из приведенного выше ряда «завтра-послезавтра-потом воскресенье» следует, что происходит данный эпизод в четверг, а значит, Марфа заболела в среду утром. Учитывая, что события рассказа разворачиваются в течение четырех дней, Яков умирает в субботу вечером. С субботним днем в православной традиции связано несколько значений. Незадолго до Пасхи православная Церковь празднует Лазареву субботу – это суббота шестой недели Великого поста, посвященная памяти о чудесном воскрешении Лазаря Христом. Следующий после Лазаревой субботы день – Вербное воскресенье, праздник входа Христа в Иерусалим. В этот день жители Иерусалима приветствовали вход Иисуса, простирая перед Ним свои одежды и пальмовые ветви. В церковном богослужении пальмовые ветви заменяются ветками вербы, которая

зацветает как раз в это весеннее время. Таким образом, верба в церковной традиции – это символ *встречи* с Богом (Еремин 1991: 120). В «Скрипке Ротшильда» верба также является одним из ключевых мотивов: на берегу реки, в тени старой вербы к Якову возвращается память о забытом «белокуром младенчике»⁷⁰; здесь, под сенью вербы происходит встреча героя со своим прошлым, с самим собой: «Яков погулял по выгону, потом пошел по краю города, куда глаза глядят, и мальчишки кричали: „Бронза идет! Бронза идет!“ А вот и река. Тут с писком носились кулики, крякали утки. Солнце сильно припекало, и от воды шло такое сверканье, что было больно смотреть (...). А вот широкая старая верба с громадным дуплом, а на ней вороньи гнезда... И вдруг в памяти Якова, как живой, вырос младенец с белокурыми волосами и верба, про которую говорила Марфа. Да, это и есть та самая верба – зеленая, тихая, грустная... Как она постарела, бедная!» (VIII: 302-303)

Нельзя не заметить, что в рассказе дерево (верба) возникает как глубокий мифопоэтический образ: оно выступает в роли «мировой оси», соединяющей мировые сферы. Вместе с тем, образ дерева появляется здесь в сопровождении дополнительных символически значимых деталей, таких как громадное дупло и вороньи гнезда. Дупло адекватно пещере, гробу, оно выражает ущербность, зияющую пустоту настоящего; вороньи гнезда могут восприниматься как гнетущие, демонические мысли об убытках, никогда не покидающие Якова, мысли, прочно угнездившиеся в его душе. Если же принять во внимание, что, как мы видели в связи с рассказом «Учитель словесности», ворон (подобно ветхозаветному Иакову) – трикстер, обманщик⁷¹, то «вороньи гнезда» символизируют также те жизненные цели и установки, которыми обманулся Яков, и которые, прочно укоренившись в нем, поработили его⁷². Этому созвучно и то значение, на которое обращает внимание А. Сигетхи: значение растраченного попусту, «провороненного» времени⁷³. Тем не менее, несмотря на ущербность и старость, дерево все же выполняет свою медиативную функцию – оно становится связующим звеном

⁷⁰ С утраченным воспоминанием об умершем младенчике связана любопытная черта характера Якова, заключающаяся в том, что он неохотно принимал заказы на детские гробики. Такая особенность поведения с точки зрения глубинной психологии может объясняться действием так называемых защитных механизмов, таких как *подавление* и *избегание* (Фрейд), в религиозном же аспекте может восприниматься как чувство вины из-за разрушенного в себе «образа и подобия».

⁷¹ См. также: Еремин 1991: 120.

⁷² Ср. «Если бы Яков Иванов был гробовщиком в губернском городе, то, наверное, он имел бы собственный дом и звали бы его Яковом Матвейчем» (VIII: 297), но так как ничего из этого не осуществилось, то вся жизнь в глазах Якова превратилась в сплошной убыток.

⁷³ В сходном значении *ворон/ворона* встречается и в других чеховских произведениях, напр. в пьесе «Дядя Ваня»: «глупо проворонил время» (Szigethi 2011: 86), или в рассказе «Дом с мезонином» звучащая из уст Лиды начальная строка басни Крылова: «Вороне где-то бог послал кусочек сыру...»

между небом и Яковом, своего рода ветхозаветной лестницей, соединяющей небо и землю. О том, что в момент «пробуждения» Якова небо действительно соприкасается с землей, свидетельствует молодая, белая березка *на том берегу*, и громадные стада белых гусей, пронесшихся одно навстречу другому в воображении Якова и являющихся посредниками между небом и землей (Pál-Újvári 2001: 318), подобно ангелам, восходящим и нисходящим (в сущности, один навстречу другому!) по небесной лестнице во сне Иакова (очевидна также и параллель *воображение – сон*).

Вместе с тем, Вербное воскресенье – торжественный вход Господа в Иерусалим – открывает события Страстной недели и предваряет страсти и крестную смерть Христа. Следовательно, посредством символики вербы в глубинный смысл произведения вводится таинство Пасхи – таинство воскресения через искупительное страдание и смерть. Важным моментом Страстной седмицы является Великая суббота: этот день, согласно вероучению большей части христианских церквей, посвящен памяти о пребывании Христа во гробе и сошествии Его в ад, где Христос, сокрушив врата ада, освободил Адама и Еву, а также всех ветхозаветных праведников (значит, в том числе и Иакова!). В восточно-христианской традиции это событие изображается на иконах «Сошествия во ад», являющихся в канонической иконописи иконами «Воскресения Христова». Важной деталью этих икон являются *гробы*, из которых Христос, пребывающий в стремительном движении, с силой поднимает Адама и Еву. Так через взаимообусловленность периферийных значений мотивов и символов в произведении, суббота, день смерти Якова, становится одновременно днем его выхода из мира гробов, днем его воскресения.

Процесс перехода Якова от смерти к жизни сопровождается также световой символикой. Параллельно с оппозицией жизни и смерти в рассказе возникает оппозиция света и темноты. Возвращение Якова к жизни происходит преимущественно при дневном свете, причем неоднократно подчеркивается сила этого света и его соотнесенность с небесной сферой: «горела утренняя заря», «солнце сильно припекало», «от воды шло такое сверканье, что больно было смотреть», тогда как с темнотой связаны его мысли о «страшных» убытках, которые, словно демоны, преследуют его по ночам. Демонический характер этих мыслей особенно выражен в предсмертном бреде Якова: «какие-то морды надвигались со всех сторон и бормотали про убытки» (VIII: 304). Единственное облегчение, спасение от угнетающих его демонов приносит скрипка: «...когда всякая чепуха лезла в голову, трогал струны, скрипка в темноте издавала звук, и ему становилось легче» (VIII: 298). Тихие звуки

скрипки, как божественный голос, таинственным образом проникают в закрытый склеп, и, постепенно рассеивая смертный мрак – подобно Господнему «Лазарь! иди вон» (Ин. 11: 34) –, возвращают Якова к жизни. Таким образом, внутреннее преобразование Якова представляется также как постепенное освобождение души от рабства (ср. тюремный замок) темных, демонических сил и обращение ее к божественному свету.

Значима в рассказе и символика цвета: важную смысловую нагрузку несет оппозиция красного и белого цветов. Багровый, темно-красный цвет связан с удушающей атмосферой закрытого пространства, с пребыванием в гробу, во тьме: несколько раз упоминается багровое и потное лицо Якова, пускание крови, краснощекая дама. С открытым пространством, с выходом к свету сопряжено появление белого цвета: младенец с белокурыми волосами, молоденькая и стройная белая березка, стада белых гусей. Согласно определению А. Белого, красный цвет заключает в себе двойственность, в нем «сосредоточены ужас огня и тернии страданий» (Белый 1994: 204): это цвет адского огня и змия, красного дракона Откровения (демонический цвет); но это цвет страстей Христовых – цвет кровавого пота (ср. *багровое* и *потное* лицо Якова!) и багряницы, цвет вина и крови, пролитой на кресте. В образе Христа проясняется эта двойственность красного: «Нужно было воплотиться Христу в средоточие борьбы и ужаса, сойти во ад, в *красное*, чтобы, преодолев борьбу, оставить путь для всех свободным» (там же: 205; курсив автора). Белый цвет – «символ воплощенной полноты бытия» (там же: 201), божественного сияния. Но есть в рассказе еще один цвет – розовый, цвет переходный, соединяющий красный с белым. Как отмечает Белый, в сопоставлении с красным, выражающим относительность борьбы между Богом и дьяволом, розовый цвет, в котором явно преобладает белый свет, символизирует новую стадию душевного переживания (там же: 205). Так, в *розовом* от жара, необыкновенно ясном и радостном лице умирающей Марфы, как в зеркале, отражаются первые лучи вечного света, проникающие в мрак мертвого мира гробов. В этой связи весьма значимой становится параллель «лица» и «окна»: «*лицо*, розовое от *жара*» – «в *окно* видно было, как *горела* утренняя заря». По определению Белого, «окно, из которого льются в нас очаровательные потоки Вечности» (там же: 247) – это не что иное, как *музыка*. Музыка – окно в Вечность, и тем же окном, отражающим в себе потоки вечного света, является лицо Марфы. Так образ Марфы становится некой ипостасью музыки, своего рода воплощением в

человеческом облике духа музыки⁷⁴. Отсюда благоговейное отношение Марфы к скрипке – источнику музыки; отсюда предсмертное воспоминание Якова о «несчастном лице» Марфы, воспоминание, в котором таится сожаление о «провороненной» жизни, об утраченном «искусстве жить»⁷⁵, о зарытом в себе сокровище – музыке, творческом вдохновении, этом источнике «воды живой», без которого жизнь становится сухой и мертвой, как пустыня – не случайно в рассказе Марфа неоднократно сравнивается с птицей, которой хочется пить.

Следующий этап духовного восхождения – белые птицы в небе, возникающие в воображении Якова, которые открывают новую перспективу бытия, символизируют предвкушение грядущей полноты вечного света. Забытый и воскресший в памяти младенец с белокурыми волосами – божественное начало в человеке, чистый и «детский» дух сынов Божиих, новая природа, новый человек, возродившийся в метанойе: «если не обратитесь и не будете как дети, не войдете в Царство Небесное» (Мф. 18: 3).

Евангельское обращение, метанойя вместе с тем предполагает раскаяние, осознание своего прошлого – не случайно в «Скрипке Ротшильда» возвращение памяти играет ключевую роль в духовном восхождении Якова. Небесное сияние, идущее от реки (вода как зеркало!), воскрешает в памяти младенчика, вербу и прежнее изобилие (березовый лес, сосновый бор, барки, которых уже нет) и открывает глаза на пустоту и одиночество настоящего: лысая гора на горизонте, которая может восприниматься как своеобразное видоизменение Голгофы – Лобного места, на месте вырубленных лесов все ровно и гладко, и гусей стало меньше. Мотив раскаяния достигает высшей точки в предсмертных видениях Якова, в которых предстают перед ним ошибки прошлого (несчастное лицо Марфы; жалкое лицо Ротшильда, которого укусила собака) и упущенные возможности обогатить, оплодотворить свою жизнь (младенец и битые гуси – забытый, «убитый» в себе божественный облик; рыба – символ плодородия и

⁷⁴ В этой связи весьма любопытным фактом является наличие в фольклоре некоторых народов уподобления женщины (девушки) скрипке в том смысле, что скрипка становитсяместилищем, новым «телом» девичьей души. Так, в мордовской народной сказке «Девушка-березка» из березки, выросшей из тела убитой девушки, скрипач изготавливает скрипку, поющую человеческим голосом. Аналогичный мотив можно встретить в венгерской сказке «Скрипка бедняка» (Benedek Elek: „A szegény ember hegedője”), где старшие сестры кладут тело убитой младшей сестры в скрипку, а скрипку прячут в дупло дерева. Общим элементом этих сказок является то, что девушка обретает новую жизнь в скрипке и через песню раскрывает правду о постигшей ее участи.

С этой точки зрения интересным моментом в процессе постижения Яковым своей «музыкальной» сущности является белая *березка* на том берегу, «молоденькая и стройная, как *барышня*».

⁷⁵ «Искусство есть искусство жить», а жизнь, в свою очередь, «есть личное творчество» (Белый 1991: 238, 241).

изобилия). Вместе с тем, метанойя открывает дверь в новый мир: подобно Лазарю, вышедшему из гроба, Яков выходит из избы и садится у *порога*, чтобы в последний раз поиграть на скрипке. Порог – как и река – символ пограничного состояния, перехода: пройдя трудный путь духовного исцеления Яков оказывается на пороге новой жизни, которая может быть достигнута лишь через смерть. Но смерть эта – необходимое умирание пшеничного семени для того, чтобы принести много плода⁷⁶. Через смерть Якова осуществляется божественный обет и благословение, данное ангелом богоборцу, воплотившееся в изобилии потомства сынов Израилевых⁷⁷; умершее семя приносит обильный урожай; скрипка становится источником нового, «иногo» изобилия: «эта новая песня так понравилась в городе, что Ротшильда приглашают к себе наперерыв купцы и чиновники и заставляют играть ее по десяти раз» (VIII: 305).

В связи с выявленным в подтексте рассказа процессом внутреннего восхождения, очищения, воскресения героя весьма интересным дополнением и своего рода подтверждением верности наших суждений и выводов может служить статья Вяч. Иванова «Символика эстетических начал», в которой автор размышляет о символах «восхождения» и «нисхождения». Как мы увидим сейчас, в некоторых видоизменениях эти символы обнаруживаются в «Скрипке Ротшильда», однако возникают они не только здесь, но и в ряде других произведений Чехова. По свидетельству Вяч. Иванова, такие, направленные по восходящей линии, образы, как *взмывший орел* (в рассказе возникает как постоянно варьирующийся мотив *птицы*: Марфа, похожая на птицу, которой хочется пить; кулики и утки, носящиеся над рекой; и, в особенности, белые гуси в небе); *напряжение столпное, башня, четырехгранный обелиск* (функцию «столпа» в произведении выполняет мифопоэтический образ «мирового древа» – *верба* и *березка на том берегу реки*); *лестница* (в рассказе, как мы видели выше, мотив лестницы «возникает» только в подтексте посредством ассоциативных связей с библейской фигурой ветхозаветного Иакова); *горные главы* (в «Скрипке Ротшильда» появляется как «лысая гора» – не Голгофа ли? –, виднеющаяся на горизонте) дороги человеку как символы его устремленности к высшему бытию, как «образы того „возвышенного“, которое взывает к погребенному я в нас: „Лазаре, гряди вон!“ – и к ограниченному я в нас заветом Августина: „Прейди самого себя“ („transcende te ipsum“))» (Вяч. Иванов 1971: 823). При этом Вяч. Иванов подчеркивает, что

⁷⁶ «Истинно, истинно говорю вам: если пшеничное зерно, пав в землю, не умрет, то останется одно; а если умрет, то принесет много плода» (Ин. 12: 24).

⁷⁷ «...и будет потомство твое, как песок земной; и распространишься к морю и к востоку, и к северу и к полудню; и благословятся в тебе и в семени твоём все племена земные» (Быт. 28: 14).

эстетическая категория «возвышенного», поскольку оно представлено восхождением, по своему существу выходит за пределы эстетики и предстает как феномен *религиозный*. Как объясняет Вяч. Иванов, в «возвышенном» скрыта символика некой мистической антиномии, «чья священная формула и таинственный иероглиф: „богоносец – богоборец”». Не все благодатные дары нисходят к душе при одном условии ее светлой боговосприимчивости; другие требуют богоборческого почина; предлагая их, Божество шепчет душе: „приди и возьми!” Правое богоборство Израиля исторгает благословение. Возносящий жертву низводит божественное и становится богоносцем. Богоборческий и богоносный пафос восхождения разрешается в жертвенное свершение. Это – пафос трагедии; она же есть жертвенное действие. В самом деле, подвиг восхождения – подвиг разлуки и расторжения, утраты и отдачи, отрешения от своего и от себя ради дотоле чуждого и ради себя иного» (там же: 824). В сущности, Вяч. Иванов раскрывает здесь то же глубинное содержание символики «восхождения», которое было выявлено нами в подтексте рассказа «Скрипка Ротшильда». Яков – изначально богоборец, через жертвенное страдание совершающий восхождение от своего прежнего себя, от своего закрытого, погребенного «я», от безжизненной бронзы к себе «иному», к своему высшему, богоносному «я», к источнику Израилевого изобилия в себе, и стяжающий божественное благословение, божественный дар – дар музыки, дар жизни истинной.

О восхождении как необходимом движении жизни говорит также Ницше устами Заратустры: «...все должно быть оружием и кричащим символом и указывать, что жизнь должна всегда сызнова преодолевать самое себя!

Ввысь хочет она воздвигаться с помощью столбов и ступеней, сама жизнь: дальние горизонты хочет она изведать и смотреть на блаженные красоты, – для этого ей нужна высота!

И так как ей нужна высота, то ей нужны ступени и противоречия ступеней и поднимающихся по ним! Подниматься хочет жизнь и, поднимаясь, преодолевать себя» (Ницше 2016: 84).

Красота, однако же, не может быть совершенной, творчество красоты не может достичь полноты в одном только восхождении. Более того, само по себе восхождение, «белый разрыв с зеленым долом» (Вяч. Иванов 1971: 825) – еще не есть красота. Творчество красоты есть нисхождение, жертва, отдача, излучение силы, внутренней энергии. Как отмечает Вяч. Иванов в другом месте: «Творчество в собственном смысле, а не в смысле предуготовительных состояний и предварительных качественных

условий личности – есть нисхождение; и только нисхождение, определяющее художество, как действие определяет и действенность художества» (Вяч. Иванов 1974: 646). Истинное творчество и творец-художник рождается только в нисхождении взошедшего. Именно поэтому, подчеркивает Вяч. Иванов, «наше восприятие прекрасного слагается одновременно из восприятия окрыленного преодоления земной косности и восприятия нового обращения к лону Земли» (Вяч. Иванов 1971: 827). Мотив нисхождения, обновленного обращения к лону Земли таинственным образом присутствует и в «Скрипке Ротшильда»: в освобожденном от гордыни, смиренном возвращении, нисхождении Якова к земле, к «зеленому долу», образно воплощенному в зеленом сюртуке Ротшильда, названного «братом», рождается истинное творчество – свободная, прекрасная музыка, вытекающая из сокровенных тайников души и переливающаяся через край в обновляющем, освобождающем потоке слез. Так Яков Бронза, через восхождение и нисхождение, становится истинным художником, а его музыка – истинным творчеством. Но поскольку, по Бердяеву, призвание не только художника в строгом смысле слова, но и каждой отдельной человеческой личности – в творчестве, это значит, что в самом глубоком смысле каждый человек призван быть художником. Каждый человек, в силу сокрытого в нем образа Бога-Творца, призван быть творцом: творцом не только продуктов культуры, произведений искусства, но творцом новых человеческих отношений, творцом новой жизни, нового бытия (Бердяев 2013: 150), а значит – художником любви и добра. С таким широким, онтологическим пониманием творчества перекликается и отождествление красоты и добра у Вяч. Иванова: «Явственно внутреннее тожество красоты и добра – пишет мыслитель –. Ибо скрытое начало добра – то же, что начало красоты; имя ему – нисхождение. Дух подымается из граней личного, чтобы низойти в сферу того личного, которое лежит уже вне тесного я. Божественное солнце как бы притягивает вверх влагу чувства, чтобы оросить ее истаявшим облаком землю. Это восхождение и нисхождение – психологическая основа добра...» (Вяч. Иванов 1971: 827). Это восхождение и нисхождение в творческой любви, в творении добра и есть, по свидетельству Вяч. Иванова, лестница, приснившаяся ветхозаветному Иакову, по которой восходят и нисходят ангелы (там же), это лестница, по которой восходит и нисходит и чеховский Яков Иванов в постижении и исполнении своего назначения, раскрывающегося в музыке, то есть в личном, свободном *творчестве*.

Возвращаясь к нашим основным размышлениям, следует отметить, что интертекстуальные связи «Скрипки Ротшильда» не ограничиваются только библейским

текстом. Многоуровневая структура рассказа усложняется также за счет параллелей с произведениями русской классической литературы, прежде всего с поэмой Пушкина «Медный всадник». Соотнесенность чеховского рассказа с пушкинским произведением выражено прежде всего в образе Якова, имеющего ряд общих черт с фигурой Петра Великого, предстающей у Пушкина в облике «кумира на бронзовом коне». Как отмечает В. Брюсов в статье, посвященной «Медному всаднику», Петр I представлялся Пушкину как существо исключительное, превышающее человеческие размеры (Брюсов 1987: 170), как «исполин-чудотворец» («Пир Петра Великого»), выделяющийся своим историческим величием, так и чрезвычайно высоким ростом. Для фигуры Якова также характерна монументальность, «титаничность»: «...выше и крепче его не было людей нигде, даже в тюремном замке...» (VIII: 297). Параллель с «кумиром на бронзовом коне» еще более укрепляется за счет уличного прозвища Якова – Бронза, подчеркивающего бездушность, бесчеловечность, холодность этого образа. В поэме Пушкина Петр I изображается как полубог, «горделивый истукан», «строитель чудотворный» (ср. упоминание Николая Чудотворца в рассказе!), гордящийся своим великим творением. Подобного рода горделивое довольство своим творением присуще и Бронзе: он также гордится своей работой, результатом своего труда («Яков делал гробы хорошие, прочные» (VIII: 297)), изготовление гробов он довел до мастерства, и даже, прощаясь в последний раз с Марфой, он, в сущности, прощается не с женой, а со своим «твореньем»: «...потрогал рукой гроб и подумал: „Хорошая работа!“» (VIII: 301). На основе параллелей, возникающих между образом Петра Великого и Якова Бронзы, можно сопоставить и их «творенья»: так город на Неве, «Петра творенье» становится аналогичным гробам, которые делает Яков. Эта аналогия укрепляется и за счет других текстуальных параллелей. Так, гранит, в который «оделася Нева» и в котором «побежденная стихия» пребывает как в плену, через призму чеховского рассказа воспринимается как гранитная могила, гроб. Кроме того, мотив гроба непосредственно появляется в тексте пушкинской поэмы, когда во время наводнения «Гроба с размытого кладбища // Плывут по улицам!» (Пушкин 2001: 637). В таком понимании, «великие творенья» рук человеческих, наполняющие человека гордыней и преследующие тщеславные цели, какими бы прекрасными они ни были, являются на самом деле мертвыми делами, заковывающими личность человека в рабство гранитных гробов.

Помимо рассмотренной выше параллели между главными действующими лицами, в произведениях имеются и другие общие детали: так, оппозиции между Петром и Евгением, как олицетворениями «двух крайностей: высшей человеческой мощи и

предельного человеческого ничтожества» (Брюсов 1987: 178) соответствует у Чехова противопоставление Якова Бронзы и Ротшильда; как Евгений подвергается преследованию со стороны Медного Всадника, так и Ротшильд вынужден бежать от «бронзовых» кулаков Якова.

Сопоставление образа Якова Бронзы с фигурой пушкинского Петра дает возможность обнаружить еще один мощный поток «подводного течения» «Скрипки Ротшильда», один из аспектов которого был уже подробно рассмотрен нами в начале настоящего анализа. Совершенно очевидно, что в произведении два рода занятий Якова, так сказать, две стороны его существа – профессия гробовщика и призвание музыканта – резко противопоставляются друг другу. Как мы видели, первая связана с омертвлением жизни, с духовной смертью и темнотой, второе – с возвращением к свету, с пробуждением, воскресением. Вместе с тем, в оппозиции двух жизнеорганизующих принципов, символически выраженных в мотивах гроба и скрипки, усматривается тот тип противопоставления, который мы находим у Ницше в его труде «Рождение трагедии из духа музыки». В этом произведении, как известно, Ницше исследует генезис греческой трагедии, сущность которой он видит в соединении двух противоположных начал, *дионисийского* и *аполлонического*. Как отмечает Ницше, греки, в высшей степени чувствительный и склонный к страданию народ, знали и ощущали все страхи и ужасы существования, и поэтому, чтобы иметь вообще возможность жить, они вынуждены были из первобытного титанического порядка богов ужаса через посредство аполлонического инстинкта красоты создать блестящий, ослепительно прекрасный мир олимпийских богов. «Необычайное недоверие к титаническим силам природы, безжалостно царящая над всем познанным Мойра, коршун великого друга людей – Прометей, ужасающая судьба мудрого Эдипа, проклятие (...), принудившее Ореста к матереубийству, короче – вся эта философия лесного бога (Диониса – *Д. К.*) (...) снова и снова преодолевалась при посредстве художественного *междумирья* олимпийцев или во всяком случае прикрывалась им и скрывалась от взоров» (Ницше 2014: 60-61; курсив автора).

Аполлон и Дионис, как воплощения двух противоположных по происхождению и целям начал, представляют два мира искусства: аполлоническое пластическое искусство и неаполлоническое дионисийское искусство музыки. Аполлон несет в себе чувство меры, самоограничение, свободу от диких порывов и мудрый покой; он предстает перед нами как творец образов, прекрасной иллюзии, которая, словно покрывало Майи, облакает человека и заслоняет от его взора ужасы существования.

Опираясь на философию Шопенгауэра⁷⁸, Ницше называет Аполлона просветляющим гением *principii individuationis*, богом индивидуации, отвечающим за сохранение *меры*, то есть границ индивида. Вместе с тем, состояние индивидуации, как раздробление мира на отдельные индивидуумы, является источником и первоосновой всякого страдания, страдания, дионисийского по существу (отсюда мотив растерзания, неотделимый от дионисийского культа). Воздействие аполлонического начала Ницше соотносит с состоянием *сновидения*, которое, в сущности, также является иллюзией, видением, однако, «при всей жизненности этой действительности снов у нас все же остается еще мерцающее ощущение ее *иллюзорности*» (там же: 49, курсив автора). В отличие от этого, сущность дионисийского начала выражается в состоянии *опьянения*, когда субъективное исчезает до полного самозабвения и индивид освобождается в мистическом ощущении единства. Такое состояние достигается посредством воздействия дионисийской музыки, для которой, по словам Ницше, характерно «потрясающее могущество тона, единообразный поток мелоса и ни с чем не сравнимый мир гармонии. Дионисийский дифирамб побуждает человека к высшему подъему всех его символических способностей» (там же: 58); через погружение в дионисийскую музыку в человеке начинает звучать нечто сверхприродное, человек соединяется с богом. В дионисийской музыке «разбиваются оковы плена индивидуации и широко открывается дорога (...) к сокровеннейшей сердцевине вещей», поэтому за музыкой следует признать «другой характер и другое происхождение, чем у всех прочих искусств: она не есть, подобно тем другим, отображение явления, но непосредственный образ самой воли и, следовательно, представляет по отношению ко *всякому физическому началу мира – метафизическое начало*, ко всякому явлению – вещь в себе (Шопенгауэр, „Мир как воля и представление”, I, 310)» (там же: 143, курсив автора)⁷⁹.

⁷⁸ «...про Аполлона можно было бы сказать в эксцентрическом смысле то, что Шопенгауэр говорит про человека, объятого покрывалом Майи („Мир как воля и представление”, I, 416): „Как среди бушующего моря, с ревом вздымающего и опускающего в безбрежном своем просторе горы валов, сидит на челне пловец, доверяясь своей слабой ладье, – так среди мира мук спокойно пребывает отдельный человек, с доверием опираясь на *principium individuationis*”» (там же: 51; цитату из Шопенгауэра в русском переводе см. Шопенгауэр А. Мир как воля и представление. М., 1900. Т. 1. стр. 365-366.).

⁷⁹ Ницше понимает волю в смысле «мировой воли» Шопенгауэра. Как известно, взгляд Ницше на музыку формировался под влиянием философии Шопенгауэра, исходя из которой Ницше понимает музыку как непосредственное выражение мировой воли – сферы, стоящей превыше всех явлений и предшествующей всякому явлению. Важно однако, что музыка не есть сама воля, музыка *является* как воля, то есть музыка есть некая ипостась воли, ее непосредственная объективация. Поскольку музыка не нуждается в образе и понятии, через музыку становится возможным непосредственное соприкосновение с мировой волей, с первоединой сущностью всех вещей (там же: 78-80). Как отмечает Ницше, «из этого тесного соотношения, существующего между музыкой и истинной сущностью всех вещей, может объясняться и то, что, когда какая-либо сцена, действие, событие, обстановка сопровождаются подходящей музыкой,

Дионисийское и аполлоническое начала, как два противоположных стремления, в греческом мире постоянно действуют рядом друг с другом и находятся в непрерывном противоборстве, «пока наконец (...) они не явятся связанными в некоторую постоянную двойственность и в этой двойственности не создадут столь же дионисийского, сколь и аполлонического произведения искусства – аттической трагедии» (там же: 48). Как показывает Ницше, греческая трагедия возникла из трагического хора и первоначально была только хором, который, в свою очередь, в сущности своей является сонмом служителей Диониса. На ранней ступени своего развития трагический хор предстает как некое самоотражение дионисийского человека: в дионисийском экстатическом состоянии человек видит себя окруженным толпой сатиров – природных существ, одухотворенных и обожествленных присутствием бога – и, соединяясь с ними, сам становится преображенным служителем своего бога. «Дионисийский мечтатель видит себя сатиром и затем, *как сатир, видит бога*, то есть в своем превращении зрит новое видение вне себя, как аполлоническое восполнение его состояния» (там же: 92; курсив автора). Другими словами, сцена и происходящее на ней действие первоначально является *видением* дифирамбического хора – сонма служителей Диониса. Так соединяются в греческой трагедии дионисийское и аполлоническое: это дионисийский хор, в аполлоническом мире образов созерцающий страдания и возвеличение своего бога.

Каким же образом реализуется воздействие дионисийского и аполлонического начал в «Скрипке Ротшильда»? Сопоставление Якова Бронзы с фигурой Петра I дает нам возможность взглянуть на деятельность Якова в этой перспективе: аналогия *Яков=Петр I*, как мы видели выше, приводит нас к аналогии *гроб=город, изготовление гробов=строительство города*. Строительство, архитектура, в свою очередь, является одним из аполлонических пластических искусств, из чего логически следует, что в отношении Якова образным воплощением аполлонического начала является гроб. Каким образом архитектура как искусство, а искусство как «искусство жить» (Белый), то есть в символическом плане архитектура как *строительство жизни* превращается для Якова в гроб, в «мертвый сон» – ответ на этот вопрос нам подсказывает фигура Сократа у Ницше. В образе величайшего мыслителя древности Ницше показывает, как чрезмерно развитая логическая природа, «гипертрофия» *сознательного мышления* отрицает *инстинктивное творчество*, а вместе с ним отвергает и мудрость и безумное

нам кажется, что эта последняя открывает нам сокровеннейший их смысл и выступает как самый верный и ясный комментарий к ним» (там же: 145).

художническое вдохновение, выплескивающееся из дионисийских глубин. По свидетельству Ницше, такое восприятие жизни и искусства, строящееся исключительно на сознательном мышлении, в конечном итоге приводит к подавлению в искусстве – и прежде всего в трагедии – дионисийского начала, без воздействия которого аполлоническая тенденция, в свою очередь, перерождается в логический схематизм (ср. в этом отношении схематичность мыслей Якова об убытках или изготовлении гробов по одному «шаблону» – на свой рост). «Трагедия – пишет Ницше –, при исчезновении духа музыки так же неизбежно гибнет, как и рождена она может быть только из этого духа» (там же: 141). Так *principium individuationis* без живительного воздействия дионисийского начала становится смертоносным принципом; без дионисийской «текучести» границы индивида затвердевают и превращаются в гроб, в котором человек погружается в вечный сон (ср. «вечный сон» Петра=духовная смерть Якова). Без дионисийского начала материал аполлонического искусства архитектуры оказывается мертвым камнем, гранитом, сковывающим широкое и вольное течение реки – жизни.

Господство аполлонического начала в жизни Якова выражается, с одной стороны, в его абсолютной изолированности (как крайней степени затвердения аполлонических границ индивида) от окружающих людей, с другой стороны – в иллюзорности его существования. Настоящая жизнь Якова производит впечатление иллюзии, сна, в который он погружен в течение пятидесяти лет. Иллюзорность жизни подчеркивается также тем, что реальные события прошлого – смерть младенчика – он воспринимает как сон («Это тебе мерещится» –, говорит Яков Марфе в ответ на воспоминания жены об умершем ребеночке), то есть, в сущности, он сам живет как бы в мире сновидений, и этот мир сновидений стал для него до такой степени реальным, что уже реальность кажется ему сновидением. «Покрывало Майи» стало для Якова единственной реальностью; однако без дионисийской реальности бытия, хоть и полной страданий, но несущей в себе источник обновления жизни, это «покрывало» оказывается погребальным покровом, саваном.

Вместе с тем, дионисийское начало не исчезает совершенно из жизни Якова Бронзы; оно вытесняется лишь из его сознательной жизни. В «Рождении трагедии» Ницше представляет нам образ *отдавшегося музыке Сократа*. По временам, когда необыкновенный ум этого исключительного человека приходил в колебание, в нем начинал звучать некий божественный голос – его инстинктивная мудрость, которая проявляла свое противодействие сознательному познанию. Этот внутренний голос,

который Ницше называет «демоном Сократа», напоминая о границах логической природы и о существовании такой области мудрости, куда не может проникнуть логика, вызывал в Сократе по отношению к искусству ощущение какой-то пустоты, как бы чувство невыполненного долга. «Зачастую являлось ему во сне, как он сам в тюрьме рассказывал о том друзьям, одно и то же видение, постоянно повторявшее: „Сократ, займись музыкой!“ До последних дней своих он успокаивал себя мыслью, что его философствование и есть высшее искусство муз, и не решался поверить, чтобы какое-нибудь божество могло напоминать ему о той „простой, народной музыке“. Наконец в тюрьме, чтобы окончательно облегчить свою совесть, он соглашается заняться этой мало ценимой им музыкой; и в таком настроении он сочиняет вводный гимн Аполлону и перелагает несколько басен Эзопа в стихи» (там же: 134).

Точно так же и в жизни Якова Бронзы этот божественный внутренний голос продолжает звучать в образе скрипки, в мгновения душевных терзаний тихим звуком струн напоминающей ему о существовании другой, забытой им сферы бытия. Не случайно также, что на свадьбы Якова приглашают главным образом потому, что он «очень хорошо играл на скрипке, особенно *русские песни*» (VIII: 297). Эти русские песни, как сохранившаяся память о тех давно забытых песнях, которые Яков с Марфой пели на берегу реки под вербой, когда был еще жив «ребеночек с белокурыми волосиками», вообще, сама народная песня, по словам Ницше, представляет собой «perpetuum vestigium соединения аполлонического и дионисического начал; её огромное, простирающееся на все народы и непрестанно увеличивающееся во всё новых и новых порождениях распространение свидетельствует нам о том, сколь могущественно это двойственное художественное стремление природы» (Ницше 2014: 75-76). Как отмечает Ницше, «народная песня имеет для нас значение *музыкального зеркала мира*, первоначальной мелодии, ищущей себе параллельного явления в грезе и выражающей эту последнюю в поэзии. Мелодия, таким образом, есть первое и общее, отчего она и может испытать несколько объективаций, в нескольких текстах (...). Мелодия рождает поэтическое произведение из себя, и притом всё снова и снова; не что иное говорит нам и деление народной песни на строфы (...). Мы имеем в поэтическом творчестве народной песни высшее напряжение языка, стремящегося подражать музыке» (там же: 76-77).

Так дух музыки, будучи вытесненным из сознательной жизни Якова Бронзы, сопровождает героя на его жизненном пути, чтобы – как мы видим в образе отдавшегося музыке Сократа – в конце этого пути возродиться в своей полноте.

Возрождение духа музыки вместе с тем несет с собой и возрождение трагического начала, выражающегося при посредстве трагического мифа в страданиях и гибели героя. Однако именно в уничтожении трагического героя трагедия предлагает нам метафизическое утешение, что «жизнь в основе вещей, несмотря на всю смену явлений, несокрушимо могущественна и радостна» (там же: 149). Понять радость над уничтожением индивида мы можем лишь исходя из духа музыки, открывающего нам «вечную жизнь за пределами всякого явления и наперекор всякому уничтожению» (там же). Дионисийское искусство музыки убеждает нас в вечной радости существования; но только искать эту радость мы должны, по словам Ницше, не в явлениях, а за явлениями (там же). В лице трагического героя музыка напоминает нам «о другом бытии и высшей радости», путь к которой ведет через гибель и отрицание (там же: 181).

Глубоким символом, служащим выражением дионисийского начала, и, кроме того, объединяющим «Скрипку Ротшильда» и поэму «Медный всадник», является также *река*, которая, благодаря соприкосновению чеховского рассказа с пушкинским текстом, обогащается дополнительным значением. Река – воплощение непобедимой стихии, стихийной силы жизни, не покоряющейся гранитному плену и восставшей, чтобы потревожить «вечный сон» спящего в гробу Бронзового кумира⁸⁰. Наводнение, как воплощение экстатической, всепоглощающей дионисийской стихии, есть вместе с тем «выхождение из себя, из граней личности, слияние со всем, вне ее сущим» (Вяч. Иванов 1904/III: 47), есть изобилие жизни, разрушающее гранитные оковы смерти и выливающееся через край (ср. «слезы брызнули из глаз на скрипку»). Течение реки, как течение жизни, есть непрерывное, «чистое» движение, а чистое движение, в свою очередь, есть сущность музыки (Белый 1994: 101), поэтому в музыке приоткрывается перед нами «тайна движения, тайна бытия» (там же: 102). Через музыку и в музыке происходит внутреннее обновление, преображение Якова в «Скрипке Ротшильда», его духовное возрождение, через музыку приближается он к постижению сущности бытия, раскрывающуюся в свободном творчестве. Так музыка становится животворным источником жизни истинной, источником, который Яков, изначально призванный быть «исполином-чудотворцем» в силу сокрытого в нем творческого духа музыки, в конце жизни все же обретает в себе.

⁸⁰ «Вражду и плен старинный свой // Пусть волны финские забудут // И тщетной злобою не будут // Тревожить вечный сон Петра!» (Медный всадник)

ГЛАВА 5.

Бог – Личность – Творчество: «теория жизни» А. П. Чехова?

(«Невеста»)

По мере проникновения в глубинную сущность чеховского подтекста, мы постепенно приближаемся к пониманию центральной проблемы творчества писателя – скрытой в недрах подтекста антропологической концепции, чеховского видения человека: мы подходим к вопросу о *личности*. О первостепенном значении личности в творчестве Чехова пронизательно писал А. П. Чудаков в своей широко известной книге «Поэтика Чехова». Как отмечает исследователь, центральной категорией чеховской системы ценностей является личность и ее бытийность в целом. По поводу взаимоотношений чеховского героя и высказываемой им идеи Чудаков пишет следующее: «Для Чехова важна в первую очередь *личность*, ее внутренняя субстанция (как сказали бы теперь – экзистенция). Зависимость же этой субстанции от высказываемых человеком мыслей (...) весьма относительна. И высказывания, и идеологическая платформа определяются бесчисленным множеством случайностей бытия (ситуацией, настроением, общим временным состоянием психики и т. п.). Все это может вообще не затрагивать ядра личности. Это ядро, сущность личности выявляется трудно. Человек в реальном мире не может проявить ее свободно. Она окружена, заслонена, затемнена внешними обстоятельствами и предметами бытия. Поэтому в художественном мире Чехова она предстает перед читателем не в своем чисто-субстанциональном виде, но вместе с „тряпьем жизни“, в окружении вещей и явлений этого случайностного мира; она лишь *просвечивает* сквозь толстый слой этих вещей⁸¹. Между тем только *сущность личности – единственная мера всего*» (Чудаков 1971: 263).

В более позднем исследовании, в книге «Мир Чехова», посвященной глубокому анализу становления и утверждения чеховского художественного мира, Чудаков дополняет приведенную выше мысль замечанием о направленности художественного видения писателя на *индивидуальность* и неповторимость человека. В понимании

⁸¹ По сути дела, Чудаков формулирует здесь основной принцип того явления чеховского творчества, которое мы называем *подтекстом*. Именно в подтексте скрывается сущность человеческой личности, и эта сущность только *просвечивает* сквозь толстую накипь внешних обстоятельств и предметов объективного мира, формирующих внешний, поверхностный уровень *текста*.

исследователя, индивидуальность в восприятии Чехова – это то, что запечатлевается прежде всего в совокупности преходящих, мимолетных внешних и внутренних состояний, «присущих только этому человеку сейчас и в *таком виде* не повторяемых ни в ком другом» (Чудаков 1986: 300; курсив автора). Отсюда у Чехова особое внимание к «случайным», «ненужным», «необоснованным» мелочам, которые с точки зрения внешнего наблюдателя ничего нового не приносят в характеристику героя, и которое так часто становилось предметом осуждения со стороны современной Чехову критики. Между тем, «Чехова в человеке влекло то единственно индивидуальное, что существует в нем, по словам Л. Шестова, „лишь в промежутке между рождением и смертью”. Всесторонняя, в том числе и внешностная, неповторимая окрашенность личности – в центре чеховского мировосприятия. Как бытие в целом у Чехова – царство индивидуальных форм, так и часть его – герой – прежде всего индивидуальность со всем единственным в своем роде сочетанием черт, и в этом качестве включенная в поток бытия» (там же: 301-302).

Несмотря на то, что в формулировке Чудакова чеховский герой определяется как *часть* бытия, изложенные исследователем основные особенности чеховского видения человека как некой целостности, как своего рода средоточия мира, центра бытия, утверждение исключительного, центрального значения человека в мире, понимание человеческой личности как «единственной меры всего» являются знаком того «исключительного антропологического сознания», «высшего человеческого самосознания» (Бердяев), которое воспринимает человека как малую вселенную, *микрокосмос*. Только такое понимание человека, как особо подчеркивает Бердяев, делает возможным познание мира; антропология, точнее, антропологическое сознание является необходимым условием всякой философии, всякого познания: «Самосознание человека, как центра мира, в себе таящего разгадку мира и возвышающегося над всеми вещами мира, есть предпосылка всякой философии, без которой нельзя дерзать философствовать. Кто философски познает мир, тот должен превышать все вещи мира, тот не может быть одной из вещей мира в ряду других, тот сам должен быть миром» (Бердяев 1985: 87; курсив автора). И далее: «Антропологический путь – единственный путь познания вселенной, и путь этот предполагает исключительное человеческое самосознание» (там же). В этом и заключается сущность *философской антропологии*, которая, как подчеркивает Бердяев, ни в каком смысле не зависит от антропологии научной, поскольку философская антропология, покоясь «на высшем, прорывающемся за грани природного мира самосознании человека» (там же: 91),

рассматривает человека не как природный объект, а как сверхприродный субъект, как субъект высшего самосознания, как образ и подобие абсолютного бытия, как микрокосмос, раскрывая, вместе с тем, таинственную двойственность природы человека.

Тайна человеческой природы, ее двойственность, по Бердяеву, заключается в том, что человек принадлежит одновременно двум мирам: он является частью этого мира, одним из явлений мира природы, но в нем присутствует и начало сверхъестественное, свидетельствующее о существовании высшего мира. «Человек не только от мира сего, но и от мира иного, не только от необходимости, но и от свободы, не только от природы, но и от Бога» (там же: 90). Доказательством «аристократического» происхождения человека и является его высшее самосознание, его способность перерастать, превосходить себя. В более поздней книге «О назначении человека» (1931) Бердяев еще глубже раскрывает эту двойственность человеческой природы. «Самый факт существования человека – пишет Бердяев –, есть разрыв в природном мире и свидетельствует о том, что природа не может быть самодостаточной и покоится на бытии сверхприродном. Как существо, принадлежащее к двум мирам и способное преодолевать себя, человек есть существо противоречивое и парадоксальное, совмещающее в себе полярные противоположности. С одинаковым правом можно сказать о человеке, что он существо высокое и низкое, слабое и сильное, свободное и рабье. Загадочность и противоречивость человека определяются не только тем, что он есть существо, упавшее с высоты, существо земное, сохранившее в себе воспоминание о небе и отблеск небесного света, но еще глубже тем, что он изначально есть дитя Божье и дитя ничто, меонической свободы. Корни его на небе, в Боге и в нижней бездне. Человек (...) зависит от природной среды, и вместе с тем он гуманизирует эту среду, вносит в нее принципиально новое начало (...). Человек есть принципиальная новизна в природе. Проблема человека совершенно неразрешима, если его рассматривать из природы и лишь в соотношении с природой. Понять человека можно лишь в его отношении к Богу. Нельзя понять человека из того, что ниже его, понять его можно лишь из того, что выше его» (Бердяев 1993: 55).

Исходя из предыдущих наблюдений, можно вполне справедливо сказать, что эта философская антропология, это видение человека, столь проникновенно и глубоко осмысленное Бердяевым, (пред)угадывается и в творчестве Чехова. Как отмечалось выше, в центре чеховского творчества стоит человек, но человек с «двойственной природой», как существо противоречивое и парадоксальное: с одной стороны, человек-

раб, утративший свое человеческое достоинство, как Червяков в «Смерти чиновника» или Беликов – «человек в фуляре»; человек опустившийся, бесполезно растративший свой внутренний потенциал, как доктор Ионыч или магистр-гений Коврин, собеседник черного монаха; человек, подавленный тяжестью этого мира, обремененный своей материальной природой, заключенный в рабство природной необходимости, как живущие в грязи, нищете и пьянстве Чикильдеевы («Мужики»), которые с жадностью едят свой *«черный хлеб, макая его в воду»*; и, с другой стороны, человек, вопреки рабству у природной необходимости, рабству у «мира сего» – этой «палаты № 6» – устремленный к свободе, к свободной жизни, как Иван Дмитрич Громов; человек, сохранивший в себе чистую веру и любовь к людям, как Ольга («Мужики») или Липа («В овраге»); человек, несущий в себе отблеск небесного света и воспоминание о своем далеком, «небесном» прошлом, как Юлия Белавина («Три года») или художник – повествователь рассказа «Дом с мезонином».

Первая сторона человеческой природы – это ее очевидная и необходимая материалистичность, обуславливающая бытие не только человека, но и всего существующего в мире, с которой каждый человек так или иначе должен считаться, и в силу которой каждый человек по необходимости является «материалистом». Именно о таком, в широком смысле понимаемом (не вульгарном!) «материализме» у Чехова свидетельствуют следующие строки из письма к Суворину, которые, будучи превратно поняты, как раз и послужили одним из аргументов в пользу утверждений о материализме и, следовательно, атеизме Чехова: «Прежде всего, материалистическое направление – не школа и не направление в узком газетном смысле; оно не есть нечто случайное, преходящее; оно необходимо и неизбежно и не во власти человека. Всё, что живет на земле, материалистично по необходимости. В животных, в дикарях, в московских купцах всё высшее, неживотное обусловлено бессознательным инстинктом, всё же остальное материалистично в них, и, конечно, не по их воле. Существа высшего порядка, мыслящие люди – материалисты тоже по необходимости. Они ищут истину в материи, ибо искать ее больше им негде, так как видят, слышат и ощущают они одну только материю. По необходимости они могут искать истину только там, где пригодны их микроскопы, зонды, ножи... Воспретить человеку материалистическое направление равносильно запрещению искать истину. Вне материи нет ни опыта, ни знаний, значит, нет и истины» (А. С. Суворину, 7 мая 1889 г.). По-видимому, именно такой «материализм» имел ввиду Л. Шестов, когда писал о чеховском «творчестве из ничего»: «Все^м существом своим Чехов чувствовал

страшную зависимость живого человека от невидимых, но властных и явно бездушных законов природы (...). Ежедневный, ежечасный, даже ежеминутный опыт убеждает нас, что одинокий слабый человек, сталкиваясь с законами природы, постоянно должен приспособляться и уступать, уступать, уступать» (Шестов 1908, гл. VII). Вероятно, в этом контексте следует понимать и утверждение Шестова, согласно которому единственная философия, с которой серьезно боролся Чехов – был «позитивистический материализм», материализм научный, ограниченный, «не гоняющийся за последним словом» (там же). С таким материализмом Чехов действительно боролся, так как понимал «материализм» в более широком аспекте: он понимал и глубоко чувствовал сильную зависимость человека от материи, от законов природы, но не довольствовался этим, не мог примириться с мыслью о замкнутости человеческого бытия в природной необходимости, и упорно стремился проникнуть сквозь завесу материального, видимого мира в поисках желанного «последнего слова».

Обусловленность человеческого бытия его материальной природой, рабство человека у природы (в бердяевском смысле)⁸², детерминированность человеческой жизни – это, пользуясь сравнением А. Белого, закрытая со всех сторон комната, в которую все мы заключены с рождения до смерти. Не случайно возникают у Чехова предельно замкнутые пространства, похожие на гроб: амбар, палата №6, тесная изба, в которой как в буквальном, так и в переносном смысле помещается вся жизнь гробовщика Якова Бронзы. Посредством образа «закрытой отовсюду комнаты» как метафоры жизни, Белый проникает в глубины чеховского мировосприятия и проливает свет на внутреннюю сущность его творчества. Все мы находимся в одном и том же положении, пишет Белый, содержание жизни для всех нас одно и то же, так как знаем и видим мы одни и те же стены, которые нас окружают. Разнообразно только отношение каждого из нас к этому единому содержанию:

⁸² Говоря о рабстве человека у природы, Бердяев имеет ввиду природу не как природный мир, космос, не как совокупность всего органического и неорганического, существующего во Вселенной, «не животных, не растения, не минералы, не звезды, леса и моря, которые все имеют внутреннее существование и принадлежат экзистенциальному, а не объективированному плану» (Бердяев 2006: 108); у Бердяева природа понимается как противоположность свободе: «Природа прежде всего для меня противоположна свободе, порядок природы отличается от порядка свободы (...). Но если природа означает противоположение свободе, то она тем самым означает противоположение личности, противоположение духу. Свобода означает дух, личность означает дух. Основной дуализм не есть ни дуализм естественного и сверхъестественного, ни дуализм материального и психического, ни дуализм природы и цивилизации, а дуализм природы и свободы, природы и духа, природы и личности, объективности и субъективности. Природа в этом смысле есть мир объективации, т. е. отчужденности, детерминированности, безличности» (там же: 108-109).

«Мы можем говорить, хотя и заключены в тюрьму, из которой только смерть – выход, что стены темницы стеклянные. И развернутое перед нами содержание жизни – то райские, то адские картины великого Мастера – находится по ту сторону прозрачных стен. И чем глубже наши переживания, тем больше черт мы сумеем увидеть в развернутой панораме.

Мы можем думать и то, что стены нашей темницы вовсе не прозрачны, а разнообразные картины жизни – только фресковая живопись, покрывающая стены. Все это *не там, а здесь*, с нами. Мы можем тогда изучать свойства красок и род живописи, которой раскрашена наша жизнь» (Белый 1994: 371; курсив автора).

Однако и то, и другое понимание жизни, по утверждению Белого, далеко от истинного реализма, поскольку первое подразумевает, что открывающиеся нашему взору картины – это далекий, таинственный мир, куда нам нет доступа, а второе предполагает, что все созерцаемое нами – всего лишь фреска, а значит, иллюзия, и ничего больше за этими стенами нет. И то, и другое восприятие превращает жизнь в нечто призрачное и обманчивое.

Между тем, «нам доступно еще иное отношение к жизни. Когда мы открываем сердце тем картинам, которые вокруг нас, мы можем не задаваться вопросом, где они развернуты (...): мы можем любить эти картины жизни независимо от их положения только потому, что они содержание нашей души. Относится ли содержание к сущности или видимости – все равно: мы любим все это (...). Любя, выражаем. (...) такое выражение *переживаний* реально истинной (...) реальностью» (там же: 371-372). При таком понимании жизни пронизанное *любовью* созерцание развернутых перед нами картин сопряжено с *переживанием*, а это переживание, выразителем которого является символ, и есть, по словам Белого, единственная реальность. В этом и заключается истинный реализм, совпадающий с истинным символизмом.

Именно такое восприятие жизни и окружающего мира присуще Чехову. Поэтому чеховские предметы, на первый взгляд «случайные», немотивированные детали вещного мира в конечном итоге оказываются вовсе не «случайными», но сквозь них начинает просвечивать нечто *другое*, некий *иной смысл*: за этими предметами интуитивно угадывается существование иного мира, иной реальности. Обыденные мелочи, подмеченные пронизательным взглядом художника, через посредство вызванного ими переживания открывают «окно» в истинную реальность – и таким образом превращаются в легкие, утонченные, прозрачные символы. У Чехова обыкновенные предметы – и старенький зонтик, и небольшой, ничем не

примечательный пейзаж на выставке, и скрипка – потому и становятся символами, поскольку непосредственно и неразрывно связаны с переживанием. В этом отношении Белый справедливо замечает, что изображение обыденности, пошлости – всего лишь «своего рода методологический прием Чехова, благодаря которому образы его получают четкость рисунка, оставаясь в области повседневности» (там же: 374). Однако сквозь отчетливость чеховских образов просвечивает *еще что-то* – некая тайна, «символ, перед дыханием которого развеется Рок. Он чувствует то, чего не знают его печальные герои (...), то, о чем нельзя говорить, но что есть и что знает заглянувший в глубину: как передать словами свободу последнего рабства, где пессимизм уже не пессимизм. Ведь сюда же течет последняя радость... Покоем Вечности – *вечным покоем* произвольно дышат его извне безнадежные образы» (там же: 374-375; курсив автора). Наконец, Белый следующими словами подводит итог своим размышлениям о «символическом реализме» чеховского творчества: «Пусть царит пошлость. Пусть герои Чехова говорят пустяки, едят, спят, живут в четырех стенах, бродят по маленьким серым тропинкам, – где-то там, в глубине, чувствуешь, что и эти серые тропинки – тропинки вечной жизни, и нет четырех стен там, где есть вечные, неизведанные пространства (...). И уже наверное знаешь *о сереньких тропинках, что если все идти, идти и идти по ним, то там впереди, где вечерняя заря, будет покоиться отражение неземного, вечного*» (там же: 375; курсив автора).

Итак, приведенные выше размышления выдающихся авторов также убеждают нас в том, что чеховское видение человека определяется двойственностью человеческой природы, ее противоречивостью, парадоксальностью. Дело лишь в том, что очевидна и несомненна, и поэтому явно выражена только материальная природа человека, тогда как его высшая природа угадывается лишь интуитивно, она просвечивает из глубины чеховского подтекста через плотные наслоения объективного, материального мира.

Возвращаясь к вопросу о личности, к ключевому значению личности в творчестве Чехова, важно задуматься также о том, что же есть, в сущности, личность, что означает «ядро личности», о котором упоминает Чудаков, в чем заключается, и можно ли вообще определить то «индивидуальное» (в словоупотреблении Чудакова), то есть единичное и неповторимое, что определяет человека как личность?

Богослов и мыслитель В. Н. Лосский, в «Очерке мистического богословия Восточной Церкви» размышляя о человеческой личности, подчеркивает, что дать положительное, рациональное определение этого понятия особенно трудно. Как отмечает Лосский, человек, сотворенный по образу Божию, есть существо личностное,

вместе с тем, образ Божий в человеке, поскольку он отражает полноту и совершенство своего Первообраза, есть также образ совершенный и непознаваемый. Поэтому при помощи положительных понятий мы и не можем определить, в чем заключается в человеке образ Божий, следовательно, любое определение личности может носить только *апофатический* характер. «Прежде всего следует дать себе отчет в том – пишет Лосский –, что мы не знаем личности, ипостаси человеческой в истинном ее выражении, свободном от всякой примеси. То, что мы обычно называем „личности“, „личное“, обозначает скорее индивиды, индивидуальное. Мы привыкли считать эти два выражения – личность и индивид – почти что синонимами; мы одинаково пользуемся и тем, и другим, чтобы выразить одно и то же. Однако в известном смысле индивид и личность имеют противоположное значение; индивид означает извечное смешение личности с элементами, принадлежащими общей природе, тогда как личность, напротив, означает то, что от природы отлично. В нашем настоящем состоянии, сами будучи индивидами, мы воспринимаем личность только через индивид. Когда мы хотим определить, „охарактеризовать“ какую-нибудь личность, мы подбираем индивидуальные свойства, „черты характера“, которые встречаются и у прочих индивидов и никогда не могут быть совершенно „личными“, т. к. они принадлежат общей природе. И мы, в конце концов, понимаем: то, что является для нас самым дорогим в человеке, то, что делает его „им самим“, – неопределимо, потому что в его природе нет ничего такого, что относилось бы собственно к личности, всегда единственной, несравнимой и „бесподобной“» (Лосский 2015: 279).

Различие между индивидом и личностью проводится, в свою очередь, Бердяевым. По Бердяеву, истинная антропология должна быть персоналистичной, именно поэтому отношение между личностью и индивидуумом является ключевым вопросом в связи с антропологией. По определению Бердяева, личность является религиозно-духовной категорией, тогда как индивидуум есть категория натуралистически-биологическая. Индивидуум порожден биологическим родовым процессом, он является частью вида, хотя он может изолироваться от вида и вступать в борьбу с ним. В отличие от этого, личность не рождается, она творится Богом; личность есть Божий замысел, возникший в вечности. Об одном человеке можно сказать, что у него есть личность, а о другом, что у него нет личности, хотя и тот и другой являются индивидуумами. В то же время, даже самый яркий индивидуум может не иметь личности. Личность характеризуется целостностью и единством, она не является частью рода или общества, она сама есть целое. Целостность личности обусловлена тем, что она является носителем высших

ценностей; личность есть высшая иерархическая ценность в мире. Вместе с тем, ценность личности предполагает существование сверхличных ценностей, без которых она перестает существовать (Бердяев 1993: 62-63). Это значит, что «существование личности предполагает существование Бога, ценность личности предполагает верховную ценность Бога. Если нет Бога как источника сверхличных ценностей, то нет и ценности личности, есть лишь индивидуум, подчиненный родовой природной жизни» (там же).

Даже если мы не можем дать определения личности при помощи положительных понятий и терминов, мы, тем не менее, можем выделить основные признаки личности. Как образ Божий в человеке, личность также должна обладать «божественными» свойствами. Личность прежде всего есть неделимое *единство* и целостность: как подчеркивают цитированные выше авторы, личность не есть часть существа человеческого (Лосский 2015: 278), личность не есть часть мира, она сама является миром, она весь мир включает в себе (Бердяев 1985: 87), а также, личность есть «точка пересечения двух миров» (там же: 89), и, как точка, она неделима.

Личность характеризуется *открытостью*: непознаваемая личность раскрывается и познается в *общении*, которое направлено как к миру высшему, бесконечному, божественному, так и к другому человеку, к другой личности, и ведет к единению с ней через любовь, сострадание, милосердие, участие. Как отмечает Бердяев, личность реализует себя в *трансцендировании* – в выходе из своей замкнутой субъективности к транссубъективному: к экзистенциальным встречам с Богом и с другим человеком (Бердяев 2006: 31). Личность не есть закрытая в себе монада, личность предполагает вне себя другую личность, выход к другой личности через любовь и жертву. Только переставая существовать для себя самой, личность бесконечно раскрывается и обогащается (Лосский 2015: 281).

Одним из важнейших признаков личности является *свобода*: «Существование личности предполагает свободу. Тайна свободы есть тайна личности» – говорит Бердяев (Бердяев 1993: 15). Свобода личности вытекает из свободы Творца, по образу и подобию Которого личность сотворена. Мир и человек сотворены Богом свободно, поэтому и свобода личности неразрывно связана с *творчеством*, с творческой активностью, через которую личность уподобляется Творцу. Человек есть прежде всего существо творческое – пишет Бердяев –, «но человек есть существо творящее в том лишь случае, если он есть существо свободное, обладающее творческой свободой» (там же: 61). Божественное творчество, рождаемое из свободы, есть «творчество из ничего»,

так как свобода есть *ничто*: «она ничем не обусловлена, рожденное из нее не вытекает из предшествующих причин, из „чего-то”» (Бердяев 1985: 177). Истинное творчество ничем не обусловлено, не детерминированно, оно необъяснимо какими-либо предшествующими причинами – оно вносит в мир нечто новое. Поэтому личность, сотворенная свободным Творцом, есть новизна в мире (Бердяев 1993: 55), но она не только есть новое в мире – она сама должна вносить новизну в этот мир, она сама должна творить из ничего. Личность реализует себя лишь через творчество, через творчество она уподобляется Творцу, в творчестве открывается божественность человеческой природы, «через творчество человека окончательно открывается Бог в мире» (Бердяев 1985: 356). Творчество, творческий подвиг есть исполнение сокровенной воли Бога-Творца и свободный ответ личности на Его призыв.

Бердяев говорит также, что личность есть *задание*. Это значит, что личность должна реализовать, осуществлять себя. Человек сотворен по образу Божию, образ Божий заложен в человеке, но этого не достаточно, человек должен актуализировать, осуществлять в себе образ Божий, должен стремиться к достижению «подобия», то есть уподобляться Творцу. Это уподобление Богу в православном богословии обозначается термином *обожение* (теозис). В книге «Дух и реальность» Бердяев раскрывает задачу реализации личности следующим образом: «Неточно было бы сказать про человека, что он есть дух. Но можно сказать, что он имеет дух. Только в Боге совершенно исчезает различие между „быть” и „иметь”. Человек не есть еще то, что он имеет. Он имеет разум, но не есть разум, он имеет любовь, но не есть любовь (...). Задача реализации человеческой личности в том, чтобы *быть тем, что имеешь* (...). Человек имеет дух, но он должен стать духом, быть духом, воплощенным духом (...). Окончательно „быть” духом есть теозис, вхождение в Божественную жизнь. Дух от Бога. И когда человек „имеет” дух, когда он в духе, то это значит, что дух входит в него, вдохновляет его. И потому существует неразрывная связь между духом и вдохновением, т. е. творческим состоянием. (...) в сущности, духовность всегда есть творчество, ибо признаком духа всегда есть свобода и активность» (Бердяев 2013: 147).

Духовность всегда есть творчество – говорит Бердяев. Это значит, что творчество следует понимать не только как творение произведений искусства, но творчеством является любая активность, которая совершается в духе, в свободе. У Бердяева мы находим подтверждение такому широкому пониманию творчества, которое уже было затронуто нами в анализе рассказа «Скрипка Ротшильда»: «Под творческой активностью духа – пишет мыслитель –, я понимаю не создание лишь продуктов

культуры всегда символических, а *реальное изменение мира и человеческих отношений, т. е. создание новой жизни, нового бытия*» (там же: 150).

Приведенные выше свойства личности, как видим, выявляются и в рассмотренных ранее чеховских произведениях, в которых мы можем наблюдать различные «стадии» личности, различные ступени формирования и становления личности от полного ее отсутствия до выхода к личностному образу бытия, к осуществлению личности. Так, полное уничтожение личности, умерщвление «образа и подобия» в «Смерти чиновника» превращает человека в ничтожество, в «червяка», разрушает человеческое достоинство, и приводит к исключительно *животному* существованию, и, в конце концов, к *животной* смерти. В рассказе «Учитель словесности» появление «новых, каких-то особенных мыслей», не дающих спать по ночам, пробуждение «нового» сознания Никитина свидетельствует о начале новой, сознательной жизни, и есть первый шаг на трудном и полном внутренней борьбы пути к освобождению от пошлости мира, пути, который единственно может привести к рождению и становлению личности. Более высокая ступень проявления свойств личности – свобода, свободная творческая активность осуществляется, с одной стороны, в музыке, в свободной «импровизации» и в ласковом, сердечном обращении Якова к «рыжему, тощему жиду» Ротшильду, которому он завещает все свое богатство – скрипку, с другой стороны, в милосердной любви и добровольной заботе Юлии Белавиной об ослепшем старике и осиротевших девочках. Открытость личности во внешнем ее проявлении выражается в расширении пространства, в переходе от предельно замкнутого пространства к открытому, бесконечному пространству: в выходе Якова из тесной, душной избы в широкое поле, к реке, и в картине, открывающей «окно» в бесконечность. Раскрытие внешнего пространства вместе с тем означает раскрытие и пространства внутреннего: личность открывается в общении с другим человеком, с другой личностью. Открытость личности формирует тесную общность, внутреннее, духовное родство с другим человеком через любовь: так Ротшильд становится для Якова «братом», а Юлия – «дочерью» старика Лаптева, «матерью» девочек и любящей женой своего мужа.

Но, пожалуй, необходимость проявления свойств личности, задача реализации личности, активизации ее внутренних, духовных сил, необходимость творческого формирования жизни и мира через изменение, осуществление личности с особенной силой выражена в последнем рассказе Чехова «Невеста». Однако прежде чем перейти, собственно, к рассмотрению этого произведения, нам следует выделить еще один

ключевой момент в связи с проблематикой личности, без которого, как мы полагаем, основательное и исчерпывающее прочтение подтекста в рассказе «Невеста» не может осуществиться.

Как об этом говорилось выше, личность есть тайна, поэтому сущность личности невыразима при помощи рациональных понятий; мы не можем сформулировать положительного определения личности и, следовательно, к вопросу о личности можем подходить лишь апофатически. Ранее уже отмечалось, что для творчества Чехова в принципе характерен «отрицательный», апофатический подход к вечным, крайним вопросам человеческого бытия (непонимание которого и вызвало столь частые упреки в «беспринципности» писателя со стороны современников), и проблематика личности является одним из тех вопросов, которые у Чехова решаются апофатически, то есть, собственно, не решаются – в положительной, четко артикулированной форме. Эта особенность чеховского мировосприятия отмечалась и ранее, например, Чудаковым, который, хотя и не применял богословской терминологии для определения творческого метода Чехова, тем не менее, весьма четко обозначил характерное свойство чеховской поэтики, определенной исследователем как *поэтика «запредельного»*. Особенность чеховской поэтики Чудаков характеризует следующим образом: «В художественном мире Чехова при решении этих (вечных – Д. К.) вопросов всегда предполагается некая запредельная область. Автор может прийти лишь до определенной границы; дальше лежит сфера, его словом непостижимая. К ней можно только – с разных сторон – приблизиться» (Чудаков 1971: 272-273). И далее: «Авторское слово не может проникнуть в „закрытую сферу“. Идея невыразимости словом лежит в основе чеховской поэтики „запредельного“. Вместе с Л. Витгенштейном Чехов мог бы сказать: „Чего нельзя сформулировать в слове, о том следует молчать“. Принцип *умолчания* – способ адогматического воплощения идей высокого ранга. Он предполагает отсутствие догматического суждения об этих идеях, дает лишь их знаки, канву, по которой каждый делает узоры сам» (там же). В отношении проблематики личности апофатичность означает, что свойства личности в чеховских произведениях либо вовсе не выражены, и болезненно ощущается только их *отсутствие*, либо пути и возможности формирования и становления личностного бытия лишь угадываются, проникая из глубин подтекста через внешний, плотный слой текста к интуиции читателя.

Тайна личности, таким образом, не может быть постигнута рационально, не может быть сформулирована в положительных понятиях, однако это не лишает человека точки опоры в поисках пути к становлению свободной личности. Религиозная мысль

указывает нам видимый образ, на который должна ориентироваться личность в своем самосознании и самоопределении, и через который единственно может быть раскрыта тайна личности – это *личность Христа*. Бердяев подчеркивает, что истинная антропология, истинное познание тайны человеческой личности может быть основано только на откровении о Христе, только в Христе и через Христа возможно высшее антропологическое сознание человека. «Лишь богоусыновление человека, совершенное Христом – пишет Бердяев –, восстановление Христом человеческой природы, поврежденной грехом и отпадением, раскрывает тайну о человеке и его первородстве, тайну лика человеческого (...). Тайна Христа и есть тайна абсолютного Человека, Бого-Человека. Христос – Сын Божий – предвечный, абсолютный, божественный Человек (...). Самосознание Христа, как совершенного Бога и совершенного Человека, возносит человека на головокружительную высоту, поднимает его до Св. Троицы. *Через Христа человек делается причастным природе Св. Троицы, ибо вторая Ипостась Св. Троицы – абсолютный Человек*» (Бердяев 1985: 108-109; курсив автора). Конечно же, это не значит, что человек есть Бог в том смысле, в каком Христос есть Бог, но это значит, что человек причастен божественной природе, в нем сокрыто божественное начало, что природа человека есть природа *богочеловеческая*. Христос – абсолютный Богочеловек являет в своей человеческой природе полноту личностного образа бытия, в Христе раскрывается и восстанавливается полнота человеческой личности, ее изначальное божественное призвание, которое было дано первому человеку, Адаму, и которое было утрачено им в грехопадении. Как пишет Бердяев, «Христос восстанавливает утерянную родословную человека, его право на божественное происхождение и божественное назначение (...). Падший человек, превратившийся в природное существо, скованное необходимостью, бессилён освободить себя из плена и рабства, вернуться к божественным своим истокам. В силах это сделать лишь абсолютный, божественный Человек, через которого всякий человек причастен божественной природе и божественной силе. Абсолютный человек в Боге хранит облик человека таким, каким сотворен он Богом-Творцом» (там же: 109). Христос, второе Лицо Святой Троицы, являясь – по определению догмата о двух естествах Иисуса Христа, принятого Халкидонским (IV) Вселенским собором – «неслитно, нераздельно, неразлучно» истинным совершенным Богом и истинным совершенным человеком, «открывает человеку возможность осуществления своего тварного бытия по личностному образу нетварного бытия Божественных Лиц, возможность актуализации Образа Божия, по которому он сотворен, возможность достижения личностной полноты» (Чурсанов 2006:

57). Человечность Христа и божественность человека представляют собой, таким образом, две стороны единой истины, единой «Бого-человеческой» тайны. Из этого следует то, что особенно подчеркивает Бердяев: поскольку самосознание Христа – абсолютного Человека – неотделимо от самосознания человека, поэтому антропология не может быть отделена от *христологии*. Это значит, что истинная антропология есть антропология *религиозная*, поскольку лишь религиозная антропология рассматривает человека в его целостности, только в религиозном сознании проблема человека ставится во всей глубине. По Бердяеву, задача религиозной антропологии, религиозного сознания заключается в раскрытии христологического сознания человека, так как «только христология человека, – обратная сторона антропологии Христа, раскрывает в человеке подлинный образ и подобие Бога-Творца» (Бердяев 1985: 111).

После рассмотрения вопроса о личности, проведенного нами с оглядкой на творчество Чехова, предпримем попытку раскрыть представленные выше признаки личностного образа бытия, личностной антропологической концепции в рассказе «Невеста». Прежде всего, при рассмотрении рассказа следует обратить внимание на то, что «Невеста» – последнее прозаическое произведение, которое, без сомнения, было создано Чеховым в предчувствии близкой смерти. Будучи врачом и наблюдая в своем организме явные признаки прогрессирующей болезни, Чехов не мог тешить себя надеждой на выздоровление и на предстоящие ему долгие годы жизни, тем более, что и работа над рассказом в январе 1903 г. была на некоторое время прервана по причине ухудшения состояния писателя. Принимая во внимание это немаловажное обстоятельство, сопровождающее историю создания рассказа, вряд ли можно переоценить значение этого произведения в творческой биографии Чехова, и, вероятно, не будет ошибкой сказать, что «Невеста» вполне справедливо может восприниматься как своего рода завет писателя, как его «последнее слово», которого Чехов так напряженно искал в течение всего своего творческого пути. О взвешенности и значимости каждого слова в рассказе свидетельствует длительная, крайне напряженная и кропотливая сознательная работа писателя над текстом произведения, в результате которой в произведении не осталось практически ни одного предложения, вошедшего без изменений в печатный текст⁸³. Этот факт, в свою очередь, также призывает к вниманию и побуждает нас тщательнее всмотреться, вслушаться и вдуматься в слова последнего чеховского рассказа.

⁸³ Об истории создания рассказа «Невеста» подробнее см. в примечаниях к тексту (X: 462-472).

Выше, при рассмотрении понятия «подтекст» в связи с творчеством Чехова и затем, при анализе чеховских произведений, мы отмечали и неоднократно убеждались в том, что ключ к глубинному пласту, к подтексту этих произведений весьма часто скрывается в «случайных» (Чудаков), на первый взгляд незначительных, неприметных или в заметных, характерных, но, тем не менее, непонятных, немотивированных, и поэтому кажущихся лишними деталях (как, например, восклицание Ротшильда «Ваххх!..»), уличное прозвище Якова *Бронзы*, кличка вороного коня Граф Нулин, зонтик и цвет платья Юлии Белавиной и др.), обнаружение внутреннего, символического значения которых открывает перед нами возможность выявить глубинное содержание произведений и «прочитать» скрытый в последних подтекст. В рассказе «Невеста» также можно заметить такую весьма колоритную, но, казалось бы, несущественную, лишнюю деталь – это довольно-таки странная и яркая черта внешности Саши, которая, вместе с тем, кажется несколько случайной по отношению к внешнему образу героя и не находится в прямой связи с его характером. Эта своеобразная деталь заключается в том, что «когда Саша говорил, то вытягивал перед слушателем два длинных, тощих пальца» (X: 204). Жест несколько непонятный и немотивированный, даже трудно себе представить такого рода движение. Между тем Чехов особенно настаивает на этой детали, более того, помещая данную черту внешности Саши в отдельный абзац, автор выделяет ее в тексте, этим последним штрихом как бы завершая, «увенчивая» фигуру своего героя. Обособленная позиция детали требует более внимательного к ней отношения, и, действительно, при близком и тщательном ее рассмотрении обнаруживается, что в высшей степени странный жест Саши на самом деле составляет часть религиозной жизни русского православного человека и является одним из основных элементов определенного типа изображений Иисуса Христа – иконы Спаса Вседержителя.

Иконописный тип Христа Вседержителя (Пантократор), пожалуй, один из самых важных и распространенных типов изображений Спасителя. На иконах этого типа Христос изображается либо по пояс, либо во весь рост, восседающим на троне. В левой руке Он держит сверток или книгу (Евангелие), которая может быть раскрыта или закрыта. Если книга изображается раскрытой, в ней читаются слова Евангелия, которые на разных иконах могут отличаться. Чаще всего это следующие слова из Евангелия от Матфея: «Приидите ко Мне вси труждающиися и обремененнии, и Аз успокою вы (...) иго бо Мое благо» (Мф. 11: 28-30). Правая же рука Спасителя поднята, благословляя мир. Именно этот благословляющий жест Христа на иконах изображается, как правило,

с поднятыми вверх двумя пальцами (см. Майорова-Скоков 2007: 19-34). При этом пальцы Христа изображаются необычайно тонкими и длинными, что также усиливает сходство между движением Саши и жестом Спасителя. Таким образом, привычка Саши во время разговора «вытягивать перед слушателем два длинных тощих пальца» открывает нам путь к сближению образа чеховского героя с иконографическим изображением Христа-Спасителя.

Если теперь с этой точки зрения взглянуть на фигуру Саши, то можно заметить, что параллель между чеховским героем и образом Христа не ограничивается сходством жестов. При появлении Саши в рассказе его внешность описывается следующим образом: «На нем был теперь застегнутый сюртук и поношенные парусиновые брюки, стоптанные внизу (...). *Очень худой, с большими глазами, с длинными худыми пальцами, бородатый, темный и все-таки красивый*» (X: 203). Сопоставляя характеристику чеховского героя с иконой Спаса Вседержителя, нельзя не заметить, что описание Сашиного лица практически слово в слово соответствует иконографическому изображению Спасителя. На иконах мы также видим несколько темное овальное, вытянутое лицо с темной бородой, лицо, производящее впечатление худобы; тонкие, длинные пальцы; большие, очень выразительные, внимательные глаза, от которых трудно отвести взгляд, которые как будто проникают в самые глубины сознания – лицо величественное и несколько строгое, но одновременно милостивое и кроткое, лицо, пленяющее своей таинственной красотой, красотой неземного мира. Так образ Саши во все большей степени приближается к образу Христа, являющемуся *образом* в высшем смысле этого слова: как образ невидимого Бога, «Ипостась Логоса есть „краткое и ясное возвешение природы Отца”». Божественное Слово есть тот Первообраз, по которому человек создан по образу и подобию Божию. Поэтому вочеловечение Сына Божия обновляет образ, через грехопадение человека утеравший подобие; оно не только совершенное Богоявление, но и осуществление совершенного человека, то, чего не мог совершить „первый Адам” (ср.: 1 Кор. 15: 45). Икона Богочеловека Христа есть образная передача халкидонского догмата: она изображает воплотившуюся Божественную Личность, Сына Божия, ставшего Сыном человеческим...» (Лосский-Успенский 2014: 117). Таким образом, через общность черт лица Саши и иконописного лика Христа-Богочеловека во внешней простоте художественной формы в рассказе осуществляется глубокая тайна соединения божественной и человеческой природы, появляется заложенный в живом человеческом образе живой и видимый образ Божий, находит предельно ясное выражение богочеловеческая природа человека, изначальное

единство божественного и человеческого. В соединении, слиянии человеческого образа Саши с божественным образом Христа глубоко сокрыта и лишь интуитивно угадывается та тайна, о которой проникновенно писал Бердяев: тайна человечности Христа и божественности человека, тайна антропологии Христа и *христологии* человека.

Вместе с тем, образ Саши обнаруживает существенные сходства не только с иконографическим изображением Спасителя, но также и с исторической, евангельской фигурой Иисуса Христа. Так, костюм Саши – обыденная, подчеркнута простая одежда из парусины – грубой льняной ткани, свидетельствующая о беспритязательности и своего рода аскетизме человека, который ее носит, несколько напоминает одежду евангельского Христа, причем в данном контексте брюки Саши, стоптанные внизу, в свою очередь вызывают отдаленную ассоциацию со странствующим образом жизни. Помимо этого, в рассказе сообщается, что Саша – сын обедневшей дворянки-вдовы Марьи (alias Марии) Петровны. Однако наиболее явно близость Саши к образу Христа осуществляется в том воздействии, которое оказывают на Надю его *слова*. В словах, в «учении» Саши заключается сущность этого образа, его главная роль в судьбе Нади, в перемене ее мышления и отношения к жизни – в перемене, которая в самом буквальном значении есть *метанойя*: «перемена мыслей», «преображение ума», (евангельское) *обращение* (Лосский 2015: 338). Можно даже сказать, что образ Саши есть выраженное, явленное, материализованное *слово* – при этом хотелось бы оговориться, что Саша предстает как слово материализованное, но не *воплощенное* в том глубоком, изначальном значении, в каком воплощенное Слово есть Христос. Это сознательно проведенное нами разграничение несколько детальнее будет рассмотрено ниже.

Итак, образ Саши нераздельно, неразрывно связан со *словом*, и именно его слово, его «учение» играет ключевую, скажем так, *краеугольную*⁸⁴ роль в решении Нади кардинальным образом изменить свою жизнь. Отметим кстати, что Саша постоянно говорит одно и то же, как кажется Наде: «Надя слышала это и в прошлом году и, кажется, в позапрошлом и знала, что Саша иначе рассуждать не может, и это прежде сместило ее, теперь же почему-то ей стало досадно» (X: 204). При этом весьма существенно косвенное указание на временной период, к которому относятся воспоминания Нади о рассуждениях Саши: одни и те же слова она слышала и в

⁸⁴ Ср. Христос в Евангелии, ссылаясь на стих из Псалмов «Камень, который отвергли строители, соделался главою угла» (Пс 117: 22) говорит о Себе, как о краеугольном камне, на котором зиждется *новое* строение Христовой Церкви.

позапрошлом, и в *прошлом*, и в *этом* году. Следовательно, Саша говорит об одном и том же в течение *трех* лет, что можно соотнести с *трехлетним* периодом проповеднической деятельности Иисуса Христа. В данном контексте важное значение имеет также *неизменность* слов Саши, именно та особенность его мышления, в силу которой он «иначе рассуждать не может», что, в свою очередь, сближает «учение» чеховского героя с вечным, неизменным, непреходящим учением Христа, о котором говорится: «доколе не прейдет небо и земля, ни одна йота или ни одна черта не прейдет из закона, пока не исполнится все» (Матф. 5: 18). Кроме того, весьма характерна и реакция Нади на слова Саши (сперва они вызывают в ней смех, затем досаду), что может напомнить нам отношение иудеев к учению Иисуса Христа: в некоторых случаях народ смеется над Ним (так, в Евангелии сообщается, что когда Христос перед воскрешением дочери Иаира утешает собравшихся словами: «не умерла девица, но спит», то все «смеялись над Ним» (Лк. 8: 52-53)), однако чаще всего слова Христа вызывают ропот, раздражение и гнев, доходящий до желания убить Его (ср. эпизод из Евангелия от Луки, где Иисус говорит о судьбе пророков, отвергнутых в своем отечестве: «Услышавши это, все в синагоге исполнились ярости, и вставши выгнали Его вон из города и повели на вершину горы, на которой город их был построен, чтобы свергнуть Его; но Он, прошед посреди них, удалился» (Лк. 4: 28-30)). Такая отрицательная реакция со стороны иудеев как по отношению к пророкам, так и по отношению к самому Христу обусловлена тем, что признание в пророке посланника Божьего обязывает к *изменению мышления и отказа от привычного образа жизни*, а это в практическом отношении часто представляется весьма неудобным, поэтому гораздо легче заставить пророка замолчать, чем услышать его слова и претворить их в жизнь. Вероятно, именно такими психологическими причинами мотивируется и отношение Нади к Сашиним рассуждениям: чувство неудовлетворенности настоящей жизнью, сперва неосознанное, выражающееся лишь в непонятной, безотчетной, необъяснимой тревоге, соединяется в ней с привычкой к комфорту и благоустроенности того образа жизни, в котором воспитывалась не только она, но и ее мать и бабушка – и как раз в это время звучат настойчивые и весьма несвоевременные (за месяц до Надиной свадьбы!) увещания Саши в необходимости уехать, изменить свою удобную, привычную жизнь, совершить шаг, требующий великого мужества и невероятного усилия воли. В данном контексте не удивительно, что слова Саши, обостряющие в душе Нади глубоко скрытые и заглушенные шумом окружающей действительности – шумом

приготовлений к свадьбе в доме Шуминых (!) – укоры и требования совести, вызывают в ней досаду.

В чем же заключается неизменный смысл Сашиных слов, о чем он говорит Наде? Прежде всего он порицает пассивную, благоустроенную обывательскую жизнь Шуминых, жизнь без активной деятельности, без стремления сделать что-либо для других людей, изменить окружающую их действительность. Саша отмечает несоответствие между комфортной жизнью Шуминых и ужасными условиями жизни прислуги, и обращает внимание на ложь и лицемерие (в сущности, *фарисейство*) подобного «шуминского» жизненного уклада и отношения к окружающим людям: «Ваша мама – говорит Саша Наде –, по-своему, конечно, и очень добрая и милая женщина, но... как вам сказать? Сегодня утром рано зашел я на кухню, а там четыре прислуги спят прямо на полу, кроватей нет, вместо постелей лохмотья, вонь, клопы, тараканы... (...) а ведь мама небось по-французски говорит, в спектаклях участвует. Можно бы, кажется, понимать» (X: 203). Осуждение Сашей внешне правильной, безукоризненной и благочестивой, но внутри лицемерной, безнравственной и грязной жизни Шуминых не напоминает ли строгие укоры Христа, направленные против поверхностной праведности фарисеев и книжников, прикрывающихся формальным соблюдением законов? В этом отношении данная Сашей характеристика Надиной матери может быть сопоставлена с обличительными словами Христа, обращенными к фарисеям: «Горе вам, книжники и фарисеи, лицемеры, что уподобляетесь окрашенным гробам, которые снаружи кажутся красивыми (ср. «очень добрая и милая женщина», «в спектаклях участвует», «с бриллиантами на каждом пальце»), а внутри полны костей мертвых и всякой нечистоты (ср. в кухне «вонь, клопы, тараканы...»); так и вы по наружности кажетесь людям праведными, а внутри исполнены лицемерия и беззакония» (Мф. 23: 27-28). При этом Саша завершает свою речь словами: «Можно бы, кажется, понимать», которые могут восприниматься как выраженный на языке повседневного общения призыв Христа «Кто имеет уши слышать, да слышит!» (Мф. 13: 9, 43).

Вместе с осуждением лживого и безнравственного мещанского уклада жизни Саша призывает к разрыву с миром Шуминых, к отказу от гарантированных в этом мире безопасности, довольства и сытого обывательского счастья – он настойчиво убеждает Надю поехать учиться. «Только просвещенные и *святые* люди интересны – говорит Саша –, только они и нужны. Ведь чем больше будет таких людей, тем скорее *настанет царство божие на земле*. От вашего города тогда мало помалу не останется

камня на камне – все полетит вверх дном, все изменится, точно по волшебству. И будут здесь громадные, великолепнейшие дома, чудесные сады, фонтаны необыкновенные, замечательные люди... Но главное не это. Главное то, что толпы в нашем смысле, в каком она есть теперь, этого зла не будет, потому что *каждый человек будет верить* и будет знать, для чего он живет, и ни один не будет искать опоры в толпе. Милая, голубушка, поезжайте! Покажите всем, что эта неподвижная, серая, *грешная* жизнь надоела вам» (X: 208). Слова Саши звучат несколько утопично и веет от них неким наивным идеализмом, но... не был ли и сам Христос таким же наивным идеалистом, когда предъявлял своим ученикам требования прощать и любить врагов своих, раздать все свое имущество и следовать за Ним, когда призывал к святости жизни и необходимости уподобляться Ему, и говорил о наступлении царства Божия на земле? Однако же «наивный идеализм» Христа и есть идеализм в высшем смысле: в этом «наивном идеализме» заключается *идеал* человека – божественная идея о человеке, призвание человека в творческой любви осуществлять в себе образ и подобие Бога-Творца и созидать царство Божие на земле. Не случайно, что слова Саши, которые он повторяет уже несколько лет подряд, «как по-писанному» (X: 206), и которые с рациональной точки зрения кажутся наивными и смешными, проникая в сокровенные глубины души, вызывают в Наде необъяснимое волнение: «Это странный, наивный человек, думала Надя, и в его мечтах, во всех этих чудесных садах, фонтанах необыкновенных чувствуется что-то нелепое; но *почему-то* в его наивности, даже в этой нелепости *столько прекрасного*, что едва она только вот подумала о том, не поехать ли ей учиться, как все сердце, всю грудь обдало холодком, залило чувством радости, восторга» (X: 209).

Остановимся несколько подробнее на процитированной выше речи Саши. Нужны люди просвещенные и святые – говорит он. *Просвещенный* – от слова «свет», значит, *проникнутый светом*, а так как в словах Саши «просвещенность» сочетается со «святостью», то свет, которым должны быть проникнуты «просвещенные» люди – это, без сомнения, *святий свет*, Свет божественный, нетварный. В Священном Писании можно встретить множество выражений, относящихся к свету, к божественному озарению, к Богу, именуемому Светом. Лосский отмечает, что применение к Богу наименования Света не является ни метафорой, ни риторической фигурой, но выражает *реальный* аспект Божества. Бог именуется Светом потому, что Он проявляется, сообщается, может быть познан, Он открывает Себя человеку в мистическом опыте. Это *познание*, которое приобретается личностью на пути соединения с Богом, эта

возрастающая *сознательность* в духовной жизни и есть истинное *знание*, «гносис» – присутствие божественной благодати, опытное восприятие нетварного света, которое само по себе есть свет (Лосский 2015: 348). Другими словами, «если жизнь во грехе иногда бывает нарочито бессознательной (мы закрываем глаза, чтобы не видеть Бога), жизнь в благодати есть непрестанное углубление сознания, опытное возрастание в Божественном свете» (там же: 349). Таким образом, Божественный свет есть знание, «гносис», сознательность духовной жизни, следовательно, *просвещенные* люди есть проникнутые *светом* и *знанием* – и поэтому *святые* – люди. Псевдо-Дионисий Ареопагит говорит также, что Бог именуется Светом, ибо Он устраняет из человеческой души любое неведение и заблуждение; Свет отвращает от множества ложных мнений и приобщает к единственно истинному знанию (Дионисий Ареопагит 2000, гл. 4, §6). Не случайно, что в Сашином видении прекрасного будущего толпы, «этого *зла* не будет» – не будет толпы, убившей пророков и распявшей Иисуса Христа на кресте, не будет толпы как скопления духовно обезличенных индивидов, утративших свою богоподобную сущность, которые, по словам Вяч. Иванова, и есть бесовский Легион, не будет этого множества ложных мнений, потому что каждый человек будет *веровать* и *знать*, зачем живет – каждый человек будет *просвещен* божественным светом и знанием, каждый человек будет личностью и как личность будет самоопределяться только через личностное общение с Богом, и не будет нуждаться в мнениях «толпы» для самоопределения. Это и есть та истинная, духовная «просвещенность», через которую единственно возможно строительство Царства Божия на земле – нового города из *живых* камней, нового Иерусалима. О строительстве роскошного нового города на месте старого говорит и Саша, в чьем наивном предсказании о том, что от этого старого, серого, неподвижного города «мало-помалу не останется камня на камне, все полетит вверх дном, все изменится» почти слово в слово звучит предсказание Иисуса Христа о разрушении Иерусалима, «не узнавшего времени посещения его» (Лк. 19: 44): «Придут дни, в которые из того, что вы здесь видите, не останется камня на камне; все будет разрушено» (Лк. 21: 6). На месте же старого города, по словам Саши, будет построен новый город, чудесный, прекрасный, роскошный. Этот новый город, представляющийся Саше в перспективе далекого будущего, продолжая раскрытую выше параллель *старый город* – «старый» *Иерусалим*, соответствует «новому» Иерусалиму, небесному городу, о котором говорится в Откровении: «И увидел я новое небо и новую землю, ибо прежнее небо и прежняя земля миновали, и моря уже нет. И (...) святой *город Иерусалим, новый*,

сходящий от Бога с неба, приготовленный как *невеста*, украшенная для мужа своего» (Откр. 21: 1-2). Новый, преображенный город, светозарный мир, который не нуждается более ни в солнце, ни в луне для своего освещения, потому что Бог пребывает в нем и освещает его *изнутри* (ср. Откр. 21: 23) – этот город подобен *невесте*, украшенной для своего жениха. Здесь и только в этом контексте раскрывается в своей полноте глубинный смысл заглавия рассказа – «Невеста». Эта невеста, о которой поется уже в ветхозаветной книге царя Соломона – в Песни Песней, невеста, уготовленная Жениху, в поисках Возлюбленного покидающая брачное ложе и свой дом; этот новый Иерусалим, нисходящий с неба, обновленный Храм Божий, Церковь Христова есть преображенная, обоженная душа человеческая, озаренная Божественным светом, облеченная в новые, роскошные одежды пламенной мистической любви к Небесному Жениху – Христу-Логосу.

Здесь мы подходим к уяснению того, что чеховское произведение несет в себе не просто глубоко религиозное, но *религиозно-мистическое* содержание, в выявлении которого важным путеводителем может служить для нас христианская мистика. Как отмечалось выше, глубинный смысл заглавия рассказа «Невеста» в полной мере раскрывается при его рассмотрении в религиозно-мистическом контексте. В самом деле, с точки зрения внешнего, сюжетного уровня (текста) произведения мотивированность заглавия вызывает некоторые сомнения. Как справедливо замечает Выготский, название дается любому художественному тексту не случайно, оно, как правило, несет в себе раскрытие самой важной темы, намечает ту доминанту, которая определяет все построение произведения (Выготский 1986: 200). В чеховском же рассказе, напротив, вынесение в заглавие «семейного» статуса героини находится, на уровне текста, в некотором противоречии с главной мыслью произведения, которая заключается как раз в *отказе* от статуса «невесты» и в *отрицании* традиционного уклада жизни, связанного с реализацией этого статуса. Но если определение сущности образа Нади как «невесты» не относится к внешнему, семейно-бытовому плану, значит оно должно относиться к чему-то другому – таким образом, отказ от внешнего, бытового, повседневного содержания направляет внимание на внутренний смысл, и позволяет рассматривать состояние «невесты» не как внешнее, скажем так, семейное положение (которое в рассказе однозначно наделяется отрицательными коннотациями, и от которого Надя отказывается), а как внутреннее состояние – как состояние души.

Обращаясь теперь к христианской мистике, можно отметить, что образы «невесты» и «жениха» – центральные образы Песни Песней, этого восторженного и

пламенного гимна любви – занимают особое место в мистическом сознании христианских авторов и служат наглядным выражением основных фактов духовной (мистической) жизни. Выявление мистического содержания Песни Песней восходит к Оригену, который в своем истолковании на эту книгу, помимо изложения ее исторического смысла и разъяснения аллегорического значения в применении к Христу и Церкви, устанавливает также третий – мистический – смысл, согласно которому «под Возлюбленным понимается Христос, а под возлюбленной – человеческая душа, эта невеста, обрученная Небесному Жениху, Христу-Логосу» (Минин 2015: 517). Согласно воззрениям христианских мистиков, в Песни Песней Бог указывает человеку самый совершенный путь спасения – путь любви. Эта любовь есть мистическая любовь души к Христу, любовь, которая по своей интенсивности уподобляется чувству возлюбленной к своему возлюбленному, невесты к жениху. Охваченная этой любовью, душа устремляется к мистическому единению с Христом: через созерцание Логоса душа воспринимает в себя слово Христа – семя божественной жизни, из которого, произрастая и развиваясь, рождается в душе сам Христос. Логос – слово Христа и Сам Христос – вселяется в душу и обитает в ней, преображая ее по своему образу: «И уже не я живу, но живет во мне Христос» – говорит апостол Павел (Гал. 2: 20). Но так как Христос, Вторая Ипостась Святой Троицы, есть Бог, то преобразование человека по образу Христа и есть *обожение* – уподобление человека Богу, осуществление образа Божия в человеке. Здесь мы возвращаемся к изложенной выше бердяевской мысли о нераздельности антропологии Христа и христологии человека: Христос, совершенный, божественный Человек являет в Своем образе и восстанавливает через Свое воплощение предвечный образ человека, тот образ, который изначально был замыслен и сотворен Богом-Творцом, человек же, в свою очередь, приобщаясь к божественной природе Христа и через соединение с Христом преображаясь по Его образу, уподобляется Богу, то есть осуществляет в себе изначально вложенный в него образ Бога-Творца.

Данные рассуждения приводят нас к той мысли, которая в христианской мистике имеет первостепенное значение и, вместе с тем, является особенно важной с точки зрения настоящего анализа – это мысль о мистическом *посредстве* божественного Слова, Христа-Логоса между Богом и человеком. Обожение, соединение человека с

Богом осуществляется через «причащение к Божескому естеству»⁸⁵, то есть через приобщение человека к Единому Богу в трех единосущных Ипостасях, к единой божественной природе Святой Троицы. Это значит, что личностное общение человека осуществляется с Ипостасью Отца через Ипостась Сына в Ипостаси Святого Духа. Или, формулируя другими словами, путь соединения человека с Богом ведет к Отцу через Сына благодатью и силой Святого Духа. Тем не менее, стержневым моментом идеи обожения в христианской мистике является мысль о возможности единения человека с Богом только через посредство Христа, через прямое воздействие божественного Слова на душу человека, о чем недвусмысленно говорит и сам Христос, когда называет Себя «путем» и «дверью»: «Я есмь путь и истина и жизнь; никто не приходит к Отцу, как только чрез Меня» (Ин. 14: 6) и «Я есмь дверь: кто войдет Мною, тот спасется» (Ин. 10: 9).

Возвращаясь к рассказу «Невеста», становится очевидным, что изложенные выше факты религиозно-мистической жизни в еще большей степени сближают образ Саши с образом Христа. Как отмечалось выше, решение Нади «перевернуть свою жизнь» (X: 214) подготавливается и созревает именно через посредство Саши, под несомненным воздействием его слов. Это таинственное и непреодолимое воздействие ощущается и самой героиней, но объяснить его рационально она не в состоянии: «Или *тут влияние Саши?* Но ведь Саша уже несколько лет подряд говорит все одно и то же, как пописанному, и когда говорит, то кажется наивным и странным. Но отчего же все-таки Саша не выходит из головы? *отчего?*» (X: 206). Между тем, слова Саши, неизменно повторяемые из года в год, мало-помалу проникают в душу и сознание Нади, укореняются в ней и, произрастая, созревают в срок и приносят видимые плоды. Слова Саши подобны тому пшеничному семени, о котором говорит Христос в притче о сеятеле (Лк. 8: 5-8): падая на добрую землю, оно «взошед приносит плод сторичный». Это семя, из которого произрастает и развивается новый хлеб – новая жизнь, есть, как поясняет Иисус своим ученикам смысл притчи, *слово* Божие, а «добрая земля» – «это те, которые, услышавши слово, хранят его в добром и чистом сердце и приносят плод в терпении. Сказав это, Он возгласил: кто имеет уши слышать, да слышит!» (Лк. 8: 15).

Семя новой жизни зарождается втайне, незаметно ни для внешнего мира, ни даже для самого семени, его побеги произрастают и развиваются постепенно, в сокровенных

⁸⁵ Ср. Второе послание апостола Петра: «...дарованы нам великие и драгоценные обетования, дабы вы чрез них соделались *причастниками Божеского естества*» (2Пет. 1:4). «Обетование» и есть воплотившееся Слово Божье, Логос, через посредство Которого человек может стать причастным Богу.

глубинах доброй земли – сердца человеческого, из темноты земли устремляются они к солнцу, пока наконец не показываются на поверхности видимые ростки живого семени, которые, питаясь водой и солнечным светом, укрепляются и созревают: «...Царствие Божие подобно тому, как если человек бросит семя в землю, и спит, и встает ночью и днем, и как семя всходит и растет, не знает он; ибо земля сама собою производит сперва зелень, потом колос, потом полное зерно в колосе; когда же созреет плод, немедленно посылает серп, потому что настала жатва» (Мк. 4: 26-29).

Зарождение новой жизни в душе Нади происходит так же постепенно, незаметно для окружающих и даже для нее самой, как совершается прорастание пшеничного семени. Начало перемены в Наде, начало чего-то нового, еще не осознанного проявляется прежде всего в каком-то неясном, необъяснимом чувстве беспокойства, тревоги, беспричинной тоски и грусти, которое по мере приближения даты свадьбы становится все более тяжелым и мучительным: «Но почему-то теперь, когда до свадьбы осталось не больше месяца, она стала испытывать страх, беспокойство, как будто ожидало ее что-то неопределенное, тяжелое» (X: 206). Охватившее Надю томительное беспокойство, не дающее ей спать по ночам, может быть соотнесено с переживанием *страха*, которое в зеркале кьеркегоровской философии было подробно рассмотрено нами в связи с образом Юлии Белавиной в повести «Три года». Как в первом случае, так и здесь страх возникает как признак пробуждающегося, «грезящего духа», который нарушает отношение души и тела, вносит в это отношение некий чуждый элемент, чем и обусловлено возникновение страха, тревоги. «Грезы духа», устремленность к иным сферам бытия ощущаются в скрытом, неартикулированном, бессознательном влечении Нади к другой, далекой, свободной жизни: «*Чувствовался май, милый май! Дышалось глубоко и хотелось думать, что не здесь, а где-то под небом, над деревьями, далеко за городом, в полях и лесах, развернулась теперь своя весенняя жизнь, таинственная, прекрасная, богатая и святая, недоступная пониманию слабого, грешного человека*» (X: 202). Выделенные в отрывке выражения: «*чувствовался май*» (вместо «был май»), «*хотелось думать*» (вместо «она думала»), «*жизнь... недоступная пониманию*» подчеркивают преимущество чувства над мышлением и указывают на интуитивный характер Надиных переживаний, не поддающихся четкому логическому оформлению. Вместе с тем, широкой, открытой, бесконечной перспективе «иной», *естественной* жизни (ср. под небом, за городом, в полях и лесах) противопоставляется тесный, ограниченный, шумный и суетливый мир Шуминых, освещенный ненастоящим, *искусственным* светом луны и комнатных светильников, искажающих реальность

зрительного восприятия: «Было уже часов десять вечера, и над садом светила *полная луна*. В доме Шуминых только что кончилась всенощная (...), и теперь Наде – она вышла в сад на минутку – видно было, как в зале накрывали на стол для закуски, как в своем пышном шелковом платье суежилась бабушка; (...) и теперь *мать при вечернем освещении сквозь окно почему-то казалась очень молодой...*» (там же). Неестественность, обманчивость, иллюзорность этого мира отражается также в блеске бриллиантов на пальцах и в блеске слез в глазах Надиной матери: «У Нины Ивановны блестели бриллианты на пальцах, потом на глазах заблестели слезы...» (X: 205). Напускному блеску обработанного, ограненного *бриллианта*, ценность которого заключается во *внешнем* свойстве – в его блеске (от французского слова *brillant* – «блестящий», «сверкающий») противопоставляется естественный, чистый блеск капель росы в саду, в которых, словно в *алмазах* (от греческого *ἀδάμας* – «несокрушимый», что подчеркивает *внутреннюю* ценность – твердость, стойкость этого камня⁸⁶) отражается сияние утреннего солнца.

Итак, с первых строк в рассказе вырисовываются два мира, два пространства: закрытое, ограниченное, но доступное пространство залы, освещенной искусственным светом ламп и бесконечное, свободное, но далекое и неопределенное пространство поднебесья, и между этими двумя пространствами, в темном саду, освещенном лишь полной луной и светом из окон дома, находится Надя. О гипнотическом воздействии лунного света мы упоминали выше, в связи с повестью «Три года»: как отмечалось, лунный свет, согласно интерпретации Лосева, есть гипноз, переводящий бодрствующее состояние в сон, окутывающий сознание тьмой, холодом и туманом иллюзионизма. Сад, куда выходит Надя, как будто несет на себе первые признаки этого лунного гипноза: «В саду было тихо, прохладно, и темные покойные тени лежали на земле» (X: 202). Еще не холод, только прохлада, еще не тьма, только темные тени, и, вместе с тем, тишина и покой, которые в нереальном освещении лунного света приобретают зловещий оттенок мертвенного покоя, вечного сна, забвения. При этом гипнотическое воздействие лунного света усиливается также за счет вторящего ему искусственного, механического освещения⁸⁷ залы – не случайно взгляд Нади здесь еще направлен из

⁸⁶ Не есть ли этот твердый, несокрушимый драгоценный камень, «возникший» в ожившем, согретом солнцем саду – в душе Нади – тем самым камнем, о котором говорится: «Ты Петр (камень), и на сем камне Я создам Церковь Мою, и врата ада не одолеют ее» (Мф. 16: 15)?

⁸⁷ В этой связи весьма ценными могут быть для нас размышления Лосева о мифологии электрического света. Из детального изложения мифологического содержания электрического света у Лосева приведем здесь те замечания, которые могут быть соотнесены с характерными свойствами ограниченного мира Шуминых, освещенного таким искусственным светом. «Свет электрических лампочек – пишет Лосев –,

сада внутрь дома, из открытого к закрытому пространству. В этом отношении знаменательно, что в доме за столом говорят о *гипнотизме* (не имеется ли в виду здесь, скажем так, «гипнотизм стола» – усыпляющее, притупляющее чувства, гипнотизирующее воздействие *животной* сытости?). Однако Надя в некоторой степени уже чужда этому пространству: она находится вне этого мира, выходит за его пределы, тем не менее, взгляд ее все еще обращен к этому миру, она еще связана с ним, этот мир привлекает ее, гипнотизирует своим блеском, манит обещанием тихой, безмятежной, *покойной* (в сущности, мертвой) жизни. Вместе с тем, именно с этой отчужденностью и сопряжено возникновение тоски в душе Нади; в «промежуточном» состоянии, в котором находится героиня как во внешнем, так и во внутреннем пространстве, как бы предугадывается и реализуется переживание тоски, сформулированное Бердяевым в приведенной нами ранее цитате: «В тоске есть что-то трансцендентное в двойном смысле. Личность переживает себя, как трансцендентное, чуждое миру, и переживает бездну, отделяющую ее от высшего мира, от иного мира, который должен ей быть родным» (Бердяев 2006: 59).

Отчужденность Нади от происходящего внутри дома, ее «вне-стояние» ощущается в несколько отрешенном, отстраненном восприятии того мира, на который она смотрит теперь *со стороны* как в пространственном (т.е. со стороны сада), так и в психологическом плане (она сама как бы смотрит на себя, на свои прежние мечты о замужестве со стороны): «Ей, Наде, было уже 23 года; с 16 лет она страстно мечтала о замужестве, и теперь наконец она была невестой Андрея Андреича, *того самого, который стоял за окном*; он ей нравился, свадьба была уже назначена на седьмое июля, *а между тем радости не было*, ночи спала она плохо, веселье пропало... Из подвального этажа, где была кухня, в открытое окно слышно было, как там спешили, как стучали ножами, как хлопали дверью на блоке; пахло жареной индейкой и маринованными вишнями. И почему-то казалось, что так теперь будет всю жизнь, без перемены, без конца!» (X: 202).

Как отмечалось выше, Надя пребывает в своего рода переходном, промежуточном состоянии, она находится между двумя пространствами, между двумя

есть мертвый, механический свет. Он не гипнотизирует, а только притупляет, огрубляет чувства. В нем есть *ограниченность и пустота* (...), какая-то принципиальная срединность, умеренность, скованность, отсутствие порывов, *душевная одеревенелость* и неблагоуханность (ср. у Чехова: «пахло жареной индейкой и маринованными вишнями» – Д.К.). В нем нет благодати, а есть хамское самодовольство полужнания (...). Электрический свет – не интимен, не имеет третьего измерения, не индивидуален. В нем есть безразличие всего ко всему, *вечная и неизменная плоскость* (...). В нем нет сладости видения, *нет перспективы* (...). Скука – вот подлинная сущность электрического света» (Лосев 2014: 91-92).

противонаправленными векторами бытия, и в этом состоянии она неизбежно оказывается перед необходимостью *выбора*, с которым, как это было подробно изложено в 3. главе, сопряжено «пробуждение возможности свободы», «возможности *мочь*» (Кьеркегор), что, в свою очередь, и есть страх. Таким образом, тревога, беспокойство Нади вызваны представшей перед ней необходимостью выбора между «этим» – видимым, осязаемым, и «иным» – чувствуемым миром. В то же время, «вне-стояние» Нади, выход за пределы «этого» мира и интуитивная устремленность к «иной» сфере реальности делает ее более чуткой и позволяет уловить то, что «внутри дома» осталось бы для нее – как и для всех остальных, находящихся в доме – незамеченным. Здесь впервые слышится основной звуковой лейтмотив рассказа, который на протяжении всего действия сопровождает процесс преобразования героини, и в качестве рефрена постоянно возвращается и отвечает на внутренние вопросы и размышления Нади. Этим неумолкающим фоновым звуком является *стук* («слышно было... как *стучали* ножами, как *хлопали* дверью...»), который раздается здесь пока еще невыразительно, неявно, как бы из глубин подсознания – «из подвального этажа, где была кухня» (!), но в дальнейшем он переходит в отчетливый, настойчивый *стук сторожа*: «Тик-ток... тик-ток... тик-ток». Этот *стук* – словно реализация образа «человека с молоточком», в котором, по словам повествователя «Крыжовника», так нуждается этот мир: «Надо, чтобы за дверью каждого довольного, счастливого человека стоял кто-нибудь с молоточком и постоянно напоминал бы стуком, что есть несчастные, что, как бы он ни был счастлив, жизнь рано или поздно покажет ему свои когти, стрясется беда – болезнь, бедность, потери, и его никто не увидит и не услышит, как теперь он не видит и не слышит других» (X: 62).

Стук, постоянно напоминающий о существовании другой сферы жизни, не позволяющий душе погрузиться в сон – этот *стук* настоятельно предупреждает об опасности, угрожающей со стороны этого мира: опасности *животного* довольства и сытости «большими, очень жирными индейками» и «маринованными вишнями». Опасность такого плоскостного, ограниченного способа бытия интуитивно ощущает и Надя, чем и обусловлено, в частности, тревожное состояние героини, проявляющееся в мрачном, безрадостном настроении и бессоннице. Не случайно, что *стук*, как предупреждающий сигнал, непосредственно предшествует предчувствию Нади, что «так теперь будет всю жизнь, без перемены, без конца!» Нельзя не заметить, что в этом чеховском рассказе, как и в повести «Три года» *привязанность* к этому миру (ср. и в том, и в другом случае связанность с этим миром реализуется в *узах* брака!) означает

рабство у «дурной бесконечности». Постоянное, бесконечное повторение одного и того же возникает не только в предчувствиях Нади, но осуществляется во множестве деталей окружающего мира. Так, свадьба назначена на седьмое июля (повторение числа 7), и сам жених Нади, Андрей Андреич, предстает как живое воплощение «повторения»: с одной стороны, он является «репродукцией» своего отца – отца Андрея (снова повторение!), с другой – говоря о своем отце, он всегда повторяет одну и ту же фразу: «Люблю я своего батьку. Славный старик. Добрый старик». В этом отношении Надю также подстерегает угроза оказаться «репродукцией» своей матери и бабушки, продолжить процесс бесплодного, пассивного, пустого существования, неизменно повторяющегося из поколения в поколение, что выражается и в замечании Саши по поводу нечеловеческих условий жизни прислуги: «То же самое, что было двадцать лет назад, никакой перемены...» (X: 203). Именно эта перспектива «продолжения рода» – продолжения нескончаемого ряда похожих один на другого индивидов (т.е. в сущности, продолжения «дурной бесконечности» родовой жизни), ожидающая Надю в замужестве, звучит в банальных, шаблонных словах Надиной матери: «Давно ли ты была ребенком, девочкой, а теперь уже невеста. В природе постоянный обмен веществ. И не заметишь, как сама *станешь матерью и старухой*, и *будет у тебя такая же строптивая дочка, как у меня*» (X: 212-213). Однако то обстоятельство, что Надя улавливает предупреждающие сигналы и в ней пробуждается чувство томительного беспокойства при *осознании* того, что «так будет всю жизнь, без перемены, без конца», является признаком «пробуждения духа» (Кьеркегор), повышения степени *сознательности* духовной жизни Нади, свидетельствует о ее вступлении на путь «познания»⁸⁸.

В сущности, «вне-стояние» Нади, ее выход за границы этого мира (выход из дома в сад) и внутреннюю устремленность к миру иному можно сопоставить с моментом «обращения» в том смысле, в каком использует этот термин Лосский. По Лосскому, «духовная жизнь начинается с обращения (ἐπιστροφή) – *со склонности воли*, обращающейся к Богу и отказывающейся от мира. Слово „мир” взято здесь в его

⁸⁸ Ср. в связи с Божественным светом Лосский пишет следующее: «Чем дальше личность движется по пути соединения с Богом, тем сознательнее она становится. Эта сознательность в духовной жизни называется у восточных аскетических авторов познанием (γνώσις). Оно полностью проявляется на высших ступенях мистического пути как совершенное познание Пресвятой Троицы. Поэтому Евагрий Понтийский отождествляет *Царство Божие с познанием Пресвятой Троицы* – с сознанием единения. Наоборот, незнание, в своем крайнем пределе, не что иное, как ад – предел падения человеческой личности. *Духовная жизнь* – возрастание человеческой личности в благодати – всегда *сознательна*, тогда как *бессознательность* – *признак греха*, „сон души”. Итак, нужно быть постоянно *бдительным...*» (Лосский 2015: 348).

аскетическом значении. (...) мир – это совокупность человеческих страстей (...). Мир обозначает здесь рассеянность души, ее блуждание вне самой себя, ее измену собственной природе (...). Отказ от мира есть вхождение души в самое себя, сосредоточенность, восстановление всего духовного существа, возвращающегося к общению с Богом» (Лосский 2015: 335-336). В этом освещении выход Нади из закрытого пространства дома может восприниматься как отказ от «мира» и его «страстей», отказ, который вместе с тем есть возвращение души к собственной природе, «вхождение души в самое себя», т.е. вхождение в открытое пространство *сада*. В таком прочтении *сад* предстает как *природа* в двойственном смысле: сад есть *природа* в буквальном смысле, но вместе с тем, сад также есть внутренняя *природа* человека, его истинная сущность, внутреннее пространство человека – образа Божия. Здесь соприкасается чеховский мотив сада с ветхозаветным образом райского сада, в котором человек, сотворенный по образу Божию, пребывал в единстве с Богом и в соответствии со своей истинной (божественной) природой⁸⁹.

Следующий этап в духовном возрастании Нади можно охарактеризовать как внутреннее *озарение*, выражающееся в рассказе как освещение сада солнечным светом, как обновление старого, запущенного сада в лучах весеннего солнца. Однако стать свидетелем пробуждения сада в свете нового дня, испытать обновляющую силу солнечного света можно только в состоянии *бодрствования*. В данном контексте бессонница Нади как противление сонливости (гипнозу), противостояние «сну души» и есть та бдительность, к которой призывает Христос своих учеников: «Бодрствуйте и молитесь, чтобы не впасть в искушение: дух бодр, плоть же немощна» (Мф. 26: 41). Ввиду глубокой символичности описания, приведем данный отрывок целиком:

«Когда Надя проснулась, было, должно быть, часа два, начинался рассвет...

„Тик-ток, тик-ток... – лениво стучал сторож. – Тик-ток...”

В большое старое окно виден сад, дальние кусты густо цветущей сирени, сонной и вялой от холода; и туман, белый, густой, тихо подплывает к сирени, хочет закрыть ее. На дальних деревьях кричат сонные грачи.

– Боже мой, отчего мне так тяжело!

Быть может, то же самое испытывает перед свадьбой каждая невеста. Кто знает! Или тут влияние Саши? Но ведь Саша уже несколько лет подряд говорит все одно и то

⁸⁹ Более детальный анализ символики сада у Чехова в сопоставлении с ветхозаветным образом сада см. Hajnady Z. A kert mint archetipikus toposz Csehovnál. In: Bevezetés a XIX. századi orosz irodalom tortenetebe II. Alkotó szerk.: Kroó Katalin, Budapest, 2006, 636-650.

же, как по-писанному, и когда говорит, то кажется наивным и странным. Но отчего же все-таки Саша не выходит из головы? отчего?

Сторож уже давно не стучит. *Под окном и в саду зашумели птицы, туман ушел из сада, все кругом озарилось весенним светом, точно улыбкой. Скоро весь сад, согретый солнцем, обласканный, ожил, и капли росы, как алмазы, засверкали на листьях; и старый, давно запущенный сад в это утро казался таким молодым, нарядным»* (X: 206).

Прежде всего следует обратить внимание на изменение направления взгляда Нади: если в начале рассказа ее взгляд еще обращен внутрь дома, то здесь взгляд направлен изнутри вовне, из ограниченного пространства комнаты к открытому пространству сада, при этом медиативную роль между этими пространствами, как и во многих других чеховских произведениях, выполняет *окно*, открывающее далекую перспективу (ср. *дальние кусты, дальние деревья*) сада – бесконечное пространство иной реальности, иного мира. В первой части описания панорама сада сгущается в образ «густо цветущей *сирени*, сонной и вялой от холода», которая в контексте предыдущих размышлений может восприниматься как образ самой Нади, образ ее души, подвергающейся опасности погрузиться в вечный сон. Здесь наблюдается как бы нарастание того гипнотизирующего, парализующего воздействия, которое оказывает на сад лунный свет: прохлада усиливается до холода, тишина и «темные покойные тени» переходят в сон и вялость. В такой связи туман предстает как сообщник лунного света: тихо и незаметно он подкрадывается к душе-*сирени* и хочет окутать ее белым саваном вечного сна и мертвенного холода⁹⁰. В этом состоянии душевного оцепенения слышатся только стук сторожа и крик грачей – звуки, не позволяющие душе полностью погрузиться в сон, напоминающие о существовании иной – бодрой и активной – жизни, и предупреждающие об опасности «проворонить» время. Вместе с тем, грачи, которые в северных районах своего обитания являются перелетными птицами и первыми

⁹⁰ Своеобразное отражение рассмотренной выше чеховской темы можно обнаружить в стихотворении Б. Пастернака «Зеркало» (Пастернак 1989: 114-115), в котором, с одной стороны, сад предстает не как «внешнее», а как «внутреннее» пространство, посредством своего отражения в зеркале входящее внутрь комнаты и наполняющее комнату богатством живых красок, звуков и движений («Огромный сад тормозится в зале // В трюмо – и не бьет стекла!»), с другой стороны, появляется образ *сирени*, противостоящей гипнотическому воздействию ледяной зеркальной «нахлыни» и вопреки ей вносящей в комнату не только свое отображение, но и живой аромат («Зеркальная все б, казалось, нахлынь // Непотным льдом облила, // Чтоб сук не горчи и сирень не пахла, – // Гипноза залить не могла»).

«открывают весну», в данном случае могут восприниматься также как предвестники новой жизни, весеннего возрождения⁹¹.

Во второй части описания сад предстает ожившим, обновленным («старый... сад в это утро казался таким *молодым*»), озаренным лучами весеннего солнца. Солнце – настоящий, истинный свет – вытесняет иллюзорный, искусственный свет луны и комнатных светильников, изгоняет из сада туман и разрушает его «усыпляющее», парализующее воздействие. Темные *покойные* тени сменяются *живым* сверканием капель росы, сонная тишина вытесняется шумом проснувшихся птиц, холод исчезает под теплыми лучами солнечного света. Но чем же обусловлено такое преобразование сада, чем вызван этот «ряд волшебных изменений», что происходит между первым и последним моментами? Обращаясь к приведенному выше тексту, можно заметить, что в промежутке между «старым» и «новым» состоянием сада в мыслях Нади совершается некая перемена: происходит *осознание* влияния Саши, осознание воздействия его слов. Так, свое беспокойство, тяжелое внутреннее состояние Надя сперва пытается увязать с положением «невесты», ее мысль обращается к «стандартам» «этого» мира, к объективному объяснению, «отчего так тяжело» («Быть может, то же самое испытывает перед свадьбой *каждая* невеста»), но вдруг направление мысли изменяется, как бы нащупывая правильный ответ: «Или тут влияние Саши?» Осознание воздействия Саши проявляется также в том, что *почему-то* «Саша не выходит из головы»: в этот момент *слово* укореняется в сознании Нади, и теперь только вопрос времени, чтобы оно возросло и принесло плоды. Так Надя вступает на новую, более высокую ступень сознательности: в ней совершается перемена направления мыслей, прорыв из ночной темноты к дневному свету. Таким образом, свет, озаряющий сад, есть не только внешний, чувственный свет, но также и свет внутренний. Особенную природу этого света, одновременно и нераздельно озаряющего внешний и внутренний мир, Лосский характеризует следующим образом: «Этот свет, или озарение, можно определить как *видимый* признак Божества, божественных энергий или благодати, в которой познается Бог. Это свет не интеллектуального порядка, каковым бывает иногда озарение ума, взятое в аллегорическом и абстрактном смысле. Это также не реальность чувственного порядка. Однако *этот свет наполняет одновременно разум и чувства, открываясь всему человеку*, а не только одной из его способностей» (Лосский 2015: 351). Этот свет,

⁹¹ С особенным вниманием и симпатией относился к этим «открывающим весну» птицам и сам Чехов: в своих письмах, датированных первыми днями весны, он неоднократно упоминает о том, что «грачи прилетели». Так, например, в письме от 4 марта 1891 г. Чехов пишет: «...я ехал на широких санях по тающему снегу и смотрел на грачей, которые, кстати сказать, прилетели» (А. И. Урусову, 4 марта 1891 г.)

одновременно воспринимаемый внешними чувствами (зрением) и сознанием, свет, озаряющий и преображающий всего человека, есть свет Божественный, нетварный.⁹²

Озарение вместе с тем означает и метаморфозу зрения, обретение способности *видеть*, что в рассказе проявляется в новом, освобожденном от «лунного иллюзионизма», взгляде Нади на окружающую действительность, и прежде всего на мать. Если раньше мать «при вечернем освещении... казалась очень молодой», то теперь Надя *видит* ее в реальном, *естественном* освещении дневного света: «Надя почувствовала, что мать не понимает ее и не может понять. *Почувствовала это первый раз в жизни...*» (X: 207) и далее: «И Надя, как ни думала, не могла сообразить, *почему до сих пор она видела в своей матери что-то особенное, необыкновенное, почему не замечала простой, обыкновенной, несчастной женщины*» (X: 209). Озарение божественным светом, обретение способности *видеть*, возрастание сознательности человеческой личности означает также *пробуждение* – пробуждение духа, возрастание силы духа. В рассказе «Невеста», как и в повести «Три года», процесс пробуждения духа реализуется в сцене ночной бури с дождем и сильным *ветром*. Поскольку глубинное содержание эпизода ночной бури и символика ветра как признака пробуждающегося духа были детально рассмотрены нами в анализе повести, то сейчас мы не станем повторяться по этому поводу, а только приведем здесь основные моменты этого эпизода:

«Ветер стучал в окна, в крышу; слышался свист, и в печи домовой жалобно и угрюмо напевал свою песенку. Был первый час ночи. В доме все уже легли, но никто не спал, и Наде все чулось, что внизу играют на скрипке. Послышался резкий стук, должно быть, сорвалась ставня...

...В печке раздалось пение нескольких басов и даже послышалось: „А-ах, бо-о-же мой!“ Надя села в постели и вдруг схватила себя крепко за волосы и зарыдала...

...Басы опять загудели в печке, стало вдруг страшно...

...Надя пошла к себе, оделась и, севши у окна, стала поджидать утра. Она всю ночь сидела и думала, а кто-то со двора все стучал в ставню и насвистывал.

⁹² Глубже постичь природу нетварного света позволяет феномен Фаворского света, увиденный учениками в момент преображения Христа. Как отмечает Лосский, Христос, будучи истинным Богом, во время земной жизни всегда был озарен Божественным светом, остававшимся невидимым для большинства людей. Следовательно, преображение Христа «не было явлением заключенным во времени и пространстве; для Христа никакого изменения в этот момент не произошло, даже и в Его человеческой природе, *но изменение произошло в сознании апостолов, получивших на некоторое время способность видеть своего Учителя таким, каким Он был, блистающим в превечном свете Своего Божества*. Это было для апостолов выходом из истории, восприятием вечных реальностей» (Лосский 2015: 352), то есть, в сущности, мгновением экзистенциального времени в бердяевском смысле.

Утром бабушка жаловалась, что в саду ночью ветром пошибало все яблоки и сломало одну старую сливу...» (X: 212-213).

Подобно ветру в повести «Три года», ветер появляется здесь как чуждая сила, принимающая при этом еще более определенные очертания особых, самостоятельных существ: домовой, внизу играют на скрипке, пение *басов* в печке, *кто-то* стучал в ставню. Стук, который раздается теперь практически со всех сторон (ветер стучит в окна, в крышу) повторяет стук сторожа, басы, поющие в печке, вторят кашляющему басу Саши («в своей комнате, внизу, покашливал *басом* Саша»). Как и в повести «Три года», ветер предстает не только как внешнее явление природы, но он проникает *внутрь* дома (ср. басы в печке), возникая, таким образом, как *внутренний* феномен, феномен *внутренней природы* – дух, пытающийся своим стуком «в крышу» как бы разбудить «верхнюю» сферу человека, его *сознание*, и своей сокрушительной силой срывающий ставни, которые закрывают окна – *глаза* человека – и препятствуют проникновению света внутрь дома. Сила ветра-духа разрушает старое («ветром пошибало все яблоки и сломало одну старую сливу») и очищает пространство для всхода нового урожая, не замедляющего произрасти.

В связи с символикой ветра, его действий и звуковых «эффектов», как внешнего проявления внутренних процессов, весьма интересными представляются рассуждения Лосева о мифичности окружающих человека неодушевленных вещей или явлений. Как отмечалось выше, в ходе обстоятельного исследования сущности мифа Лосев приходит к выводу, что миф (в широком понимании) есть образ *личностного бытия* (Лосев 2014: 115), и всякая живая личность есть так или иначе миф (там же: 118). Следовательно, все, что пронизано личностным восприятием, даже неодушевленные вещи и явления, будучи предметом живого человеческого опыта – мифично. В качестве примера Лосев приводит явление, известное человечеству с незапамятных времен, в силу которого действие *духа*, как правило, объективировалось в форме самостоятельных существ – духов. Со свойственной ему тонкой иронией Лосев пишет: «Также оспаривали многие, когда я говорил о существовании определенной высоты в звуках и голосах, раздающихся в душе. Прежде всего – об этих самых голосах. Напрасно думают, что тут только иносказание. Когда я испытываю колебание и какие-то две мысли борются во мне – вовсе *не во мне* тут дело. Мое дело сводится только к самому *выбору*. Но я никогда не поверю, чтобы борющиеся голоса во мне были *тоже мною же*. Это, несомненно, какие-то *особые существа*, самостоятельные и независимые от меня, которые (...) подняли в душе моей спор и шум» (Лосев 2014: 126; курсив автора), и

далее добавляет, что «эти голоса всегда имеют определенную высоту и тембр и отличаются многими музыкальными категориями и свойствами» (там же: 128). Таким образом, рассуждения исследователя подтверждают наши собственные наблюдения, что стук, свист, игра на скрипке и пение басов в печке – на самом деле внутренние звуки, которые оказываются признаками возрастающей силы ветра – т. е. духа.

Возрастание силы духа, проявляющееся во внутренней «борьбе голосов» – как на это указывает и Лосев – подготавливает, предвосхищает *выбор* личности. Так, непосредственным результатом ночных переживаний Нади является твердое решение уехать из дома, покинуть город, решение, которое она действительно воплощает в жизнь: « – Эта жизнь опостылела мне, – говорит Надя Саше, – я не вынесу здесь и одного дня. *Завтра же я уеду отсюда. Возьмите меня с собой, бога ради!*» (X: 214). Следует особо подчеркнуть *сознательность* и самостоятельность выбора Нади: ее выбор не является прямым следствием внешнего воздействия, скажем, предшествующего разговора с Сашей, напротив, в первые мгновения Саша даже не понимает, о чем идет речь, что, в свою очередь, свидетельствует о неожиданности ее решения⁹³. Выбор Нади тщательно подготавливается *изнутри* и созревает прежде, чем Надя произносит его: так, ночью, после неудачной попытки искренне поговорить с матерью, «Надя пошла к себе, оделась и, севши у окна, стала поджидать утра», как будто решение уже принято, выбор сделан, только время для его осуществления еще не наступило. Следовательно, решение Нади – это ее *личный, сознательный и самостоятельный выбор*, выбор, конституирующий ее как личность.

Ранее говорилось о том, что в зеркале понятия страха Кьеркегора выбор Юлии в повести «Три года» может быть сопоставлен с грехопадением. Как же обстоит дело с выбором Нади, можно ли в данном случае интерпретировать решение героини в этом ключе? В сущности, при более внимательном рассмотрении, выбор Нади в некотором смысле также может рассматриваться как грехопадение, ведь она совершает «грех», своего рода «преступление», нарушая социальные нормы и передающиеся от поколения к поколению фамильные традиции, тем самым *переступая* устоявшиеся

⁹³ О том, что Чехов сознательно заострял внимание на *самостоятельности* и *независимости* решения Нади, свидетельствует также тщательная корректурная авторская работа над этим эпизодом, в результате которой в последнем разговоре перед отъездом Надя и Саша как бы поменялись ролями. Как отмечается в комментариях к рассказу, в рукописных вариантах произведения инициатива отъезда первоначально исходила от Саши, он предлагал Наде уехать с ним. Так, в белой рукописи и в первой корректуре Саша убеждал Надю: «Увезу вас, будете учиться, а там пусть вас носит судьба», на что Надя отвечала радостным согласием: «О да! Бога ради!» Но во второй корректуре Чехов заново переписал весь эпизод: в новом – и окончательном – варианте Надя *первая* говорит о том, что хочет уехать, и подробно изображается ее возбужденное и решительное душевное состояние (X: 468).

границы шуминского мира. О том, что в этом «старом» мире, в этом обществе поступок Нади действительно понимается как преступление, свидетельствует отношение матери и бабушки к отъезду Нади, отражающее мнение и оценку общества в целом: они обе чувствовали, что «прошлое потеряно навсегда и безвозвратно: нет уже ни положения в обществе, ни прежней чести, ни права приглашать к себе в гости; так бывает, когда среди легкой, беззаботной жизни *вдруг нагрянет ночью полиция, сделает обыск, и хозяин дома, окажется, растратил, подделал*, – и прощай тогда навеки легкая, беззаботная жизнь!» (X: 217). Следовательно, выбор Нади, *переступающий* традиционные нормы морали, на уровне повседневной жизни обыкновенного человека поднимает сложный этический вопрос – проблему добра и зла, нравственности и безнравственности, подвига и преступления. Есть ли добро этого мира воистину добром? Не является ли добро этого мира на самом деле злом, а то, что этот мир отвергает как «зло», не есть ли истинное добро? Что является критерием добра и зла? Это вопрос особого рода – вопрос, который ставится перед человеком самим Христом. Ведь в этом смысле Иисус также совершает преступление – причем преступление тяжкое, заслуживающее, согласно закону, смертной казни – когда называет себя Сыном Божиим, или исцеляет сухорукого в субботу (ср. Мк 3: 1-5). Но здесь же Господь задает представителям закона вопрос о правильном понимании добра и зла, и «скорбит об ожесточении сердец их». Этот вопрос поднимает Христос, когда порицает фарисеев, видящих единственный и достаточный путь спасения в буквальном и бескомпромиссном следовании закону. Новый Завет показывает, что твердое служение закону ожесточает сердце, превращает его в каменные скрижали, тогда как Бог хочет дать человеку вместо старого, каменного сердца «сердце новое и дух новый» (Иез. 36: 26) и написать Свои заповеди «на плотяных скрижалях сердца» человеческого (2Кор. 3: 3). «Буква убивает, а дух животворит» – пишет апостол Павел (2Кор. 3: 6). Поэтому «этика закона» (Бердяев), имеющая ветхозаветную природу, регулирующая жизнь общества и устанавливающая социальные нормы морали, утверждающая социальный характер добра и зла, должна быть преодолена через новый закон – закон божественной любви и благодати, любви к ближнему, к единичной, неповторимой человеческой личности.

Глубокие размышления над проблемой этики мы находим у Бердяева, рассматривающего этику со стороны философской антропологии. Бердяев понимает этику как учение о смысле и ценностях, основной же нравственной ценностью является личность, свобода личности. Определение этики предполагает признание ценности

личности, примата личности над обществом, приятие того, что «суббота для человека, а не человек для субботы» (Мк 2: 3). Бердяев указывает на постоянное противоречие между этикой социальной, обеспечивающей нормативное функционирование общества, организующей жизнь среднего человека, этикой социальной обыденности, совершенно безразличной к конкретной, живой личности и ее свободе, и этикой персоналистической, этикой, для которой высшим ориентиром является свободная, творческая личность. Как подчеркивает Бердяев, «настоящая свобода не есть свобода в исполнении закона, а есть свобода творчества нового, творчества ценностей. Человек как свободное существо, есть не только воплотитель законов добра, но и творец новых ценностей. Человек призван не исполнять только добро, но и творить добро. Творческая свобода определяет ценность. Как существо свободное, как свободный дух, человек призван быть творцом новых ценностей (...). Человек свободен в смысле творческого соучастия в деле Божьем, в смысле творчества добра и в смысле творчества новых ценностей. Это принуждает нас строить этику, которая творчески понимает добро и нравственную жизнь» (Бердяев 1993: 53). Это значит, что необходимо преодоление «априорной этики», априорных принципов морали, которые несовместимы с творчеством новых ценностей. По Бердяеву, как учение о творческих ценностях и творческой энергии человека, «этика должна быть не только теоретической, но и практической, т. е. призывать к нравственному преобразованию жизни, не только к усвоению ценностей, но и к переоценке ценностей. А это значит, что в этике есть неизбежно профетический элемент. Этика есть аксиология, учение о смысле и ценностях. Но смысл и ценность не даны пассивно-объективно, они творятся. Учение о ценностях должно быть отнесено к верховной ценности. Верховная же ценность должна быть силой и излучать благодатную преобразующую энергию» (там же: 32). Этика, вмещающая в себе все, что связано с творческой свободой человека, должна строиться на нравственном и духовном опыте, понимая опыт как полноту духовной жизни, поэтому можно сказать, что «этика есть познание духа» (там же).

Возвращаясь к чеховскому рассказу, мы видим, что, совершая свободный выбор, Надя *переступает* общепринятые границы «посюсторонней» морали, морали «этого» мира, она превосходит сферу «старой» законнической этики и вступает в сферу «новой» этики, этики творческой свободы. Следует, однако, заметить, что Надя не только преодолевает узкие границы социальной морали шуминского мира, но в нравственном плане она превосходит также и своего «учителя», Сашу. Здесь мы необходимо должны обратить внимание на одну существенную сторону образа Саши,

которая появляется уже в самом начале произведения и по мере развития сюжета все более усиливается и становится доминирующей. Это – неразрывно связанное с фигурой Саши впечатление какого-то медленного устаревания, обветшания, тихого ухода в прошлое, постепенно переходящего в безжизненность, мертвенность и реализующегося в физической болезни и смерти Саши. Антиномия прошлого и будущего, старого и нового, смерти и жизни, сквозящая в образах Саши и Нади, особенно остро ощущается в финальной сцене рассказа:

«Ей (Наде – Д. К.) *страстно хотелось жить* (...), и знакомство с Сашей представлялось уже милым, но *далеким, далеким прошлым!*..

...Надя долго ходила по комнате (...), потом взяла телеграмму, прочла. Сообщалось, что вчера утром в Саратове от чахотки *скончался* Александр Тимофеич, или, попросту, Саша.

...Она ясно сознавала, что *жизнь* ее перевернута, как хотел того Саша, что (...) все *прежнее оторвано от нее* и исчезло, точно сгорело и пепел разнесся по ветру. Она вошла в Сашину комнату, постояла тут.

„*Прощай*, милый Саша!” – подумала она, и впереди ей рисовалась *жизнь новая*, широкая, просторная, и эта жизнь, еще неясная, полная тайн, увлекала и манила ее.

Она пошла к себе наверх укладываться, а на другой день утром простилась со своими и, *живая*, веселая, покинула город – как полагала, навсегда» (X: 219-220).

Как объяснить соотнесенность Саши с прошлым и смертью? Не противоречит ли «безжизненность» образа Саши представленной выше близости его фигуры к образу Христа и животворящему воздействию его *слова* на жизнь и будущее Нади? Полагаю, в этом пункте мы приближаемся к некоей тайне – тайне духовного мистического опыта, которая трудно поддается рационализации, но интуитивно чувствуется в глубине чеховских образов. Несколько ближе подойти к ответу на этот вопрос можно со стороны личности, ее творческой свободы. Как мы видели выше, посредством сближения Саши с иконописным ликом Христа-Логоса, в образе чеховского героя предстает видимый образ Божий, находит выражение тайна богочеловеческой природы человека, изначальное единство божественного и человеческого. Через близость к Христу, в лице Саши просвечивает тот первообраз человека, который был изначально задуман Богом и сотворен в Адаме, но утраченный последним в грехопадении, первообраз, который хранится и восстанавливается в абсолютном Богочеловеке – Христе. Следовательно, в образе Саши раскрывается возможность достижения полноты человеческой личности, личностного образа бытия через полное соединение с

Христом-Богочеловеком, возможность исполнения своего божественного, творческого назначения через осуществление в себе образа Божия, раскрытие в себе подлинного, изначального образа и подобия Бога-Творца.

Творческое призвание первого человека раскрывается Ветхим Заветом в акте *наречения именем* животных, которых Бог приводит к Адаму. Наречение именем есть свободный творческий акт, осуществляемый через *слово*, акт, в котором первый человек вместе с Богом продолжает творить мир, исполняя этим свое божественное назначение, и являясь, в акте произнесения творческого *слова*, *со-творцом* Бога и подобием Бога-Творца. Как отмечает Лосский, «Адам дает имена животным, которых Бог к нему приводит, потому что мир создан Богом для того, чтобы человек его совершенствовал. И человек изнутри познает живые существа, проникает в их тайну, повелевает их богатством: он – поэт (...), он поэт для Бога, потому что „Бог привел их (животных) к человеку, чтобы видеть, как он назовет их”» (Лосский 2015: 153; курсив автора). Адам – поэт, то есть *художник*, познающий смысл вещей *изнутри*, имеющий способность *видеть* их внутреннюю сущность, в познании и изречении их внутренней тайны совершающий божественный акт свободного творчества.

В этой связи глубокий символический смысл имеет в чеховском произведении тот факт, что про Сашу *почему-то* говорили, как про *прекрасного художника*, «и, когда у него умерла мать, бабушка (Нади – К. Д.), ради спасения души, отправила его в Москву в Комиссаровское училище; года через два он перешел в Училище живописи, пробыл здесь чуть ли не пятнадцать лет и кончил по архитектурному отделению, с грехом пополам, но архитектурой все-таки не занимался, а служил в одной из московских литографий» (Х: 203). Саша – «врожденный» художник, он изначально призван к творчеству, к познанию глубинной сущности вещей, у него, как у Адама, творческое назначение. Однако Саша не осуществляет в себе призвания художника, так как переходит на архитектурное отделение, которое заканчивает «с *грехом* пополам». Грех Саши есть грех Адама: это – измена своему изначальному назначению художника-творца, отказ от своей творческой, божественной природы, отречение от образа и подобия Бога-Творца в себе. Тем не менее, Саша сохраняет свой творческий потенциал, свою связь с творчеством: закончив архитектурное отделение, он получает возможность творить в новой области – в зодчестве. Но что же это за зодчество, строительством чего занимается та архитектура, сопричастником которой может стать Саша? Новый Завет называет учеников и служителей Христа «домостроителями таин Божиих», от которых требуется, чтобы каждый пребывал *верным* (ср. 1Кор. 4: 1-2).

Сыновья Божии во Христе, приобщившиеся к тайне искупления и освященные Духом Святым, являются, по определению Нового Завета, *домостроителями* – живыми камнями нового города, нового Иерусалима, строителями Царства Небесного на земле. Саша, как носитель образа Христа – Превечного Зодчего, получает, таким образом, возможность приобщиться к Его домостроительству, к строительству Царства Божия.

Между тем, Саша – лишь теоретик, но не практик, так как *«архитектурой все-таки не занимался, а служил в одной из московских литографий»*. Пусть с грехом пополам, но теорию архитектуры – строительства нового мира, Царства Божия – он все же выучил, однако сам он эту теорию не реализует, этот новый мир не созидает. Он призывает Надю «перевернуть свою жизнь», но сам к такому перевороту, к коренному изменению своей жизни не готов и не способен. *Переворот*, к которому призывает Саша, есть *революция* в самом глубоком смысле этого слова, мгновенный переход от одного качественного состояния к другому, «качественный прыжок». Это – внутренняя, духовная революция, которая совершается в экзистенциальном, а не в историческом времени, революция, сущность которой заключается не в трансформации внешнего, социального мироустройства, а в изменении структуры сознания, вступлении на путь свободы личности. В этом отношении заслуживает внимания первоначальное значение слова «революция», восходящего к латинскому термину *revolūtīō*, который изначально применялся, главным образом, в области астрономии и означал «вращение», «возвращение небесного тела на прежний путь, на прежнее место» (Черных 1999, II: 105). Революция, таким образом, в самом глубоком смысле означает возвращение, обращение, *метанойю*: это – «от-вращение» от прежней жизни, возвращение человека к своему изначальному качественному состоянию, возвращение к своей божественной природе, к личностному образу бытия, обращение сознания к своему исходному направлению, к Богу. Только с этой революции, с этого переворота и открывается путь к новой жизни, начинается строительство нового мира: творя новые ценности, вступая на путь творчества новой жизни, нового личностного образа бытия, Надя становится «пророком» нового, грядущего мира, царства духа, Царства Божия на земле. Саша же оказывается за пределами этого мира, потому что «не всякий, *говорящий* Мне „Господи! Господи!“ войдет в Царство Небесное, но *исполняющий* волю Отца Моего Небесного» (Мф. 6: 21).

Саша, подобно «первому Адаму», не осуществляет заложенного в нем образа Божьего, образа совершенного человека. Образ Божий дан ему изначально как дар, но Саша этот дар не реализует, не приумножает; он – «блудный сын», попусту

растративший богатство своего Отца. Не случайно, что в рассказе с образом Саши связывается евангельский мотив «блудного сына» – так Сашу называет бабушка, причем отец Андрей подкрепляет ее слова цитатой из Евангелия: «– Отческого дара расточив богатство, – проговорил отец Андрей медленно, со смеющимися глазами, – с бессмысленными скоты пасохся окаянный...» (X: 204-205), даже не подозревая, что под «бессмысленными скотами» имеет ввиду самого себя и всех прочих представителей шуминского мира, собравшихся за столом.

Здесь мы возвращаемся к высказанной ранее мысли, что, вопреки существенной близости героя к образу Христа-Логоса, Саша предстает в произведении лишь как материализовавшееся, но не воплотившееся, не воплощенное слово. Это значит, что Саша только говорит, он произносит слово, но не воплощает, не осуществляет его в своей собственной жизни, не реализует в своей *плоти* того, о чем он говорит. Слово Саши не соединяется нераздельно, неразлучно с его жизнью, как соединилось во Христе божественное Слово с Его жизнью во плоти; слово Саши не есть жизнь в том самом глубоком, буквальном смысле, как во Христе Слово есть жизнь. Христос являет в Своей жизни во плоти то изначальное божественное призвание человека, о котором Бердяев пишет так: «*быть* тем, что *имеешь*». Не достаточно иметь способность говорить, не достаточно иметь слово и уметь его произносить, нужно *быть* этим словом, воплощать слово в жизнь. Если же слово Саши не есть его жизнь, то и само это слово есть неживое, безжизненное слово – слово без жизни, только слово, но не жизнь. Безжизненность невоплотившихся слов, в свою очередь, влечет за собой опустошение, омертвление всего человека, сначала духовно, а затем и физически. Образным воплощением этих безжизненных слов может быть «множество муртвых мух» (X: 204) на столе и на полу в комнате Саши. В этом контексте невольно вспоминаются заключительные строки стихотворения Гумилева «Слово»: «И, как пчелы в улье опустелом, // Дурно пахнут мертвые слова» (Гумилев 1988: 327). Так и с образом Саши связывается мотив «дурного» воздуха в том смысле, что он живет и работает в тяжелой, душной атмосфере: в литографии, «где было накурено и сильно, до духоты, пахло тушью и красками» (X: 204), в комнате, где тоже накурено, где нет свежего воздуха (в смысле, духа!), нет возможности свободно дышать. Естественным же следствием такой нездоровой, душной атмосферы, бездуховной жизни (в сущности, жизни без *воз-духа!*) является физическая болезнь *дыхательных* путей, болезнь легких – чахотка, при которой человек теряет силы, *чахнет*: причем чахнет он не столько от болезни и недостатка воздуха, но прежде всего от «недостатка» духа.

Так в глубине подтекста чеховского произведения раскрывается утверждение необходимости духовного опыта, *духовного подвига* в жизни личности, в становлении личностного образа бытия. Новая, истинная жизнь, свободная, творческая личность невозможна без «жертвы дерзновения», без «способности бесстрашно стать над бездной», без «добродетели небезопасного положения», без «подвига решимости оттолкнуться от всех безопасных берегов» (Бердяев 1985: 140), подвига, совершающегося в Духе, силой Духа. Эту жертву дерзновения, этот мужественный подвиг совершает Надя, поэтому она уезжает из города *живая*, в отличие от Саши, который не реализует свой духовный, творческий потенциал и умирает вместе со старым миром. На основе этого можно сказать, что если сквозь внешние черты и слова Саши, как мы видели выше, просвечивает облик Второй Ипостаси, воплотившегося в человеческом образе Христа-Логоса, то в образе Нади являет себя Третье Лицо Святой Троицы – Дух Святой, действующий в глубине человеческой личности и открывающийся в ее творческой активности.

В сущности, в этом последнем рассказе Чехова обнаруживается движение мысли в направлении той проблематики *искупления и творчества*, которая позже была глубоко раскрыта Бердяевым в его парадоксальной этике. Как целостную систему, состоящую из трех уровней (этика закона, этика искупления и этика творчества), свою этику Бердяев представил в труде «О назначении человека», но уже в «Смысле творчества» остро ставится проблематика соотношения искупления и творчества. По Бердяеву, двойственность искупления и творчества неразрывно связана с двойственностью человеческой природы, ее принадлежностью двум мирам. Как существо падшее, попавшее во власть греха, человек должен пройти через тайну искупления, чтобы восстановить свою богоподобную природу, вернуть свою первоначальную свободу. Но как существо богоподобное, человек призван к творчеству, к раскрытию своей творческой силы, творческой свободы (Бердяев 1985: 132). Христос спасает человека от рабства греха, освобождает из рабства смерти, возвращает человеку его божественную природу, восстанавливает человеческую природу в ее богоподобии. Так и слово Саши-Христа освобождает Надю от рабства старого мира, подвигает ее на новую жизнь. Но тайна искупления, спасение от греха не исчерпывает тайну жизни. «Искупление греха, спасение от зла, – пишет Бердяев, – само по себе отрицательно, и конечные цели бытия лежат дальше, в положительной, творческой задаче» (там же: 127). Путь к подлинному творчеству ведет только через искупление, через освобождение от греха, от рабства мира, но самим искуплением цель бытия не ограничивается, человек призван к

творческой активности, к раскрытию своей творческой свободы. За эпохой искупления должна следовать эпоха творчества, домостроительство Сына должно быть продолжено домостроительством Духа. Лишь подвиг творчества уготовляет новую землю и новое небо, поэтому человек призван не только ждать и предчувствовать (Саша), но действовать и творить (Надя). Только через творчество в Духе осуществляется *надежда* (имя чеховской героини!) на преобразование мира, на строительство Царства Божия на земле. И, как показывает Чехов в простом образе обыкновенной, повседневной девушки, этот мистический опыт, мистический путь обожения, уподобления Богу-Творцу не есть удел немногих избранных, нет, это призвание каждого человека, его долг, его назначение, это – призвание человека, полученное им от Бога, то назначение, следуя которому «каждый человек будет знать, зачем он живет» и осуществлять то, зачем живет.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Наши изыскания привели к подтверждению исходной гипотезы, сформулированной во вступительной главе исследования: семиотическая аксиома, выражающая взаимообусловленность текста и подтекста – без текста нет подтекста, но и без подтекста нет текста – вполне справедливо и обоснованно может быть отнесена к художественной прозе Чехова. При этом, исходя из опыта предыдущих исследований, следует выделить характерную особенность чеховского подтекста, которая заключается в том, что подтекст не только и не столько сопровождает текст, дополняя и углубляя смысл первого, но подтекст, благодаря тщательно сконструированной и разветвленной «системе мотивов» (Силард 1997: 291), дистанцируется от текста и становится своего рода самостоятельным внутренним «текстом», скрывающимся *под* внешним уровнем текста. В силу такой самостоятельности и комплексного, целостного характера, этот «под-текст» может поддаваться «прочтению», причем содержание подтекста как самостоятельной единицы художественного произведения у Чехова, во-первых, формируется по преимуществу таким образом, что смысл подтекста не вытекает прямо из текста, во-вторых, развивается, как правило, не по вектору движения текста, а в ином, весьма часто совершенно противоположном тексту, направлении. Так, анекдотическим характером смерти Червякова прикрывается трагедия разрушения личности, личностного начала, вследствие чего происходит переосмысление образа «маленького человека» не как социально ущемленного, но духовно «редуцированного», весьма близкого к образу «последнего человека» у Ницше. В рассказе «Учитель словесности» противоположное тексту течение иронического подтекста нарушает равномерное течение текста и направляет внимание на уязвимость и обманчивость представленной в последнем идиллии «традиционного» мироустройства. Пожалуй, среди рассмотренных в настоящей работе чеховских произведений в повести «Три года» проступает наиболее явно та взаимообусловленность поэтики обыденности и поэтики подтекста, которая была отмечена нами во вступительной главе: скудость текстового семантического содержания – как то непрерывное, подчеркнуто однообразное, унылое и бессодержательное течение жизни московского купечества – необходимо влечет за собой возникновение потаенного смысла, направленного на построение диаметрально противоположной жизненной модели и соответствующей этой модели художественной антропологии. В «Скрипке Ротшильда», в свою очередь,

также наблюдается противоположное друг другу развитие текста и подтекста: если текст движется от пустой, убыточной жизни в направлении смерти, то подтекст, напротив, развивается от (духовной) смерти к достижению полноты жизни. Наконец, в рассказе «Невеста» подтекст, движение которого поначалу будто бы совпадает с вектором движения текста, постепенно расширяется до масштабов универсального содержания, практически полностью вытесняющего внешнее, социально-бытовое содержание текста.

Итак, в свете всего вышесказанного следует признать неоспоримым факт наличия мощного слоя подтекста не только в драматургии, но и в художественной прозе Чехова. Выражаясь образно, текст чеховских произведений – лишь вершина айсберга, основная часть которого – подтекст – остается скрытой под поверхностью. Вместе с тем, может возникнуть вопрос, каким же образом формируется чеховский подтекст, можно ли выявить – хотя бы частично – способы и закономерности его организации, и вообще, возможно ли установление, так сказать, единой интерпретационной техники, универсального метода «прочтения», облегчающих проникновение читателя в потаенный смысл чеховского подтекста?

Как свидетельствуют результаты настоящего исследования, немаловажную роль в организации подтекста играют второстепенные и периферийные значения (ср. омонимическая игра со значениями «живот» и «жизнь»), а также ассоциативные и интертекстуальные связи слов и образов, соотносящие чеховский подтекст как с произведениями русской (напр. «Граф Нулин» и «Медный всадник» Пушкина, басни Крылова, метароман Достоевского) и мировой («Фауст» Гете) классики, так и с духовным опытом античности и христианства, манифестирующимся прежде всего в сюжетах и образах античной мифологии, с одной стороны, и в текстах Священного Писания – с другой. Посредством активизации сети периферийных и ассоциативных значений слов возникает, как мы видели, новое семантическое поле, смысл которого формируется вне прямой связи с основными значениями элементов текста, взятых по отдельности. Уже здесь, однако, следует обратить внимание на присутствие некоего субъективного элемента, наличие которого ставит под сомнение возможность установления универсального метода «прочтения» подтекста. Речь идет о том, что, возникая, в частности, из периферийных значений и ассоциативных связей слов и образов, чеховский подтекст апеллирует к предварительным (фоновым) знаниям реципиента (читателя, зрителя, исследователя), отсутствие либо игнорирование (будь оно сознательное или бессознательное, мотивированное историческими,

идеологическими, мировоззренческими или какими-либо иными причинами) которых препятствует полному и адекватному раскрытию подспудного смысла чеховских произведений.

Существенную роль в формировании подтекста играет также метафоризация – вспомним возникающее в ряде чеховских произведений метафорическое взаимоуподобление *окна* и *глаз*, соотносящееся с *открытостью* и *закрытостью*: так, закрытые окна дома или амбара соотносятся с физической и духовной слепотой (ср. Силард 1997: 285), с ограниченностью зрения, закрытостью телесных и духовных глаз человека, тогда как большие, широко раскрытые глаза становятся физическим признаком способности *видеть*, открывающей «окно в бесконечность».

Наряду с метафоризацией, пожалуй, еще более важным поэтическим средством формирования подтекста является символизация – свойство самых обыкновенных предметов вещного мира перерастать в символы. Пользуясь формулировкой А. Белого, чеховские предметы и образы, оставаясь в области повседневности и сохраняя отчетливость очертаний, становятся все более прозрачными, и сквозь них начинает просвечивать «отражение неземного, вечного» (Белый 1994: 375) мира, свет иной, высшей реальности. Так, дешевый старенький зонтик, скрипка, пейзаж на выставке или два пальца Саши, вытянутые перед слушателем – эти повседневные предметы и явления одно за другим преобразуются в символ, в котором, по слову Лосева, совершается встреча двух планов бытия, данных в их «полной, абсолютной неразличимости» (Лосев 2014: 75).

Символ, по Лосеву, «есть такая вещь, которая означает то же самое, что она есть по существу» (там же: 254), то есть вещь (образ) и ее идея существуют неслитно и нераздельно, и человек обладает даром *видеть* идею вещи. Это значит, что вещь становится символом для того только, кто обладает способностью проникнуть в ее внутреннюю сущность, кто может и хочет постичь идею вещи, *увидеть* ее смысл *изнутри*. В свою очередь, способность видеть и постигать сущность вещей и явлений изнутри, способность называть вещи их настоящими именами есть, как мы видели, задача Адама, творческий акт, к которому Бог призывает человека, и в котором человек, продолжая акт божественного творения, осуществляет свое назначение – *быть* образом и подобием Божиим. Значит, познавать смысл вещей изнутри, видеть в самых обыкновенных предметах окружающего мира отражение высшей, вечной реальности есть задача личности, сотворенной по образу и подобию Божию. Таким образом, мы возвращаемся к мысли, сформулированной во вступительной главе настоящего

исследования: чеховская поэтика обыденности, обращение к самым повседневным реалиям окружающей действительности неразрывно соединяется с латентной антропологической концепцией писателя, с особым видением человека, просвечивающим из глубины чеховского подтекста.

Менее очевидным, но не менее значимым поэтическим средством организации подтекста является диалогизация, имеющая у Чехова двустороннюю направленность. С одной стороны, в силу разноплановости содержания, диалог возникает между текстом и подтекстом, что сближает творческий метод Чехова с диалогическим характером поэтики Достоевского, реализовавшемся в полифоническом романе. С другой стороны, диалогизация осуществляется и на уровне взаимоотношения (под)текста и читателя: интерференция текста и подтекста создает своего рода сдвиг, смещение, нарушающее равновесие художественного произведения, восстановление которого требует «вмешательства» читателя, его внутренней работы, внутреннего усилия. В этом отношении несколько переосмысливается общеизвестная *открытость* чеховских произведений: пожалуй, это понятие следует использовать не только в смысле «недоговоренности», «незаконченности» рассказов (Чудаков 1986: 238), не только в смысле «открытости финалов» (там же: 241), в силу которой чеховский рассказ «может быть *продолжен*» (там же: 240; курсив автора), но *открытость* следует понимать также в смысле выхода подтекста из граней текста к читателю, в смысле трансцензуса, требующего, в свою очередь, ответного читательского трансцензуса, читательской открытости, выхода читателя к тексту. В этом смысле замечание Чудакова остается совершенно справедливым: в самом деле, чеховский рассказ может быть продолжен – и продолжается он в читателе, в ответном читательском дискурсе, в том внутреннем побуждении, в силу которого читатель становится на путь мышления, открытый ему художественным произведением, начинает движение в том направлении, к которому его призывает художественное произведение. Это внутреннее движение и есть, по Рикеру, интерпретация (понимание)⁹⁴. При условии открытости читателя открывается универсальное содержание подтекста чеховского произведения, и сам текст становится окном, открывающимся в бесконечность. Таким образом, можно сказать, что чеховский подтекст характеризуется обратной перспективой: исходя из взгляда читателя, он разворачивается в сторону бесконечности.

⁹⁴ „...interpréter, c’est prendre le chemin de pensée ouvert par le texte, se mettre en route vers l’*orient* du texte” (ср. Ricoeur P. Qu’est-ce qu’un texte? In: Rüdiger Bubner et al.: Hermeneutik und Dialektik. Tübingen, 1970, J.C.B.Mohr, 181-200; курсив автора).

Как неоднократно отмечалось, и как подтверждает опыт проведенных в настоящей работе анализов произведений, основным средством построения чеховского подтекста является означенная Л. Силард «система мотивов», среди которых, опираясь на результаты предшествующих исследований (А. Лосев, Вяч. Иванов, Л. Силард, З. Хайнади и др.), был представлен целый ряд архетипических и мифопоэтических образов и мотивов (выход из закрытого пространства в открытое, дерево, сад, ветер, река, порог как образ пограничного состояния, символы «восхождения» – птица, гора и др.). Авторское обращение к мифопоэтическим образам связано, в частности, с выявленной в ходе исследования мифичностью чеховского подтекста, мифический же характер подтекста, в свою очередь, обусловлен, как мы видели, тяготением к новой философской антропологии, к новой (персоналистической) антропологической концепции – к видению человека как *личности*. Как об этом говорилось выше, по определению Лосева, «миф есть в словах данная чудесная личностная история» (Лосев 2014: 265), значит, в мифопоэтических образах и мотивах (наряду с символизацией предметов и явлений повседневной жизни) представляется процесс становления личности, ее история – «восхождение к высшему Я и выход за его пределы» (Силард 1997: 291). Тем самым мы возвращаемся к утверждению Л. Силард, послужившему в качестве установки для настоящего исследования, посвященного изучению *поэтики* и *антропологии* чеховского подтекста: построение «систем мотивов», как результат становления новой поэтики, идет «рука об руку с оформлением новой философской антропологии, новой философии человека» (там же).

Оставаясь в области мифа и мифологичности чеховского подтекста, хотелось бы провести еще одно любопытное наблюдение, которое, на наш взгляд, вполне может послужить своего рода итогом предыдущих размышлений относительно подспудного смысла чеховских произведений. В неоднократно цитированной нами книге «Диалектика мифа», в качестве заключения к анализу понятия мифа, автор выдвигает идею абсолютной мифологии, которая, будучи, по Лосеву, проявлением абсолютного бытия, синтезирует в себе все возможные принципы и антиномии (в отличие от относительных типов мифологии, базирующихся на каком-либо одном принципе)⁹⁵. Каким образом совершается этот синтез?

Лосев приводит ряд антиномий, примиряющихся в основных понятиях абсолютной мифологии, выделим здесь некоторые из них. Так, враждующее противостояние *веры* и *знания* примиряется в *ведении*, равноправно вмещающего в себе

⁹⁵ Подробнее об идее абсолютной мифологии см. Лосев 2014: 269-291.

и веру, и знание. Следовательно, абсолютная мифология есть ведение, *гносис* (Лосев 2014: 274). Антиномия *субъекта* и *объекта* синтезируется в *личности*, совмещающей «в едином и нераздельном бытии и стихию субъекта, и стихию объекта» (там же: 277). Значит, абсолютная мифология есть *персонализм*. Антиномия *сознания* и *бытия* синтезируется в *творчество*, поэтому абсолютная мифология есть *креационизм*, или *теория творчества* (там же: 278). Противоречие *сущности* и *явления* синтезируется в понятии *символа*, «где дано такое явление, которое тут же указывает и на определенную сущность» (там же: 279), то есть где явление означает то же самое, что оно есть по существу. Абсолютная мифология есть *символизм*. Антитеза *души* и *тела* синтезируется в понятии *жизни*, «которая немислима ни без тела, т. е. того, что еужно двигать, объекта движения, ни без самодвижущего и самодвижущегося начала» (там же). Следовательно, абсолютная мифология есть *теория жизни*. Противостояние *свободы* и *необходимости* примиряется в *чувстве*, «в котором всегда слиты воедино долг и склонность, заповедь и влечение, долженствование и свободный выбор» (там же: 280). Значит, абсолютная мифология есть *жизнь сердца*.

Нельзя не заметить, что все вышеперечисленные понятия были выявлены в ходе анализа чеховского подтекста: *гносис* как «просвещенность», сознательность духовной жизни; *личность*, которая и есть ядро художественного мира Чехова, «единственная мера всего» (Чудаков 1971: 263); *творчество*, настойчивое требование активности, творческого преобразования жизни и мира как единственный путь к осуществлению человеком своего назначения, реализации «образа и подобия Божия»; «символический реализм» чеховского творчества, свойство обыкновенных деталей вещного мира преображаться в утонченные, прозрачные *символы*; основополагающая роль *чувства*, переживания в становлении личности, личностного образа бытия – в этих понятиях может быть означено латентное содержание чеховского подтекста, а именно: утверждение ценности жизни и высшей ценности человека вопреки очевидной бессмысленности и абсурдности бытия, утверждение богочеловеческого достоинства человека, оправдание человека и мира, или чеховская «антроподицея».

Существенная близость понятий «абсолютной мифологии» и внутреннего содержания чеховского подтекста показывает, что чеховский подтекст глубоко коренится в абсолютной мифологии, в том интуитивном знании человека, которое за трагической расщепленностью существования угадывает высшее утешение, вечную гармонию и радость бытия, которое предчувствует «вечную жизнь за пределами всякого явления и наперекор всякому уничтожению» (Ницше 2014: 149). Только при

такой установке возможно примирение трагической противоречивости человеческой жизни, снятие абсурдности страдания и смерти, только в таком прочтении наивные картины, рисующиеся в воображении идеалиста Саши или заключительные слова Сони («Дядя Ваня») – этот своеобразный «апофеоз страдания» – воспринимаются не как чеховская насмешка, а как простая и глубокая правда жизни, как реальная перспектива, как действительно существующий, видимый и осязаемый онтологический горизонт, как глубокое и серьезное убеждение в оправданности ожидания будущего, реально осуществимого и несомненно долженствующего наступить «через двести, тысячу лет».

Абсурдность и трагизм бытия снимается в творчестве, в творческом преобразовании жизни и мира, в становлении личности в творческом акте любви. Это нераздельное единство любви и творчества реализуется и в творческом пути самого писателя: творчество Чехова проникнуто любовью к человеку, к единственной и неповторимой человеческой личности, стремлением к достижению полноты личностного образа бытия и болью от осознания утраты человеком своего личностного начала, своего «образа и подобия». Эта любовь к высшему, личностному началу в человеке и есть действительный источник чеховского «гуманизма» – его веры в человека, в свободную, творческую личность, обладающую творческой силой и способностью изменить мир. Именно в этом, скрытом в глубинах подтекста, видении человека – источник чеховского *credo*: «Я верую в отдельных людей, я вижу спасение в отдельных личностях, разбросанных по всей России там и сям – интеллигенты они или мужики...» (И. И. Орлову, 22 февраля 1899 г.).

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. Синодальный перевод.
2. Гете И. В. Фауст. Москва, Детская литература, 1969. Пер. с нем. Н. Холодковского. http://az.lib.ru/g/gete_i_w/text_1800_faust.shtml (2017-03-27)
3. Достоевский Ф. М. Бесы. Москва, АСТ, 2008.
4. Достоевский Ф. М. Братья Карамазовы. Москва, ЭКСМО-Пресс, 2001.
5. Пастернак Б. Л. Собрание сочинений в 5-ти томах. Т. 1. Стихотворения и поэмы. 1912-1931. Москва, Художественная литература, 1989.
6. Пушкин А. С. Стихотворения. Романы и повести. «Евгений Онегин». Поэмы. Драматические произведения. «Руслан и Людмила». Сказки. Москва, АСТ-ПРЕСС КНИГА, 2001.
7. Тютчев Ф. И. Стихотворения. Письма. Москва, Государственное издательство художественной литературы, 1957.
8. Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем в тридцати томах. Москва, Наука, 1974-1983.
9. Almási M. Mi lesz velünk, Anton Pavlovics? Budapest, Magvető, 1985.
10. Dukkon Á. Arcok és álarcok. Budapest, Tankönyvkiadó, 1992.
11. Hajnáy Z. A kert mint archetipikus toposz Csehovnál. In: Bevezetés a XIX. századi orosz irodalom történetébe II. Alkotó szerk.: Kroó Katalin, Budapest, 2006, 636-650 old.
12. Jung C. G. Az archetípusok és a kollektív tudattalan. Budapest, Scolar, 2011.
13. Jung C. G. Az ember és szimbólumai. Budapest, Göncöl Kiadó, 1993.
14. Jung C. G. Szellem és élet. Budapest, Kossuth Kiadó, 1999.
15. Kroó K. A lélek fényei (Csehov *A mezzaninos ház* című elbeszélésének az értelmezéséhez). In: Regéczi I. (szerk.). Közelítések – Közvetítések. Anton Pavlovics Csehov. Debrecen, Didakt Kiadó, 2011, 27-49 old.
16. Pál J.-Újvári E. Szimbólumtár. Jelképek, motívumok, témák az egyetemes és magyar kultúrából. Budapest, Balassi Kiadó, 2001.

17. Pszeudo-Dionüsziosz Areopagitész. Misztikus teológia. In: Az isteni és az emberi természetről II. Görög egyházatyák. Budapest, Atlantisz, 1994, 259-265 old.
18. Regéczi I. A nem ittlét poétikája (Térképzetek Csehov *Három nővér* című drámájában). In: Regéczi I. (szerk.). Közelítések – Közvetítések. Anton Pavlovics Csehov. Debrecen, Didakt Kiadó, 2011, 107-122 old.
19. Regéczi I. Csehov és a korai egzisztenciabölcselet. Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 2000.
20. Ricoeur P. Mi a szöveg? In: Válogatott irodalomelméleti tanulmányok. Budapest, Osiris Kiadó, 1999, 9-33 old.
21. Szigethi A. A szellem anyajegyei – Lermontovtól Ulickajaig. Budapest, Protea, 2017.
22. Szigethi A. Az egzisztenciális idő Csehov drámapoétikájában (Ványa bácsi). In: Regéczi I. (szerk.). Közelítések – Közvetítések. Anton Pavlovics Csehov. Debrecen, Didakt Kiadó, 2011, 84-91 old.
23. Szilárd L. Andrej Belij és az orosz szimbolista regény poétikája. Budapest, Széphalom Könyvműhely, 2002.
24. Августин Аврелий (Блаженный). Исповедь.
<http://www.vehi.net/avgustin/ispoved/01.html> (2017-03-07)
25. Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. 2-е изд. Москва, Художественная литература, 1990.
http://krotov.info/libr_min/02_b/ah/00_bahtin.html (2017-06-15)
26. Белый А. Символизм как миропонимание. Москва, Республика, 1994.
27. Бердяев Н. А. Душа России. In: Судьба России. Репринтное воспроизведение издания 1918 года. Москва, 1990, стр. 1-29.
28. Бердяев Н. А. Дух и реальность. In: Опыт эсхатологической метафизики. Сборник научных трудов 1937–1948. Москва, Книжный Клуб Книговек, 2013, стр. 21-170
29. Бердяев Н. А. О назначении человека. Москва, Республика, 1993.
http://krotov.info/library/02_b/berdyayev/1931_026_00.html (2017-02-10)
30. Бердяев Н. А. О рабстве и свободе человека. Москва, АСТ, 2006.
31. Бердяев Н. А. Смысл творчества (опыт оправдания человека). In: Собрание сочинений в 2 томах. Т. 2. Умса-Press, Paris, 1985.
32. Бердяев Н. А. Ставрогин. Русская мысль, 1914, кн. V, стр. 80-89.

33. Брюсов В. Я. Медный всадник. In: Сочинения. В 2 т. Т. 2. Статьи и рецензии: 1893-1924. Москва, Художественная литература, 1987, стр. 165-197.
http://teatr-lib.ru/Library/Bryusov/T_2/#_Точ219470114 (2017-02-16)
34. Булгаков С. Н. Чехов как мыслитель. In: Сочинения в двух томах. Т. 2. Избранные статьи. Москва, Наука, 1993, стр. 131-161.
35. Виноградов В. В. Итоги обсуждения вопросов стилистики. Вопросы языкознания, 1955/1, стр. 60-87.
36. Виноградов В. В. Язык художественного произведения. In: Виноградов В. В. О языке художественной литературы. Москва, Государственное издательство художественной литературы, 1959, стр. 167-258.
<http://books.e-heritage.ru/book/10077376> (2017-01-28)
37. Выготский Л. С. Психология искусства. Москва, Искусство, 1986.
38. Вяч. Иванов. Лик и личины России. К исследованию идеологии Достоевского. In: Собрание сочинений IV. Брюссель, Foyer Oriental Chrétien, 1989, стр. 445-481.
39. Вяч. Иванов. Ницше и Дионис. In: Собрание сочинений I. Брюссель, Foyer Oriental Chrétien, 1971, стр. 715-726.
40. Вяч. Иванов. О границах искусства. In: Собрание сочинений II. Брюссель, Foyer Oriental Chrétien, 1974, стр. 627-651.
41. Вяч. Иванов. Символика эстетических начал. In: Собрание сочинений I. Брюссель, Foyer Oriental Chrétien, 1971, стр. 823-830.
42. Вяч. Иванов. Трагедия – миф – мистика. In: Собрание сочинений IV. Брюссель, Foyer Oriental Chrétien, 1989а, стр. 483-588.
43. Вяч. Иванов. Экскурс: основной миф в романе «Бесы». In: Собрание сочинений IV. Брюссель, Foyer Oriental Chrétien, 1989, стр. 437-444.
44. Вяч. Иванов. Эллинская религия страдающего бога. Введение. Глава I. Новый путь, 1904, №1, стр. 110-124. http://rvb.ru/ivanov/2_lifetime/ell_rel/01.htm (2017-09-06)
45. Вяч. Иванов. Эллинская религия страдающего бога. Глава II. Новый путь, 1904, №2, стр. 48-77. http://rvb.ru/ivanov/2_lifetime/ell_rel/02.htm (2017-09-06)
46. Вяч. Иванов. Эллинская религия страдающего бога. Глава III. Новый путь, 1904, №3, стр. 38-61. http://rvb.ru/ivanov/2_lifetime/ell_rel/03.htm (2017-09-06)
47. Вяч. Иванов. Эллинская религия страдающего бога. Глава IV. Новый путь, 1904, №5, стр. 29-40. http://rvb.ru/ivanov/2_lifetime/ell_rel/04.htm (2017-09-06)

48. Вяч. Иванов. Эллинская религия страдающего бога. Глава IV (продолжение). Новый путь, 1904, №8, стр. 17-26. http://rvb.ru/ivanov/2_lifetime/ell_rel/05.htm (2017-09-06)
49. Вяч. Иванов. Эллинская религия страдающего бога. Глава V. Новый путь, 1904, №9, стр. 47-70. http://rvb.ru/ivanov/2_lifetime/ell_rel/06.htm (2017-09-06)
50. Вяч. Иванов. Эллинская религия страдающего бога. Фрагменты верстки книги 1917 г., погибшей при пожаре в доме Сабашниковых в Москве (публикация Н. В. Котрелева). In: Вяч. Иванов. Эсхил. Трагедии. Москва, Наука, 1989b. стр. 307-350. http://rvb.ru/ivanov/1_critical/2_eshill/01text/02add/08.htm (2017-09-06).
51. Гайденко П. П. Время. Длительность. Вечность. Проблема времени в европейской философии и науке. Москва, Прогресс-Традиция, 2006.
52. Гумилев Н. С. Стизотворения и поэмы. Тбилиси, 1988.
53. Даль В. И. Толковый словарь русского языка. Современная версия. Москва, Эксмо, 2006.
54. Дионисий Ареопагит. О божественных именах. In: Восточные отцы и учителя церкви V века. Антология. Москва, Издательство МФТИ, 2000. <http://krotov.info/acts/05/antolog/page18.htm#02> (2017-08-16)
55. Еремин П. «Скрипка Ротшильда» А. П. Чехова – связь с традициями русской классики. Вопросы литературы, 1991/4, стр. 93-123.
56. Иванов В. Вс. Категория времени в искусстве и культуре XX века. In: Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. 4: Знаковые системы искусства, культуры и науки, Москва, 2007, стр. 189-226.
57. Карасев Л. Чехов: начало и конец текста. Вопросы литературы 2014/3, стр. 240-257.
58. Керкегор С. Философские крохи, или Крупицы мудрости. Москва, Институт философии, теологии и истории Св. Фомы, 2009.
59. Киркегор С. О понятии иронии. Логос, 1993/4, стр. 176-198. Пер. А. Коськовой, С. Коськова.
60. Кьеркегор С. Понятие страха. Москва, Академический проект, 2015. Пер. Н. В. Исаевой, С. А. Исаева.
61. Кьеркегор С. Страх и трепет. Москва, Республика, 1993.
62. Лосев А. Ф. Диалектика мифа. Санкт-Петербург, Азбука, 2014.
63. Лосев А. Ф. История античной эстетики. Итоги тысячелетнего развития. В 2 кн. Кн. II. Москва, Искусство, 1994.

64. Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. In: там же, Москва, Русский Миръ, 2014, стр. 34-298.
65. Лосский В. Н. Догматическое богословие. In: Лосский В. Н. Очерк мистического богословия восточной церкви. Догматическое богословие. Москва, Академический проект – Парадигма, 2015, стр. 117-194.
66. Лосский В. Н. Очерк мистического богословия восточной церкви. In: Лосский В. Н. Очерк мистического богословия восточной церкви. Догматическое богословие. Москва, Академический проект – Парадигма, 2015, стр. 195-370.
67. Лосский В. Н. – Успенский Л. А. Смысл икон. Москва, Эксмо, 2014.
68. Майорова Н. О. – Скоков Г. К. Русская иконопись. Сюжеты и шедевры. Москва, Белый город, 2007.
69. Мережковский Д. С. Немой пророк. In: Мережковский Д. С. Избранное. Кишинев, 1989, стр. 459-468.
70. Минин П. М. Главные направления древнецерковной мистики. In: Лосский В. Н. Очерк мистического богословия восточной церкви. Догматическое богословие. Москва, Академический проект – Парадигма, 2015, стр. 490-543.
71. Мифологический словарь (главн. ред. Мелетинский Е. М.), Москва, Советская Энциклопедия, 1990.
72. Мифы народов мира (главн. ред. Токарев С. А.), Москва, Советская Энциклопедия, 1980. Электронная версия (2008).
73. Недзвецкий В. А. От Пушкина к Чехову. Москва, 1997.
74. Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки. Санкт-Петербург, Азбука, 2014. Пер. с нем. Г. А. Радчинского.
75. Ницше Ф. Так говорил Заратустра. Москва, Мартин, 2016. Пер. с нем. Ю. М. Антоновского.
76. Сараскина Л. И. «Бесы»: роман-предупреждение. Москва, Советский писатель, 1990.
77. Сергеенко А. П. Толстой и его современники. Москва, 1911.
78. Силард Л. К персонализму у Чехова (Николай Бердяев). In: Anton P. Čehov – Philosophische und religiöse Dimensionen im Leben und im Werk. Hrsg. V. B. Kataev, R.-D. Kluge, R. Nohejl, München, Verlag Otto Sagner, 1997, pp. 285-291.
79. Соловьев В. С. Смысл любви. In: Сочинения в двух томах. Т. 2. Москва, Мысль, 1988, стр. 493-547.
80. Тиллих П. Систематическое богословие. Санкт-Петербург, 1998.

81. Флоренский П. А. Бирюзовое окружение Софии и символика голубого и синего цвета. In: Столп и утверждение истины. Опыт православной теодицеи. Москва, Издательство АСТ, 2003, стр. 426-443.
82. Флоренский П. А. Письмо десятое: София. In: Столп и утверждение истины. Опыт православной теодицеи. Москва, Издательство АСТ, 2003, стр. 262-317.
83. Флоренский П. А. Обратная перспектива. In: Сочинения. В 4 т. Т. 3 (У водоразделов мысли). Москва, Мысль, стр. 46-104.
84. Хайдеггер М. Бытие и время. Москва, Ad Marginem, 1997. Пер. В. В. Библихина.
85. Хайнади З. Текст – подтекст – интертекст: «Три сестры» А. П. Чехова. Русская литература, 2015/1, стр. 132-146.
86. Черных П. Я. Историко-этимологический словарь современного русского языка. В 2 т. Москва, Русский язык, 1999.
87. Чудаков А. П. Мир Чехова. Москва, Советский писатель, 1986.
88. Чудаков А. П. Поэтика Чехова. Москва, Наука, 1971.
89. Чурсанов С. А. Богословский концепт личностного образа бытия как онтологический фундамент антропологических моделей православной психологии. Московский психотерапевтический журнал, 2006, № 3, стр. 45-82.
90. Шестов Л. Апофеоз беспочвенности. In: Избранные сочинения. Москва, Ренессанс, 1993, стр. 327-472.
91. Шестов Л. Творчество из ничего (А. П. Чехов). Вопросы жизни 1905/3.
<http://www.vehi.net/shestov/chehov.html> (2017-08-16)
92. Энциклопедический Словарь Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона (В 86 томах с иллюстрациями и дополнительными материалами), Санкт-Петербург, 1890-1907.
<http://www.vehi.net/brokgauz/> (2017-09-06)
93. Юнг К. Г. Дух и жизнь. In: Структура и динамика психического. Москва, Когито-Центр, 2016, стр. 361-380.