

Н. Ю. ГРЯКАЛОВА

А. П. ЧЕХОВ: ПОЭЗИС РЕЛИГИОЗНОГО ПЕРЕЖИВАНИЯ

К концу XX столетия изменилось отношение к пониманию проблемы «Чехов и религия». Современные исследования последнего десятилетия,¹ в особенности результаты Второго международного чеховского симпозиума (Баденвейлер, октябрь 1994 г.), представленные объемным томом докладов под концепционным названием «Философия и религия в жизни и творчестве А. П. Чехова»,² являют образ *другого* Чехова — не одномерного позитивиста и глубокого скептика в вопросах веры, но писателя, укорененного в бытовую православную традицию, размышляющего над тайной религиозного постижения жизни, пытающегося разрешить «великую проблему метафизического и религиозного сознания — загадку о человеке».³

Обретенное знание избавляет от необходимости доказывать религиозную позицию Чехова экскурсами в детство писателя, цитатами из его эпистолярных признаний, отсылками к свидетельствам современников. Тем более что подобная фактология достаточно противоречива: Чехов, по своей природе чуждый пафоса и аффектации, был человеком сокровенных духовных переживаний и, последовательно избегая манифестации своей внутренней жизни, скрывал ее суть за парадоксальными жестами и высказываниями — факт, отмеченный

¹ См., например, сборники из серии «Чеховиана», в большей своей части посвященные проблеме рецепции творчества писателя философско-религиозной критикой рубежа XIX—XX вв.: 1) Чеховиана: Чехов в культуре XX века. М., 1993; 2) Чеховиана: Чехов и «серебряный век». М., 1996; 3) Сендерович С. «Чехов — с глаз на глаз. История одной одержимости А. П. Чехова. Опыт феноменологии творчества». СПб., 1994. Систематизированное изложение религиозных аспектов мировоззрения и творчества писателя см. в соответствующей главе книги: Дунаев М. М. Православие и русская литература: В 4 т. М., 1998. Т. IV. С. 527—704.

² Anton P. Čechov — Philosophische und religiöse Dimensionen im Leben und im Werk. Vorträge des zweiten internationalen Čechov-Symposiums. Badenweiler, 20—24 Oktober 1994 / Herausgegeben von V. B. Kataev, R.-D. Kluge, R. Nohejl. München, 1997. (Далее ссылки на это издание даются в сокращении: Anton P. Čechov).

³ Булгаков С. Н. Чехов как мыслитель // Булгаков С. Н. Соч.: В 2 т. М., 1993. Т. 2. С. 145.

многими мемуаристами (ср. воспоминания А. Куприна, Э. Гиппиус, И. Бунина и др.). Подобная сокрытость препятствует проникновению в столь интимную область, к каковой относятся проблемы веры/неверия и религиозного самоопределения, и оставляет возможность для дальнейших размышлений. Аналогичная манера характерна и для поэтики Чехова: все сущностное, связанное с событиями духовной жизни персонажа, с внутренней интенцией героя, уходит в подтекст, в неявный, скрытый план произведения. Каким образом выносятся на поверхность чеховские смыслы? Когда и как возникают — и возникают ли? — ситуации диалогической напряженности между имманентным (эмпирико-психологическим) и трансцендентным, лежащим вне «мира», вне «я» и превышающим меру человеческого опыта?

Вопрошание обращено не к проблематизации религиозности Чехова (был ли он «верующим нигилистом», «стихийным христианином», предшественником персонализма и экзистенциализма), а к формам выявления трансцендентного, к тому, какими средствами — языковыми, доязыковыми, неартикулируемыми, немотствованием, умолчанием — создается пространство напряжения между «эмпирией и эмпирией» (П. А. Флоренский), когда, по характерному для Чехова выражению, «душа дрожит». Иными словами, — как разворачивается *poiesis* (от греч. *poieo* — делаю, творю) религиозного переживания.⁴ «Религиозное переживание, в своей полноте потрясающее все наше существо, а не одну только мыслительную его природу, неизбежно проходит и чрез мысль, стремится выразиться в слове, — замечает о. Сергей Булгаков, обосновывая догмат о слове как ипостаси Логоса. — Всякое переживание Бога необходимо порождает и соответственную мысль о Боге, хотя никогда оно не бывает только мыслью {...}. Неизреченность не есть синоним бессловесности, алогичности, антилогичности, скорее наоборот, она-то и есть непрерывная изрекаемость, рождающая словесные символы для своего воплощения».⁵

⁴ Проблематика религиозного переживания в аспекте глубинной коммуникации рассмотрена А. Енджейкевич (A. Jędrzejewicz) в докладе «Религиозный мир человека и человеческое общение в творчестве Чехова» (Anton P. Čechov. S. 315—321).

⁵ Булгаков С. Н. Свет невечерний. М., 1994. С. 67. Ср. также христианское понимание веры как преодоления чувственно воспринимаемого в формулировке Дионисия Ареопагита: «...Бог познается во всем и вне всего, ведением и неведением, и если, с одной стороны, по отношению к нему возможны мышление, разумение, познание, осознание, чувственное восприятие, предположения, воображение, именование и тому подобное, то, с другой — он непознаваем, неизглаголан, и неименуем, поскольку не есть что-либо сущее и не познается в чем-либо сущем {...}. Однако наиболее божественное познание Бога — это познание неведением, когда ум (постепенно), отрешаясь от всего сущего, в конце концов выходит из самого себя и сверхмыслимым единением соединяется с пресветлым сиянием, и вот тогда в непостижимой бездне Премудрости, он и достигает просветления» (*Святой Дионисий Ареопагит. Божественные имена // Мистическое богословие. Киев, 1991. С. 71*).

Трудность и даже невозможность формулирования в слове переживания предельных, пограничных ситуаций эксплицирована самим писателем в рассказе «Враги» (1887), в описании скорби родителей, потерявших ребенка.

«Тот отталкивающий ужас, о котором думают, когда говорят о смерти, отсутствовал в спальней. Во всеобщем столбняке, в позе матери, в равнодушии докторского лица лежало что-то притягивающее, трогающее сердце, именно та тонкая, едва уловимая красота человеческого горя, которую не скоро еще научатся понимать и описывать и которую умеет передавать только музыка».⁶

К теме ущербности языка («фразы») автор возвращается еще раз, акцентируя мотив неартикулируемости душевных переживаний и тематизируя основную проблематику рассказа — затрудненность человеческого общения и понимания.

«Вообще фраза, как бы она ни была красива и глубока, действует только на равнодушных, но не всегда может удовлетворить тех, кто счастлив, или несчастлив; потому-то высшим выражением счастья или несчастья является чаще всего безмолвие; влюбленные понимают друг друга лучше, когда молчат, а горячая, страстная речь, сказанная на могиле, трогает только посторонних, вдове же и детям умершего кажется она холодной и ничтожной» (В сумерках. С. 192).

Присутствие в приведенных фрагментах концептов «музыка» и «безмолвие» с теми смысловыми коннотациями, которые будут программно актуализированы в символизме, а именно как языка или же состояния, способных к адекватной передаче и восприятию «невывразимого», форм трансцензуса — такой смысловой обертоном приобретает мотив музыкального звука в «Скрипке Ротшильда», «Свирели», «Черном монахе» (серенада Брага), заставляет вспомнить высказывание Андрея Белого о Чехове как «подножии русского символиз-

⁶ Чехов А. П. В сумерках. Сер. «Лит. памятники». М., 1986. С. 189. (Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы). Ср. аналогичный «апофатический» прием в заключительных строках рассказа «Гусев», где «безразличная природа» — океан, ставший могилой для героя рассказа, — преобразуется в луче божественной славы: «Из-за облаков выходит широкий зеленый луч и протягивается до самой середины неба; немного погодя рядом с этим ложится фиолетовый, рядом с этим золотой, потом розовый... Небо становится нежно-сиреневым. Глядя на это великолепное, очаровательное небо, океан сначала хмурится, но скоро сам приобретает цвета ласковые, радостные, страстные, какие на человеческом языке и назвать трудно» (С. — 7, 339). Здесь и далее ссылки на произведения и письма Чехова даются в тексте по изданию: Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Соч. (С.): В 18 т. М., 1983—1988; Письма (П.): В 12 т. М., 1974—1983 (с указанием тома и страниц в скобках). Анализируя данное произведение, Р. Джексон следующим образом интерпретирует его финал: «...божественная слава — трансцендентна. Даже океан уступает этой славе. Даже Чехов — человек, который уверяет своих современников в том, что он не верит в Бога, — все-таки празднует славу божественного мира и указывает на христианский императив любви на пути человечества „куда-то“» (Jackson R. L. Библейские и литературные аллюзии в рассказе «Гусев» // Anton P. Čechov. S. 425).

ма».⁷ При этом важно подчеркнуть, что символистская перспектива усматривается в особой прозорливости Чехова, в его способности показать реальность «прозрачной», «сквозной» не выходя за пределы самой реальности, а лишь *всматриваясь* в нее, «уточняя и изучая самый образ видимости».⁸ И действительно, работа Чехова с архетипическими образами, заключающими в себе символику трансцендентного и пространственную семантику расторжения границ в движении к нему или мгновенном «касании» и оформленными как мотивы перехода или переправы через воду — реку, ручей («Святою ночью», «Верочка», «Студент», «Черный монах»), взгляда сквозь завесу, снег, оконное стекло, ветви деревьев («На пути», «Верочка», «Скрипка Ротшильда», «По делам службы»), потока света, отблеска костра, высвечивающего сокрытое («Панихида», «Святою ночью», «Студент», «Мужики», «В овраге»), подготавливала устойчивые символистские мотивы «другого берега», «прозрачности» («сквожения») и метафизику восхождения и экстазирования Я. Ср. пример из повести «Мужики», где открытое пространство и свет заката, предстающие взору героев повествования, обретают метафизический смысл как момент духовной встречи с Божественным.

«Река была в версте от деревни, извилистая, с чудесными кудрявыми берегами, за нею опять широкий луг, стадо, длинные вереницы белых гусей, потом так же, как на этой стороне, крутой подъем на гору, а вверх, на горе, село с пятиглавою церковью {...} Сидя на краю обрыва, Николай и Ольга видели, как заходило солнце, как небо, золотое и багровое, отражалось в реке, в окнах храма и во всем воздухе, нежном, покойном, невыразимо чистом {...} А когда солнце село, с бляньем и ревом прошло стадо, прилетели с той стороны гуси, — и все смолкло, тихий свет погас в воздухе, и стала быстро надвигаться вечерняя темнота» (С. — 9, 282).

Миг эпифании словесно запечатлен синэстетическим образом *тихий свет*. Он возникает как заключительный в описании, предельно детализированном и своей фактурностью напоминающем полотно передвижников. Но он же несет в себе память о своем религиозном источнике — молитве «Свете Тихий» — и определяет дальнейшее развитие мотива *просветления* мира, что соответствующим образом организовано и на уровне словесной аранжировки текста («Низко над лугом носился сонный ястреб, река была пасмурна,

⁷ Белый Андрей. Арабески. М., 1911. С. 397. См. подробнее: Szilard L. Чехов и проза русских символистов // Anton Čechov: Werk und Wirkung. Wiesbaden, 1990. Т. II. S. 791—804, а также главу «Звуковые повторы в прозе Чехова» в кн.: Шмид В. Проза как поэзия: Пушкин. Достоевский. Чехов. Авангард. СПб., 1998. С. 243—262.

⁸ Белый Андрей. Арабески. С. 396. Д. С. Мережковский также обратил внимание на особенность чеховской оптики: «Глаз Чехова устроен так, что он всегда и во всем видит это *невидимое обыкновенное* и вместе с тем видит *необычайность обыкновенного*» (Мережковский Д. Чехов и Горький. СПб., 1906. С. 14).

⁹ О символе прозрачности см.: Грякалова Н. Ю. Об одной реминисценции у А. Блока («Мона Лиза» Леонардо да Винчи) // Русская литература. 1987. № 2. С. 212—216.

бродил туман кое-где, но по ту сторону на горе уже протянулась полоса света, церковь сияла»; «...лицо у нее (Ольги) становилось жалостливым, умиленным и светлым» (при чтении Евангелия); «Стоя на краю обрыва, Ольга подолгу смотрела на разлив, на солнце, на светлую, точно помолодевшую, церковь, и слезы текли у нее, и дыхание захватывало оттого, что страстно хотелось уйти куда-нибудь, куда глаза глядят, хоть на край света»; «...в чистой, прозрачной воде ходили стаи широколобых голавлей. (...) Повевало теплотой, стало отрадно. Какое прекрасное утро! И, вероятно, какая была бы прекрасная жизнь на этом свете, если бы не нужда...» (курсив мой. — Н. Г.).¹⁰

По мнению Андрея Белого, символы Чехова «вросли в жизнь, без остатка воплотились в реальном. И поскольку за начало реального мы берем образ переживания, а за форму его — символ, постольку Чехов более всего символист». ¹¹ Определив субстанцию чеховского творчества формулой «опрозраченный реализм, непроизвольно сросшийся с символизмом», ¹² Андрей Белый указал тем самым на механизм смыслообразования, фундирующий символистскую поэтику: постоянное пульсирование, мерцание глубинных смыслов, обнаруживающих себя в точках мгновенного схождения бытового и бытийного, преходящего и вечного, в ситуациях предельных, религиозных по сути переживаний.

Религиозное переживание выделяется как изначальное и доминантное, ибо в переживании богооткровения зарождается религия как religio — связь, соединение: «В религии устанавливается и переживается связь, связь человека с тем, что выше человека». ¹³ Сущность религиозного переживания о. Сергей Булгаков определил как «непосредственное касание мирам иным, ощущение высшей, божественной реальности», в нем «дано чувство Бога, притом не вообще, in abstracto, но именно для данного человека; человек в себе и чрез себя обретает новый мир, пред которым трепещет от страха, радости,

¹⁰ О религиозных мотивах в повести см.: *Pahomov S. Religious Motifs in Chekhov's «Muzhiki» // Записки русской академической группы в США. Т. XXV. New York, 1992—1993. P. 111—119; De Sherbinin J. Iconography of Mother of God in «Muzhiki» // Anton P. Čechov. S. 405—412.*

¹¹ *Белый Андрей. Луг зеленый. М., 1910. С. 128—129.*

¹² *Белый Андрей. Арабески. С. 399.*

¹³ *Булгаков С. Н. Свет невечерний. С. 12. Ср. современную трактовку термина, обнаруживающую новые коннотации, важные для понимания анализируемой темы: «Слово „религия“ происходит от латинского *relego* „вновь собирать, повторно посещать, еще и еще раз вглядываться, перечитывать, вчитываться, снова обсуждать, тщательно обдумывать“. (...) От этого слова *relego* (а не от *religio* — *связывать, заплетать косу*) происходит *religio* „совестливость, внимательность, добросовестность, благочестие, благоговение, богопочитание“. Значение разворачивается дальше в „щебетливость, стеснительность, сознание греховности, вины, преступления“. В основе этого смыслового ряда — способность человека отойти от суеты, совестливо и тщательно вдуматься в то, что по-настоящему серьезно» (*Бибихин В. В. Язык философии. М., 1993. С. 272—273*).*

любви, стыда, покаяния».¹⁴ Подобная тематическая избирательность обусловлена и тем постоянством, с каким Чехов обращался к данному феномену на протяжении всего творчества — от «пестрых рассказов» начала 1880-х гг. и «путевого наброска» «Перекасти-поле» (1887) до предсмертного рассказа «Архиерей» (1902). Герои его произведений вовлечены в различные формы религиозной жизни: они молятся, исповедуются, принимают первое причастие, посещают монастыри, меняют веру, участвуют в религиозных обрядах — венчаниях, панихидах, молебнах, крестных ходах, слушают церковное пение и сами поют в хорах, совершают литургию, сочиняют акафисты, поклоняются чудотворным иконам, читают Священное Писание, живут по церковному календарю. Сами названия рассказов, ряд которых достаточно репрезентативен, — «Петров день» (1881), «В рождественскую ночь» (1883), «Троицын день» (1884), «Святою ночью» (1886), «Накануне поста» (1887), «На страстной неделе» (1887), «На святках» (1900) — свидетельствуют об онтологической укорененности описываемой жизни в православной традиции. Накануне Рождества происходят события, ставшие сюжетом рассказов «Ванька» (1886), «Сапожник и нечистая сила» (1887), на Рождество — в рассказах «На пути» (1886), «Бабе царство» (1894), на Крещение — в рассказах «Художество» (1886), в Страстную пятницу — в рассказе «Студент» (1894). Торжества в Святых Горах в дни Иоанна Богослова и Николая Чудотворца — предмет изображения в очерке «Перекасти-поле». В повести «Мужики» (1897) религиозные и церковные праздники являются опорными концептами повествования. Органическая бытийность православного праздника, вовлекающая в круг своего религиозного воздействия даже людей, равнодушных к вере, может быть подчеркнута чувственно-перцептивной деталью, как например в рассказе «На пути» в речи персонажа: «Есть праздники, которые имеют свой запах. На Пасху, Троицу и на Рождество в воздухе пахнет чем-то особенным. Даже неверующие любят эти праздники. Мой брат, например, толкует, что Бога нет, а на Пасху первый бежит к заутрени» (В сумерках. С. — 127—128).

Нередко православный праздник или сцена церковного богослужения становятся исходной точкой наррации, ср.: «Вечером первого дня Пасхи...» («Тайна», 1887); «Я возвращался со всенощной. Часы на святогорской колокольне, в виде предисловия, проиграли свою тихую мелодичную музыку...» («Перекасти-поле»); «В церкви Одигитриевской Божией Матери (...) обедня только что кончилась» («Панихида», 1886); «На станции Прогонной служили всенощную» («Убийство», 1895); «Под Вербное воскресенье в Старо-Петровском монастыре шла всенощная» («Архиерей»). И хотя подобная экспозиция не всегда определяет сюжетно-событийные и идейно-тематические ходы повествования, напротив, границы профанного и сакрального в нем нередко смешаются, однако благодаря ей задается принципиаль-

¹⁴ Булгаков С. Н. Свет не вечерний. С. 19.

ная соотношенность — эквивалентная («Архиерей») или контрастная («Убийство») — бытового и бытийного (религиозного) как сущностная характеристика «русской жизни» и архетипика «русскости».

Православие обретает значение глубинной онтологии и религии естественного распорядка. Конфигурация религиозного жеста сохраняет свою духовную интенцию даже в том случае, когда нарративная модель предполагает амбивалентность сакрального/профанного вплоть до ситуации «подмены». В качестве иллюстрации данного тезиса можно привести юмористический рассказ «Неудача» (1886), фабула которого внешне сведена к комическому случаю. Мать девушки, горя желанием выдать дочь замуж и дождавшись, когда дочь останется наедине с предполагаемым женихом, врывается в комнату и благословляет молодых на брак, совершая в суете ошибку.

«Учитель чистописания несмело поднял глаза и увидел, что он спасен: мамаша впопыхах сняла со стены вместо образа портрет писателя Лажечникова» (С. — 3, 419).¹⁵

Ирония и скепсис по отношению к современному религиозному сознанию, которое допускает соседство в домашнем иконостасе образов святых, лубочных картинок и журнальных вырезок светского содержания (ср. подобные описания в рассказе «На пути», повести «Мужики», путевых очерках «Из Сибири» и др.), не устраняет понимания феномена народной религиозности в его взаимодополняющих аспектах, нередко полярно разведенных. На контрасте между сатирической бытоописательностью жанра рассказа «из народной жизни» и религиозно-философской направленностью обобщающей мысли строится повествование в рассказе «Художество». Его герой Сережка, лентяй и пьяница, обладает «от Бога» талантом скульптора и художника. Каждый год, на Богоявление, он сооружает Иордань — место для водосвятия, вырубая из льда аналой, крест, раскрытое Евангелие, епитрахиль, спускающуюся с аналая, голубя, стараясь придать ему выражение кротости и смиренномудрия. Ничтожный и никчемный Сережка раз в год превращается в народного религиозного художника, чей творческий акт поддержан волей коллектива:

«Сережка бегаёт по селу, как угорелый. ⟨...⟩ Он бранится, толкается, грозит и... хоть бы одна живая душа огрызнулась! Все улыбаются ему, сочувствуют, величают Сергеем Никитичем, все чувствуют, что художество есть не его личное, а общее, народное дело. Один творит, остальные ему помогают. Сережка сам по себе ничтожество, лентяй, пьянчуга и мот, но когда он с суриком или циркулем в руках, то он уже нечто высшее, божий слуга» (С. — 4, 291).

Лексико-семантическая оппозиция *ничтожество/нечто высшее, божий слуга* (то есть «ничто»/«нечто») и развертывающиеся раз-

¹⁵ Другие примеры смешения сакрального и профанного см. в указанной монографии С. Сендеровича.

мышления повествователя о творчестве как религиозном даре и долге отсылает к смысловому пространству пушкинского стихотворения «Поэт» («Пока не требует поэта...», 1828), где проводится аналогичное противопоставление («...И меж детей ничтожных мира, // Быть может, всех ничтожней он. // Но лишь божественный глагол // До слуха чуткого коснется, // Душа поэта встрепетется...») и соответственно религиозное понимание творчества и поэтического вдохновения. Таким образом, мы имеем дело с довольно ранним проявлением в творчестве Чехова того процесса эмблематизации образов и словесных оборотов предшествующей литературной традиции, который приобретает структурообразующее значение в символистской прозе. Но одновременно Чехов смещает пушкинскую топику, снимая романтическую антиномию «поэта» и «толпы», также имеющую отчетливый генезис, в финале рассказа, когда *тысячи народа (толпа)* переживают религиозный восторг, созерцая *художество ничтожно-го Серезки*.

«Настает крещенское утро. Церковная ограда и оба берега на далеком пространстве кишат народом. (...)»

Наверху раздается благовест... Тысячи голов обнажаются, движутся тысячи рук, — тысячи крестных знамений!

И Серезка не знает, куда деваться от нетерпения. Но вот, наконец, звонят к „Достойно“; затем, полчаса спустя, на колокольне и в толпе заметно какое-то волнение. Из церкви одна за другой выносят хоругви, раздаются бойкий, спешащий трезвон. Серезка дрожащей рукой сдергивает рогожи... и народ видит нечто необычайное. Аналой, деревянный круг, колышки и крест на льду переливаются тысячами красок. Крест и голубь спускают из себя такие лучи, что смотреть больно... Боже милостивый, как хорошо! В толпе пробегает гул удивления и восторга; трезвон делается еще громче, день еще яснее. (...) Крестный ход, сияя ризами икон и духовенства, медленно сходит вниз по дороге и направляется к Иордани. (...) водосвятие начинается. Служат долго, медленно, видимо стараясь prolongить торжество и радость общей народной молитвы. Тишина.

Но вот погружают крест, и воздух оглашается необыкновенным гулом. (...) Серезка прислушивается к этому гулу, видит тысячи устремленных на него глаз, и душа лентя наполняется чувством славы и торжества» (С. — 4, 291—292).

Принцип контраста выявляет и другие смысловые составляющие рассказа, прежде всего мысль о духовно-преобразовательном характере творчества, а также собственно авторскую эстетическую концепцию: изображение «жизни, какова она есть на самом деле». ¹⁶ Это поддерживается, в частности, противопоставлением статики/динамики на уровне развития сюжета — от начала строительства Иордани, когда герой перенимает инициативу у своего инертного антагониста — церковного сторожа Матвея, к кульминационному моменту — обряду водосвятия; на уровне описания эмоционального состояния

¹⁶ См. письмо к М. В. Киселевой (январь 1887 г.): «Художественная литература потому и называется художественной, что рисует жизнь такую, какова она есть на самом деле. Ее назначение — правда безусловная и честная» (П. — 2, 11).

героя — от суетливой возбужденности к душевной гармонии, «чувству славы и торжества»; на уровне собственно художественной фактуры текста, манифестирующей эстетические устремления автора, — от статичности «жанра» к подвижной жизненной панораме,¹⁷ или, вспоминая слова В. В. Розанова, сказанные в связи с оценкой религиозной живописи М. В. Нестерова, — от «„la nature morte” (мертвой природы (фр.)) религии» к «еe „la nature vive” (живой природе (фр.))».¹⁸ Следует заметить, что поэтис религиозного переживания в рассказах Чехова почти всегда объективирован в категориях движения — телесного либо эмоционального (ср. сцены празднования дня Иоанна Богослова в Святогорском монастыре в очерке «Перекатипале», встречи с живописной иконой в повести «Мужики», венчания Анисима и Липы в повести «В овраге» и др.). Ср., например, описание пасхального торжества в рассказе «Святою ночью», где религиозное переживание, нарастая, пульсирует в смысловом пространстве слов *сущий хаос—суетня—беспокойство и бессонница—возбуждение и беспокойство—необычайная подвижность—всеобщее радостное возбуждение—живое выражение торжества*.¹⁹

Семантическую структуру рассказа «Художество» и сам поэтис определяют морфологически сходные слова-концепты *ничтожество, невежество, художество, торжество*. Они не только обуславливают внешне-фабульное развитие сюжета, но затрагивают его внутренние слои, где происходят духовные метаморфозы: *ничтожество* превращается в *Божьего слугу*, *невежество* — духовно преобразуется,

¹⁷ А. Р. Дуркин строит свой анализ рассказа на сопоставлении с живописными картинами А. К. Саврасова «Грачи прилетели» и И. Е. Репина «Крестный ход в Курской губернии», см.: *Durkin A. R. Čechov's Art in Čechov's «Art»* (Anton P. Čechov. S. 578—579). Заметим, что эстетические вкусы Чехова вполне удовлетворяли полотна передвижников. Так, он намеревался приобрести одну из авторских версий картины «Грачи прилетели», о чем сообщал в письме к И. К. Кондратьеву от 21 октября 1887 г.: «Иметь картину г. Саврасова я почитаю для себя за большую честь (...). Хочется мне иметь „Грачей”» (П. — 2, 134).

¹⁸ *Розанов В. В. М. В. Нестеров // Розанов В. В. Среди художников. М., 1994. С. 253.*

¹⁹ «Беспокойство и бессонницу хотелось видеть во всей природе, начиная с ночной тьмы и кончая плитами, могильными крестами и деревьями, под которыми суетились люди. Но нигде возбуждение и беспокойство не сказывалось так сильно, как в церкви. У входа происходила неутомимая борьба прилива с отливом. Одни входили, другие выходили и скоро опять возвращались, чтобы постоять немного и вновь задвигаться. Люди снуют с места на место, слоняются и как будто чего-то ищут. (...) О сосредоточенной молитве не может быть и речи. Молитв вовсе нет, а есть какая-то сплошная, детски-безотчетная радость, ищущая предлога, чтобы только вырваться наружу и излиться в каком-нибудь движении, хотя бы в беспардонном шатании и толкотне. Та же необычайная подвижность бросается в глаза и в самом пасхальном богослужении. Царские врата во всех приделах открыты настежь, в воздухе около паникадила плавают густые облака ладанного дыма (...) пение суетливое и веселое не прерывается до самого конца; после каждой песни в каноне духовенство меняет ризы и выходит кадить, что повторяется почти каждые десять минут» (В су-мерках. С. 236).

искусство, одухотворенное религиозной задачей, становится *художеством*, религиозный праздник — *торжеством*.²⁰ Но слово *торжество* есть и *рианте* рассказа: им завершается повествование. И здесь оно употреблено для характеристики религиозных переживаний героя, который выступает «торжественником» — виновником торжества.²¹ Тем самым образ предстает как смысловая перспектива, раскрывающая свою потенциальную многозначность, хотя сама событийная описательность остается в пределах «жизни, как она есть».

Весьма показательно, что В. В. Розанов, определяя онтологизм творчества писателя, развивает метафору произрастания: «У Чехова все стелется по земле. Именно, даже не идет, а стелется... Вернее, растет по земле. Как жизнь, как природа, как все».²² Заметив, что «Чехов довел до виртуозности, до гения обыкновенное изображение обыкновенной жизни», он так пояснил свое понимание «самого обыкновенного»: «везде бывающее и чему суждено всегда остаться».²³ иными словами, — то, что *есть*. Стоит в этой связи обратить внимание на некоторые лингво-семантические закономерности. Во-первых, глагол «есть» выступает основой существительного «естество», которое в словаре В. И. Даля имеет значения: «все, что есть; природа, натура и порядок или законы ея; существо, сущность по самому происхождению».²⁴ Во-вторых, согласно разысканиям П. А. Флоренского, в том числе и с отсылками к Далу, «есть» и «истина» — слова одного этимологического гнезда: «Наше русское слово „истина“ лингвистами сближается с глаголом „есть“ (истина—естина). Так что „истина“, согласно русскому о ней разумению, закрепила в себе понятие абсолютной реальности: Истина — „сущее“, подлинно-существующее (...) в отличие от мнимого, не действительного, бывающего. Русский язык отмечает в слове „истина“ онтологический момент этой идеи. Поэтому „истина“ обозначает абсолютное самоидентификация, и, следовательно, само-равенство, точность, подлинность».²⁵

Мысль Розанова, пронизательно улавливающая природу и направленность чеховского таланта, обращена к неким устойчивым, не-

²⁰ Слово «торжество» как обозначение религиозного праздника, объединяющего народ в соборное единство, употреблено Чеховым также в повести «Мужики». Ср. значения слова, отмеченные В. И. Далем: «празднование, народное, вселюдное празднование какого-либо события»; «чин, обряд» (*Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка. М., 1991. Т. 4. С. 419).

²¹ «Торжественник (црк.) — победитель, одолетель, кому празднуют» (там же).

²² *Розанов В. В.* Наш «Антоша Чехонте» // *Розанов В. В.* Мысли о литературе. М., 1989. С. 301.

²³ Там же.

²⁴ *Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка. Т. 1. С. 522.

²⁵ *Флоренский П. А.* Столп и утверждение Истины. Т. 1 (1). М., 1990. С. 15—16. См. также статьи в сб. «Логический анализ языка. Истина и истинность в культуре и языке» (М., 1995), особенно: *Степанов Ю. С.* «Бог есть Любовь», «Любовь есть Бог». Отношения тождества — константы мировой культуры.

изменным — константным²⁶ — характеристикам бытия, к тем далее не разложимым и ни к чему не редуцируемым формам и состояниям, которые не поддаются социальной коррозии и, сохраняясь сами, удерживают собой основания бытия. Именно эти бытийные константы имел в виду Чехов, когда писал Д. В. Григоровичу 9 октября 1888 г. о своих творческих предпочтениях: «Политического, религиозного и философского мировоззрения у меня еще нет; я меняю его ежемесячно, а потому придется ограничиваться только описанием, как мои герои любят, женятся, рождают, умирают и как говорят» (П. — 3, 17). Антропология Чехова чужда детерминизма даже тогда, когда писатель касается зон социальной чувствительности (повести «Мужики», «В овраге»). Рождение, любовь, свадьба, смерть, а также язык — вот то, что обеспечивает круг человеческого существования в его неизменной повторяемости и что онтологически определяет истинность «жизни, какова она есть» (курсив мой. — Н. Г.).²⁷ Названные константы имеют трансцендентное измерение, будучи связанными с обрядовой жизнью церкви, с литургией, с религиозными переживаниями, с предельными ситуациями, предполагающими расторжение привычных рамок и выход в..., то есть различные формы трансцензуса.

С очерченной проблематикой непосредственно связан вопрос о статусе персонажа, способного к выходу за собственные пределы, к метафизическому преодолению границ эмпирического, к «высвечиванию экзистенции» — экзистированию (*existit*), то есть к обнаружению скрытого духовного содержания, что опять-таки возвращает внимание к аспекту «невыразимого». Даже в тех рассказах Чехова, где человек и его жизнь рассматриваются, казалось бы, в бытовом измерении, тем не менее затрагиваются особые состояния маргинальности²⁸ — положения между двумя мирами — и прослеживается механизм их взаимодействия. В «Скрипке Ротшильда» оба героя существуют в пограничном пространстве: Ротшильд обитает в чужом национальном локусе, Якова Бронзу сама профессия гробовщика превратила в существо, живущее на линии границ жизни, — в посредника между жизнью и смертью. Смерть единственного близкого

²⁶ Ср.: «Константа (филос.) — реальность или идея, которая обнаруживается как одна и та же на протяжении длительного времени» (цит. по: Степанов Ю. С., Проскурин С. Г. Константы мировой культуры: Алфавиты и алфавитные тексты в периоды двоеверия. М., 1993. С. 13).

²⁷ Ср. письмо (от 13 ноября 1898 г.) Чехова к сестре, написанное после получения известия о смерти отца, в котором выражен истинно христианский взгляд на миропорядок: «Скажи матери, что (...) все равно после лета должна быть зима, после молодости старость, за счастьем несчастье и наоборот; человек не может быть всю жизнь здоров и весел, его всегда ожидают потери, он не может уберечься от смерти, хотя бы был Александром Македонским, — и надо быть ко всему готовым и ко всему относиться как к неизбежно необходимому, как это ни грустно. Надо только, по мере сил, исполнять свой долг — и больше ничего» (П. — 7, 327).

²⁸ Подробнее см.: *Grihalova N. Ju.* Чеховский герой-маргинал перед загадкой бытия // Anton P. *Čechov*. S. 309—314.

человека — жены — и свое предсмертье ввергают его в состояние душевного напряжения и выхода за собственные пределы: в нем возникает новый человек, одновременно умирающий и рождающийся. В момент исповеди он вспоминает о своих грехах и в его уходящем сознании всплывают несчастное лицо Марфы и отчаянный крик Ротшильда — образы тех людей, к которым он был несправедлив при жизни. Его последнее желание, чтобы скрипку отдали Ротшильду. Ведь именно скрипка соединяла его с «иным» миром, она и после его смерти будет хранить его метафизический «след» и «память». На скрипке, оставив флейту, играет теперь Ротшильд.

«Из-под смычка у него льются такие же жалобные звуки, как в прежнее время из флейты, но когда он старается повторить то, что играл Яков, сидя на пороге, то у него выходит нечто такое унылое и скорбное, что слушатели плачут, и сам он под конец закатывает глаза и говорит: „Ваххх!“ И эта новая песня так понравилась в городе, что Ротшильда приглашают к себе наперерыв купцы и чиновники и заставляют играть ее по десяти раз» (С. — 8, 305).

Голос скрипки, в котором проявлены, наложившись друг на друга, интенции обоих героев, выражает то, что находится в пространстве религиозного междумирия (между иудейством и христианством). Воистину, «несть ни эллина, ни иудея, все дети Божии», и их голоса объединены в едином музыкальном голосе, в той тончайшей субстанции религиозного переживания, которая есть приближение к Первоначалу, к тому, что не может быть выражено словом.

В литературе о Чехове много писалось о выстраиваемой писателем «адогматической модели мира»,²⁹ о релятивизации статуса повествователя и об изменяющейся нарративной дистанции между героем и рассказчиком,³⁰ о децентрации повествования и уходе от прямых авторских оценок³¹ и в итоге, — о проблематизации события в прозе писателя.³² «Без героя», «без героизма» — так определил Розанов программную направленность чеховской концепции.³³ Можно добавить: «И без идеологизма». Сам Чехов осознавал, что в создаваемом им художественном пространстве нет места для «проповеди» и «пафоса», в чем со всей определенностью признавался в письме к А. С. Суворину от 1 апреля 1890 г.: «Конечно, было бы приятно сочетать искусство с проповедью, но для меня лично это чрезвычайно трудно и почти невозможно по условиям техники» (П. — 4, 54). Подлинность и полнота бытия, жизнь, а не «забытые или незабытые слова о ней» — вот, что должно стать на место «тенденции», «пафоса» и «сильных чувств».

²⁹ Чудаков А. П. Поэтика Чехова. М., 1971. С. 160, 187.

³⁰ См.: Drozda M. Нарративные маски зрелого Чехова // Anton P. Čechov: Werk und Wirkung. T. II. S. 270.

³¹ См.: Szilard L. Чехов и проза русских символистов // Anton Čechov: Werk und Wirkung. T. II. S. 791—804; Flaker A. «Дама с собачкой» — смертельный удар по русскому реализму // Anton P. Čechov. S. 537—542.

³² Шмид В. Проза как поэзия... С. 263—296.

³³ Розанов В. В. Наш «Антоша Чехонте». С. 301.

В общий поток жизни вливаются жизни обыкновенных людей, смысл существования которых задан глаголом «есмь». «„Есмь” — самое главное; „есмь” — первое, — пишет Розанов, парадоксально подчеркивая бытийственность творчества Чехова. — {...} „Быть человеком” важнее, чем быть „сытым человеком” и даже „нравственным человеком”, „добрым человеком”, ибо, черт возьми, кто же будет „сыт-то” или „нравственен”, если „меня нет”, существа с жемудком и 10 заповедями?».³⁴

Вот этот голос и жизненный взгляд отдельного человека, погруженного в эмпирическую действительность, но могущего и возвыситься над ней, выйти за пределы быта, и привлекает Чехова. Веру, Бога, Истину ищет у Чехова не герой-идеолог, а обыкновенный «серенький» человек, которому писатель доверяет часть своего духовного опыта. Именно такой человек и является предметом писательского интереса Чехова и его общественного кредо, которое он сформулировал в письме к И. И. Орлову от 22 февраля 1899 г.: «Я не верю в нашу интеллигенцию, лицемерную, фальшивую, истеричную, невоспитанную, ленивую, не верю даже, когда она страдает и жалуется (...) Я верую в отдельных людей, я вижу спасение в отдельных личностях, разбросанных по всей России там и сям — интеллигенты они или мужики, — в них сила, хотя их и мало» (П. — 8, 101).

Подобная позиция откровенно диссонировала со свойственным эпохе 1880—1890-х гг. преклонением перед образом героической интеллигенции и абсолютизацией идеи высокого «служения» («народу», «обществу», «делу», «свободе», «реформам») и утверждала тихий бунт Чехова против господствующего идеологического дискурса. Его программа предусматривала углубление аналитики бытия вплоть до концептуализации периферийных, маргинальных зон человеческого существования и сосредоточивала внимание на формах индивидуального проживания/переживания жизни.

Справедливо отмечено, что построение повествовательных и драматургических ситуаций у Чехова направлено на выявление духовных основ личности,³⁵ на испытание ее «личностного потенциала».³⁶ Следует при этом заметить, усиливая данную позицию, что антропологическая концепция Чехова направлена на выявление меры божественного в человеке, на раскрытие замысла Божьего о человеке. Доказательством сказанного может служить мысль самого писателя, выраженная им в письме 1887 г., свидетельствующая о христианском понимании им человека как образа и подобия Божьего: «Дело в том, что в человеке величаем мы не человека, а его достоинства, именно то Божеское начало, которое он сумел развить в себе до высокой

³⁴ Там же. С. 303—304.

³⁵ См.: Szilard L. К персонализму у Чехова (Николай Бердяев) // Anton P. Šechov. S. 285.

³⁶ Толстая Е. Поэтика раздражения: Чехов в конце 1880-х—начале 1890-х годов. М., 1994. С. 61, 276—277.

степени» (П. — 2, 18).³⁷ «Слова о человеке как образе и подобии Божиим — наиболее часто фигурирующая у Чехова цитата из Библии, — замечает по этому поводу Л. Силард. — Другое дело, что преподносится она преимущественно „апофатически“, как констатация отсутствия искомого качества, приобретая при этом зачастую гротескное оформление»³⁸ (ср. соответствующие фрагменты в «Рассказе неизвестного человека», «Доме с мезонином», «Моей жизни»). Знаменитое письмо Чехова к А. Н. Плещееву от 4 октября 1888 г., написанное вскоре после выхода второго издания сборника «В сумерках», полемичное по отношению к тенденциозной критике, обвинявшей автора в общественном индифферентизме, содержит глубокую самооценку и определяет духовные параметры творчества. «Я боюсь тех, — признается Чехов своему корреспонденту, — 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, и мне одинаково противны как секретари консисторий, так и Нотович с Градовским. Фарисейство, тупоумие и произвол царят не в одних только купеческих домах и кутузках; я вижу их в науке, в литературе, среди молодежи... Потому я не питаю особого пристрастия ни к жандармам, ни к мясникам, ни к ученым, ни к писателям, ни к молодежи. 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» (П. — 3, 11).

Концепция человека в том виде, в каком она предстает в творчестве Чехова и его эпистолярном наследии, содержит глубоко религиозное представление о человеке как телесно-душевном и духовном существе, несущем в себе «искру Божию», то есть способном подняться над уровнем только психологического (душевного) переживания и решения проблем к «осмысленному бытию» (С. Булгаков). Эту крупицу Божественного в обыкновенном человеке Чехов ищет и находит. Далеко не всегда человек в своем бытии-существовании раскрывается в триединой полноте, однако симптоматично, что для себя Чехов избирает именно такой вектор творческого движения — от телесного к душевному и духовному. Вне этих трех компонент для него не мыслится понятие «свободный художник».

³⁷ Ср. толкование данного постулата у о. Сергия Булгакова: «Человек создан по образу и подобию Божию. Образ Божий дан человеку, он вложен в него как неустранимая основа его бытия, подобие же есть то, что осуществляется человеком на основе этого образа, как задача его жизни» (Булгаков С. Н. Свет невечерний. С. 268).

³⁸ Szilard L. К персонализму у Чехова (Николай Бердяев) // Anton P. Čechov. S. 287.

Герои, точнее — не-герои Чехова много говорят о Боге, о мире, о смысле существования, о своей тоске по «настоящей», «простой» вере. Это говорение может быть многословно, сумбурно либо косноязычно и неотрефлектировано. Но в том и другом случае это попытка передать в слове свой опыт общения с трансцендентным, свое *чувствование* и *переживание* Бога, которое противится переводу на уровень рациональных понятий, ибо Божественное начало невыразимо. Чехов-писатель претворяет мир в вечную жизнь языка, Чехов-мыслитель останавливается перед величием онтологической реальности мира и человека, глубинные корни которого таинственны и сверхрациональны.