SlavVaria 1/2026. 21–32
DOI: 10.15170/SV.1/2026.21

ДИАНА КОМЯТИ
(Печ, Венгрия)

Рассказ А. П. Чехова «Скрипка Ротшильда» в зеркале понятия *трансцензуса* Вяч. Иванова

Аннотация: Статья посвящена анализу рассказа А.П. Чехова «Скрипка Ротшильда» через призму понятия *трансцензуса* в философии Вяч. Иванова. В первой части работы, на материале произведений Иванова, рассматривается понимание трансцензуса как двунаправленного акта духовного восхождения и нисхождения. Во второй части исследования осуществляется анализ чеховского рассказа, направленный на выявление особенностей пространственно-временной организации и системы мотивов, позволяющих соотнести художественную структуру текста с указанной концепцией и описать динамику внутреннего преображения героя. В результате анализа обосновывается типологическая соотнесенность чеховского понимания духовного преображения личности с ивановской концепцией.

Ключевые слова: Чехов, «Скрипка Ротшильда», Вяч. Иванов, трансцензус, самопреодоление, подтекст

В философском наследии Вячеслава Иванова, поэта и теоретика русского символизма, понятие *трансцензуса* занимает особое место: оно является одним из основополагающих элементов его эстетических, религиозно-философских и антропологических воззрений. Так, согласно утверждению Л. Силард, «тезис о трансцензусе» представляет собой «центральный тезис его [Иванова – Д.К.] эстетической и религиозно-философской концепции» (СИЛАРД 2002: 57). Фундаментальная роль трансцензуса рассматривается также в работах М. Цимборской-Лебоды, посвятившей этому вопросу отдельную статью «О понятии “трансцензуса” у Вячеслава Иванова: К проблеме “Вячеслав Иванов и Блаженный Августин”» (ЦИМБОРСКА-ЛЕБОДА 2005). В настоящей работе обращение к рассказу Чехова «Скрипка Ротшильда» через призму трансцензуса Иванова представляет собой не столько внешнее сопоставление, сколько попытку выявить глубинные смысловые связи, сближающие художественный мир Чехова с кругом идей, получивших философское осмысление у Иванова. Такая интерпретационная перспектива позволяет раскрыть в подтексте произведения латентные семантические пласты, открывающие возможность более глубокого понимания внутреннего пути и духовного преображения Якова Бронзы.

Генезис понятия трансцензуса у Иванова восходит к учению Блаженного Августина, заветы которого оказали существенное влияние на формирование мистической философии русского мыслителя. В трактате Августина *De Vera Religione* («Об истинной религии») содержится следующий призыв: «Noli foras ire, in te ipsum redi; in interiore homine habitat veritas; et si tuam naturam mutabilem inveneris, *transcende et teipsum*» (’Не выходи вовне, возвратись в самого себя; во внутреннем человеке обитает истина; и если найдешь свою природу изменчивой, превзойди и самого себя’) (AUGUSTINUS VR: XXXIX, 72; курсив и перевод мой – Д.К.)[1].

Таким образом, понятие транцензуса у Иванова представляет собой парафраз августиновского грамматического и духовного императива *transcende et teipsum*. Однако в контексте философских и поэтических произведений русского мыслителя это понятие приобретает новые смысловые оттенки и оформляется как самостоятельный философский тезис. Чтобы глубже уяснить содержание понятия трансцензуса в поэтико-философской мысли Иванова, обратимся к стихотворению *Transcende te ipsum* и статье «Символика эстетических начал», в которых завет Августина выступает одним из ключевых смысловых ориентиров.

Сонет *Transcende te ipsum* был опубликован в 1904 г. в поэтическом сборнике «Прозрачность». Прежде всего следует обратить внимание на то, что вынесенный в заглавие парафраз августиновского призыва в тексте сонета соотносится с образами ветхозаветных сестер Рахили и Лии. Согласно авторскому комментарию Иванова к стихотворению «Сфинкс», опубликованному ранее в сборнике «Кормчие звезды» (1903), «Рахиль и Лия – символы деятельной и созерцательной жизни [sic] у Данта (по Фоме Аквинскому), и во всем искусстве Средневековья и Возрождения» (ИСС: I, 861)[2].

В средневековой христианской традиции, воспринятой Ивановым через Фому Аквинского и восходящей посредством Августина к Филону Александрийскому (КАЯНИДИ 2022: 262), две жены Иакова – Лия и Рахиль – интерпретируются как символы двух жизненных путей, ведущих к Богу. Плодовитая Лия олицетворяет *vita activa*, деятельную жизнь, тогда как

[1] В русском переводе данный отрывок звучит следующим образом: «...вне себя не выходи, а сосредоточься в самом себе, ибо истина живет во внутреннем человеке, найдешь свою природу изменчивой – стань выше самого себя» (АВГУСТИН 1999: 488). Перевод «стань выше самого себя» представляется не совсем корректным, поскольку в нем ослабевает семантика *движения*, сохраняющаяся как в прямых, так и в переносных значениях глагола *transcendere*: перешагивания, перехода через препятствие, динамического преодоления границы, выхода за собственные пределы как волевого акта.

[2] Произведения Вяч. Иванова цитируются по изданию: Иванов Вяч. Собрание сочинений: в 4 т. Брюссель, 1971–1987 (далее – ИСС; римской цифрой обозначается том, арабской – номер страницы).

прекрасная, но долгое время бесплодная Рахиль, впоследствии родившая Иакову двух сыновей, символизирует *vita contemplativa*, жизнь созерцательную.

В понимании Иванова эти два пути образуют неразрывное единство и вместе составляют акт трансцензуса, самопреодоления. По словам Каяниди, «ивановское произведение посвящено двум способам преодоления принципа индивидуации, трагической самозамкнутости человеческого субъекта» (там же). Вместе с тем, в нашей интерпретации эти два пути у Иванова не просто представляют два возможных способа самопреодоления, но образуют двуединство, в котором одно движение невозможно без другого, и выражают фундаментальное свойство трансцензуса – его двунаправленность.

Двуединство деятельного и созерцательного начала раскрывается в стихотворении посредством ряда метафор: «Два жала есть у царственного змия; / У ангела Порывов – два крыла», «Как двум вожжам послушны удила». О нераздельности образов Рахили и Лии свидетельствует и то, что «Вечная София – / Обеим свет», что «обе склонены над темным дном»[3], а также единый для обеих призыв: «прейди себя» (ИСС: I, 782–783).

Вместе с тем, образы Рахили и Лии у Иванова приобретают дополнительные смысловые оттенки. Лия связывается с «благими делами», с жестом самоотречения и отказа от себя через делание («Ей Отреченье имя, – чьи дела»). Призыв Лии «Прейди / себя, – себя объемля в беспредельном» означает «саморасширение» (КАЯНИДИ 2022: 261) и воплощает самопреодоление как раскрытие, расширение границ Я в направлении фрагментарного, «внеличного», то есть навстречу другому Я («Лия [любит] отчужденного в Раздельном»). Образ Рахили соотносится в стихотворении с «благими мечтами» и созерцательностью, понимаемой как «отрешение» от внешнего, преходящего. В призыве Рахили «Себя прейди – в себя сойди» самопреодоление осмысляется как углубление, погружение в самого себя, нисхождение Я в собственные глубины. Однако, как справедливо замечает Цимборска-Лебода, «“нисхождение вовнутрь” души (...) есть одновременно поднятие». Категория «восхождения, сцепленного со значением интериоризации», присутствует у Августина и является определяющим для понимания понятия трансензуса у Иванова (ЦИМБОРСКА-ЛЕБОДА 2005: 125). В стихотворении «нисхождение в себя» также может быть осмыслено одновременно как восхождение – к «надличному», Единому («любит отчужденного в Одном»), то есть к Богу внутри себя.

Двунаправленность имеет принципиальное значение и в статье Иванова «Символика эстетических начал» (1905), где трансцензус как сущностный момент духовной жизни человека также трактуется как движение в двух

[3] Подробный анализ символики приведенных метафор см. КАЯНИДИ 2022: 264–265.

направлениях: *восхождение* и *нисхождение*. В этом смысле трансцензус можно уподобить радуге: ее восходящая часть соответствует восхождению, которое ведет к освобождению, просветлению личности, ее «лучшему самоутверждению» (путь Рахили в сонете), тогда как нисходящая часть означает возвращение обновленного и примиренного Я к земле, его склонение к другому Я в акте любви (путь Лии). По слову Вяч. Иванова: «Дух восходит из пределов своей личности для того, чтобы низойти в ту личную сферу, которая уже лежит за пределами узкого Я» (ИСС: I, 827). Восхождение как устремленность к горнему имеет вертикальную направленность и соотносится с порывом, подъемом, взлетом (там же: I, 823). Нисхождение, в свою очередь, является символом дара и означает милостивое обращение к дольнему (там же, 826).

Важно также отметить, что в понимании Иванова восхождение – это не только «победное ликование» и «вещая радость запредельной свободы» (там же, 823), но – и прежде всего – оно несет в себе трагическое начало. Восхождение сопряжено с разлукой и утратой, с жертвой и искупительным страданием, с отрешением «от своего и от себя ради дотоле чуждого и ради себя иного» (там же, 824).

В рассмотренных нами произведениях выявляется сложность и многомерность ивановского понимания трансцензуса. Исходя из предыдущих наблюдений, можно говорить о том, что трансцензус у Иванова понимается как двунаправленный акт самопреодоления, реализующийся в восхождении и нисхождении. При этом восхождение, направленное по вертикальной оси, предстает как движение одновременно вглубь (интериоризация, погружение в себя) и вверх. Нисхождение же, помимо вертикальной направленности (вниз) мыслится также в измерении горизонтальном: так, размышляя о нисхождении как принципе красоты и добра, Иванов отмечает, что справедливость (как одно из проявлений добра) «направляется по горизонтальной линии, линии равенства, которую она излюбила» (там же, 827).

Сопоставление мистической философии Вяч. Иванова и художественного мира Чехова, ориентированного на изображение повседневной жизни обыкновенного человека, на первый взгляд может показаться проблематичным. Однако исследования последних десятилетий все чаще сближают творчество Чехова с духовной атмосферой Серебряного века (см. например работы Л. Силард, И. Регеци, А. Сигетхи; также осмыслению этой темы, правда в значительной степени с точки зрения несовпадений и несоответствий, посвящен выпуск «Чеховианы» 1996 г.)[4]. Кроме того, многие представители Серебряного века воспринимали Чехова как близ-

[4] СИЛАРД 1990; 1997; REGÉCZI 2000; SZIGETHI 2011; ЧЕХОВИАНА 1996.

кого по духу художника и мыслителя, что нашло выражение в целом ряде работ, посвященных осмыслению его творчества.[5]

В рассказе «Скрипка Ротшильда» акт преодоления границ, выхода за пределы собственного Я выявляется прежде всего на уровне пространственно-временной организации произведения. Одним из центральных мотивов рассказа является *гроб*. Гробовщик Яков Бронза не только изготавливает «хорошие, прочные» гробы, но и сам словно пребывает в гробу. В начале повествования наблюдается нагнетание деталей, подчеркивающих замкнутость и тесноту жизненного пространства героя: маленький городок (далее – городишко), больница, «тюремный замок» (а не просто тюрьма, что еще больше усиливает ощущение закрытости, изолированности). Бронза живет «в небольшой старой избе, где была одна только комната, и в этой комнате помещались он, Марфа, печь, двухспальная кровать, гробы, верстак и все хозяйство» (5)[6]. Наряду с образами предельно ограниченного физического пространства в рассказе последовательно создается ощущение тяжелой, удушливой атмосферы, которая становится источником не только физического дискомфорта, но и душевного страдания: «когда Бронза сидел в оркестре, то у него прежде всего потело и багровело лицо», «было жарко, пахло чесноком до духоты», «скрипка взвизгивала», «хрипел контрабас», «плакала флейта», «Яков никогда не бывал в хорошем расположении духа» (там же), «страшные убытки», «тяжелый день», «в темноте». Таким образом, жизненный мир героя оказывается связан с мотивами тесноты, замкнутости, мрака и удушья, которые в конечном счете соотносятся с образом гроба, а следовательно – со смертью.

Однако параллельно с болезнью и смертью Марфы в рассказе разворачивается процесс постепенного расширения пространства. Прежде всего Яков обращает взгляд к окну и через него видит свет утренней зари. В этот момент ему *почему-то* (характерный чеховский оборот) впервые приходит в голову мысль о том, что за всю жизнь он «ни разу не приласкал» Марфу, никогда не пожалел ее, «а только кричал на нее, бранил за убытки, бросался на нее с кулаками» (6). Таким образом, первый луч утренней зари оказывается соотнесенным с первым движением души, с первым проблеском внутреннего света.

Окно тесно связано с мотивом зрения, со способностью видеть. Так, К.Г. Юнг, анализируя символическую природу сновидений, отмечает, что дом в сновидении является символом человека: ярусы дома соответствуют различным уровням психического (сознательным и бессознательным),

---

[5] Приведем здесь лишь некоторые из них: БУЛГАКОВ 2002; ШЕСТОВ 2002; БЕЛЫЙ 2002.

[6] Рассказ «Скрипка Ротшильда» цитируется по изданию: ЧЕХОВ А.П. Сочинения: В 2-х т. Т. 2. Повести; Рассказы 1894–1903; Пьесы. Москва, 1982. Далее в скобках указывается только номер страницы.

тогда как окна дома символизируют глаза человека (JUNG 1993: 77–78)[7]. Соответственно, свет, увиденный героем через окно, подразумевает перемену визуальной перспективы, и тем самым означает первый этап расширения пространства – прежде всего внутреннего. При этом важно отметить, что Яков видит свет зари из темной и тесной избы, то есть в буквальном смысле *изнутри*.

Определяющим моментом расширения пространственных границ в рассказе становится выход героя из закрытого пространства избы к реке, где перед ним раскрывается широкий, почти бесконечный горизонт. Река является одним из устойчивых мотивов художественного мира Чехова: как правило, она символизирует границу, пограничное состояние, переход или возможность перехода на более высокий уровень личностного бытия. Берег реки становится для Якова местом встречи со своим прошлым и с самим собой, своеобразным «пространством памяти». У реки, в тени старой вербы к Якову возвращается память о давно забытом «ребеночке с белокурыми волосиками», умершем пятьдесят лет назад: «А вот широкая старая верба с громадным дуплом, а на ней вороньи гнезда… И вдруг в памяти Якова, как живой, вырос младенчик с белокурыми волосами и верба (...) Он сел под нее и стал вспоминать» (8).

Мотив воспоминания, возвращения памяти, возникает и в ряде других произведений Чехова. Так, в рассказе «Дом с мезонином» пейзаж «с высокой узкой колокольней, на которой горел крест, отражая в себе заходившее солнце» вызывает у героя-художника воспоминание о чем-то родном и давно знакомом: «На миг на меня повеяло очарованием чего-то родного, очень знакомого, будто я уже видел эту самую панораму когда-то в детстве» (103). В повести «Три года» глубокое переживание, вызванное небольшим пейзажем на выставке, оказывается неразрывно связано с памятью и чувством соприкосновения с вечностью: «...почему-то вдруг ей [Юлии – Д.К.] стало казаться, что эти самые облачка (...) и лес, и поле она видела уже давно и много раз (...); и там, где была вечерняя заря, покоилось отражение чего-то неземного, вечного» (61). Приведенные примеры позволяют рассматривать воспоминание в произведениях Чехова не столько как воспроизведение событий прошлого, сколько как прикосновение к глубинному, изначальному слою памяти, предшествующему индивидуальному жизненному опыту. В этом отношении мотив воспоминания у Чехова может быть соотнесен с концепцией «памяти души» Бл. Августина: по мысли богослова, в душе хранится предвечное знание о Боге и о «счастливой жизни» в Раю (ИСПОВЕДЬ: Кн 10, XX), без которого «мы не могли бы искать утерянного, если бы совершенно о нем забыли», и не могли бы узнать искомого, если бы о нем не помнили (там же: Кн 10, XIX, 28). К августиновской идее восходит и понимание анамнезиса у Вяч.

[7] См. также метафоризацию *больших окон* дома в широко раскрытые *большие глаза* Мисюсь: KROÓ 2011: 46.

Иванова, в системе взглядов которого память является онтологической категорией и «способом распознания записанной в душе связи Бога и человека (...) Предвечная память – залог человечности, указание пути возврата к утраченному союзу человека и Бога» (ДУДЕК 2016: 442). В лирике Иванова идея хранящейся в душе памяти о близости человека и Бога и метафизическом опыте этой близости находит выражение в поэтическом образе «незабывчивой души» (стихотворение *Eden*, «Cor Ardens», ИСС: II, 531)[8]. Таким образом, обращение к августиновской концепции памяти позволяет выявить возможные точки соприкосновения между художественным осмыслением памяти у Чехова и философско-антропологической трактовкой анамнезиса у Вяч. Иванова: в художественном мире Чехова воспоминание как факт внутреннего опыта в процессе духовного преображения героя связано с возвращением к глубинному, подлинному бытию и становится пространством встречи человека с самим собой и одновременно пространством соприкосновения с вечностью.

Обращаясь к терминологии Иванова, выход Якова из избы-гроба к реке и воскрешение в памяти «белокурого младенчика» (ср. «вырос, как живой») можно соотнести с восходящей дугой трансцензуса. Расширение пространственных границ, сопряженное с осознанием ошибок прошлого и сожалением об утраченных возможностях жизни, может быть осмыслено как возвращение героя к самому себе (ср. у Августина: «in te ipsum redi»), погружение в глубины собственного Я (ср. образ «темного дна» в сонете Иванова). Вместе с тем это движение внутрь одновременно оказывается и внутренним возрастанием, восхождением. Не случайно рядом с образами утраты, разрушения и умирания (исчезнувшие барки, срубленные березовые рощи и сосновый бор) возникают мотивы, связанные с небесной сферой и движением вверх: молодая стройная березка на другом берегу или стаи белых гусей, пролетающих по небу в воображении героя.

Иные образы приобретают двойственную символику: они одновременно актуализируют семантику утраты и умирания, с одной стороны, и обновления и возрождения – с другой. Так, грустная, старая верба появляется в рассказе как знак бесполезно прожитой, «убыточной» жизни; кроме того, в описании дерева возникают дополнительные символически значимые детали, такие как громадное дупло и вороньи гнезда. Дупло актуализирует значение ущербности и внутренней пустоты и может быть соотнесено с пещерой, гробом. Вороньи гнезда – деталь, несущая смысловую амбивалентность: в европейской и русской культурно-мифологической традиции ворон ассоциируется со смертью и разложением; вместе с тем в ряде традиций он наделяется значениями мудрости и памяти, и выступает как посредник между небом и землей,

[8] Подробнее о памяти и забвении в системе взглядов Иванова см. ЦИМБОРСКА-ЛЕБОДА 2018.

жизнью и смертью (PÁL, ÚJVÁRI 1997: 209–210), то есть может быть соотнесен с пограничным состоянием. В художественном мире Чехова вороньи гнезда также нередко выступают маркером утраченного, «провороненного» времени (SZIGETHI 2011: 86).

Вместе с тем образ вербы обнаруживает и иную смысловую направленность, связанную с мотивами обновления и возрождения. Верба может интерпретироваться как мифопоэтический образ «мирового древа» – вертикали, соединяющей мировые сферы. Несмотря на старость и ущербность, верба – зеленая; зеленый цвет традиционно символизирует новую жизнь, обновление природы и мира, а в христианской символике является цветом Святого Духа (PÁL, ÚJVÁRI 1997: 505). Обновление «древа жизни» метафоризируется в рассказе в образе «молоденькой и стройной» березки *на том берегу*. Несколько забегая вперед, отметим еще один семантический пласт, отсылающий к церковно-литургической традиции: ветки вербы являются значимым атрибутом праздника Входа Господня в Иерусалим – Вербного воскресенья, предшествующего Пасхе.

Другим многоплановым образом в рассказе является «лысая гора», виднеющаяся на горизонте. С одной стороны, она свидетельствует о гибели и опустении, поскольку в воспоминании Якова на этой горе прежде «синел старый-старый сосновый бор» (8). С другой стороны, образ «лысой горы» может быть соотнесен с Голгофой – Лобным местом, горой черепов. Данное прочтение перекликается с отмеченной выше связью вербы с церковной традицией и пасхальной символикой, которая будет подробнее рассмотрена в связи с временной организацией произведения. Тем самым образ «лысой горы» оказывается связан одновременно со страданием и смертью, а также с искуплением и воскресением, включаясь в общую систему образов и мотивов, через которые в рассказе раскрывается путь внутреннего преображения героя.

Отметим также, что процесс расширения пространства сопровождается мотивом исключительно интенсивного света и подчеркнутой связью этого света с небесной сферой. Так, в окно видно, как «горит утренняя заря»; у реки «солнце сильно припекало, и от воды шло такое сверканье, что больно было смотреть» (там же). Подобно зеркалу, река отражает свет небесного происхождения, благодаря чему пространство раскрывается не только в горизонтальном, но и в вертикальном измерении.

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

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

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

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

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

Как видно, основные сюжетные события рассказа – от болезни Марфы до смерти Якова – занимают четыре дня; при этом мотив «четырех дней» непосредственно упоминается в тексте произведения. Возвратившись с больной Марфой из больницы, Яков размышляет о том, что «завтра Иоанна Богослова, послезавтра Николая Чудотворца, а потом воскресенье, потом понедельник – тяжелый день. Четыре дня нельзя будет работать...» (7). Из последовательности «завтра – послезавтра – потом воскресенье» следует, что происходит данный эпизод в четверг, а значит, Марфа заболела в среду утром. Смерть Марфы и выход Якова к реке, где он видит на горизонте лысую гору, приходятся на третий день событийного ряда – пятницу. Учитывая, что события рассказа разворачиваются в течение четырех дней, Яков умирает в ночь с субботы на воскресенье.

Выявленная в рассказе сеть мотивов – изба-гроб, расширение пространственных границ, выход героя из темноты к свету, четырехдневная временная структура – отсылает к евангельскому сюжету о воскрешении Лазаря и актуализирует семантику перехода от смерти к жизни. Действие рассказа, разворачивающееся со среды по воскресенье, помещает последние дни жизни Якова в контекст пасхального цикла. Смерть Марфы и переживаемый Яковом душевный кризис, отмеченный скорбью, чувством вины и сожалением о напрасно прожитой жизни, приходятся на пятницу – день, который в христианской традиции связан со страданиями и крестной смертью Христа на Голгофе. В свою очередь, смерть Якова в ночь с субботы на воскресенье в контексте выявленной системы пасхальных аллюзий позволяет интерпретировать внутреннее преображение героя как воскресение. Глубокая укорененность сюжетного времени в евангельском контексте дополнительно подкрепляется аллюзией на воскрешение Лазаря, поскольку в православной традиции суббота перед Вербным воскресеньем – Лазарева суббота – посвящена памяти этого евангельского события и одновременно предвосхищает Воскресение Христово. Таким образом, духовное движение Якова – выход за пределы собственного Я через погружение в глубины души, которое одновременно оказывается метафизическим восхождением к свету – обнаруживает определенную

близость к религиозно-философскому пониманию восходящей линии трансцензуса у Иванова.

Однако внутренний путь Якова на этом не завершается. Если воспользоваться терминологией Иванова, за восхождением следует нисхождение – обращение к внеличному, к другому Я, осуществляющееся в акте любви. Наиболее отчетливо эта обращенность к другому человеку проявляется в радикальной перемене чувств Якова к Ротшильду: от ничем, казалось бы, не мотивированной ненависти к братской любви, находящей завершение в жесте дарения. Яков называет Ротшильда братом и перед смертью завещает ему свое самое дорогое сокровище – скрипку. Следовательно, во внутреннем преображении героя обнаруживается та двунаправленность, которая составляет сущность ивановского понимания трансцензуса: обращение внутрь себя и восхождение по вертикальной оси сочетается с нисхождением и выходом за пределы собственного Я навстречу другому человеку.

В этом контексте имя героя – Яков – вызывает ассоциацию с ветхозаветной лестницей Иакова, по которой ангелы восходят и нисходят между небом и землей. Примечательно, что именно этот образ Вяч. Иванов использует в работе «Символика эстетических начал» для осмысления двунаправленного движения, составляющего сущность трансцензуса.

Наконец, у Иванова трансцензус означает встречу человека с живущим в нем личным Богом. У Чехова это метафизическое измерение прямо в тексте не представлено, однако система пасхальных аллюзий соотносит события, происходящие в глубинном плане повествования, с тайной воскресения. Здесь проявляется характерная для чеховской поэтики дивергенция текста и подтекста: если на уровне текста движение направлено от бессмысленной, «убыточной» жизни к смерти, то в подтексте вектор движения оказывается прямо противоположным – от смерти к воскресению.

Литература

АВГУСТИН 1999 = АВГУСТИН БЛАЖЕННЫЙ. Об истинной религии. Теологический трактат. Минск, 1999.

БЕЛЫЙ 2002 = БЕЛЫЙ А. Чехов // А.П. Чехов: pro et contra. Творчество Чехова в русской мысли конца XIX – начала XX в. (1887–1914). Санкт-Петербург, 2002. 831–83.

БУЛГАКОВ 2002 = БУЛГАКОВ С. Чехов как мыслитель // А.П. Чехов: pro et contra. Творчество Чехова в русской мысли конца XIX – начала XX в. (1887–1914). Санкт-Петербург, 2002. 537–565.

ДУДЕК 2016 = ДУДЕК А. Идеи блаженного Августина в поэтическом восприятии Вячеслава Иванова // Вяч. Иванов: pro et contra. Т. 2. Санкт-Петербург, 2016. 437–444.

ИСПОВЕДЬ = БЛАЖЕННЫЙ АВГУСТИН АВРЕЛИЙ. Исповедь. Москва, 2007.

ИСС = ИВАНОВ Вяч. Собрание сочинений: в 4 т. Брюссель, 1971–1987.

КАЯНИДИ 2022 = КАЯНИДИ Л. Средневековая символика Рахили и Лии в творчестве Вячеслава Иванова: между Августином, Григорием Великим, Андреем Критским, Фомой Аквинским и Данте // Europa Orientalis 41 (2022). 255–266.
СИЛАРД 1990 = СИЛАРД Л. Чехов и проза русских символистов // Anton P. Čechov. Werk und Wirkung. Hrsg. Rolf-Dieter Kluge. Wiesbaden, 1990. 791–805.
СИЛАРД 1997 = СИЛАРД Л. К персонализму у Чехова (Николай Бердяев) // Anton P. Čechov – Philosophische und religiöse Dimensionen im Leben und im Werk. Hrsg. V. B. Kataev, R.-D. Kluge, R. Nohejl. München, 1997. 285–291.
СИЛАРД 2002 = СИЛАРД Л. «Орфей растерзанный» и наследие орфизма // Силард Л. Герметизм и герменевтика. Санкт-Петербург, 2002. 54–101.
ЦИМБОРСКА-ЛЕБОДА 2005 = ЦИМБОРСКА-ЛЕБОДА М. О понятии «трансцензуса» у Вячеслава Иванова: К проблеме «Вячеслав Иванов и Блаженный Августин» // Sub Rosa. Köszöntő könyv Léna Szilárd tiszteletére. Budapest, 2005. 123–132.
ЦИМБОРСКА-ЛЕБОДА 2018 = ЦИМБОРСКА-ЛЕБОДА М. «Рай незабывчивой души» и «христианская истина о человеке»: *Eden* Вячеслава Иванова // Slavia Orientalis, 67, №2 (2018). 215–229.
ЧЕХОВ А.П. Сочинения: В 2-х т. Т. 2. Повести; Рассказы 1894–1903; Пьесы. Москва, 1982.
ЧЕХОВИАНА 1996 = ЧЕХОВИАНА. Чехов и «серебряный век». Москва, 1996.
ШЕСТОВ 2002 = ШЕСТОВ Л. Творчество из ничего (А.П. Чехов) // А.П. Чехов: pro et contra. Творчество Чехова в русской мысли конца XIX – начала XX в. (1887–1914). Санкт-Петербург, 2002. 566–598.

AUGUSTINUS VR = AUGUSTINUS HIPPONENSIS. De vera religione liber unus. https://www.augustinus.it/latino/vera_religione/vera_religione.htm
JUNG 1993 = JUNG C.G. Az ember és szimbólumai. Budapest, 1993.
KROÓ 2011 = KROÓ K. A lélek fényei // Regéczi I. (szerk.) Közelítések – Közvetítések. Anton Pavlovics Csehov. Debrecen, 2011. 27–49.
PÁL, ÚJVÁRI 1997 = PÁL J., ÚJVÁRI E. (szerk.) Szimbólumtár. Budapest, 1997.
REGÉCZI 2000 = REGÉCZI I. Csehov és a korai egzisztenciabölcselet. Debrecen, 2000.
SZIGETHI 2011 = SZIGETHI A. Az egzisztenciális idő Csehov drámapoétikájában (Ványa bácsi) // Regéczi I. (szerk.) Közelítések – Közvetítések. Anton Pavlovics Csehov. Debrecen, 2011. 84–91.

A. P. Chekhov's short story *Rothschild's Fiddle* in the light of Vyacheslav Ivanov's concept of *transcensus.* The article is devoted to the analysis of A. P. Chekhov's short story *Rothschild's Fiddle* through the prism of Vyacheslav Ivanov's concept of *transcensus*. In the first part of the study, based on Ivanov's works, transcensus is examined as a bidirectional act of spiritual ascent and descent. In the second part, the analysis focuses on the spatial-temporal organization and system of motifs in Chekhov's short story, which make it possible to relate the artistic structure of the text to this concept and to describe the dynamics of the hero's inner transformation. As a result of the analysis, a

typological affinity between Chekhov's understanding of the spiritual transformation of the person and Ivanov's concept is established.

Keywords: Chekhov, "Rothschild's Fiddle", Vyacheslav Ivanov, transcensus, self-overcoming, subtext

Komjáti Diána, PTE BTK Szlavisztika Intézet, Orosz Filológia Tanszék. Pécs
E-mail: komjati.diana@pte.hu