

Ю.М. Лотман в свое время справедливо заметил, что «... русская, основанная на бинарности, идея противостоит латинским правилам, проникнутым духом закона»<sup>1</sup>. Подчеркнем, что исследователь не ставит для себя задачи определить *истоки* «русской идеи», противостоящей «латинским правилам». Поэтому для него «традиция противопоставления государственного закона и человеческой морали» начинается «с Гоголя, особенно с его “Выбранных мест”»<sup>2</sup>. Мы же на протяжении всей книги пытались показать, что эта «традиция противопоставления» имеет несколько более почетную историю, совпадающую с тысячелетней эпохой русской православной культуры.

Мерцающий под видимой поверхностью «социального облицительства» православный код русской словесности, который мы попытались эксплицировать при анализе салтыковского романа, свидетельствует о том, что христианская традиция в отечественной литературе обладает способностью «прорасти» в тексте произведений даже сквозь толщу совершенно чуждых ему напластований, может быть, и вне индивидуальной воли биографического автора, как заданный еще митрополитом Иларионом вектор русской духовности.

Одновременно следует еще раз признать правоту бахтинских сетований по поводу «закисленности» исследователей литературы XIX века на «поверхностной борьбе литературных направлений» и «газетно-журнальной шумихе». При подобной научной установке пасхальный подтекст русской словесности, выявление которого актуализирует глубинные традиции русской христианской культуры, конечно, должен и будет казаться каким-то досадным «привеском», нарушающим сложившуюся стройную картину «борьбы» направлений и требующим не частичного, но полного пересмотра самих аксиологических ориентиров при построении новой истории русской литературы, более адекватной своему предмету.

<sup>1</sup> Лотман Ю.М. Культура и взрыв. М., 1992. С. 60.

<sup>2</sup> Там же.

## Глава 8

### АВТОРСКИЙ ТЕКСТ И ПРАВОСЛАВНЫЙ ПОДТЕКСТ У ЧЕХОВА

Говоря о *православной традиции* в творчестве А.П. Чехова, мы имеем в виду, конечно, не отзыв представлений о православии у биографического автора, отразившийся в его произведениях. Проблема взаимоотношений Чехова и православия, сама по себе чрезвычайно существенная, не является предметом нашего специального внимания. Нас интересует именно и только православная традиция как *духовная реальность* и взаимоотношения между этой *первичной реальностью* и реальностью иного рода: художественного текста, взятого в одном из его аспектов. При этом мы хотели бы остановиться на классических чеховских произведениях.

Так, рассказ «Студент» интересен, помимо особого отношения к нему самого автора<sup>1</sup>, еще и уникальным для Чехова непосредственным обращением к евангельскому сюжету<sup>2</sup>. Впрочем, к вопросу о том, *какой именно евангельский сюжет* использует в данном случае автор, мы еще вернемся.

Пока же попытаемся осмыслить пространственную организацию рассказа. Выделяются *два типа* пространства: топос *пути* и топос *огня, костра*; разомкнутое и замкнутое пространство. Герои определенным образом соотносятся с этими пространственными координатами. Так, «здешние работники» (то есть находящиеся в *этом*, а не *том* пространстве) принадлежат пространству *вне* топоса костра (они «на *реке* поили лошадей») и в этом отношении уже противопоставляются другим «работникам» — совре-

<sup>1</sup> Согласно воспоминаниям И.А. Бунина, А.П. Чехов характеризовал «Студента» как «самый любимый» свой рассказ (см.: Бунин И.А. Собр. соч.: В 9 т. Т. 9. М., 1967. С. 186). И.П. Чехов, отвечая на вопрос анкеты — «Какую свою вещь Чехов ценил больше других?», также назвал именно это произведение (см.: Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Т. 8. М., 1977. С. 503).

<sup>2</sup> Чудаков А.П. Мир Чехова. М., 1986. С. 228.

менникам апостола Петра. Именно последние «развели среди двора огонь», в пространстве вокруг которого свершится последующее *отступничество* Петра.

В рассказе Ивана Великопольского топос пути *соединяет* Иисуса и Петра: («Его (Иисуса. — И.Е.) <...> вели <...> и били, а Петр <...> шел *вослед*»). Топос же огня изначально связан с *искушением* и таит в себе явную опасность для героя («И все работники, что находились *около огня*, должно быть, подозрительно и сурово поглядели на него»). В конечном же итоге топос огня *разделяет* Иисуса и Петра или, по крайней мере, способствует такому разделению. Именно находясь «около костра», Петр трижды отрекается от Иисуса.

Для того, чтобы Петр, *раскайвшись*, заплакал, необходимо *покинуть* топос огня и вновь вернуться в разомкнутое пространство *пути*. В тексте покаянным слезам героя *предшествует* указание на перемену пространственной ориентации: Петр «пошел со двора». Перед тем, как он «плакася горько», Петр «*исшел вон*». Такая последовательность, разумеется, далеко не случайна, и мы намерены ниже обратиться к ее истолкованию.

Сейчас же попытаемся проследить организацию художественного пространства по отношению не к герою рассказа студента, а к самому рассказчику евангельской притчи. Но если вставная новелла повествует об отступничестве в пределах замкнутого топоса и последующем раскаянии, состоявшемся после того, как Петр находит в себе духовные силы *разомкнуть* эту замкнутость (слово «около» дважды повторяется — по отношению к костру и огню), то рассказ как художественное целое, напротив, организован вокруг *возвращения домой блудного сына* дьячка.

Этот момент, а именно возвращение героя, проходящего через инициации, интересно рассматривается в ряде работ<sup>1</sup>. Однако же недостаточно разработано именно соотношение различных типов пространства — по отношению к этому возвращению. Между тем именно этот аспект рассказа — важнейший с точки зрения поставленной нами проблемы, поскольку здесь, как в едином узле, соединяются пространственная организация текста и христианская традиция.

Дело в том, что в «избытке авторского видения» замкнутое пространство огня на вдовьих огородах является не только необходи-

<sup>1</sup> См.: Тюпа В.И. Художественность чеховского рассказа. М., 1989. С. 115–119; Джексон Р.Л. «Человек живет для ушедших и грядущих» // Вопросы литературы. 1991. № 8. С. 125–130.

мым для итогового возвращения домой моментом, но *важнейшим* звеном в этом возвращении. Иван Великопольский для того, чтобы вернуться домой, вначале должен *вернуться* именно в то замкнутое и населенное людьми пространство, которое покинул — задолго до этого — апостол Петр. Между прочим сам герой убежден в символическом удвоении (зеркальности) сцены у костра. Двойное уподобление себя апостолу Петру («точно так же в холодную ночь грелся у костра апостол Петр»; «Петр <...> тоже грелся, как вот я теперь») неоднократно отмечалось. Однако же при анализе этого эпизода, происходящего в замкнутом топосе, упускается обычно важнейшее для христианского сознания обстоятельство: ведь студент сравнивает себя именно с *отступником*, уподобляет себя Петру именно в *момент его отречения от Христа*.

Таким образом, уподобление, которое может, казалось бы, свидетельствовать о *гордыни* чеховского героя, на самом деле является, скорее, аргументом, говорящим о его собственном духовном отступничестве, после совершения которого Иван Великопольский сокрушенно сопоставляет себя с Петром.

Фразу «И ему не хотелось домой»<sup>1</sup>, завершающую абсолютно безблагодатную череду мыслей студента («... студент думал о том, что точно такой же ветер дул и при Рюрике, и при Иоанне Грозном, и при Петре, и что при них была точно такая же лютая бедность, голод; такие же дырявые соломенные крыши, невежество, тоска, такая же пустыня кругом, мрак, чувство гнета — все эти ужасы были, есть и будут, и оттого, что пройдет еще тысяча лет, жизнь не станет лучше»), на наш взгляд, можно истолковать только как *отречение* героя от «домашнего» прошлого, а в конечном итоге и от того, «что происходило девятнадцать веков назад». Может быть, не случайно *мучения* героя имеют вполне физическую<sup>2</sup>, а не духовную природу («и *мучительно* хотелось есть»). Эта деталь текста повторится в рассказе лишь однажды — именно там, где повествуется о предательстве Иуды: «<...> и предал Его *мучителям*». Дело в том, что в размышлениях студента до своего рода точки бифуркации — топоса ог-

<sup>1</sup> Р.Л. Джексон выделяет эту фразу как «самые страшные слова всего рассказа» (Джексон Р.Л. Указ. соч. С. 126).

<sup>2</sup> Именно по отношению к начальному этапу духовного пути героя до встречи с Василисой и Лукерьей — наиболее справедлива характеристика А.П. Чудакова: «Существенную роль в возникновении и движении тех или иных мыслей и идей играют чисто физиологические моменты» (Чудаков А.П. Указ. соч. С. 329).

ня — абсолютно отсутствует осознание смысла искупительной жертвы, совершенной Иисусом. Напротив, накануне светлого Христова Воскресения акцентируется как раз вечная безотрадная повторяемость и неизменность мрака и мглы («все сплошь утопало в холодной вечерней мгле»; «все эти ужасы были, есть и будут»).

Кажется, что и слушательницы рассказа Ивана Великопольского ко времени рассказа также *отступают от памятования о страстях Иисуса*<sup>1</sup>. Если в *доме* студента «по случаю Страстной Пятницы ничего не варили» и мать «чистила самовар», то Лукерья «мыла котел и ложки. Очевидно, только что отужинали». Упоминание о *еде* никак не может быть нейтральным в этом контрастном сопоставлении, ведь композиционно вставная новелла делится на две части, которые отделены друг от друга ремаркой повествователя, вновь отсылающей читателя к мотиву *еды*: «Лукерья оставила ложки...». Можно сказать, что во время рассказа сопереживающие Петру и Иисусу вдовы также проходят предполагаемый временем Поста путь очищения, один из моментов которого зафиксирован репликой повествователя. Слезы Василисы — это уже *вторая* непосредственная реакция слушательниц на рассказ студента.

Чтобы преодолеть отчуждение, совершенно недостаточно *личного* волевого интеллектуального усилия героев. В.И. Тюпа, пытаясь определить своеобразие чеховской поэтики, употребляет понятия «конвергентность»/сорборность как синонимические<sup>2</sup>.

Однако именно в этом рассказе можно обнаружить принципиально различные по своей духовной природе общности героев. Объединяющим моментом будет являться их положение в пространственной картине внутреннего мира рассказа. Несмотря на то, что одна группа героев — евангельские персонажи, а другая — современники Ивана Великопольского, они располагаются *вокруг костра*, то есть в замкнутом топосе. Но если евангельские «работники», по-видимому, вполне отвечают критериям «конвергентного» сознания (для которого объединяющим моментом вполне может быть и ненависть к Христу), то *соборное единение* присуще лишь Лукерье, Василисе, Ивану Великопольскому и Петру.

В частности, если в первом случае костер становится эпицентром отступничества, то во втором происходит своего рода «реабилитация»

<sup>1</sup> Мы не можем в данном случае согласиться с Р.Л. Джексоном, полагающим, что «женщины <...> сохранили веру» (Джексон Р.Л. Указ. соч. С. 128).

<sup>2</sup> Тюпа В.И. Указ. соч. С. 113–114.

тация» этого малого топоса. Кардинально различны и отношения между героем и другими. Если для Петра другие (работники) являются преградой и препятствием для чаемого единения с Иисусом: окруженный другими, Петр отрекается от Спасителя, то для Ивана Великопольского другие являются необходимым условием его собственного духовного спасения, только и позволившего ему продолжить возвращение к себе (домой).

Но таким же образом он сам необходим другим — как незамеченное звено «цепи событий». Со-бытие Петра и Василисы выражается не только в сопереживании вдовы Петру, но и в *прощении* отступничества евангельского героя. Слезами Василисы и Петр приобщен к соборному единению людей. «Глухие рыдания» Петра, девятнадцать веков пребывавшего в духовном одиночестве, наконец, разрешились. Перед нами художественный аналог «богослужбного *сегодня*»<sup>1</sup>. Если *очнуться* Петру помогает взгляд на Иисуса из замкнутого топоса, а для того, чтобы герой *раскаялся*, требуется выйти из «конвергентного» круга ненавистников Христа, то для *прощения* (конечно, мы говорим сейчас *только* о внутреннем мире произведения) необходимы *другие*, простившие Петра именно «на месте» его отступничества, которое «происходило девятнадцать веков назад».

Значит ли это, что в рассказе Чехова полностью реализован евангельский инвариант возвращения блудного сына? На первый взгляд, несомненно так. Однако финальные суждения студента о

<sup>1</sup> Ср.: «Вспоминая события жизни Спасителя, Церковь часто, если не всегда, заменяет прошедшее время — настоящим... Что же означает эта перестановка времени, это богослужбное *сегодня*?.. Огромное большинство церковных людей понимает это как риторическую метафору, поэтическое образное выражение... Самое понятие богослужбного воспоминания подразумевает одновременно и определенное событие, и нашу общую, соборную реакцию на него. Совершение богослужения возможно, только если люди собираются вместе и, побеждая свое естественное разъединение и обособленность, реагируют, как одно тело, как единая личность, на какое-либо событие... И сердцем этого богослужбного празднования, этого богослужбного *сегодня* является именно <...> новая память, имеющая *власть* над временем. Мы, как свидетели, присутствуем при смертельной схватке жизни и смерти и начинаем не столько понимать, сколько *соучаствовать* и видеть, как Христос побеждает смерть» (Курсив автора. — И.Е.). (Шмеман А. Великий Пост. М., 1993. С. 77–81). Именно в этой духовной перспективе более понятны как размышления чеховского героя о непрерывной цепи событий («дотронулся до одного конца, как дотронул другой»), так и его убеждение, что он «*видел оба* конца этой цепи» (а не только один из них — слезы Василисы и смущение ее дочери).

правде и красоте, которые «*всегда составляли главное в человеческой жизни*», нельзя считать подлинным итогом и подлинным завершением духовного пути Ивана Великопольского. На корректирующую ремарку повествователя о герое — «ему было *только* двадцать два года» — уже обращали внимание интерпретаторы этого произведения<sup>1</sup>. Нам представляется существенным и *пространственная* граница между *домом* («родной деревней») и финальным положением героя: Иван Великопольский смог *увидеть* («глядел на») деревню — в отличие от первоначальной позиции — обволакивающей его темноты («там, где была деревня <...> все сплошь утопало в холодной вечерней мгле»), однако же духовное *прозрение* героя (ставшее возможным только после того, как он «видел оба конца цепи» евангельских и российских событий) все-таки не завершается подлинным и окончательным *возвращением*. Это важнейшее событие далеко не случайно остается за пределами текста как *несостоявшаяся* в художественном мире данного произведения, а лишь намечено как возможность.

Ведь *духовные испытания героя далеко не завершены*. Причем эта незавершенность связана не только и не столько с остранным указанием на молодость студента, но и с *вынесением* Христова Воскресения также за пределы текста. *Страстная неделя еще не закончилась*, испытания еще не завершились. Поэтому, на наш взгляд, уже *после* прощения Петра вдовами вновь подчеркивается: «Дул жестокий ветер, в самом деле возвращалась зима, и не было похоже, что послезавтра Пасха».

Есть и еще одно авторское указание на незавершенность пути, финал которого так близок. В.И. Тюпа совершенно справедливо, на наш взгляд, сопоставляет путь с *восхождением*<sup>2</sup>. Грамматическая форма глагола, передающего это восхождение, — «поднимаясь (а не «поднявшись»). — *И.Е.*) на гору, глядел на свою родную деревню» — свидетельствует о пространственной незавершенности духовного пути, вектор которого (но не результат!), несомненно, «паломничество к Пасхе»<sup>3</sup>. Иван Великопольский —

<sup>1</sup> См., например: Чудаков А.П. Указ. соч. С. 329. Однако, на наш взгляд, сводить в данном случае чеховскую ремарку к физиологическому объяснению ожидания счастья, охватившего героя, неверно уже потому, что «только двадцать два года» Ивану Великопольскому было и в начале возвращения домой...

<sup>2</sup> Тюпа В.И. Указ. соч. С. 119.

<sup>3</sup> Шмеман А. Указ. соч. С. 9.

православный человек, но человек *пути*, а не итогового разрешения пути. Освобождение от «ветхого человека»<sup>1</sup> и составляет сюжет этого рассказа.

В другом чеховском шедевре — рассказе «На святках» — за данной заглавием вполне определенной жанровой структурой можно обнаружить тот же русский православный *пасхальный* архетип, который характерным образом проступает в особенном отношении к диктуемой святочным литературным жанром *рождественской* тематике. Мы уже отмечали эту особенность поэтики русской литературы, интерпретируя рождественский рассказ Достоевского.

В первом же предложении — «?Чего писать?» — спросил Егор и умокнул перо» — манифестируется «георгиевский культурный комплекс» как особая смысловая парадигма<sup>2</sup>. По мне-

<sup>1</sup> Именно в этом ключе можно понять, в частности, и освобождение от чувств «голода, холода и темноты» (Линков В.Я. Художественный мир прозы А.П. Чехова. М., 1982. С. 94). Исследователь не объясняет освобождение героя от детерминированности «средой» после возвращения его в разомкнутое пространство укорененностью в определенном типе духовности. Между тем соседство греховного тотального *отчаяния* и столь же полной и *внезапной радости* («И радость *вдруг* заволновалась в его душе, и он *даже* остановился на минуту, чтобы перевести дух») может быть объяснено особенностями православного сознания, не принимающего идеи Чистилища. Православный образ мира стоит и за метаморфозой, происходящей с замкнутым топосом огня, который из места отступничества превращается в пространство спасения и соборной встречи.

<sup>2</sup> О проекции образа Георгия Победоносца на поэтику Чехова см.: Сендерович С. Чехов — с глазу на глаз: История одной одержимости А. П. Чехова. СПб., 1994. Пионерская монография С. Сендеровича далеко не свободна, на наш взгляд, от ряда произвольных допущений (например: «От Ломоносова до Толстого вся русская литература нового времени была лишь русскоязычной ветвью западноевропейской литературы на русские темы». — Там же. С. 6), особенно заметных при конкретном анализе исследователем ряда чеховских произведений. Однако новаторский характер работы С. Сендеровича совершенно очевиден: «нам открывается неведомый доселе Чехов, укорененный в русской народной религиозной традиции» (Там же. С. 6). Исследователь выделяет образ Георгия Победоносца как одну из доминантных формул для русского христианского сознания, ставшую «радикалом» отечественной культуры. При таком подходе открывается новое представление о поэтике Чехова, когда русский религиозный традиционализм представляет собой саму «стихию существования» чеховского творчества. Разделяя методологическую установку С. Сендеровича на описание в творчестве Чехова глубинного, второго «смыслового плана», «в котором происходят, быть может, важнейшие смысловые события его поэтического мира» (Там же. С. 8), мы хотели бы при помощи анализа конкретного рассказа проверить — адекватен ли вывод исследователя о «деградации» образа Георгия Победоносца как «эйдического радикала культуры» (Там же. С. 278).

нию С. Сендеровича, за трансформацией образа Георгия Победоносца, приведшей к его «декадансу», стоит «деградация сознания, <...> причастного» этому мотиву. Хотя исследователь рассматривает рассказ «На святках» чрезвычайно бегло, для обоснования идеи «деградации» образа Георгия Победоносца это произведение имеет особое значение: его истолкованием завершается основная часть монографии ученого. Как полагает исследователь, «Егор здесь (в рассказе «На Святках». — И.Е.) не Победоносец, но воплощение непобедимой пошлости». Завершение всего «георгиевского комплекса» именно этим произведением свидетельствует, на его взгляд, о том, что мотив Георгия Победоносца «в конечном итоге» для Чехова «тавтологический и избыточный в русской культуре. Здесь мы получаем объяснение того, почему Чехов непременно стремился разнообразно преобразовать этот мотив: в этом была борьба с ним». Так истолкованный чеховский рассказ приводит исследователя к закономерному выводу: «На этой мрачной ноте заканчивается история Георгия Победоносца у Чехова...»<sup>1</sup>. Обратившись к этому произведению с целью прояснения отдельных аспектов интересующей нас проблемы, одновременно мы надеемся дополнительно подтвердить (или опровергнуть) этот итоговый вывод исследователя.

Прежде всего необходимо согласиться с С. Сендеровичем в том, что уже упоминание *имени* героя чрезвычайно существенно. Собственно говоря, исследователь в своей интерпретации произведения ограничивается лишь констатацией соименности героя рассказа христианскому святому<sup>2</sup>. Полагаем, что при такой редукции неочевидный (глубинный) смысловой пласт чеховского шедевра оказывается в значительной степени не выявленным. Тем самым плодотворная гипотеза С. Сендеровича не только не получает своего развития, но и даже несколько дискредитируется ее «столкновением» с реальностью чеховского текста. Ведь представление о Егоре только как олицетворении пошлости («Это была сама пошлость, грубая, надменная, непобедимая...») слишком поверхностно, чтобы отнести его к сфере *авторского* сознания. Для констатации в творчест-

<sup>1</sup> Там же. С. 227, 264, 265.

<sup>2</sup> Ср.: «<...> не следует недооценивать те случаи когда у Чехова ассоциация с Георгием Победоносцем держится на одном имени» (Там же. С. 17).

ве Чехова борьбы с пошлостью<sup>1</sup> совсем необязательно реконструировать в его поэтике георгиевский комплекс в качестве особого смыслопорождающего образа...

Между тем в открывающем текст предложении присутствует не только заданная именем героя неявная отсылка к образу святого Георгия, но и некоторые иные его атрибуты. Так, упоминаемое в этой фразе «перо» — это сублимированный художественный аналог разящего змия *копья* святого. Более отчетливо данная аллюзия проступает в последующем изображении чеховского героя: «Егор сидел за столом и *держал перо в руке*». Существенно, что эта фраза представляет собой первый собственно визуальный «кадр». Его иконическая маркированность — на фоне предшествующего изложения прошедших ранее событий — подчеркивается наличием *зрителей*, стоящих перед этим *изображением*: «Василиса стояла перед ним <...> Петр <...> стоял и глядел неподвижно...». Авторская акцентуация неподвижности стариков словно бы удерживает и Егора в той же застывшей «картинной» (иконической) позе, а выделение единственной детали изображения («держал *перо* в руке») концентрирует читательское внимание на этой детали, являющейся в настоящий момент именно *оружием* отставного солдата. «Солдатский» лексический пласт, преобладающий во внешне бессмысленных фразах его письма Ефимьи, также отсылает к христианскому прообразу Георгия-воина, причем он проявляет себя не только в письменной, но и в устной речи: «Есть. *Стреляй дальше*». Тем самым *записываемая* «пером» Егора речь осмысливается в качестве действительного *оружия*, которым можно *поразить* врага. Соответственно *копь* Георгия Победоносца «превращается» в *табурет* Егора. При этом сохранились некоторые особенности посадки именно конного воина: «Он сидел на табурете, раскинув широко ноги...».

Рассказ состоит из двух частей, не только композиционно маркированных, но и ориентированных на различные типы пространства: топос деревни и топос Петербурга. Кроме этих двух разнонаправленных пространственных центров можно заметить и другую пространственную границу, являющуюся дополнительной *преградой* между указанными топосами: «До станции было одиннадцать верст». Преодоление этой преграды (письмо, в котором имеется рождест-

<sup>1</sup> «Не забудем что поздний Чехов выделяет пошлость в качестве своего главного врага» (Там же. С. 265).

венское родительское благословение, Василиса может отправить только со «станции») происходит посредством *молитвы*: «<...> на рассвете она (Василиса. — И.Е.) встала, помолилась и пошла на станцию». Констатация этого пространственного препятствия и является границей между двумя частями текста.

Если Егор — это недолжный (профанный) Георгий Победоносец (аргументировав эту аллюзию, мы пока не стремимся интерпретировать семантику профанации), то зять Андрей Хрисанфыч, перенесший Ефимью из *родного* деревенского топоса в *чужой* для нее «водяной» мир, далеко не случайно своим *местожительством* избирает водную стихию «водолечебного заведения», куда и переносит Ефимью: мы имеем столь же профанный аналог змия, стерегущего свою жертву<sup>1</sup>, «одолеть» которого и пытается своим письмом Егор. Характерно, что этот персонаж имеет некоторые «змеиные» атрибуты. Так, сапоги, которые «блестели как-то особенно», могут быть истолкованы как блестящая *чешуя* змия. В том же семантическом «змеином» поле значений может быть прочитано и финальное *вытягивание* персонажа в одну линию: «Андрей Хрисанфыч вытянулся, руки по швам...».

Топос Петербурга, в котором сгинула («ни слуху, ни духу») Ефимья, уже сам по себе словно результирует стихии *трясины* (болота) и *воды*, естественных для обитания змия. Еще до упоминания о «Водолечебнице доктора Б.О. Мозельвейзера» — своеобразном эпицентре<sup>2</sup> этого враждебного топоса («логове», в которое попадает Ефимья), читатель узнает, что «дочь Ефимья <...> как в воду канула: ни слуху ни духу. <...> С того времени, как уехали дочь с мужем, утекло в море много воды, старики жили, как сироты и тяжело вздыхали по ночам, точно похоронили дочь». Василиса предполагает, что Ефимья «может <...> и на свете нет».

Существенно, что старики сами (добровольно) отдают *единственную* дочь-«мученицу», однако затем они не только сравнивают себя с сиротами, но и ее отъезд в иное пространство осмысливается

<sup>1</sup> Можно вспомнить, что он не передает написанные Ефимьей письма родителям: «<...> раза три или четыре жена давала ему письма, просила послать в деревню, <...> он не послал». В результате обрыва связи между двумя топосами у стариков и возникает характерное ощущение, что дочь «как в воду канула».

<sup>2</sup> Обратим внимание на то, что вторая часть рассказа непосредственно *начинается* с обозначения этого чужого — мертвого — пространства, в котором доминирует чуждая враждебная героям стихия.

как *похороны*: эта детализация актуализирует жертвоприношение, свершаемое царственным персонажем «Чуда святого Георгия о змие». Мученичество Ефимьи организовано как христианской семантикой ее *имени*, предопределяющей ее судьбу<sup>1</sup>, так и ее упованием на чудесное *спасение*, *возвращение* в родной топос: «Унесла бы нас отсюда (из чужого водного пространства. — И.Е.) Царица Небесная, Заступница Матушка!». Ефимья нуждается в «спасении» как «благочестивая» (этимология имени), оказавшаяся переданной в чужое хтоническое пространство. В этой связи очень характерен мистический *ужас* Ефимьи перед своим хтоническим супругом, вряд ли объяснимый вне выявления православного подтекста рассказа: «Она его очень боялась, ах, как боялась! Трепетала, приходила в ужас от его шагов, от его взгляда, не смела сказать при нем ни одного слова». Василиса же, находясь в пространственной картине этого произведения в противоположном архетипическом поле, также обнажает этимологию своего имени и одновременно участвует в организации второго плана рассказа: она «царица», лишившаяся дочери — подобно царю из «Чуда святого Георгия о змие».

Буквально всё в этом произведении (от пространственной его организации и профанных аллюзий на «Чудо Георгия...» и до неуместного в рождественском послании канцелярского слога Егора) как будто подготавливает читателя к мысли о невозможности чуда в прозаическом мире. Однако чудо, тем не менее, происходит: родительское благословение доходит до Ефимьи, которая «дрожащим голосом прочла первые строки. Прочла и уж больше не могла; для нее было довольно и этих строк, она залилась слезами...». В.И. Тюпа прав, указывая на центральное событие рассказа: «абсурдное письмо, которое никак не могло осуществить соединение душ, <...> тем не менее, выполняет свою миссию». Однако мнение исследователя, что данное произведение — «это в равной мере и анекдот на тему некоммуникабельности, и притча о свершившемся чуде (выделено

<sup>1</sup> Ср.: «Имена распределяются в народном сознании на группы. Если священник дает крещаемому имя преподобного, это обещает ему счастливую жизнь, а если имя мученика, — и жизнь сойдет на одно сплошное мучение» (Флоренский П., свящ. Имена. М., 1993. С. 34). Обратим внимание еще на одну семантическую «скрепу», организующую христианский подтекст произведения. Святая великомученица Евфимия всехвальная — небесная покровительница Ефимьи — приняла смерть в 303 году (см.: Полный православный богословский энциклопедический словарь. М., 1992. Т. 1. Стлб. 835–836) — в том же году, когда был умирщвлен и святой Георгий.

автором. — И.Е.) человеческого общения, о неуничтожимой духовной близости людей даже в самых неблагоприятных обстоятельствах<sup>1</sup>, вряд ли справедливо. Если *анекдотичность* рассказа легко обнаруживается на поверхностном уровне его содержания, то *притчевое* начало таится в глубинах православного подтекста произведения, причем нами описаны далеко не самые потаенные «уголки» этого глубинного смысла.

Герои, чье недолжное эмпирическое существование как будто лишь профанирует должную сущность, проступающую сквозь их христианские имена, словно навсегда потерявшие покровительство соименного им святого, бывают порой посредством авторской «воли» захвачены соборной природой русской православной духовности — даже и вопреки их субъективному «своеволию». Часто они являются совершенно незаменимыми участниками соборного события жизни, без того или иного *поступка* которых невоплощенной оказалась бы милующая и спасающая любовь Божия.

Так, художественная функция Егора внешним образом реализуется в том, что он — за «три пятака» — составляет «бессмысленное» послание. Тем самым, этот персонаж, профанируя свое внутреннее родство с Георгием Победоносцем, казалось бы, всецело относится к поверхностному («анекдотическому») уровню рассказа. Однако же без его прямого участия «чудо человеческого общения», преодолевшее пространственную и атомарную разобщенность людей, не смогло бы произойти в художественном мире произведения: в деревенском топосе *только он* может написать письмо, то есть *спасти* Ефимью, передав ей «с любовью низкий поклон и благословение родительское навеки нерушимо». Ведь «старик писать не умел, а попросить было некого». Именно эти *первые строки письма* прочитывают как Андрей Хрисанфыч, так и Ефимья; рождественское единение, тем самым, становится несомненным фактом, *состоявшимся* в этом художественном космосе: причастным ему оказывается и «недостойный» Егор. Ведь до состоявшегося с его помощью письменного благословения дочери старики ее «точно *похоронили*». Таким образом, соборное *попрание смерти* — сердцевина пасхального архетипа русской культуры, неявным образом присутствует и в этом произведении, безусловно относящемся к жанру святочного рассказа.

Для поэтики произведения существенным моментом является то, что «победа» Егора-Георгия заявлена в цитированном нами пер-

<sup>1</sup> Топова В.И. Указ. соч. С. 31.

вом же предложении: он «*умокнул* перо», готовый «сразиться» с «Врагом», обитающим, как мы пытались показать, в водной (мокрой) стихии. Обратим внимание на необычное сравнение *почерка* героя: «Перо скрипело, выделявая на бумаге завитушки, похожие на *рыболовные крючки*». Вновь присутствует «водный» мотив. При этом возможно двойное истолкование этой детали: как намек на «ловлю» хтонического Врага (слово «враг» дважды упомянуто в тексте письма Егора) и как аллюзия, свидетельствующая о возможном одолении «змия» посредством актуализации того христианского имени, которое носит его профанный аналог — Андрей. «Рыболовная» метафоричность, соединенная с именем *первого читателя* письма Егора — Андрея, намекает на другого Андрея — Первозванного, отказавшегося после встречи с Иисусом не только от своего ремесла рыболова, но и от водной стихии как среды пребывания. Герой чеховского рассказа, который «прочел несколько строк» письма, также *встречается* с Христом: «А еще поздравляем с праздником Рождества Христова...». Правда, он не способен *пойти* за Иисусом, что подчеркивается тем, что после прочтения этих «строк» Андрей, «не спеша, *глядя в газету*, пошел к себе в свою комнату». Однако же и он, напутствуемый благословением, авторской волей также становится незаменимым звеном соборной «цепочки», необходимой для происходящего рождественского чуда: «Андрей подал жене письмо...».

Эта едва обозначенная *возможность* воскресения в герое нового человека, угадываемая посредством коренного переосмысления художественной семантики водной стихии<sup>1</sup>, при котором вода из знака *погибели* становится символом *спасения* (так ожидаемая смерть царской дочери от водяного чудовища является прелюдией не только ее физического спасения Георгием Победоносцем, но и духовным спасением — посредством крещения — всех жителей города).

В этой связи показательна в художественном целом этого произведения функция образа старика Петра. Он замечателен тем, что, в отличие от Василисы, *верит* в благость окружающего его мира. В конечном же итоге «детская» вера Петра оказывается мудрее подозрительности Василисы: письмо, написанное Егором, как уже

<sup>1</sup> Прорыв рождественским посланием «заточения» Ефимьи, ее воскресение с отчетливыми признаками пасхальной радости — «нельзя было понять, плачет она или смеется» — является при этом необходимым «ключом».

было замечено, «выполняет свою миссию». В споре с Василисой о внучатах («Да, может их и нету!» <...> «Внучат-то? А может, и есть.») Петр также оказывается прав. В этом контексте и вера старика «в целебную силу воды», на первый взгляд, совершенно несостоятельная, становится еще одним «ключом» к пониманию действительных смысловых глубин этого текста.

Святки, как известно, — это промежуток времени от Рождества до Крещения, когда, по народным представлениям, «бесчисленные сонмы бесов выходят из преисподней и свободно расхаживают по земле»<sup>1</sup>. Однако приближающееся водосвятие, в канун которого «и простая речная вода <...> получает особую силу»<sup>2</sup>, дарует надежду на возможное воскресение в себе «сродства со святым»<sup>3</sup> как Егору, так и Андрею: их имена как могущественные формообразующие силы, согласно православной традиции, «действительно единящие онтологически всех своих носителей»<sup>4</sup>, уже являются предпосылкой такого воскресения.

В рассказе «Скрипка Ротшильда» несмотря на очевидную оксюморонность самого заглавия *художественный смысл* этого сочетания далеко не прояснен, хотя эта оксюморонность имеет своеобразное продолжение в «открытии» героя рассказа: «...на свете такой странный порядок», что «от жизни человеку — убыток, а от смерти — польза».

«Скрипка» является символом *искусства*; причем высокого искусства: Якова Иванова его антагонист *уважает* не за что-нибудь иное, а «за талант», который и проявляет себя в его игре на скрипке. Тогда как из множества возможных еврейских фамилий автор избирает Ротшильда: антагонист героя представлен как «носивший фамилию известного богача Ротшильда». Таким образом, уже в названии символически сталкиваются искусство (скрипка) и капитал (Ротшильд).

Заметим также, что за именем Ротшильд стоит не просто капитал, а *банковский* капитал, капитал, связанный с накоплением и капитализацией *процентов*.

<sup>1</sup> Максимов С. В. Крестная сила. Нечистая сила. Неведомая сила. Кемерово, 1991. С. 27.

<sup>2</sup> Там же. С. 36.

<sup>3</sup> Флоренский П., свящ. Имена. С. 35.

<sup>4</sup> Там же. С. 36.

Особенность чеховского рассказа в том, что этот «ротшильдовский» тип поведения реализует — или, точнее, *пытается* реализовать — как раз *русский* Яков Иванов, типичная, если не утрированная, «русскость» которого мерцает тоже уже в его фамилии.

В самом деле. *Педантичные* рассуждения героя о финансовой пользе и финансовых убытках несколько странными могут представляться лишь в кругозоре *гробовщика*, но в кругозоре *банкира*, прежде всего озабоченного приращением капитала — и только капитала, эти же рассуждения попадают, так сказать в родной для себя контекст.

Действительно, бросается в глаза необыкновенно детальный, точный подсчет, который ведет герой: «...таким образом, в году набиралось около двухсот дней, когда поневоле приходилось сидеть, сложа руки. А ведь это какой убыток!»; «вот вам и убыток, по меньшей мере рублей на десять»; «стал подводить *годовой итог*. Получилось больше тысячи рублей <...> Он думал о том, что если бы эту пропащую тысячу рублей положить в банк, то в год проценту накопилось бы самое малое — сорок рублей. Значит, и эти сорок рублей тоже убыток». Яков Иванов здесь не только прямо указывает на *банк*, но его подсчеты — это еще и подсчеты *упущенной, неиспользованной* прибыли: это типичные подсчеты человека «ротшильдовского» типа, вплоть до подведения годового итога: но автор таким образом заставляет рассуждать именно Якова Иванова, а не, например, Моисея Ильича Шахкеса, который, впрочем, представлен как «бравший себе больше половины дохода» всего оркестра.

То же самое семантическое противоречие мы видим в сцене записи в «книжку»: «Марфе Ивановой гроб — 2 р. 40 к.». Эта сцена чудовищна, но именно в кругозоре *личностных* отношений, а в контексте *капитала*, предполагающего именно *обезличивание*, когда денежные столбцы замещают живых людей и, во всяком случае, «определяют» их «цену», она, напротив, в некотором роде *естественна*. Заметим, что само слово *капитал* не является нашим интерпретаторским произволом, навязывающим производству внешний его «внутреннему миру» смысл, оно эксплицировано — причем именно во внутреннем монологе Якова Иванова: «А если бы все вместе — и рыбу ловить, и на скрипке играть, и барки гонять, и гусей бить, то какой получился бы *капитал!*».

Эта ориентация *гробовщика* на *чуждую* для него сферу *капитала*, ориентация на «ротшильдовский» тип поведения и приводит героя не только к нравственному, но и даже к материальному краху:



«...ничего этого (т.е. капитала. — И.Е.) не было даже во сне», — рас­суждает перед смертью Яков Иванов; «жизнь прошла без пользы, без всякого удовольствия, пропала зря, ни за понюшку табаку; впе­реди уже ничего не осталось, а посмотришь назад — там ничего, кроме убытков...». Может быть, это стремление героя к «ротшиль­довскому» типу поведения и одновременно невозможность *для него* преуспеть на этом пути, символически передаются в уличном про­звище Якова Иванова. Ведь *бронза* внешне напоминает *золото*, не являясь им, а золото ассоциируется с банковским домом Ротшильда. Таким образом, Яков *Бронза* как бы «не дотягивает» до золота Рот­шильда, становясь словно «недо-Ротшильдом». Одновременно по­терев возможность — из-за подобной культурной ориентации — быть и Яковом Матвейчем Ивановым.

Препятствием же для художественного завершения гробовщи­ка как потенциального, но несостоявшегося Ротшильда является *та­лант* Якова Иванова. Мы уже обращали внимание на то, что даже его антагонист не просто признает за героем этот талант, но и ува­жает Якова Иванова «за талант».

Заметим, что *игра* на скрипке не является для Якова Иванова *работой*. Правда, хотя его игра — это искусство, его приглашали в оркестр Шахкеса «не часто, только в случае крайней необходимости, когда недоставало кого-нибудь из евреев». Скрипка в художествен­ном мире произведения символически сближается с беззащитным *ребенком* («младенчиком»-ангелом «с белокурыми волосами»). По крайней мере, Марфа не только вспоминает о том, что «нам Бог дал ребеночка» (появление редкой скрипки у скупого героя имеет также оттенок тайны), но в этом же «детском» контексте словно бы звучит музыка (песни, которые пели «под вербой» молодые Яков и Мар­фа). Поэтому скрипку — словно ребенка — и «клал рядом с собой на постели» Яков.

Может показаться, что продолжение процитированной нами фразы профанирует уподобление ангел-младенец/скрипка: герой, «...когда *всякая чепуха* лезла в голову, трогал струны, скрипка в темноте издавала звук, и ему становилось легче». Ведь слова того же героя «признаться, не люблю заниматься чепухой» относятся к дет­ским гробам. Однако это малый кругозор сознания героя. В автор­ском же окружении — композиционной организацией текста — эти слова о *чепухе* предвосхищают смерть *собственного* «ребеночка с белокурыми волосиками» и будущее *сиротство* самой скрипки.

Марфа «всякий раз с благоговением вешала его скрипку на сте­ну». Это *благоговение*, очевидно, никак не соотносится ни с дохо­дом, ни с капиталом. Скорее, оно соотносится с *русской песней*: «Яков очень хорошо играл на скрипке, особенно русские песни...»; «мы с тобой тогда все на речке сидели и песни пели...». Скрипка то­же *поет*. Подобно тому, как речка и верба на ней находятся «на краю города», занимая тем самым *пограничное* положение, в кото­ром и пребывали когда-то «тогда» молодые поющие герои, не отяг­ченные «ротшильдовскими» подсчетами, *порог*, на котором нахо­дится играющий свою последнюю *песню* герой, выполняет анало­гичную функцию: «Яков вышел из избы и *сел у порога*, прижимая к груди (вновь, как ребенка. — И.Е.) скрипку... Он заиграл... И чем крепче он думал, тем печальнее *пела скрипка*». В итоге автор за­вершает своего героя не как *гробовщика*, имеющего типологические «ротшильдовские» черты, но как персонажа *моцартовского* склада, сумевшего свою пропавшую жизнь оплакать в *реквиеме*: и этот рек­вием соотнесим с русской печальной песней: «Думая о пропащей... жизни, он заиграл, сам не зная что, но вышло жалобно и трогатель­но, и слезы потекли у него по щекам...». Яков Иванов *сумел* выра­зить свое бытие в песне; его слезы *претворяются* (а тем самым *преображаются*) в музыку («и опять заиграл, и слезы брызнули из глаз на скрипку»). Слезы словно бы *становятся* музыкой. Таким образом, *эстетически* герой завершается не как гробовщик, а как гений *музыки*. Этически же герой завершается как *христианин*, преодолевший свою вражду к неприятному для него флейтисту, на­званный его «братом».

Поэтому в рассказе Чехова наличествуют *два* отчетливо марки­рованных завершения героя. Для эстетического завершения героя — Якова Иванова — автору «потребовался» его антагонист. Ротшильд становится гениальным *слушателем*, который способен испытать «мучительный восторг», способен воспринять игру гениального му­зыканта: «И слезы медленно потекли у него по щекам и закапали на зеленый сюртук». Мы — как читатели — присутствуем при истин­ном эстетическом завершении героя *как музыканта*, поскольку дальше об *игре* (искусстве) Якова уже ничего не говорится.

Следующее завершение — *этическое*, которое осуществляет ба­тюшка, исповедуя Якова Иванова и отпуская грехи умирающему: «"Скрипку отдайте Ротшильду". "Хорошо", — ответил батюшка».

Возглас «Ваххх!..» Ротшильда, услышавшего последнюю песню героя, и «хорошо» батюшки являются символами завершения раз-

личного типа. Зададимся вопросом: почему в таком случае чеховский рассказ заканчивается не благодарными слезами тощего Ротшильда и не *примирением* с ним Якова (символической передачей сироты-скрипки в другие руки), а совсем иным финалом?

Обратим внимание, что Ротшильд не может *повторить* реквием Якова (вопреки обычному убеждению чеховедов), поскольку подлинное искусство не поддается клонированию: он лишь «*старается* повторить то, что играл Яков». Если песня-реквием Якова Иванова описывается так: «вышло жалобно и трогательно», то из «новой песни» Ротшильда выходит «нечто... унылое и скорбное». Заметим и то, что именно эта *унылая* и *скорбная* «новая песня» имеет *успех* в том городе, который «хуже деревни».

Если Ротшильд является единственным, да и то невольным слушателем реквиема Якова Иванова (поскольку Яков играет *для себя*, а не для публики), то Ротшильда затем «приглашают к себе наперерыв купцы и чиновники». Поскольку они «заставляют играть» песню «по *десяти раз*», Ротшильд «давно уже оставил флейту и играет *только* на скрипке». Так *искусство* становится *капиталом*.

Это превращение искусства в приносящий выгоду капитал не случайно происходит в последнем абзаце текста, поскольку лишь в финале читатель погружается в *настоящее* время: «И *теперь* в городе все спрашивают...». Поскольку предыдущий нарратив передается *прошедшим* временем, можно сделать вывод, что противопоставление искусства и капитала осталось в прошлом.

Однако кто же слушатели, ценители и, тем самым, *вкладчики* в дело Ротшильда? Кто эти «все», которые приглашают Ротшильда и одновременно спрашивают, «откуда у Ротшильда такая хорошая скрипка»? Эту массу автор характеризует лишь одним значимым штрихом — вопросом о происхождении скрипки: «Купил он ее или украл, или, быть может, она попала к нему в заклад?». Эти предположения обывателей («купил», «украл», «попала в заклад») не только оскорбительны как для Якова Иванова, так и для Ротшильда, но и своим профанирующим контекстом вносят опозоряющее начало и в последующую реакцию обывателей на саму игру Ротшильда.

Вместе с тем эти предположения дополнительно вводят скрипку в ряд приносящих *капитал* занятий. Уточнение «... заставляют играть *по десяти раз*» словно капитализирует и механизует сам акт игры.

Если ранее скрипка Якова Иванова была противопоставлена «ротшильдовской» идее выгоды (отсюда и *благоевнейное* отношение к ней), то теперь она теряет эту свою венаходимость в мире капитала. Таким образом, неожиданно оказывается, что предположение Якова о скрипке — «и теперь она останется сиротой и с нею случится то же, что с березняком и с сосновым бором» — в самом буквальном смысле сбывается; ведь «березняк» и сосновый бор» не только были вырублены, но и *использованы*, они *принесли капитал*.

Описанный процесс можно сформулировать и иным образом: смысл финального завершения этого рассказа состоит в том, что оксюморонность, мерцающая в самом заглавии «Скрипка Ротшильда», в финале *элиминируется*: скрипка отныне действительно принадлежит не Якову Иванову, а Ротшильду. Одновременно с этим реализуются ранее нереализованные «ротшильдовские» мечтания Якова: «можно было бы... играть на скрипке, и народ всякого звания (ср. финальное «купцы и чиновники». — *И.Е.*) платил бы деньги»; «потом класть деньги в банк... какой получился бы капитал».

Несмотря на то, что автор завершает своего героя *иным* образом, однако его «ротшильдовские» намерения все-таки реализуются, хотя и другим субъектом действия: подобно ружью, которое обязательно должно выстрелить, фамилия *Ротшильд* в финале реализует-таки свои потенциальные интенции.

Рассказ «Ванька» известен, кажется, всей читающей России. Написанный Чеховым в 1886 году, он с начала прошлого века (именно с 1900 года) входит в многочисленные «Книги для чтения» и школьные учебники. Как часто происходит в таких случаях, поверхностно понятое «содержание» совершенно затемняет смысловые глубины и семантические перспективы произведения. Недалекому читателю слишком легко редуцировать смысл чеховского шедевра до юмористической сценки в сапожной мастерской.

«О чем» же рассказ? Как будто он о тяжелой доле мальчика «в людях», над которым насмеются подмастерья, его бьют и не кормят хозяева, ему не дает спать хозяйский «ребятёнок» и т.п. Одновременно рассказ как будто и о наивности самого героя, не умеющего правильно написать адрес на конверте, в сознании которого «необыкновенно юркий и подвижный старикашка... с вечно смеющимся лицом и пьяными глазами» является желанным избавителем. Таким образом, изображение и «жертвы» и ее «мучите-

лей» должно, казалось бы, вызвать гнетущую атмосферу «идиотизма» русской жизни, если несколько перефразировать социал-демократического классика.

Так, для Е.В. Душечкиной чеховский рассказ «показывает, что писатель ищет новые пути святочного жанра в разработке “антирождественских” мотивов, использование которых... имело целью показать несоответствие сути праздника безжалостной реальности жизни». По мнению исследовательницы, деревенский «уют» уютен лишь для того, кто когда-то жил в нем. *Объективно* — это вечно выпивший и ругающийся дед, нюхающий табак, бедность деревенского дома, убогость жизни <...> Автор не оставляет читателю никаких иллюзий и надежд на изменение судьбы героя: в отличие от Ваньки, пославшего письмо “на деревню дедушке”, читатель знает, что прошлое невосвратимо и все самое лучшее у него уже позади»<sup>1</sup>.

В такого рода непоколебимой исследовательской уверенности о неизбежной тяжелой грядущей «судьбе» вымышленного автором персонажа явно сказывается, на наш взгляд, весьма распространенная ценностная установка, к тому же «подкрепленная» известной инерцией восприятия данного произведения, но не его *самостоятельным* анализом. Достаточно заметить, что «ругающийся», по определению Душечкиной, дед на самом деле *никогда* никого не ругает в пределах чеховского текста, но «заливается веселым смехом», «посмеивается», «балагурит». Предметный мир «деревенского дома» вообще не изображается, поэтому суждения о его «бедности», как и соображения об «убогости жизни» характеризуют аксиологические представления о русской жизни самой исследовательницы, но отнюдь не внутренний мир произведения.

«Дописать» за Чехова текст рассказа торопится и М.М. Дунаев, по мнению которого финал должен быть другим: «Константин Макарыч никогда не получит письма, и светлая надежда обернется тьмою... Ваньке неизбежно представится, что он никому не нужен, что его бросили и оставили в безнадежности... Дед же... ничего не сделает для внука. Ребенок переживет тяжелейшее потрясение, ощущение оставленности, заброшенности»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Душечкина Е.В. Русский святочный рассказ: Становление жанра. СПб., 1995. С. 225.

<sup>2</sup> См.: Дунаев М.М. Виртуальное литературоведение // [www.radrad.ru/analytic/articles/?ID=1666](http://www.radrad.ru/analytic/articles/?ID=1666)

Отмахнувшись от того историко-литературного факта, что Чехов сознательно писал *рождественский* рассказ, опубликованный 25 декабря 1886 г. в «Петербургской газете» в разделе «Рождественские рассказы», и ничего не видя, кроме фабульного «содержания» этого текста, Дунаев *филологический анализ* подменяет фантазиями на тему: что же *будет* дальше, после той финальной точки, которую поставил Чехов: дедушка «не получит письма»; «Ваньке представится»; «дед не сделает»; «ребенок переживет».

Подобное редуцированное прочтение уже своей очевидной одномерностью сразу же вызывает сомнения в его адекватности «смыслу» произведения (если только допустить, что «Ванька» действительно является художественным шедевром Чехова, а не образцом социально-обличительной беллетристики).

Когда мы пытаемся «услышать» ту «музыку интонационно-ценностного контекста», которой «как бы окутано» произведение<sup>1</sup>, сразу же становится ясно: рассказ о чем-то другом. *Жанр* рождественского рассказа совершенно преобразует то внешнее «содержание», к которому и сводят обычно «смысл» чеховского произведения. Перед нами сюжет о светлом *рождественском* чуде.

Как уже отмечено, рассказ «Ванька» впервые был опубликован в «Петербургской газете» 25 декабря — и именно в разделе «Рождественские рассказы». Уже этот контекст задает соответствующий «диалогизирующий фон... восприятия» текста<sup>2</sup>, определенные *границы* адекватных прочтений произведения за которыми начинается эссеистическое и публицистическое фантазирование на тему «что будет дальше», далекое от филологии.

При кажущейся «простоте» рассказ имеет весьма сложную композицию. Письмо Ваньки Жукова несколько раз прерывается то воспоминаниями героя, то репликами повествователя, то знаменитым пейзажным описанием:

«А погода великолепная. Воздух тих, прозрачен и свеж. Ночь темна, но видно всю деревню с ее белыми крышами и струйками дыма, идущими из труб, дерева, посеребренные инеем, сугробы. Все небо усыпано весело мигающими звездами, и Млечный Путь вырисовывается так ясно, как будто его перед праздником помыли и потеряли снегом...».

<sup>1</sup> Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 369.

<sup>2</sup> Там же. С. 360.

За шутливым предположением в последней фразе мерцает представление о *сотворенности* Божьего мира, о скрытом присутствии Творца, о праздничности рождественского космоса, однако оно подается в чисто чеховской, несколько ироничной стилистике. К примеру, и в пасхальном рассказе «Святою ночью» подчеркивается совершенно особенное состояние неба:

«Мир освещался звездами, которые вплотную усыпали все небо. Не помню, когда в другое время я видел столько звезд. Буквально некуда было пальцем ткнуть. Тут были крупные, как гусиное яйцо, и мелкие, с конопляное зерно... *Ради праздничного парада* вышли они на небо все до одной, от мала до велика, умытые, обновленные, радостные, и *все до одной* тихо шевелили своими лучами».

Обратим внимание, как пишет письмо Ванька: «Бумага лежала на скамье, а сам он стоял перед скамьей *на коленях*». Ранее упоминается «темный образ». Герой принимает молитвенную позу, поэтому поздравление дедушки с Рождеством и пожелание «всего от Господа Бога» нельзя считать только лишь проходными и нейтральными речевыми клише.

Очень важна *деталь* предметного мира этого произведения: окно, в которое глядит Ванька и в котором «мелькало отражение его свечи». Именно после этого словесного кадра изображения начинается описание деревенского уюта, куда всей душой стремится тоскующий Ванька. Таким образом, уже в этом месте внешне юмористического текста можно говорить о появлении своего рода мистического законного пространства, куда вполне реально устремляется мысль героя.

Это пространство представляет собой целый многоцветный мир — во многом более реальный, чем окружающая героя в Москве опостылевшая ему сапожная мастерская. Например, при описании этого мира часто используются глаголы *настоящего времени*, тогда как в «городском» пространстве доминирует прошедшее время. Даже кобелек Вьон в том, «своем», мире имеет не просто человеческий, а весьма сложный и тяжелый *характер*: он «необыкновенно почтителен и ласков», однако «под почтительностью и смирением скрывается самое иезуитское ехидство». Если старая Каштанка, угощаемая табаком, простецки «чихает, крутит мордой и, обиженная, отходит в сторону», то Вьон «из почтительности не чихает и вертит хвостом».

В законном мире звучит веселый *голос* дедушки Константина Макарыча («Табачку нешто нам понюхать?»; «Отдирай, примерз-ло!»; «Держи, держи... держи! Ах, куцый дьявол!») — в отличие от безголосого мира, окружающего в московском доме Ваньку. Ведь тут «хозяева и подмастерья ушли к заутрене», оставив его в эту рождественскую ночь одного.

Самое же существенное состоит в том, что *окно* становится не только той границей между «чужим» и «своим», которую преодолевает маленький герой, воображая занесенную снегом родную деревню, но именно оттуда, из законного пространства, приходит к Ваньке страстно ожидаемый им ответный импульс: «Теперь, наверно, дед стоит у ворот, щурит глаза на ярко-красные окна деревенской церкви...». Городское окно Ваньки, отражающее его свечу, и деревенские окна церкви, в которых виднеется рождественский свет лампадок и свечей, неявно сближаются автором. Можно сказать, что взгляд внука, устремленный в темное окно, и взгляд деда, обращенный на «ярко-красные» окна деревенской церкви, в рождественскую ночь мистически встречаются. По крайней мере, Ванька из своего московского угла несомненно *видит* в эту минуту те же окна церкви, на которые — тоже в эту минуту («теперь») — «щурит глаза» из темноты его деревенский дедушка. Ближе к концу произведения в том же законном пространстве («Ванька... вновь уставился на окно») появляется и рождественская елка, за которой «по сугробам» идут Ванюшка (здесь возникает именно такая форма имени героя) и дед.

При наивно-реалистическом чтении этого чеховского шедевра кажется несомненной итоговая *неудача* затеи Ваньки: «прозаическому» Константину Макарычу, конечно, никогда не получить жалобное письмо сироты-внука. Точно так же, как «прозаическому» Пьеру Безухову (если предположить и его «реальное» существование вне поэтического мира толстовского романа) решительно невозможно участвовать в восстании декабристов, а Раскольникову Достоевского преодолеть границы романного «эпилога».

С наивно-реалистической точки зрения, принципиально отрицающей великую реальность *чуда*, Константин Макарыч «не сможет» получить письмо внука, даже если Ванька со всевозможной точностью обозначит адрес именно «его» деревни. Хотя бы потому (но не только поэтому!), что Константин Макарыч — вымышленный персонаж, а не житель деревни. Однако же перед нами отнюдь не

натуралистическое описание частной сценки в сапожной мастерской, а именно произведение (*художественная реальность*), написанное в жанре рождественского рассказа.

В пределах этой реальности, в этом художественном мире невозможное, как представляется, чудо *как раз происходит*. Описанием этого чуда, случившегося в рождественскую ночь, и завершается рассказ: дедушка не только *получает письмо* но и, «свесив босые ноги» с печки, «*читает письмо* кухаркам». Рождественская «встреча» дедушки и внука, таким образом, состоялась — в единственно возможном для этой встречи поэтическом космосе произведения.

Для критиков же, которые склонны видеть лишь плоскую материалистическую реальность *сна*, а не *чуда* в чеховском рождественском рассказе, напомним очевидное: изображение *сна* в литературе далеко не то же самое, что *сон* в реальной жизни. Если во внехудожественной действительности сон может не значить ровным счетом ничего, то в художественном мире сон — всегда *событие*. Уже подчеркивалось, что сама «память жанра» рождественского рассказа предполагает *чудо*: и описанием этого невозможного, казалось бы, чуда и завершается рассказ.

Между прочим, во многих советских хрестоматиях этот чеховский финал часто отсутствовал и рассказ «завершался» по воле методистов-цензоров как раз фразой: «На деревню дедушке». По-видимому, советские толкователи Чехова, в отличие от некоторых нынешних читателей, все-таки смутно ощущали какой-то нежелательный им рождественский «подвох» в чеховском завершении, а потому и убирали этот момент «встречи» деда и внука.

Для тех же, кто не отличает художественную реальность от реальности нехудожественной, сон в художественном произведении *не является* событием. Поэтому тот же Дунаев и пытается материалистически «объяснять», почему именно Ваньке Жукову приснился именно такой сон, материалистически толковать чудо, а также недоумевать, как же какой-то *сон* (понимаемый как что-то небывшее, т.е. ненастоящее — с материалистической точки зрения) мы можем считать особой реальностью поэтического мира.

Очевидно, что при подобной установке не очень понятно, почему именно *сны* являются своего рода смысловыми центрами пушкинских «Евгения Онегина», «Капитанской дочки», множества других произведений мировой литературы. И наоборот, соглас-

но «материалистической» логике, в повести Пушкина «Гробовщик», например, главным событием которой является сон, *ровным счетом ничего не происходит*. Таким образом, излишняя «прозаизация» русской литературы, редуцирующая ее мистический компонент, сродни логике пушкинского героя *гробовщика* Адриана Прохорова, который на радостях, что *ничего не было*, требует чая и зовет дочерей.

Завершая же истолкование православного подтекста чеховского рождественского рассказа, можно заметить следующее. Реальность рождественского чуда мощно вторгается в поэтическую реальность художественного мира текста. Именно поэтому чеховский рассказ заканчивается вовсе не описанием адреса получателя («На деревню дедушке»), не статичным изображением заснувшего Ваньки (и тем более не зловещим описанием его «безнадежной» «будущей» судьбы, где, мол, «надежда обернется тьмой»: оригинальный был бы в таком случае «подарок» Чехова русским читателям именно к Рождеству!), а изображением как раз подвижного и *всегда оживающего* («он всегда оживал») Вьюна. Около печи, с которой дедушка читает письмо, «ходит Вьюн и вертит хвостом...». Вновь обратим внимание на настоящее время, сопровождающее это изображение и дополнительно придающее ему статус *действительно* происходящего, а не только возможного события. По-видимому, рождественские «почтовые тройки с пьяными ямщиками и звонкими колокольцами», которые развозят письма «по всей земле», не миновали и деревню Константина Макарьча.