

## К проблеме религиозного субтекста в произведениях Чехова<sup>1</sup>

Валерий Гречко

---

Вопрос о религиозности Чехова до сих пор остается спорным моментом в чеховедении. По всей видимости, он и не будет иметь однозначного решения, так как и свидетельства современников, и записи самого Чехова дают аргументы сторонникам самых различных точек зрения (см., например, Чудаков 1996). Так что оставим эту проблему его биографам и обратимся к вопросу, который нас, как литературоведов, должен интересовать больше: Насколько важны религиозные мотивы в чеховских произведениях? Речь не идет о тех вещах, где религиозная тема входит в текст напрямую и видна невооруженным глазом (например, рассказы «Студент», «Архиерей» и др.). Представляется, что и во многих произведениях, где на поверхности эта тема как будто не наблюдается, религиозный субтекст оказывается важным для понимания чеховского замысла. Скрытые религиозные мотивы в произведениях Чехова лишь в последнее время стали привлекать внимание исследователей (отметим здесь работы Jackson 1993; Сендерович 1994; de Sherbinin 1997), и эта тема, вероятно, может открыть еще много неизвестных страниц в его творчестве. Во всяком случае, вопрос «является ли использование Чеховым христианских мотивов одним из “секретов” его прозы?» (Ранева - Иванова 1998: 485) заслуживает весьма серьезного внимания.<sup>2</sup>

В качестве примера рассмотрим рассказ «Скрипка Ротшильда», написанный Чеховым в 1894 году. Как мы увидим ниже, в этом небольшом рассказе проблема религиозного субтекста представлена в необычайно сконцентрированном виде и оказывает существенное влияние на понимание замысла всего произведения. Для того чтобы читатель мог следовать нашей аргументации, напомним вначале основные сюжетные линии этого рассказа.

В небольшом провинциальном городке живет гробовщик Яков Иванов по прозвищу Бронза. Живет он бедно, как простой мужик, вместе с женой Марфой и гробами, которые заполняют единственную комнату дома. Якова постоянно донимают мысли о деньгах, точнее об «убытках», которые

ему приходится нести: на праздники нельзя работать – убыток, больной полицейский надзиратель уезжает в другой город и там умирает, оставив Якова без выгодного заказа, – опять убыток, и так все время. Подсчитывая убытки, Яков приходит в ярость, которая усиливается еще больше, когда Яков представляет, что все эти упущенные деньги можно было бы положить в банк и преумножить в виде процентов.

Единственной отдушиной для Якова является игра на скрипке, на которой он играет очень хорошо. Когда мысли об убытках не дают ему спать по ночам, он кладет рядом с собой скрипку и трогает ее струны, и от раздающихся в темноте звуков скрипки ему становится легче. Иногда Якова зовут играть на свадьбы в еврейский оркестр. В оркестре рядом с Яковым сидит молодой флейтист по фамилии Ротшильд, который даже самое веселое умудряется играть жалобно. Постепенно Яков без всякой видимой причины проникается ненавистью ко всем евреям, в особенности к Ротшильду, к которому он постоянно придирается и ругает его нехорошими словами.

Однажды Марфа, жена Якова, заболела. Он ведет ее в больницу, но фельдшер практически отказывается ее лечить. Дома Яков вспоминает, что за всю жизнь он ни разу не приласкал, не пожалел ее, а только кричал на нее и бранил за убытки. На следующий день Марфа умирает. Перед смертью она вспоминает, как в молодости они с мужем сидели на речке под вербой, как у них родился ребенок, который вскоре умер. Яков же ничего этого вспомнить не может и считает все фантазиями жены.

Похоронив жену, Яков в тоске возвращается домой, ему нездоровится. По дороге он встречает Ротшильда, который зовет его играть в оркестр. Яков грубо прогоняет Ротшильда, угрожая побить. С тяжелым сердцем Яков идет куда глаза глядят и попадает на реку. Здесь он видит старую вербу, и неожиданно в его памяти возникает то, о чем рассказывала его жена. Яков размышляет о своей впустую прожитой жизни, в которой были одни нереализованные возможности, «убытки», и задается вопросом: «Зачем люди делают всегда именно не то, что нужно? ... Зачем вообще люди мешают жить друг другу? Ведь от этого какие убытки! ... Если бы не было ненависти и злобы, люди имели бы друг от друга громадную пользу» (8: 304). Вскоре Яков умирает. Перед смертью, исповедуясь, он просит отдать свою скрипку Ротшильду. После смерти Якова Ротшильд играет в городе на скрипке так

жалобно, что слушатели не могут сдержать слез.

Таково краткое содержание рассказа. Рассказ занимает всего несколько страниц, но он является одной из вершин творчества Чехова. Он заслужил высочайшие оценки многих критиков. Так, уже вскоре после выхода рассказа А. И. Урусов замечает: «Скрипка Ротшильда – превосходная вещь, чистый шедевр» (цит. по: Долотова 1977: 504). Пожалуй, один из самых восторженных отзывов по поводу этого рассказа оставил Корней Чуковский: «Гениальный рассказ… Один из самых пронзительных чеховских криков … один из величайших шедевров, какие только знает мировое искусство» (Чуковский 1967: 129). Об интересе к этому рассказу говорит и то, что он не раз «переводился» на языки других искусств: здесь, в первую очередь, заслуживает упоминания опера «Скрипка Ротшильда», написанная В. Флейшманом и Д. Шостаковичем, а также сценическая постановка этого рассказа, осуществленная режиссером К. Гинкасом.<sup>3</sup>

Не оставили этот рассказ без внимания и литературоведы. Его анализу посвящены многочисленные научные статьи и исследования. При этом интерпретации осуществлялись, в основном, по трем направлениям. Во - первых, подчеркивалась его социально - критическая направленность, изображение тяжелой жизни простых людей. Так, в появившейся сразу же после публикации рассказа рецензии критик и известный адвокат С. А. Андреевский замечает, что в «Скрипке Ротшильда» читатель проникается «неимоверной жалостью к суровому терпению убогих, безвестных людей и к долгим сумеркам их упорной, тяжелой жизни» (Андреевский 1895). Естественно, что эта линия была особенно широко представлена в советском литературоведении, видевшем в этом рассказе прежде всего изображение бедности, критику капитализма и неравенства, противопоставление искусства и денег и т. д. С другой стороны, в основном в работах западных славистов этот рассказ ставился в один ряд с теми произведениями Чехова, где затрагивается экзистенциальная тематика, проблемы бессмысленности и абсурдности человеческого существования, такого мироустройства, в котором «от жизни человеку – убыток, а от смерти – польза».

Наконец, еще одна линия исследования связывает рассказ с положением евреев в Российской империи того времени. В частности, известный литературовед Ефим Эткинд считал, что «В центре “Скрипки Ротшильда” –

еврейская тема», столкновение еврея и антисемита (Эткинд 1995: 132).

Все названные подходы, несомненно, затрагивают существенные стороны рассказа Чехова – в нем явно присутствует социальная критика, критика бедности и неравенства; также показана бессмысленность и абсурдность человеческого существования; наконец, затрагивается здесь и еврейский вопрос, который был очень актуален в России конца 19 века. Пожалуй, если мы остаемся на уровне текста, то этими тремя моментами основное содержание рассказа и исчерпывается. Однако при внимательном рассмотрении оказывается, что в «Скрипке Ротшильда» открывается очень важный слой субтекстуальных значений, который до сих пор не привлек внимания исследователей.

Прежде всего, здесь нужно обратить внимание на один аспект этого произведения, без которого понимание как его структуры, так и его содержания останется неполным – а именно, на его религиозный подтекст. Конечно, в какой-то степени религиозный аспект при анализе этого произведения учитывался всегда. Читая текст рассказа, мы часто наталкиваемся на упоминание религиозных праздников, обрядов и т. д. Любовь к ближнему, необходимость которой осознает герой рассказа в конце жизни, также христианская идея.

Однако религиозность рассказа не ограничивается лишь этими внешними и периферийными моментами. Он буквально насыщен идеями, реминисценциями, намеками и прямыми цитатами из Евангелия. Если говорить об интертекстуальности, то главным интертекстуальным источником этого рассказа являются евангельские притчи. И вообще сам рассказ можно рассматривать как притчу, где в иносказательной и как будто профанной форме выражаются основные христианские идеи.

Рассмотрим евангельские тексты, которые лежат в основе рассказа. Прежде всего, это история о воскрешении Лазаря, которая описана в Евангелии от Иоанна, глава 11. Кратко перескажем ее, выделяя моменты, особенно важные для нашего анализа:

Некто Лазарь из маленького городка Вифания заболел и умер. Иисус приходит к нему домой, чтобы его воскресить. Иисуса встречает сестра Лазаря Марфа. К тому времени, когда приходит Иисус, Лазарь уже четыре дня лежит в гробу и от него исходит неприятный запах. Видя людей, которые

оплакивают Лазаря, Иисус плачет сам вместе с ними. Иисус воскрешает Лазаря, и Лазарь выходит из гроба.

В Евангелии история о воскрешении Лазаря приводится прежде всего как одно из чудес Иисуса, как доказательство его божественной сущности. Однако эта история может толковаться и метафорически, как иносказание о духовном воскресении человека. При таком понимании смерть Лазаря истолковывается как духовная смерть, отход от идеалов христианства, а воскресение – как духовное воскресение, возвращение к людям через всеобщую христианскую любовь. Именно такое толкование легенда о Лазаре получает в романе Достоевского «Преступление и наказание», где в роли Лазаря выступает Раскольников (см. Касаткина 2003). В романе эта параллель сознательно подчеркивается Достоевским – Соня Мармеладова читает Раскольникову легенду о воскрешении Лазаря.

Нетрудно заметить, что сюжетная линия рассказа «Скрипка Ротшильда» – внутренняя трансформация главного героя – также хорошо укладывается в эту схему.<sup>4</sup> Путь от духовной смерти к духовному пробуждению, пройденный гробовщиком Яковом в конце жизни, на метафорическом уровне повторяет евангельскую историю о воскрешении Лазаря. Однако самое любопытное заключается в том, что эта параллель получает в рассказе Чехова текстуальное подкрепление. Хотя текст Чехова, в отличие от романа Достоевского, не содержит прямых упоминаний о Лазаре, в рассказе присутствует большое количество указаний и намеков на евангельскую легенду. Перечислим важнейшие из них:

- евангельский Лазарь лежит в гробу – Яков по профессии гробовщик, живет в одной комнате вместе с гробами;
- сестру Лазаря зовут Марфа – так же, как жену Якова;
- Лазарь лежит в гробу четыре дня – духовная трансформация Якова также занимает четыре дня, в тексте рассказа прямо упоминаются четыре дня;
- умерший Лазарь неприятно пахнет – в рассказе повторяется мотив неприятного запаха (чеснок);
- Иисус плачет вместе с людьми – в рассказе многократно повторяется мотив слез.

Параллели с евангельской легендой о воскрешении Лазаря помогают лучше

понять и общую структурную схему рассказа. Так же как и евангельская легенда, рассказ построен на оппозиции жизнь – смерть. Однако у Чехова эта оппозиция приобретает парадоксальные черты: жизнь представлена как тюрьма, гроб, а смерть, наоборот, как пробуждение, спасение. По сути дела, это оксюморонные сочетания: жизнь как смерть и смерть как переход к настоящей жизни.<sup>5</sup>

В тексте рассказа мы находим отчетливые признаки этой оппозиции. Во многом аналогично евангельской легенде, противопоставление жизни и смерти раскрывается через пространственную метафору как противопоставление открытого и закрытого пространства.<sup>6</sup> В Евангелии многократно подчеркнуто заключение умершего Лазаря в ряд оболочек, ограничивающих его от мира живых: Лазарь лежит в гробу, гроб находится в пещере, вход в пещеру придавлен камнем, а сам Лазарь спеленат саваном по рукам и ногам. В рассказе Чехова жизнь Якова, которая эквивалентна лежанию Лазаря в гробу, также описывается через целую цепь деталей, которые прямо или метафорически указывают на замкнутость пространства. Так, уже в самом начале рассказа упоминаются традиционные символы закрытости и изоляции – больница и тюрьма. Яков живет в избе, где только одна комната, уставленная гробами – по сути дела в гробу.<sup>7</sup> Прямые указания на закрытые пространства дополняются многочисленными указаниями на физические состояния, которые выполняют в данном тексте функцию знаков, указывающих на тесное закрытое пространство: багровое от жары и удушья лицо Якова, духота, жажда.

В противоположность тесной, душливой жизни духовное пробуждение героя перед смертью связывается с выходом в открытое пространство. Его внутренняя трансформация сопровождается переходом из тесной, уставленной гробами комнаты за город, к реке, с открывающейся до горизонта величественной панорамой природы. Летящие птицы – этот традиционный образ, указывающий на открытость и многомерность пространства – также многократно используется Чеховым в этом фрагменте (кулики, утки, громадные стада белых гусей). Момент духовного пробуждения Якова, перехода от духовной смерти к духовному воскресению выделяется архетипическими символами: река как символ границы и яркий свет солнца («от воды шло такое сверканье, что было

больно смотреть» – 8: 303), символизирующий духовное озарение.

Интересно отметить, что пространственная оппозиция открытого – закрытого получает у Чехова дополнительное подкрепление еще и за счет цветовой символики. В рассказе явственно прослеживается противопоставление двух цветовых кластеров – красного и белого, которые синэстетически связываются с закрытым и открытым пространством соответственно. Ощущение тесной, душливой жизни раскрывается через темно - красный, багровый цвет – цвет застоявшейся крови. Рассказ буквально насыщен подобными примерами: многократно упоминается багровое лицо Якова, разговор в больнице также концентрируется вокруг застоявшейся крови (банки, пиявки, пускание крови), кроваво - красный колорит нагнетается Чеховым и в, казалось бы, случайных деталях (неожиданно появляются краснощекая дама, лоящие на мясо раков мальчишки и т. д.). В этом ключе можно истолковать и прозвище героя рассказа – Бронза, металлический сплав красно - желтого цвета. С другой стороны, открытое пространство и связанное со смертью духовное воскресение героя поддерживаются через метафору белого цвета: бледная умирающая Марфа, умерший ребенок с белокурыми волосами, срубленный березовый лес, стада белых гусей и т. д.

Как и положено в мифологической картине пространства, между жизнью и смертью есть граница, а на границе – сторож. В рассказе Чехова эту функциональную позицию занимает больница и фельдшер Максим Николаич. Наряду с социально - критическими моментами, эпизод в больнице имеет и ярко выраженные черты архетипической ситуации перехода границы. Фельдшер Максим Николаич не лечит – он решает, когда человеку умереть («Как будто от него зависело жить старухе или умереть» – 8: 300). Решение это окончательно – если принято решение умереть, никакие мольбы не помогут. Странный язык, на котором говорит Максим Николаич – смесь канцеляризма, заимствований из французского и просторечия – характеризует язык малообразованных людей, которые хотят произвести впечатление образованных. Но рассмотренные в контексте функциональной позиции перехода границы, слова фельдшера приобретают и некое сакральное значение. Употребленные им через запятую, как синонимы слова «досвиданция» и «бонжур» противоположны по значению, и подобное

амбивалентное прощание - приветствие оттеняет пограничный характер ситуации (указание на путь, переход из одного состояния в другое еще больше усиливается за счет каламбурной ассоциации «до свидания» – «досвиданция» – «станция»).

Рассмотрение рассказа Чехова через призму евангельской легенды о Лазаре помогает нам понять еще одну важную оппозицию «Скрипки Ротшильда». В Евангелии Лазарь тесно связан с самим Иисусом. В некотором смысле они представляют собой парный персонаж – оба они, умерев, воскресли. Более того, в Евангелии воскрешение Лазаря рассматривается как непосредственная причина казни и последующего воскресения Иисуса («С этого дня положили убить Его» – Иоанн 11: 53). Пасха, воскресение Иисуса, и воскрешение Лазаря находятся в тесной связи: воскрешение Лазаря празднуется в Лазареву субботу – это суббота непосредственно перед пасхальной неделей. В рассказе Чехова есть и прямое указание на связь между Пасхой и воскрешением Лазаря. Важным символом в рассказе является верба, о которой вспоминает жена Якова и которую он видит у реки – она помогает ему вспомнить прошлое и задуматься о своей жизни, предвосхищая духовное пробуждение. Верба отсылает нас к Вербному воскресенью, церковному празднику, который отмечается непосредственно после Лазаревой субботы и одновременно открывает пасхальную неделю. Верба является традиционным пасхальным символом, который неоднократно используется Чеховым в других рассказах (см., например, его более ранний рассказ «Верба»).<sup>8</sup>

Аналогично евангельской паре Лазарь – Иисус, в рассказе у Якова также есть парный персонаж – флейтист Ротшильд. Чехов дает нам несколько намеков, которые позволяют рассматривать фигуру Ротшильда как структурный эквивалент евангельского Иисуса. Чехов очень мало описывает внешность Ротшильда, однако те немногие характеристики, которые имеются в рассказе, вполне соответствуют установившимся представлениям об Иисусе. В иконографической традиции Иисус часто изображается с немощным телом и золотистыми волосами (чеховский Ротшильд – «рыжий тощий жид» – 8: 297). Чехов всячески подчеркивает чувствительность, деликатность, «детскость» Ротшильда – характеристики, которые в высокой степени присущи и евангельскому Иисусу.<sup>9</sup>

Кроме того, в тексте рассказа имеется и более явное указание на сходство

между Ротшильдом и Иисусом. Вспомним, что в оркестре Ротшильд играет на флейте – это заставляет вспомнить известную фразу из Евангелия: «Мы играли вам на свирели, а вы не плясали, мы пели вам печальные песни, а вы не рыдали» (Матфей 11: 17, также Лука 7: 32). В толкованиях Евангелия Иисус прямо связывается с музыкантом, печально играющим на свирели: «Господь играл нам на свирели в драгоценных обетованиях Евангелия и пел печальные песни в грозных предупреждениях Закона. Он играл нам на свирели в благодатных и милостивых деяниях Промысла Божия и пел печальные песни – посещая нас бедами и скорбями» (Шаргунов 2008). Таким образом, для Чехова и читателей того времени Ротшильд, жалобно играющий на флейте, заключал в себе вполне ясный намек на Иисуса.<sup>10</sup>

Важный мотив, который объединяет Якова и Ротшильда – это мотив денег, мотив банка. Чехов иронически дает бедняку Ротшильду фамилию известного банкира. С другой стороны, Яков постоянно думает о нереализованных возможностях богатства, об убытках. Он размышляет о том, сколько процентов могли бы принести деньги, если бы он положил их в банк. Эти мысли перерастают в более общие рассуждения, которые оказываются созвучны уже евангельским заповедям: «Если бы не было ненависти и злобы, люди имели бы друг от друга громадную пользу» (8: 304). Таким образом, мысли о пользе, процентах переосмысливаются в свете христианских идеалов всеобщей любви. Здесь возникает еще одна параллель между Ротшильдом и Иисусом. У Иисуса обнаруживается сходство с банкиром, только он призывает вкладывать в свой «банк» не деньги, а любовь к ближнему, и лишь такие вклады принесут людям настоящие «проценты».<sup>11</sup>

Но правомерно ли рассматривать Иисуса как банкира, не осуждает ли христианское учение богатство и взимание процентов? Здесь уместно напомнить, что тема процентов на вложенные деньги прямо используется в Евангелии, представляя собой одну из ярких метафор, раскрывающих смысл человеческого существования. Речь идет о хорошо известной притче о талантах (Матфей 25: 14-30). Некий господин, уходя в длительное путешествие, дает своим рабам на хранение определенную сумму денег (таланты). Вернувшись, он спрашивает своих рабов, как они поступили с данными им деньгами. Он хвалит тех, кто пустил деньги в дело и получил на них прибыль. Того же, кто зарыл свой талант в землю и не преумножил

оставленный ему капитал, он ругает: «Подобаше убо тебе вдати серебро мое торжником: и пришед аз взял бых свое с лихою», т. е. с процентами, отбирает у него последний талант и изгоняет в «тьму кромешную». В толкованиях Евангелия говорится, что в этой притче речь идет об Иисусе, оставившем каждому человеку заповеди всеобщей любви, которую надлежит преумножить. Закопавший же талант в землю «есть тот, кто думает об одной своей пользе, а о пользе других и не помышляет, за что он и будет осужден» (Феофилакт 2005). Несомненно, что Чехов в своем рассказе отсылает читателя к этой евангельской притче. Об этом говорит не только весьма прозрачное сходство рассуждений Якова о процентах со смыслом евангельской притчи, но и прямое упоминание Чехова о таланте, который есть у Якова (ср. слова Ротшильда: «Если бы я не уважал вас за талант, то вы бы давно полетели у меня в окошке» – 8: 298).<sup>12</sup>

На примере внимательного прочтения «Скрипки Ротшильда», представленного в настоящей статье, можно убедиться, что ста лет, прошедших после смерти Чехова, оказалось недостаточно, чтобы в полной мере понять и оценить его творчество. Здесь можно процитировать слова Савелия Сендеровича, говорящего о том, что «в течение столетия Чехов был самым непонимаемым русским писателем» (Сендерович 1994: 4). По крайней мере, в некоторых произведениях Чехова обнаруживается глубинный субтекстовый план, часто оказывающийся решающим для их понимания. Локализация и дешифровка скрытых в тексте субтекстуальных моментов важны не только потому, что они способны прояснить и углубить понимание какого-либо отдельного чеховского текста. Наличие мощного и, очевидно, хорошо продуманного субтекстуального уровня заставляет нас задуматься о писательской технике Чехова и, может быть, пересмотреть распространенное отношение к Чехову как к писателю ясного и рационального стиля. Представляется, что в особенности стоит обратить внимание на религиозные аллюзии и подтексты, в которых может содержаться ключ, без которого глубинный чеховский замысел останется раскрыт не полностью.

## Примечания

1. Автор выражает свою признательность профессору Мицуёси Нумано за интересный вопрос, из которого вырос замысел настоящей статьи.
2. В данной статье произведения Чехова цитируются по изданию: А. П. Чехов, Полное собрание сочинений и писем в 30 томах. М.: Наука, 1974 – 1983. В дальнейшем после цитаты указывается только номер тома и страницы.
3. Вениамин Флейшман (Фляйшман) начал работу над оперой «Скрипка Ротшильда» в 1939 году. Работа не была им завершена, так как композитор вскоре погиб на войне. Опера была окончена и оркестрована Д. Шостаковичем в 1944 году. Ее первая сценическая постановка состоялась в 1968 году на сцене Экспериментальной оперной студии при Ленинградской консерватории под художественным руководством Соломона Волкова. Сразу же после этого опера была запрещена из-за обвинений в «сионизме» (истории создания и сценической постановки этой оперы посвящен фильм режиссера Эдгара Козаринского «Скрипка Ротшильда», снятый в 1996 г.). К 100-летию со дня рождения Д. Шостаковича в 2006 г. опера была поставлена в Берлине (Konzerthaus Berlin). Спектакль по рассказу «Скрипка Ротшильда» был поставлен режиссером К. Гинкасом в 2004 г. сначала в Йельском репертуарном театре, а затем в Московском театре юного зрителя, в репертуаре которого пьеса находится до настоящего времени.
4. Исследователями уже было отмечено, что в «Скрипке Ротшильда» речь идет о духовном возрождении главного героя (Щеглов 1994). Однако, насколько мне известно, на содержательные и текстуальные параллели этого рассказа с евангельской притчей о воскрешении Лазаря до сих пор указано не было.
5. Отметим, что, несмотря на схожее метафорическое понимание легенды о Лазаре в «Преступлении и наказании», у Достоевского отсутствует эта оксюморонная связь – духовное пробуждение Раскольникова не влечет за собой смерть. В этом отношении рассказ Чехова заставляет скорее вспомнить «Смерть Ивана Ильича» Толстого.
6. На широкие возможности использования пространственных метафор в художественном произведении указывал Ю. М. Лотман: «Пространство в художественном произведении моделирует разные связи картины мира: временные, социальные, этические и т. п. [...] В художественной модели мира пространство подчас метафорически принимает на себя выражение совсем не пространственных отношений» (Лотман 1992: 414).
7. Интересно отметить, что эта метафора получает прямое визуальное

выражение в сценической постановке «Скрипки Ротшильда», осуществленной режиссером К. Гинкасом: там Яков на сцене действительно лежит в гробу.

8. Заметим, что «громадное дупло» вербы – еще один пример пустого ограниченного пространства – символизирует пустоту в «умершей» душе Якова.
9. «Сеть красных и синих жилок» на лице чеховского Ротшильда также можно истолковать как указание на «тонкокожесть», т. е. повышенную чувствительность. Отметим, что в рассказе «Мужики» (1897) у Чехова также появляется персонаж, у которого «все лицо было покрыто синими жилками» (9: 308). Любопытно то, что этот персонаж – выкрест, т. е. еврей, принявший христианство, что опять же заставляет вспомнить об Иисусе.
10. Учитывая то, что образованная публика конца 19 века была хорошо знакома с текстами Святого Писания, подобного намека было более чем достаточно. Нельзя забывать и о том, что более прямые указания на сходство между Ротшильдом и Иисусом несомненно встретили бы противодействие церковной цензуры.
11. В связи с мотивом денег обратим внимание на еще один момент, который усиливает парность Якова и Ротшильда и объясняет прозвище «Бронза». Бронза – это сплав красно-желтого цвета, а фамилия Ротшильд происходит от немецких слов «roth» - красный и «Schild» – щит, вывеска. По преданию, предки банкирской семьи Ротшильдов торговали старинными монетами, и перед их домом висела вывеска в виде монеты.
12. Чехов обыгрывает здесь два значения слова «талант», имеющихся в русском языке – «старинная мера веса, денежная единица» и «дарование, способность». О том, насколько широко притча о таланте была представлена в сознании говорящих на русском языке, свидетельствует тот факт, что само значение слова «талант» как «дарование» развилось из евангельской притчи (Фасмер 1986), а выражение «зарыть свой талант в землю» стало устойчивым фразеологическим выражением, означающим нереализованные возможности.

#### Литература

- ◆ Андреевский, С. (1895). Рецензия на сборник А. П. Чехова «Повести и рассказы». В: *Новое время*, No. 6784, 17 января.

- ◆ Долотова, М. (1977). Примечания к рассказу А. П. Чехова «Скрипка Ротшильда». В: Чехов, А. П. *Полное собрание сочинений и писем в 30 томах*, т. 8. М.: Наука. С. 502–504.
- ◆ Касаткина, Т. (2003). Воскрешение Лазаря: опыт экзегетического прочтения романа Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание». В: *Вопросы литературы* 1. С. 176–208.
- ◆ Лотман, Ю. (1992). Проблема художественного пространства в мире Гоголя. В: Лотман, Ю. М., *Избранные статьи в трех томах*, т. 1. Таллинн: Александра. С. 413–447.
- ◆ Ранева - Иванова, М. (1998). К проблеме теории и метода изучения христианского мотива в прозе А. П. Чехова: О значении пасхального мотива в рассказе «Казак». В: Захаров, В. (ред.) *Евангельский текст в русской литературе XVIII – XIX веков: цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр*. Вып. 2. Петрозаводск: Изд. - во Петрозаводского университета. С. 484–492.
- ◆ Сендерович, С. (1994). *Чехов – с глазу на глаз: история одной одержимости А. П. Чехова. Опыт феноменологии творчества*. СПб.: Дмитрий Буланин.
- ◆ Фасмер, М. (1986). *Этимологический словарь русского языка в четырех томах*. М.: Прогресс.
- ◆ Феофилакт (2005). *Благовестник, или Толкование блаженного Феофилакта Болгарского на святое Евангелие*. М.: Лепта - Пресс.
- ◆ Чудаков, А. (1996). «Между “есть Бог” и “нет Бога” лежит целое громадное поле ...». Чехов и вера. В: *Новый мир* 9. С. 186–192.
- ◆ Чуковский, К. (1967). *О Чехове*. М.: Художественная литература.
- ◆ Шаргунов, А. (2008). *Евангелие дня (Толкования на Евангельские чтения всего года протоиерея Александра Шаргунова)*. Изд. - во Сретенского монастыря.
- ◆ Щеглов, Ю. (1994). Две вариации на тему смерти и возрождения: «Дама с собачкой» и «Скрипка Ротшильда» Чехова. В: *Russian Language Journal* 48. С. 79–101.
- ◆ Эткин, Е. (1995). Иванов и Ротшильд. В: *Вопросы литературы* 4. С. 131–152.
- ◆ Jackson, R. (ed.) (1993). *Reading Chekhov's text*. Evanston: Northwestern University Press.
- ◆ Sherbinin, J. de. (1997). *Chekhov and Russian religious culture: the poetics of the Marian paradigm*. Evanston: Northwestern University Press.

## チャーホフにおける宗教的サブテクストの問題について

本論では、チャーホフの作品において宗教的なモチーフがどの程度の重要性をもっているかという問題を考察している。宗教的なモチーフは重要な機能を果たしているにもかかわらず、従来のチャーホフ研究では長い間その点が見過ごされてきた。その理由のひとつは、宗教的なモチーフがサブテクストのレベルにとどまっていた、テクストの表層に直接表れていない作品が多いからだと考えられる。

本論では短編小説『ロスチャイルドのヴァイオリン』を例にとって、このテーゼを明らかにすることを試みている。この作品には福音書にのっとった表現や、福音書に関連するほめかしが随所に見られる。特に顕著なのは、この短篇小説とラザロの復活のエピソード(ヨハネによる福音書第11章)との、コンセプト・構造・テクスト上の類似である。たとえば、どちらにも同じ名前や数が言及され、棺や涙といった共通のモチーフが登場し、閉じられた空間と開かれた空間が対比されている。また、ロスチャイルドという人物像と、この小説の中で重要な役割を果たしている金銭もしくは銀行のモチーフも、やはり福音書との関連から理解できる。笛を吹くロスチャイルドは、やはり笛を吹いたイエス・キリストを思い出させるし(マタイによる福音書第11章)、銀行と利子のモチーフはタラントの教訓(マタイによる福音書第25章)に対応していると考えられる。

このような分析の結果、チャーホフの作品のうち、少なくともいくつかに関しては、深層にサブテクスト的なレベルが存在すると推測される。その中でも特に宗教的な観点に注目することは、チャーホフの作品をより深く理解する上で非常に重要であると思われる。