

**«СКРИПКА РОТШИЛЬДА» А. П. ЧЕХОВА –
СВЯЗЬ С ТРАДИЦИЯМИ РУССКОЙ КЛАССИКИ**

П. ЕРЕМИН

«Скрипка Ротшильда» своим появлением в «Русских ведомостях» 6 февраля 1894 года не обратила на себя особенного внимания ни современной писателю критики, ни читающей публики, как это случилось, например, с «Палатой N 6», сразу же вызвавшей множество самых разноречивых откликов и толкований. Современное нам литературоведение отнеслось внимательнее к межтекстовым связям «Скрипки Ротшильда», отметив ранние сюжетные мотивы и образы, получившие свое место и в этом произведении (например, «мотив вербы - свидетельницы человеческих жизней»¹, определенные связи между ранним рассказом «Горе» и «Скрипкой Ротшильда»²).

К. Чуковский пронизательно заметил: «Скрипка Ротшильда» - квинт-эссенция чеховского стиля. В ней сконцентрированы - и притом в самом сильном своем воплощении - все основные черты мировоззрения Чехова и главные особенности его мастерства³. И действительно - «Скрипка Ротшильда», одно из ключевых произведений Чехова 90-х годов, обнаруживает множество связей и мотивов, укореняющих его в русской классической традиции. Многочисленные скрытые и явные реминисценции, пронизывающие повествование в «Скрипке Ротшильда», несомненно, заслуживают внимательного рассмотрения, так как именно они формируют, усложняют и укрупняют образы и ситуации художественно-публицистической прозы Чехова этого периода. Надо сказать, что публицистическая природа «Скрипки Ротшильда» умышленно спрятана в широко разветвленной системе эстетически значительных и самоценных художественных образов, составляющих ближайший, внешний изобразительный ряд.

Публицистичность выявляется в результате тщательного анализа, соотнесения внешнего и внутреннего образного рядов. Поэтому-то необходима выверенная соотнесенность с широким кругом тех именно произведений русской классики, намеки, скрытые и явные указания на которые содержатся в «Скрипке Ротшильда».

Весь рассказ ведет повествователь как бы с позиций персонажа, при этом обнаруживая противочеловеческую, антигуманную сущность этой позиции. Причем сиюминутные события как бы сопоставляются с «прошлым опытом» человечества и с прежними, уже известными читателю интерпретациями подобных поступков и действий. Устремленность всего повествования к адресату, к читателю, ориентированность на его социальный и психологический опыт составляют главное условие понимания.

Внешний ряд «Скрипки Ротшильда» на первый взгляд ясен и прост, по-чеховски прозрачен, понятен самому неискушенному читателю. Гробовщик Яков Иванов, получивший почему-то странное уличное прозвище «Бронза», живет в старой, бедной избе с женой Марфой. Яков не только делает «хорошие, прочные» гробы, он еще играет на скрипке, преимущественно на свадьбах. Привычное течение жизни нарушается болезнью Марфы. Яков повез Марфу в больницу. Эта поездка «к фельдшеру Максиму Николаичу» написана в лучших традициях русской реалистической школы. В больнице, по свидетельству повествователя, все обстоит привычно и буднично. Ждали они приема «недолго, часа три». В первой же реплике Якова, в самых первых его словах, обращенных к фельдшеру Максиму

¹ А. П. Чехов, Полн. собр. соч. и писем в 30-ти томах, т. 8, М., 1977, с. 503.

² См.: Д. Иоаннисян, Три рассказа ("Капитанский мундир", "Горе", "Скрипка Ротшильда"). - В кн.: "Сборник статей и материалов", вып. 2, Ростов н/Д., 1960.

³ К. Чуковский, О Чехове, М., 1967, с. 129.

Николаичу, определена по существу «речевая маска» персонажа, то есть средствами речи самого персонажа выявлена не только его социальная принадлежность, но и раскрыта его «психология». Яков усвоил чужие для него формы «куртуазного» общения, расхожие приемы «речевого этикета», которые и поставлены в ряд, долженствующий как бы определить доверительность, почти интимность диалога. «Здравия желаем, - сказал Яков, вводя старуху в приемную. - Извините, всё беспокоим вас, Максим Николаич, своими пустяшными делами. Вот, извольте видеть, захворал мой предмет. Подруга жизни... извините за выражение...» Показательно, что повествователь сохраняет живое звучание речи персонажа, ее произносительный вариант.

Повествование «в тоне и духе» героя несет здесь несомненную обличительную функцию. Ведь «пустяшные дела», по выражению Якова Бронзы, - обозначение смертельной болезни Марфы. В конкретной ситуации формы «вежливого обращения» приобретают значение оскорбительное, издевательское. Слово «предмет» как условное наименование любимого существа бытовало в русском литературном языке на всем протяжении XIX века. Мы встречаем его и в «Евгении Онегине», и в трилогии Л. Толстого «Детство. Отрочество. Юность». Яков как бы слегка иронизирует, называя так свою жену: «мой предмет». Пушкинским «милым предметам», «предметам песен и любви» противопоставлен «предмет» Якова Бронзы. Яков Бронза нанизывает чужие для него «формулы вежливости», следуя традиции: по его мнению, так это говорится.

Противопоставление формулы и эмоционально-экспрессивного наполнения, формы и содержания на уровне речи усилено и сопоставлением «субъектов действия»: генеральски-важного фельдшера, который, «нахмутив седые брови и поглаживая бакены... стал оглядывать старуху», и Марфы - «она сидела на табурете сторбившись и, тощая, остроносая, с открытым ртом, походила в профиль на птицу, которой хочется пить». И как результат этого не осмотра больной, а «оглядывания» Максим Николаич важно произносит: «М-да... Так... Инфлуэнца, а может и горячка. Теперь по городу тиф ходит». Об этом «целителе» уже было замечено: «... хотя он и пьющий и дерется, но понимает больше, чем доктор». Эта характеристика, помещенная в речь повествователя, явно принадлежит самому Якову.

Повествование в тоне и духе персонажа особенно широко представлено в «Скрипке Ротшильда». Вся сцена в больнице - ярчайший пример карнавализации. Здесь и ввернутое для пущей важности непонятное участникам диалога название болезни - инфлуэнца, и придумывание-угадывание вариантов «диагноза»: инфлуэнца... горячка... тиф. В том же экспрессивном ключе выдержано и продолжение сцены «осмотра-оглядывания» больной. Величественный, как бог Саваоф, фельдшер говорит «таким тоном, как будто от него зависело жить старухе или умереть». Завершая «визит», он добавляет: «А за сим досвиданция, бонжур», - где пародийно сближены и объединены в синонимический ряд противоположные по значению приветствия, обозначающие расставание и встречу. На уровне ближайшем, первичном это столкновение и сближение противоположных по смыслу приветствий - дань все той же карнавализации образа, да и всей сюжетной ситуации.

Яков Бронза понимает, что Марфа не сегодня-завтра умрет, но настаивает на внешнем рисунке лечения как «соблюдении правил игры». И тот же тройной набор: инфлуэнца... горячка... тиф, банки... кровь гнать... пиявки. Соблюдение внешних приличий, правил благопристойности - вот главная забота Якова. Те же пустые, лишённые искренней заботы формулы «общечития». В том же тоне и духе совершались и последние действия Якова: прослеживается все то же стремление соблюсти видимость заботы и добропорядочности. Он читает над покойницей псалтырь, чтобы не платить дьячку; «и за могилку с него ничего не взяли... И Яков был очень доволен, что все так честно, благопристойно и дешево и ни для кого не обидно»⁴.

Яков и Марфа - фигуры явно сопоставленные. Что же за характеры раскрываются перед внимательным читателем? И что же открывается за этими персонажами?

⁴ Везде, кроме специально оговоренных случаев, подчеркнуто мной. - П. Е.

В поздних произведениях Чехова, по всей вероятности, нет случайных имен. Во всяком случае, в «Скрипке Ротшильда» имена главных действующих лиц, несомненно, неслучайные, говорящие. «Говорящим» является и уличное прозвище Якова - Бронза. Уже в начальных, обстановочных фразах есть очень важное замечание повествователя: «уличное прозвище у него было почему-то - Бронза». Так почему же Яков - Бронза? «Скрипка Ротшильда» начинается если не собственными словами Якова, то по крайней мере воспроизведением позиции персонажа в формах, приближенных к размышлениям персонажа, к его внутренней речи, поданной внешне как бы в авторском объективном повествовании: «Городок был маленький, хуже деревни, и жили в нем почти одни только старики, которые умирали так редко, что даже досадно. В больницу же и в тюремный замок гробов требовалось очень мало. Одним словом, дела были скверные». Так рассуждать может только гробовщик, не ведающий ни жалости, ни сострадания. Яков Бронза - монументален. Он и внешне больше похож на «каменного гостя», случайно оказавшегося среди людей. Он «статуарен», ведь «выше и крепче его не было людей нигде, даже в тюремном замка..» Знаменательно и это последнее обозначение - «тюремный замок», вместо тюрьма или острог. Намеренная архаизация сквозит в этом непривычном для конца XIX века наименовании места заключения - «тюремный замок».

Есть еще одно знаменательное сообщение о Якове Бронзе, проливающее дополнительный свет на этот характер: Яков Бронза неохотно принимал заказы на детские гробики «и делал их прямо без мерки, с презрением, и всякий раз, получая деньги за работу, говорил: - Признаться, не люблю заниматься чепухой». И ведь говорились эти жестокие, бездушные слова родителям или близким родственникам умерших, детей... Пожалуй, становятся понятными детские голоса, звучащие как античный хор, встречающие: и провожающие Якова Бронзу: «Бронза идет! Бронза идет!» «...Мальчишки ловили на мясо раков; увидев его, они стали кричать со злобой: «Бронза! Бронза!» И в тексте прозвище Бронза появляется строго ситуативно, оно обусловлено психологической ситуацией, выявляющей в Якове нечто противочеловеческое...» - бронзу. Вот Яков играет в оркестре, у левого уха его плакала флейта», у правого «хрипел контрабас», а Бронза «мало-помалу проникался ненавистью и презрением к жидам, а особенно к Ротшильду...». За что же так люто ненавидит Бронза флейтиста Ротшильда? Оказывается, прежде всего за то, что «этот проклятый жид даже самое веселое умудрялся играть жалобно». А жалоба должна вызывать сострадание, сочувствие, соучастие, Яков Бронза как бы забыл об этих чисто человеческих чувствах Он - «бронза», поэтому не знает ни жалости, ни сострадания. Умирает Марфа на глазах Якова. Яков снял мерку с еще живой жены и стал делать ей гроб. «Когда работа была кончена, Бронза надел очки и записал в свою книжку: «Марфе Ивановой гроб - 2 р. 40 к.». И вздохнул». С этого вздоха и начинается для Якова трудное возвращение к живой жизни. Он начал вспоминать. Но пока и воспоминания его вертятся вокруг все той же темы убытков, ставшей за долгую жизнь привычной и для Марфы. После возвращения из больницы Марфа, «войдя в избу, минут десять простояла, держась за печку. Ей казалось, что если она ляжет, то Яков будет говорить об убытках и бранить ее за то, что она все лежит и не хочет работать», После неожиданного обращения Марфы: «Яков!.. Я умираю!» - Яков вспоминает.

Весь ряд припоминаний настроен «по восходящей»; «...за всю жизнь... ни разу не приласкал ее, не пожалел, ни разу не догадался купить ей платочек или принести со свадьбы чего-нибудь сладенького...» И второй ряд, где собраны «действия и поступки»: «кричал... бранил... бросался... с кулаками»... а Марфа «всякий раз цепенела от страха». И наконец, последнее, «итоговое» припоминание: «Да, он не велел ей пить чай, потому что и без того расходы большие, и она пила только горячую воду». Показательна и архитектура текста: сначала Яков, оглянувшийся на жену, видит непривычное, как бы помолодевшее лицо Марфы: «розовое от жара, необыкновенно ясное и радостное... Похоже было на то, как будто она в самом деле умирала и была рада, что наконец уходит навеки из этой избы, от гробов, от Якова...». Далее следует ряд припоминаний, а заключительная часть как бы подводит итог «И он понял, отчего у нее теперь такое странное, радостное лицо, и ему стало жутко».

Пожалуй, наивысшая, кульминационная точка Бронзы - сцена «прощания» с Марфой: «Прощаясь в последний раз с Марфой, он потрогал рукой гроб и подумал: «Хорошая работа»».

Следующий абзац открывается начальным но, как бы знаменующим новый этап - трудную и сложную работу по восстановлению человеческого начала в Бронзе: «Не когда он возвращался с кладбища, его взяла сильная тоска» Правда, тоска выступает здесь по преимуществу в значении физиологическом: Якову «нездоровилось: дыхание было горячее и тяжелое, - ослабели ноги, тянуло к питью» Повествователь отмечает появление духовной работы, ее первое, робкое движение.

Для характера Якова Бронзы» показательным и то обстоятельство, что он не видит, не замечает природы. Он живет не только среди гробов, но и как бы гробу, где нет ни красок, ни запахов весны, ни звуков, а ведь дело происходит поздней весной, на границе, лета. Природу в красках, запахах и звуках, Яков замечает только после выхода из бронзы, накануне смерти. Появление образа умершего «младенчика», хоть и вводится словами, «сигналами ситуации»: «И вдруг...», вполне закономерно для Якова, постепенно обращающегося, возвращающегося к живой жизни от прежнего своего занятия - изготовления «хороших, прочных» гробов. Умолкли детские голоса, озлобленно кричавшие: «Бронза идет! Бронза идет!.. Бронза! Бронза!» И в авторском повествовании исчезает это «уличное прозвище» Якова. Но оно не исчезает из художественной системы текста. Инерция «бронзового Якова» сохраняется и дальше, но все явственнее и сильнее звучит тема утрат, невозможных потерь» сменившая тему убытков. Прежде и теперь составляют для Якова два рубежа, разделенных долгими годами бронзы. И везде он замечает следы разорения и оскудения. Это уже взгляд Якова Иванова, продолжающего размышления самых дорогих и близких автору героев. Весь ряд воспоминаний раскрывает безрадостный итог: «Все на этом свете пропадало и будет пропадать!»

Показательно, как Чехов показывает постепенное возрождение человеческого начала в Бронзе, все еще сохраняя подчиненность «идее Ротшильда» в характере Якова. Ведь все его сожаления по поводу расхищения богатств природы и постоянной темы невозможных потерь, которая сменила тему «убытков» страшных убытков», построены на той же неосуществленной «идее Ротшильда». Бронза все еще сохраняется и в деталях поведения Якова, и в восприятии окружающей природы и среды. Те же логические несоответствия, что и в нагромождении изъявлений вежливости в прежней жизни. В картинах вспоминаемой прежней жизни появляются ноты сожаления, ему становится жалко Марфу.

Сюжетный рисунок «Скрипки Ротшильда» обнаруживает связи с художественными идеями как далекого прошлого, так и с современной Чехову русской классической литературой, Бронза - символ жестокости, как бы заданной самой природой образа, жестокости не рассуждающей и не сомневающейся в своем праве. Бронза не только лишена человеческих чувств и сомнений как знака личности, бронза несет в себе постоянное сознание, или, как писал Достоевский, ощущение, своей постоянной предназначенной правоты. Яков Иванов недаром, не напрасно получил свое странное «уличное прозвище» - Бронза. Он, подобно изваяниям в бронзе и меди, лишен человеческих чувств. Бронза сам себя поставил как бы вне людского общества.

В «Скрипке Ротшильда» Якова сопровождают два антагонистических предмета: железный аршин и скрипка. В художественной системе текста они оба, несомненно, приобретают значение символов. Железный! аршин - знак бездуховности и бездушия - принадлежит только Якову Бронзе. Как только, почти непосредственно перед смертью, Яков обнаруживает в себе что-то человеческое и тема убытков заменяется темой утрат, железный аршин исчезает из повествования. Скрипка - антипод железного аршина. И Марфа предугадывает сокровенное назначение скрипки. Марфа всякий раз с благоговением вешала его скрипку на стену...». Скрипка стала для Якова как бы единственным голосом понимания. Именно поэтому, когда Якова донимали мысли об убытках, страшных убытках, «он клал

рядом с собой на постели скрипку и, когда всякая чепуха лезла в голову, трогал струны, скрипка в темноте издавала звук, и ему становилось легче».

Скрипка и железный аршин как бы символизируют два начала, составляющих натуру Якова, в определенных условиях то одна, то другая сторона, одерживает верх, подавляя и заслоняя собой соседнюю «составляющую». Доминанта личности Якова Бронзы - железный аршин, а Якова Иванова - скрипка. Возникает неизбежный «опрос: когда именно и почему Яков стал бронзой? По воспоминаниям Марфы, пятьдесят лет назад, когда им «бог дал ребеночка с белокурыми волосиками», Яков не был бронзой. Ведь в тот день они сидели, на берегу реки, под вербой, и пели песни... Кстати, память об этом сохраняется в натуре Якова и в его «бронзовой» ипостаси. И в оркестре Шахкеса он «очень хорошо играл на скрипке, особенно русские песни».

В начале повествования мы узнаем, что у Якова была мечта стать гробовщиком в губернском городе, иметь собственный дом и еще чтобы «звали его Яковом Матвеевичем...». Это очень важный пункт, помогающий узнать, где Начало бронзы. Именно здесь и лежит в истоке мечта стать богатым, Зародыш «идеи Ротшильда».

«Стать Ротшильдом» мечтал» многие литературные герои, в новом времени, пожалуй, нужно начинать с пушкинских образов. Самое полное и точное воплощение «идеи Ротшильда» - старый барон в «Скупом рыцаре», для которого главное в богатстве - тайная власть денег.

«Идея Ротшильда» - интернациональна, это, по Достоевскому, «всемирный Ротшильд». И в то же время она наднациональна, так как основана и на внутриличностных факторах.

В основе «идей Ротшильда» лежит не простое «наивное» накопительство, а жажда тайной, всепроникающей власти над людьми, достигаемой посредством богатства. Возникают многочисленные, психологически мотивированные варианты накопления богатства. Но в любом случае «идея Ротшильда» разъединяет и отчуждает человека от всего человеческого, нравственные ценности утрачивают в его глазах свой смысл и значение.

«Ротшильд» как очеловеченная власть золота появляется в рассказах Чехова еще в 1884 году. В «Идиллии» горы банковских билетов, векселей и ассигнаций ассоциативно вызывают персонализацию идеи богатства - фигуры Ротшильда и Креза.

О богатстве, о «капитале» в самых различных объемах мечтают герои Достоевского. Раскольникову нужна лишь сумма на «первый шаг». Значительно дальше в своих ротшильдских притязаниях идет молодое поколение. Подросток Аркадий Долгорукий заявляет прямо, и твердо: «Моя идея - это стать Ротшильдом. Я приглашаю читателя к спокойствию и к серьезности.

Я повторяю: моя идея - это стать Ротшильдом, стать так же богатым, как Ротшильд; непросто богатым, а именно как Ротшильд...

Дело очень простое, вся тайна в двух словах: упорство и непрерывность... упорство в накоплении, даже копеечными суммами, впоследствии дает громадные результаты... самая нехитрая форма наживания, но лишь непрерывная, обеспечена в успехе математически».

Яков верный «ученик» героя Достоевского. Упорно и непрерывно (кстати, эти слова подчеркнуты Достоевским и соответственно «усилены» шрифтом на фоне графически нейтрального текста) Яков отмечает все доходы и все убытки. Запись: «Марфе Ивановой гроб - 2р. 40 к.» - внесена в графу убытков. Именно эта, самая нехитрая и самая верная форма наживания богатства стала руководящей для Якова. Упорство и непрерывность - два главных условия в достижении цели. Поэтому упорно и непрерывно нужно продавать как можно больше гробов, хотя бы для этого пришлось похоронить все население городка. Ведь там жили, по мнению Бронзы, «почти одни только старики, которые умирали так редко, что даже досадно». Каждый «уплывший» от него гроб засчитывался в убытки.

От «Скрипки Ротшильда» тянутся нити не только к чеховской прозе 80-х годов, что уже многократно отмечалось в обширной литературе, посвященной Чехову, но и к другим авторам и произведениям, русской классики. Тянутся нити от «Скрипки Ротшильда» прежде

всего к романам Достоевского. Чехов берет классические образы и сюжетные ситуаций и исследует их в новом освещении и как бы на новом витке развития русского общества: Выясняются и еще одни связи, важные для понимания прозы Чехова 90-х годов, - с творчеством Салтыкова-Щедрина, и прежде всего с романом «Господа Головлевы». В «Господах Головлевых» центральный персонаж, Иудушка Головлев, проводит дни свои в подсчетах возможных, гипотетических доходов: Порфирий Владимирович «только что начал очень сложное вычисление - на какую сумму он может продать молока, ежели все коровы в округе примрут, а у него одного, с божьей помощью, не только останутся невредимы, но даже будут давать молока против прежнего вдвое». Фантастические расчеты Иудушка укладывает в «надлежащие Выкладки», исписывая множество «рапортчиков». Например, если бы «все люди вдруг сделались порубщиками и потравщиками... И тут же берет новый лист бумаги и принимается за выкладки и вычисления. Сколько на десятине овса растет и сколько этот овес может денег принести, ежели его куры мужицкие помнут и за все помятое штраф уплатят?.. Сколько в Лисьих Ямах березок растет и сколько за них можно денег взять, ежели их мужики воровским манером порубят и за все порубленное штраф заплатят?..»

Громадные колонны цифр испещряют бумагу; сперва рубли, потом десятки, сотни, тысячи...».

Точно так же, как Иудушка Головлев, «трудится» и Яков Бронза, подсчитывает все действительные и возможные, но упущенные по разным причинам доходы. Упорно и постоянно он тоже складывает рубли и копейки, неполученные, пропавшие зря, если «кто-нибудь в городе играл свадьбу без музыки или Шахкес не приглашал Якова, то это тоже был убыток». В тот день, когда Марфа заболела, Яков «взял книжку, в которую каждый день записывал свои убытки, и от скуки стая подводить годовой итог. Получилось больше тысячи рублей. Это так потрясло его, что он хватил счетами о пол и затопал ногами. Потом поднял счеты и опять долго щелкал и глубоко, напряженно вздыхал. Лицо у него было багрово и мокро от пота. Он думал о том, что если бы эту пропащую тысячу рублей положить в банк, то в год проценту накопилось бы самое малое - сорок рублей. Значит, и эти сорок рублей тоже убыток».

Иудушка Головлев, незадолго до расплаты за длинные ряды увечий и «умертвий», на развалинах родительского и своего собственного семейства подсчитывает и прикидывает мифические доходы, как бы призывая в свидетели и собеседники некое обобщенное лицо: А ну-тка, брат, давай прикинем: сколько это будет, ежели всю пустошь по разноте продавать?

Когда к Якову вернулась память, он припомнил и младенчика с белокурыми волосами, и вербу, но и в это время все еще жива в сознании Якова «идея Ротшильда». Упорно и непрерывно, по старой инерции Бронзы, он снова и снова прикидывает в уме уплывшие доходы: «Ведь река порядочная, не пустячная; на ней можно было бы завести рыбные ловли, а рыбу продавать купцам, чиновникам и буфетчику на станции и потом класть деньги в банк; можно было бы плавать в лодке от усадьбы к усадьбе и играть на скрипке, и народ всякого звания платил бы деньги; можно было бы попробовать опять гонять барки - это лучше, чем гробы делать; наконец, можно было бы разводиться гусей, бить их и зимой отправлять в Москву, небось одного пуху в год набралось бы рублей на десять».

Иудушка одержим «идеей Ротшильда» в том же самом «варианте» (так удачно объясненном Аркадием Долгоруким), что и Яков Бронза. Упорство и непрерывность - главные пути к богатству, о которых мечтает Иудушка, запершись у себя в кабинете, и о которых не без горечи размышляет Яков на пороге смерти, почти на последнем рубеже: «Яков закрыл глаза, и в воображении его одно навстречу другому понеслись громадные стада белых гусей». Это встречное, замыкающееся в самом себе движение показательно. В предсмертном томлении доктор Рагин, неожиданно для себя запертый в палату N 6, как бы расплачивается за равнодушные рассуждения о внутренней свободе, которой не страшны никакие застенки. «Стадо оленей, необыкновенно красивых и грациозных, о которых он читал вчера, пробежало мимо него...» - по существу перед нами развернутая метафора, обозначающая вольную, волю. Яков Бронза стремится, хоть и неосознанно, вырваться из

замкнутого круга, куда он сам себя заключил мечтами о недоступном, недостижимом богатстве, которое «он прозевал»: «Какие убытки! Ах, какие убытки! А если бы все вместе - и рыбу ловить, и на скрипке играть, и барки гонять, и гусей бить, то какой получился бы капитал! Но ничего этого не было даже во сне, жизнь прошла без пользы... ни за понюшку табаку; впереди уже ничего не осталось, а посмотришь назад - там ничего, кроме убытков, и таких страшных, что даже озноб берет». Яков - несостоявшийся Ротшильд. «Идею Ротшильда» ему осуществить не удалось.

У заголовка «Скрипка Ротшильда» появился новый, иронический смысл. Скрипка принадлежала человеку, который шел упорно и непрерывно к осуществлению «идеи Ротшильда», но не дошел. Может быть, скрипка помешала?.. Ведь всякий раз, когда Якову Бронзе, а потом Якову Иванову, было тяжело, он обращался за помощью к скрипке. Припомним эти эпизоды. Когда Марфа вдруг занемогла и к вечеру слегла, Яков весь День играл на скрипке. Вечером и ночью, в последний день перед смертью, когда ему мерещились вехи его жизни, разделенные пределами прежде и теперь, и в сознании, по прежним связям, еще присутствовали так и не пролившиеся на него золотые дожди, были ведь и новые образы: младенец, верба, Марфа «и какие-то морды надвигались со всех сторон и бормотали про убытки. Он ворочался с боку на бок и раз пять вставал с постели, чтобы поиграть на скрипке». Побывав в больнице у того же Максима Николаича, Яков понял, что пришел и его конец: «Не жалко было умирать, но как только дома он увидел скрипку, у него сжалось сердце и стало жалко. Скрипку нельзя взять с собой в могилу, и теперь она останется сиротой и с нею случится то же, что с березняком и с сосновым бором... Яков вышел из избы и сел у порога, прижимая к груди скрипку. Думая о Пропавшей, убыточной жизни, он заиграл, сам не зная что, но вышло жалобно и трогательно, и слезы потекли у него по щекам. И чем крепче он думал, тем печальнее пела скрипка».

Скрипка присутствует в этом эпизоде как сценический персонаж. Причем некоторая степень одушевленности сказывается и в деталях описания. Ведь недаром Якову стало жалко скрипку, даже «сжалось сердце и стало жалко». И это последнее «стало жалко» относится ко всему странному устройству жизни, когда «от жизни человеку - убыток, а от смерти - польза». Но и теперь, в этом последнем знании, все для Якова распределено в мире по двум графам: убыток и польза.

На разных социальных ступенях пореформенной России умами, сознаниями овладевает «идея Ротшильда»; «всемирный Ротшильд» покоряет не только Колупаевых и Разуваевых. И бронза - следствие этой же идеи.

В своем роде «Скрипка Ротшильда» еще раз «проигрывает» те художественные идеи, которые уже были предметом исследования. Но в этом намеренном и неслучайном повторении был смысл: ведь никто не заметил этих генетических связей. Художественные образы и сюжетные мотивы оказались надежно спрятаны в глубинную структуру текста, хотя следы, казалось бы, видны и во внешней структуре произведения.

В «Скрипке Ротшильда» связь с ветхозаветными и евангельскими образами и мотивами выражена, пожалуй, ярче и отчетливее всего в именах главных героев повествования. Причем, имена предсказывают, предопределяют развитие, становление характеров и развертывание во времени судьбы главных действующих лиц «Скрипки Ротшильда». Марфа в «Скрипке Ротшильда» прошла в смирении и безответности весь путь евангельской Марфы.

В христианской философии определены два пути служения для женщины, Путь Марии - путь служения, путь христианской молитвенно-созерцательной жизни, а путь Марфы - путь практической христианской деятельности. Пути эти восходят к двум евангельским образам, двум сестрам Лазаря, Марии, и Марфе. В Евангелии от Луки повествуется о споре (как бы о недоразумении⁵), возникшем в доме Лазаря. Спор этот был разрешен самим Христом.

⁵ В Евангелии от Луки (гл., 10, 38- 42) это "недоразумение", возникшее между сестрами Лазаря, объясняется следующим образом: "...пришел Он в одно селение; здесь женщина, именем Марфа, приняла Его в дом свой; У

В Евангелии от Иоанна путь Марфы по существу равновелик пути Марии, предполагавшему служение идее. Там сказано: «Иисус любил Марфу и сестру ее и Лазаря» (гл. 11, 5). Показательно, что именно Марфа возглавляет перечислительный ряд, а порядок имен значим в евангельских текстах, Христианская традиция определяет путь Марфы по преимуществу в браке, а путь Марии - в монашестве. Чехов отнюдь не случайно дал именно это имя жене Якова, тем самым он как бы приоткрыл для читателя связь с христианской мифологией, показал путь в глубинную структуру текста. В начальных редакциях, в замысле этой параллели не было, ведь в Записной книжке гробовщик вообще не имеет имени, он только гробовщик, а жена у него - Ольга. По всей вероятности, весь рассказ задумывался сначала о женской судьбе. Поэтому-то и выделены композицией текста слова «Гроп для Ольги». В окончательной редакции акценты изменены.

Марфа в «Скрипке Ротшильда» следует своему евангельскому прообразу. Она покорно, смиренно и молча выполняет свое предназначение. В размышлениях Якова, поданных в авторском повествовании, провиденциальное назначение Марфы определяется перечислением будничных дел Марфы - по православным святцам - хозяйки: «...она каждый день топила печь, варила и пекла, ходила по воду, рубила дрова, спала с ним на одной кровати, а когда он возвращался пьяный со свадеб, она всякий раз с благоговением вешала его скрипку на стену и укладывала его спать и все это молча, с робким, заботливым выражением». Марфа прожила все эти годы, которые «тянулись долго-долго», в сущности, молча, поэтому так удивился Яков ее обращению к нему. «- Яков! - позвала Марфа неожиданно. - Я умираю!» Среди гробов промолчавшая всю жизнь Марфа радостно шепчется со смертью, своей избавительницей. И только перед смертью она обращается к Якову с неожиданным словом о смерти.

Яков - несомненно, «говорящее», характерологическое имя. Святцы дают ему значение - «запинатель». По «библейской легенде, Яков, близнец, родившийся вторым, схватил своего первородного брата Исава за пятку, чтобы от него не отстать»⁶. Позднее Яков за «чечевичную похлебку» купил право первородства у старшего брата Исава. Имя (Яков) Иаков народная этимология связывает с еврейским «пята», «подошва», «что переосмысливалось как название плута, трикстера, обманщика»⁷.

В Библии Иаков - ветхозаветный патриарх, легендарный родоначальник «двенадцати колен Израиля». Израиль - второе имя Иакова; его, вместе с благословением, ему дал бог (обозначенный в Библии как Некто), с которым он боролся, находясь как бы в состоянии сна, в каком-то забытии, не сознавая ясно, что он делает⁸. Подобно ветхозаветному Иакову, Яков Бронза живет как бы в забытии. Поглощенный идеей Ротшильда, он не замечает времени. После смерти Марфы, попав на берег реки, увидев сияние воды, услышав пение и крики птиц, наконец, обретя память и возможность сопоставить прежде и теперь, Яков Иванов как бы заново восстанавливает все человеческие органы чувств. Жизнь с Марфой тянулась «долго-долго», Яков как бы утратил счет времени: «Он недоумевал, как это вышло так, что за последние сорок или пятьдесят лет своей жизни он ни разу не был на реке, а если, может, и был, то не обратил на нее внимания?» Яков жил как бы в безвременьи, среди гробов. Он не видел простора» пространства» его жилище удушающе ограничено.

«Идея Ротшильда» - преступная, злодейская идея. Яков, «упорно и непрерывно» стремящийся к заветному идеалу - стать гробовщиком если не вселенского, то хотя бы

ней была сестра, именем Мария, которая села у ног Иисуса и слушала слово Его. Марфа же заботилась о большом угощении, и подошедши сказала: Господи или Тебе нужды нет, Что сестра моя одну меня оставила служить? скажи ей, чтобы помогла мне. Иисус же сказал ей в ответ: Марфа! Марфа! ты заботишься и суетишься о многом, ≤а≥ одно только нужно. Мария же избрала благовую часть, которая не отнимется у нее".

⁶ "Справочник личных имен народов РСФСР", М., 1987, с. 545.

⁷ "Мифы народов мира", т. 1, М., 1980, с. 474 - 475.

⁸ См.: Библия, кн. Бытия, гл. 32, 21 - 32.

губернского масштаба, подобно Раскольникову, «словно ножницами» отрезал себя от всего человеческого.

В Записной книжке, где хранился этот «сюжет для небольшого рассказа», упоминаются характерологические детали, вошедшие позже в окончательный текст: «Когда она умирает, он записывает гроб в расход. С живой жены снял мерку. Она: «помнишь, 30 лет назад у нас родился ребеночек с белокурыми волосиками? Мы сидели на речке». После ее смерти, он пошел на речку, за 30 лет верба значительно выросла». Этот сюжет в Записной книжке имеет название Троп для Ольги». Темы музыки в этой записи нет. По всей вероятности, речь должна была идти преимущественно о судьбе жены гробовщика. Именно Ольга должна была быть центральной фигурой повествования. Там есть жестокие детали, которые не вошли в окончательный текст. Так, гробовщик в этой записи «бранит жену, когда ее соборуют», по-видимому, за то, что умирает она «не вовремя»: «Она умрет дня через три, но он спешит с гробом, потому что завтра и в следующие за тем дни - праздник, напр<имер> Пасха. На 3 - 4-й день она все-таки не умерла; приходят покупать гроб. Он, находясь в неизвестности, продает; она умирает».

В окончательном тексте сохранившиеся детали приобрели иное социально-психологическое освещение. Яков чужой человек для Марфы. Характерны те наименования и обозначения, которые указывают в тексте Марфин путь. В повествовании, написанном «в тоне и духе» главного действующего лица - Якова, Марфа появляется под своим собственным именем, но чаще Марфа - старуха, и только в одном случае, в ремарке повествователя, она названа женой; «Он оглянулся на жену...»

Яков захвачен одной мыслью о «капитале», «идеей Ротшильда». У него нет семьи, гнезда, нет и детей. Ребенок умер, он забыл его, и даже Марфины напоминания не помогли ему вспомнить «младенчика». Знаменательно и то обстоятельство, что болезнь и предсмертные слова Марфы, обращенные к нему, вводятся словом-сигналом, обозначающим необычность и неожиданность ситуации: «вдруг занемогла»; «позвала Марфа неожиданно». Марфа промолчала всю жизнь, по крайней мере с того времени, как возникла «идея Ротшильда». Недаром Яков сопоставляет свое обращение с ней с отношениями «к кошке или собаке», то есть к «бессловесным тварям».

В диалоге между фельдшером и Яковым есть еще одна реплика, которая заслуживает внимательного и неторопливого рассмотрения. В ответ на замечание фельдшера: «Что ж? Пожила старушка. Пора и честь знать», - Яков возражает. «Оно, конечно, справедливо изволили заметить, Максим Николаич, - сказал Яков, улыбаясь из вежливости, - и чувствительно вас благодарим за вашу приятность, но позвольте вам выразиться, всякому насекомому жить хочется», О формулах «куртуазности» уже была речь выше, а вот уподобление Марфы насекомому знаменательно.

Русская классика выработала целый ряд устойчивых приемов изображения, художественных идей, которые принадлежат к «сквозным образам». И одним из таких «сквозных образов» является сопоставление действующего лица с насекомым. Несомненно, это ключевой, эмоционально-оценочный образ. В языке Художественной литературы, первой половины XIX, века этот образ насекомого, служащий средством «интерпретации и оценки», получил широчайшее распространение в поэтике Гоголя. В повести «Портрет» иронический, рассказчик представляет, читателю все население, Коломны в виде типизированных, множеств, уподобленных другим множествам; «После; сих тузов и аристократства Коломны следует необыкновенная дробь и мелочь. Их так же трудно поименовать, как исчислить то множество насекомых, которое зарождается в старом уксусе. Тут есть старухи, которые молятся; старухи, которые пьянствуют, старухи, которые и молятся и пьянствуют вместе; старухи, которые перебиваются непостижимыми средствами...» Все перечисленные, старухи разделены на совокупности пороку занятий и путей для добывания средств к жизни. Но всех их объединяет сопоставление с множествами насекомых, которые «зарождаются в старом уксусе», таким образом, старость оказывается

еще одним качеством, объединяющим в «дробь и мелочи» эти разнообразные единства человеческого общества с разнообразными единствами насекомых.

Экспрессивная природа этого приема не вызывает сомнений. Сопоставление персонажа но «незаметности и малости» с мухой - излюбленный прием Гоголя. Для Акакия Акакиевича Башмачкина муха - постоянный и характерологический образ; когда он проходил, «сторожа не только не вставали с мест... но даже не глядели на него, как будто бы через приемки» пролетела простая муха». Тараканы по сравнению с Акакием Акакиевичем заметнее и значительнее. Поэтому когда он принес было в починку портному свою шимель-капот-гардероб, то не был замечен хозяйкой, «напустившей столько дыму в кухне, что нельзя было видеть даже и самых тараканов...».

В поэтике Гоголя этот прием получает многоаспектное использование, он не только характеризует само действующее лицо, но и среду, в которой живет и действует этот персонаж. Этот же прием может быть направлен «вовнутрь» и стать средством характеристики самого рассказчика или повествователя. Сопоставление с «мухами на сверкающем рафинаде» черных фраков на губернаторском балу в «Мертвых душах» обращало на себя внимание многократно. Но если рассматривать все художественное наследие Гоголя как единую образно-речевую систему, как единый текст, то этот прием получает еще одно экспрессивное звучание. В самом деле, с каким заинтересованным вниманием повествователь следит за всеми движениями крошечных насекомых. Как они Проходятся взад и вперед по сахарной куче, потирают одна о другую задние или передние ножки, чешут ими у себя под крылышками иди, «протянувши обе передние лапки», потирают «у себя над головою!...». Повествователь рассматривает их, с тщательностью фиксируя все мельчайшие движения как бы под увеличительным стеклом, отнюдь не интересуясь владельцами «черных фраков». А между тем в «Шинели» уже было сказано нечто не совсем приятное о подобных наблюдательных Повествователях. Ведь когда умер Акакий Акакиевич, то есть «исчезло и скрылось существо никем не защищенное, никому не дорогое, ни для кого не интересное, даже не обратившее на себя внимание и естествонаблюдателя, не пропускающего посадить па булавку обыкновенную муху и рассмотреть ее в микроскоп...», то характеризуется не только и не столько сам Акакий Акакиевич, сколько те, кто не заметил ни его существования, ни его исчезновения...

Таким образом, сопоставление с насекомым находится не только в русле традиций изобразительности, свойственной русской классике, но и стало устойчивым, излюбленным приемом обличительного, сатирического повествования. «Насекомое»⁹ и «старуха» в рамках «Скрипки Ротшильда» сближаются еще с одним соответствием. Многочисленные ситуативные связи, как уже было замечаю выше, укореняют это произведение Чехова в контексте русской классики, в истории духовной жизни русского общества второй половины XIX века. Марфа для Якова и» скромности, молчаливости, незаметности сближается то «с кошкой или собакой», то с «насекомым».

Поэтика Чехова включила в себя весь художественно-эстетический опыт русской классической литературы. «Двойственность переживания», сочетание трагедийного и комедийного составляет самый стержень психологической прозы. Ирония чеховской прозы несет на себе ту же печать «двойственного переживания». Вся история, составляющая содержание «Скрипки Ротшильда», окрашена той же «двойственностью переживания». Сопоставление Марфы с «бессловесными тварями» и «насекомыми» отмечено той же печатью русского «веселого ужаса».

⁹ В письме <А> Плещееву от 14 сентября 1889 года, стремясь в иронической форме определить обширное поле своей литературной деятельности, <Чехов> употребляет всевозможных мелких насекомых для обозначения "малых жанров" прозы: "...кроме романа, стихов и доносов, я все перепробовал. Писал и повести, и рассказы, и водевили, и передовые, и юмористику, и всякую ерунду, включая сюда "Комаров и мух" для "Стрекозы". Таким образом, ив эпистолярном жанре Чехов пользуется тем же приемом метафорического изображения, что и в своей художественной публицистике. "Комары" и "мухи" - это те самые

Роман Достоевского «Преступление и наказание», сущностно связанный со «Скрипкой Ротшильда», в своей художественной системе тоже содержит сопоставление «старухи» с «насекомым». И параллель эта прослеживается явственно. Для Раскольникова старушонка процентщица с красною укладкою под кроватью - «гадкая зловредная вошь».

Есть одна существенная деталь, по-видимому, свидетельствующая об определенной близости Чехова и Достоевского и в художественном восприятии действительности. Как известно, романы и повести Достоевского перенаселены всевозможными inferнальными персонажами. Чье-то тревожащее, беспокоящее присутствие ощущают в кризисные моменты многие действующие лица в произведениях Достоевского. Раскольников, например, «никак не мог почувствовать, что он один... он сознавал как будто чье-то близкое и тревожное присутствие, не то чтоб» страшное но как-то уж очень досаждающее...». В «Скрипке Ротшильда» тоже есть знак чье-то беспокойного присутствия. Когда Яков заревел и «бросился на него (Ротшильда. - П. Е.) с кулаками», разыгралась следующая сцена: Ротшильд «побежал прочь что есть духу» Мальчишки обрадовались случаю и бросились за ним с криками: «Жид! Жид!» Собаки тоже погнались за ним с лаем; Кто-то захохотал, потом свистнул, собаки залаяли громче и дружнее». Этот «куплетцы», «рассказцы» и «сценки», которыми юный Чехов начинал свой литературный путь.

Персонаж, глухо обозначенный «кто-то», отмечает еще один, последний, всплеск бронзы. Недаром сразу, вслед за «отчаянным, болезненным криком» Ротшильда, раздается мальчишеский хор: «Бронза идет! Бронза идет!»

От «Скрипки Ротшильда» к роману Достоевского «Преступление и наказание» тянутся многочисленные и разнообразные связи. Вот еще одна. Фельдшер Максим Николаич, «оглядев» Марфу, спокойно и величественно определяет ей срок «живота и смерти»: «Что ж? Пожила старушка. Пора и честь знать».

Соня Мармеладова на вопрос Раскольникова: Лужину ли жить и делать мерзости или умирать Катерине Ивановне, - с несвойственной ей горячностью отвергает самую возможность подобных вопросов: «Да ведь я божьего промысла знать не могу... И к чему вы спрашиваете, чего нельзя спрашивать? К чему такие пустые вопросы? Как может случиться, чтоб это от моего решения зависело? И кто меня тут судьей поставил: кому жить, кому не жить?»

Многочисленные, как уже было сказано, связи тянутся от «Скрипки Ротшильда» и к роману Салтыкова-Щедрина «Господа Головлевы». Яков не совершал, подобно Раскольникову, кровавого преступления. Подчиненный одной «идее Ротшильда», он упорно и непрерывно стремился к осуществлению своей цели - стать гробовщиком в губернском городе, иметь дом и еще чтобы звали его Яковом Матвеевичем. Цель оказалась для него недостижимой, поэтому он «никогда не бывал в хорошем расположении духа, так как ему постоянно приходилось терпеть страшные убытки». Яков «просто» оставил Марфу жить рядом с гробами и забыл о ней. Смерть не от топора, не от голода, не от стихийного бедствия, а от забвения, заброшенности, оставленности представлена Марфиным путем «в «Скрипке Ротшильда». И эта ситуация хорошо известна и уже была предметом тщательного описания в романе «Господа Головлевы». Яков забыл про Марфу: «Пятьдесят два года, пока они жили в одной избе, тянулись долго-долго, но как-то так вышло, что за все это время он ни разу не подумал о ней, не обратил внимания, как будто она была кашка или собака». Эта «оставленность» Марфы сближается с «забвением», которому подвергли Степана Владимировича Головлева. - в семейном обиходе «Степку-балбеса», «Постылого» - на «семейном суде». Его ждет казнь через забвение в отчем доме, куда он возвращается, зная свою участь: «В воображении его мелькает бесконечный ряд безрассветных дней, утопающих в какой-то зияющей серой пропасти, - и он невольно закрывает глаза. Отныне он будет один на один с злою старухой, И даже не злою, а только оцепеневшею в апатии власти. Эта старуха заест его, заест не мучительством, а забвением».

В такой же атмосфере оставленности и забвения прожила Марфа долгие годы в доме Якова Бронзы, среди гробов и как бы в домашнем гробу. Поэтому-то она так обрадовалась

приходу смерти как «выходу из гроба». Этот исход обрадовал и успокоил Марфу. Лицо у нее было «необыкновенно ясное и радостное. Бронза, привыкший всегда видеть ее лицо бледным, робким и несчастным, теперь смутился. Похоже было на то, как будто она в самом деле умирала и была рада, что, наконец, уходит из этой избы, от гробов, от Якова... И она глядела в потолок и шевелила губами, и выражение у нее было счастливое, точно она видела смерть, свою избавительницу, и шепталась с ней». Убиение бесчувствием, или «окамененным нечувствием», - так это называется в христианстве. И наивысшая ступень этого же «окамененного нечувствия» - прощание («последнее прости») Якова с Марфой: «...он потрогал рукой гроб и подумал; «Хорошая работа!»

При сопоставлении записи сюжета «Скрипки Ротшильда», которая содержится в Записной книжке, с окончательным текстом видно, что именно эта сторона судьбы Ольги (в окончательном тексте - Марфы) была в центре внимания Чехова. «Грób для Ольги» - это не последнее пристанище, «домовина», а это вся жизнь в доме гробовщика. Впоследствии в процессе работы план повествования изменился, включив «идею Ротшильда», главную и непосредственную причину смерти души, внутреннего «умертвия» Якова. Гробовщик может быть не только профессией, но и назначением на земле. Правда» рядом с железным аршином, символом бездуховности и бесчувствия, была скрипка. И кроме скрипки была еще одна важная фигура - флейтист Ротшильд, антипод Якова.

Ротшильд появляется в повествовании, поданном с точки зрения и в восприятии Якова Бронзы. Этот прием обозначил В. Виноградов как повествование сквозь призму восприятия персонажа: «Когда Бронза сидел в оркестре, то у него прежде всего потело и багровело лицо; было жарко» пахло чесноком до духоты, скрипка взвизгивала, у правого уха хрипел контрабас, у левого - плакала флейта, на которой играл рыжий тощий жид с целою сетью красных и синих жилок на лице, носивший фамилию известного богача Ротшильда». Описание внешности флейтиста дано в пересечения планов Якова и повествователя. Последнее напоминание о фамилии принадлежит, несомненно, рассказчику, а вот последующие слова: «И этот проклятый жид даже самое веселое умудрялся играть жалобно» - принадлежат Якову. «Без всякой видимой причины Яков мало-помалу проникался ненавистью и презрением к жидам, а особенно к Ротшильду; он начинал придирааться, бранить его нехорошими словами и раз даже хотел побить его, и Ротшильд обиделся и проговорил, глядя на него свирепо:

- Если бы я не уважал вас за талант, то вы бы давно полетели у меня в окошке.
«Потом заплакал».

Весь этот фрагмент объединен скрытым сопоставлением Ротшильда с ребенком. Детскость выявляется из неправильности, нарочитой несуразности фразы, и, главное, в последней реакции: «Потом заплакал».

И здесь мы снова должны обнаружить сущностную черту, художественную идею, пронизывающую всю великую русскую литературу гоголевского направления. Сопоставление с ребенком, явное и скрытое, - печать незащищенности, «детскости» среди взрослых. Причем этот дар детскости отнюдь не навсегда дан и никак не связан с реальным возрастом. Акакий Акакиевич Башмакин, принесший свой капот-шинель-гардероб к Петровичу, обращается к нему «умоляющим голосом ребенка». «Голос ребенка» - не только знак детскости, но и обозначение душевной чистоты. Иронический рассказчик видит все странности окружающей жизни, замечает несообразность и несоответствие того, что есть, тому, что должно быть. И ребенок - страдающее и незащищенное существо - острее других чувствует боль и страдания. Поэтому-то сопоставление с ребенком всегда знак сочувствия, знак авторского сопереживания. Сопоставление с ребенком, скрытое, проявляющееся в деталях повествования, - знак, направленный не только «внутри текста», как компонент глубинной структуры, но и «вовне», к читателю, как призыв к жалости и сочувствию. В повести Гоголя «Портрет» сопоставление с ребенком художника Чарткова выявляется в массе импульсивных детских поступков: накупил множество ненужных вещей, покатался на лихаче, снял дорогую квартиру, пообедал в ресторане и т. д., то есть по-детски вкусил всех,

прежде недоступных, удовольствий. Но когда начала действовать, сказываться в поступках Чарткова inferнальная, дьявольская сила золота, сопоставление с ребенком - как печать молодости и таланта - исчезает из повествования.

Сопоставление с ребенком флейтиста Ротшильда сказывается во всех деталях его поведения; за Ротшильдом как бы со стороны наблюдает повествователь: «Скрипнула щеколда раз-другой, и в калитке показался Ротшильд. Половину двора прошел он смело, но, увидев Якова, вдруг остановился, весь съежился и, должно быть, от страха стал делать руками такие знаки, как будто хотел показать на пальцах, который теперь час». Вся эта немая сцена - так называемый «преддиалог», так как вся она построена на «диалогическом» соотношении участников сцены и в то же время предшествует собственно-диалогу. Ротшильд по-детски опасается Якова Бронзы, еще не подозревая тех изменений, которые уже произошли в нем. В том же «диалогическом противостоянии» проходили и все предыдущие сцены. «Детскость» Ротшильда выступает во всех деталях его поведения и речи, начиная с обращения «А я вас ищу, дяденька!» И защищается он от злобного напора Бронзы тоже по-детски: замахал руками, а потом пустился бежать «что есть духу», и такая же по-детски несуразная фраза, поданная как живое, сиюминутно произносимое слово, со всеми особенностями звучащей речи: «- Но вы пожалуйста потише, а то ви у меня через забор полетите!» И сказано это Ротшильдом, с «хрупкой, деликатной фигурой?; монументальному Бронзе, выше и крепче которого «не было людей даже в тюремном замке...».

И дальнейшее развитие сцены подается в том же эмоциональном освещении: «Кто-то захохотал, потом свистнул, собаки залаяли громче и дружнее... Затем, должно быть, собака укусила Ротшильда, так как послышался отчаянный, болезненный крик...» Этот «отчаянный крик», как самый тяжкий, непрощаемый, особенный грех, вместо с «несчастливым лицом Марфы» припомнится Якову, когда на пороге смерти, на исповеди, его спросил священник, «не помнит ли он за собою какого-нибудь особенного греха...». Вот такой существовал у Ротшильда «опыт общения» с Бронзой. Все повествование построено в сценах с Ротшильдом на пересечении позиций Якова Бронзы и рассказчика. Ведь внешне «немотивированная злоба» Бронзы в действительности, и в повествовании, мотивируется множеством мелких, сиюминутных, раздражающих впечатлений. Бронза приходит в ярость еще и потому, что в нем совершается какая-то непонятная ему самому внутренняя работа. Бронзе «хотелось плакать». Это состояние ему: чуждо, а между тем в нем начинается процесс духовного восстановления, возрождения из бронзы.

Художественная завершенность образа, логика его движения - от Бронзы к Якову Иванову, несомненно, образу собирательному: множество Иванов и Ивановых стоят за Яковым. Психология Бронзы - остранение и отстранение личности, подавляемой «идеей Ротшильда». Яков Иванов, еще не освободившийся от этой навязчивой идеи, на пороге смерти мечтает о другом источнике богатства, - не гробы, а барки, скрипка, гуси. Но все это опять-таки с точки зрения доходов. Яков в свой последний день приходит к мысли, что его собственная смерть - для него удивительно прибыльная сделка с «миром»: «не надо ни есть, ни пить, ни платить податей, ни обижать людей, а так как человек лежит в могилке не один год, а сотни, тысячи лет, то если сосчитать, польза окажется громадная...». До такой удивительной мысли, о прибыльности своей собственной смерти, не доходил в «проротшильдовском» рвении даже Иудушка Головлев, казалось бы, непревзойденный мастер разнообразных фантастических проектов обогащения «в запое праздномыслия», по выражению автора «Господ Головлевых». Но есть еще одна показательная подробность в предсмертных соображениях Якова об убытках; ведь именно к числу убытков отнесена и «надобность» обижать людей. Это уже знак духовного возрождения Якова Иванова.

Просветление его закономерно связано с гармонией, со скрипкой, знаком духовности, символом единения в сострадании, сочувствии, братстве, которое в конце концов одерживает верх:

«- Подойди, ничего, - сказал ласково Яков и поманил его к себе. - Подойди!

Глядя недоверчиво и со страхом, Ротшильд стал подходить и остановился от него на сажень.

- А вы, сделайте милость, не бейте меня! - сказал он, приседая. - Меня Моисей Ильич опять послали. Не бойся, говорят, поди опять до Якова и скажи, говорят, что без их никак невозможно. В среду швадьба... Да-а! Господин Шаповалов выдают дочку жа хорошего человека. И швадьба будет богатая, у-у! - добавил жид и прищурил один глаз.

- Не могу... - проговорил Яков, тяжело дыша. - Захворал, брат.

И опять заиграл, и слезы брызнули из глаз на скрипку. Ротшильд внимательно слушал, ставши к нему боком и скрестив на груди руки».

Роль Ротшильда, жег «всемирного Ротшильда», а конкретного еврея Ротшильда, в преображении Якова Бронзы в Якова Иванова несомненна. Именно Ротшильд и на свадьбах, в оркестре Шапкеса, каждую, даже веселую, мелодию выводил как жадобу. Скрипка и Ротшильд родственны, они будили и в конце концов разбудили в Бронзе человека. Поэтому Яков говорит о скрипке как о живом существе: «Скрипку нельзя взять с собой в могилу, И теперь она останется сиротой...» Одушевленность, персонификация продолжена и дальше: «И чем крепче он думал, тем печальнее пела скрипка». Ротшильд и скрипка - два взаимосвязанных существа. Железный аршин совершенно исчез из повествования. Слезы страдания и радости объединяют Якова и Ротшильда. Яков «опять заиграл, и слезы брызнули из глаз на скрипку», а Ротшильд со «скорбным и страдальческим» выражением слушает, «как бы испытывая мучительный восторг... И слезы медленно потекли у него по щекам и закапали на зеленый сюртук». «В страдании есть идея», - утверждает Порфирий Петрович, уговаривая Раскольникова смыть преступление страданием. В сущности, страданием смывает свое «бронзовое» прошлое и Яков Иванов.

Заглавие «Скрипка Ротшильда» на протяжении всего повествования несколько раз приоткрывает заложенные в Него смыслы. Во-первых, скрипка принадлежала Якову Бронзе, одержимому идеей Ротшильда, но так и не достигшему заветного результата.

Во-вторых, Яков оказался действительно Ротшильдом, Медь он обладал чудесным даром гармонии, именно Яков обогатил мир мелодией, перед которой все остальные богатства меркнут. Яков и Ротшильд - оба плачут в умилении перед вечной красотой музыки. Знаменательна финальная фраза: «И эта новая песня так понравилась в городе, что Ротшильда приглашают к себе наперерыв купцы и чиновники и заставляют играть ее по десяти раз». Следовательно, заглавие «Скрипка Ротшильда» объединяет и старого ее владельца, и нового хозяина, Щедрость души, слезы радости, страдания и художнический восторг - вот истинное богатство, которое нужно людям и понятно всем, даже «купцам и чиновникам».

И наконец, по старым семантическим связям открывается еще один смысл: в заглавии присутствуют как бы «две вещи несовместные». Скрипка - символ духовности и тень «всемирного Ротшильда», ее антагониста. Оксюморон, хоть и не в такой степени, как «труп живой», несомненно, ощущается в этом заглавии, объединяющем две полярно противопоставленные силы: гармонию и «золотой мешок», - «скрипка Ротшильда».

Для поэтики Пушкина это словосочетание, в той же инверсированной форме, «труп живой» обладает относительной устойчивостью. Именно в этом, остро оксюморонном значении оно встречается в «Полтаве»: «Сей труп живой, еще вчера Стонавший слабо над могилой...» - и в стихотворении «Герой»: «Одров я вижу длинный строй, Лежит на каждом труп живой, Клейменный мощною чумою...»

Художественные идеи скрепляют и пронизывают русскую словесность, определяя как бы изнутри ее типологическое развитие и совершенствование. Пушкинское сочетание в одном образе двух противоположных начал стало ключевым, определяющим его семантическую наполненность. В начале XX века этот образ, заключающий в себе объединение противоположностей, возникает в новой модификации в творчестве А. Блока. В поэме «Возмездие»:

Он ненавистное - любовью

Искал порою окружить,
Как будто труп хотел налить
Живой, играющею кровью... -

здесь пушкинский образ трансформируется и привлекается как объект сопоставления. «Груп живой» предстает во всей физиологической наглядности и отвратительности для естественного восприятия. В поэме А. Блока художественный образ, пушкинское создание, подкрепляется и словоупотреблением, характерным, для первой трети XIX века. Глагол искать в модальном значении - «хотеть, стремиться» - В XX веке ощущался языковым сознанием как архаизм, устарелое слово. Но А. Блок использует его в значении модальном, видя в этом еще одну примету пушкинского времени и пушкинского словоупотребления. А, Блок образует «искал... окружить...» подобно пушкинскому: «Душа стесняется лирическим волненьем, Трепещет и звучит, и ищет, как во сне, Излиться наконец свободным проявленьем...» «Ищет... излиться» - для самого Пушкина и во времена Пушкина такое словоупотребление было нормой, а во времена А. Блока ощущалось как архаизм. Но эта форма и это словосочетание несли на себе след прежних употреблений и значений, несли знак пушкинской эпохи и естественно входили в поэтику А. Блока как свидетельство поэтической традиции и как художественная идея преемственности форм и средств изобразительности. Именно поэтому модифицированный пушкинский образ подается и в соответствующем эпохе лексическом окружении.

«Скрипка Ротшильда» содержит множество деталей и в художественной системе текста, и в речевой ткани, связывающих это произведение с классическим наследием прошлого.

Скрытый план повествования в «Скрипке Ротшильда» построен, как уже говорилось выше, на постоянном соответствии-соотношении с ветхозаветными и евангельскими образами и мотивами. Для понимания образа Якова как характера, осложненного многочисленными ассоциативными связями, необходимой стала еще одна «тянущаяся нить». Деспотическое отчуждение от живой жизни, свойственное натуре Бронзы, имеет еще одно соответствие. В молитве Иоанна Златоуста, которая входит в так называемое «вечернее правило», есть такие слова: «...Господи, избави мя всякого неведения и забвения, и малодушия, и окамененного нечувствия ... даждь ми слезы и память смертную и умиление».

Яков Иванов перед смертью избавился, от «окамененного нечувствия» и обрел «слезы и память смертную и умиление...». В письме к И. Леонтьеву (Щеглову) от 9 марта 1892 года из Мелихова Чехов писал: «Я получил в детстве религиозное образование и такое же воспитание... Когда я теперь вспоминаю о своем детстве, то оно представляется мне довольно мрачным; религии у меня теперь нет». И по этому же поводу, но в более обобщенной, «типизированной» форме - А. Суворину в письме от 25 ноября 1892 года: «У нас нет ни ближайших, ни отдаленных целей, ив нашей душе хоть шаром покати. Политики у нас нет, в революцию мы не верим, бога нет, привидению не боимся, а я лично даже смерти и слепоты не боюсь». Здесь обобщенное Мы включает, несомненно, и авторское Я. Бога и религии нет, но осталась намять детства, когда вечерние молитвы читались ежедневно, вернее - ежевечерне, вслух. И вот это «окамененное нечувствие» как страшное проклятие, от которого всеми силами нужно избавиться, сохранилось и легло» в числе других составляющих, в глубинную основу характера Якова Бронзы.

И. Бунин в воспоминаниях о Чехове находил, что единственное оправдание тяжелого детства Чехова и той мрачной обстановки, которая создавалась в семье Чеховых, особенно благодаря характеру П. В. Чехова, отца писателя, - появившиеся рассказы «Святой ночью», «Студент», «Святые горы», «Архиерей». В этот перечень, при внимательном прочтении, могут быть внесены еще многие шедевры Чехова, в том числе и «Скрипка Ротшильда».

Обилие символов в «Скрипке Ротшильда» объясняется притчевой структурой, лежащей в основе художественной системы текста. Именно притчей мотивируется и

постоянная соотнесенность с мифологическими образами и сюжетами. Особая символическая наполненность «Скрипки Ротшильда» отнюдь не ограничивается семантической осложненностью имен и системой ближайших символов: железный аршин // скрипка, скрипка // бронза, бронза // Ротшильд, скрипка // Ротшильд. Имена Якова и Марфы вполне укладываются в притчевую структуру, в свою очередь расширяя семантическое поле символов. Яков оправдывает свое имя в его народной этимологизации: плут, трикстер, обманщик. Словесный камуфляж: подруга жизни, предмет о Марфе, все формы куртуазности - не что иное, как профанирование чужих для Якова «форм общения» и «форм общежития». Все, к чему прикасается Яков Бронза, становится своей противоположностью. Здесь и видимость заботы о Марфе, видимость предлагаемого «лечения», профанирование до карнавализации обряда похорон и последнего прощания с Марфой, видимость, внешний рисунок социального протеста («пассаж» в приемной фельдшера). Яков Бронза - ущербная ипостась Якова Иванова. И только выход из бронзы позволяет ему обрести и утраченную человеческую память, и все человеческие чувства. Выход из бронзы символизируется и постепенным отказом от «идеи Ротшильда». И скрипка - тот путь очеловечения, который сохранялся для Якова. Ведь и в бронзе он играл на скрипке, особенно хорошо народные песни, следовательно, в каких-то уголках сознания была жива и народная память.

Притча как основа глубинной структуры текста объясняет и другие образы и символы «Скрипки Ротшильда». Многие на первый взгляд странности, включенные в повествование, мотивируются именно притчевостью.

Почему рядом с «младенчиком» - верба?

В «Скрипке Ротшильда» верба прежде всего обозначает течение времени: верба в памяти - дерево, под которым молодые Яков и Марфа лежи на берегу реки, когда родился ребенок, и верба - в настоящем сиюминутном - «широкая старая верба с громадным дуплом, а на вей вороньи гнезда...». Именно верба дает толчок воспоминаниям Якова.

В христианской православной традиции верба - символ встречи. Вербное воскресенье - это праздник входа Иисуса Христа в Иерусалим. Жители, особенно дети, приветствовали его вход, махая пальмовыми ветвями. В русском православном богослужении вместо пальмовых ветвей в церковь приносят ветки вербы, которая расцветает и обновляется именно в это время. Верба - символ вечно новой встречи (или вечно обновляющейся)! В «Скрипке Ротшильда» верба выполняет свое назначение: это место и символ встречи, в последнем случае, перед смертью Якова, - встречи со своим прошлым, с обновленными, воскресшими в душе воспоминаниями.

Рыба и битые гуси - след восприятия мира с позиций «Ротшильда», «прежних грехов» Якова Бронзы. В день похорон Марфы ему мерещились громадные стада белых гусей, которые неслись навстречу друг другу, во встречи не было. Марфа умерла.

В «Скрипке Ротшильда» верба - «А вот широкая старая верба с громадным дуплом, а на ней вороньи гнезда...» - появляется в окружении многих символически и мифологически осложненных образов. В этом числе и в этом же ряду - вороньи гнезда. Ворон - не только «птица вещая» в народных преданиях, но и г» «предрекающая несчастье, беду, всевозможные зловключения». «В средневековой христианской традиции ворон становится олицетворением сия ада и дьявола»¹⁰. В многочисленных апокрифических источниках ворон - трикстер, подобно самому Якову (Иакову) по библейским сказаниям.

Среди множества загадочных указаний, как бы оброненных повествователем, есть еще одно: «Шестого мая прошлого года Марфа вдруг занемогла». Откуда появился этот «прошлый год», почему врем» так точно фиксируется в повествовании? Марфа заболела шестого мая, «утром сама истопила печь и даже ходила по воду. К вечеру же слегла». Дождавшись утра, седьмого мая, Яков повез ее в больницу. «...Вечером, когда стемнело», Марфа вспомнила прошлое (ребенок, песни, верба). «Приходил батюшка, приобщал и соборовал. Потом Марфа стала бормотать что-то непонятное и к утру скончалась». Это произошло 8 мая. По

¹⁰ "Мифы народов мира" т. 1. с. 246.

православному обычаю, а Яков Бронза (подобно Иудушке Головлеву, который тоже чтит святые дни, но чтит исключительно с обрядной стороны, «как истый идолопоклонник») отмечает все праздники и дни, в которые работать грешно, следовательно, ее похоронили через три дня после смерти, 11 мая. В тот же день Якова «взяла сильная тоска. Ему что-то нездоровилось...», Яков начинает припоминать, восстанавливая прошлое по вехам - прежде и теперь. Вечером и ночью ему мерещились образы прошлого, очевидцы и свидетели его жизни: «...Младенчик, верба, рыба, битые гуси, и Марфа, похожая в профиль на птицу, которой хочется пить, и бледное, жалкое лицо Ротшильда, и какие-то морды надвигались со всех сторон и бормотали про убытки». Утром 12 мая он «через силу поднялся и пошел в больницу». Потом он целый день «лежал и тосковал». Вечером того же дня, на исповеди, он, «напрягая слабеющую память», припомнил те же образы прошлого: Марфу, Ротшильда, вспомнился ему и крик - «отчаянный крик жида, которого укусила собака...». Таким образом, все события, весь событийный ряд настоящего времени укладывается в четкие рамки: самое начало - раннее утро 6 мая, конец - поздний вечер 12 мая. По православному счету каждый день заканчивается, если «отошла церковная служба», то есть поздно вечером. Следовательно, вся история жизни и смерти Якова и Марфы в повествовании укладывается в семь дней, а все экскурсии в прошлое рисуются как припоминание.

Возникает неизбежный вопрос: почему же появилось именно это четкое временное указание - «прошлый год» и подробное, отмеченное повествователем течение времени?

Чехов был не только великим писателем, но еще и хорошим врачом. Психологическое восприятие длящегося времени и воспоминаний о нем субъективны. Яков прожил жизнь с Марфой, не замечая времени, как в гробу. Длящееся время, не наполненное интересными, яркими событиями, тянулось медленно только в настоящем: «Пятьдесят два года, пока они жили в одной избе, тянулись долго-долго...» Это время - «бездна дней пустых» - длилось как в гробу, как в «могилке», где человек лежит десятки, Сотни лет, не замечая времени. Эта «дурная бесконечность» нарушилась неожиданно: «...Марфа вдруг занемогла» и тем самым обратила на себя внимание Бронзы. Теперь уж нельзя было не замечать ее, не видеть, как «старуха тяжело дышала, пила много воды и пошатывалась». А так как это неожиданное обстоятельство нарушило обычное течение времени, то неизбежно нарушилась и соотносительность времени. Оно стало «относительным», потому что потребовало новых, непривычных для Якова, дел и хлопот. И Бронза «глядел на нее со скукой и вспоминал, что завтра Иоанна Богослова, послезавтра Николая Чудотворца, а потом воскресенье, потом понедельник - тяжелый день». Дни становятся значимыми, время тянется значимо, заметно для Якова, движется, отмечая свой путь яркими, запоминающимися событиями - вехами жизни или вехами воспоминаний. В «Скрипке Ротшильда» эти два измерения времени составляют сложный, во многом зашифрованный рисунок, входящий в качестве существенного компонента в художественную систему текста.

«Скрипка Ротшильда» - это повествование о жизни и смерти, об «идее Ротшильда», получающей «упорное и постоянное» воплощение в неотвратимой гибели, в духовном оскудении, в омертвлении, или, пользуясь словами Салтыкова-Щедрина, в «умертвии». Это повествование о возрождении из «окамененного нечувствия» через «слезы и память смертную и умиление». А путь к покаянию от «окамененного нечувствия», от бронзы лежит через гармонию, через музыку, объединяющую людей в братство. Здесь нужно вспомнить что именно этот путь постижения общечеловеческих нетленных ценностей был указав еще Гоголем в статье «Скульптура, живопись и музыка»: «Но если и музыка нас оставит, что будет тогда с вашим миром?»¹¹

Все «повествовательное время» укладывается в семь дней, в одну неделю. И это не случайно. В притче «семь дней творенья» входят в качестве сущностной детали в художественную систему текста. Число семь, как известно, относится к ряду сакральных. В античных философских системах этому числу принадлежит особое место. Оно играло

¹¹ Н. В. Гоголь Полн. собр. соч., т. 8, М., 1952, с. 13.

«важную роль в религиозно-мифологических и магических представлениях вавилонян и египтян более чем за два тысячелетия до н. э. ... Число семь считалось сакральным не только у вавилонян, но и у древних евреев и греков: в Ветхом Завете, у Гесиода и Гомера семерка выступает как священное число»¹².

В христианской православной традиции число семь обозначало полноту исторического времени, полноту «течения и изменений». Именно в семь дней в «Скрипке Ротшильда» заключены все знаменательные события, а прошедшие пятьдесят два года жизни - пустое время.

В эти семь дней укладывается и завершение Марфиного пути, и «преображение» Якова, его «одушевление», как возрождение из бронзы. «Идея Ротшильда» уступает свое место идее гармонии, через музыку - в братства «Всемирный Ротшильд» предполагает злобное соперничество и отчуждение личности; очищение Якова происходит в страдании и сострадании. Но весь процесс совершается только в том объеме и с такой полнотой, на которые был способен Яков, в православной иерархии имен - «запинатель», а по библейским связям и ассоциациям - плут, обманщик и трикстер. Именно эта ипостась Якова выразилась и в попытке «растянуть», удлинить свое время. В этом продлении собственного, отпущенного ему срока и состоит цель припоминания длинного ряда упущенных возможностей, несовершенных действий и поступков, которые перечисляет Яков. И безрадостный итог: «...впереди уже ничего не осталось, а посмотришь назад - там ничего, кроме убытков, и таких страшных, что даже озноб берет» - наказание Якову за бронзу. И это наказание остается с ним, это память Якова Иванова о бронзе.

Взаимосвязь и взаимодействие внешнего сюжетного действия и глубинного, сокровенного «построения» образуют сложную структуру, в которой нет ни одной случайной, не занятой в общем процессе постижения детали. Связь с традициями русской классики, связь с общим контекстом эпохи позволяет сформулировать ведущую мысль произведения: нравственное и духовное отчуждение закономерно связано с идеей Ротшильда. Путь человеческий лежит через преодоление этой отчужденности к братству и единению.

¹² П. П. Гайденок, Эволюция понятия науки. Становление и развитие первых научных программ, М., 1980, с. 27 - 28.