

## **ИВАНОВ И РОТШИЛЬД**

Эткинд Е.

Рассказ «Скрипка Ротшильда» (1894) признан одним из лучших у Чехова и даже - по словам авторитетных критиков - принадлежит к совершеннейшим образцам мировой литературы. Может быть, восторженнее других писал о нем К. Чуковский, обычно сдержанный в оценках, но здесь проявивший необузданность: «Гениальный рассказ... Один из самых пронзительных чеховских криков... один из величайших шедевров, какие только знает мировое искусство...» К. Чуковский аргументирует свое восхищение; он видит в «Скрипке Ротшильда» диалектику персонажей: их превращение в свою противоположность. Гробовщик Яков Иванов - чудовище и выродок, у которого нет ни отцовских чувств, ни чувства к жене, «для него нет ни семьи, ни родины, ни друзей, ни природы». Он, снедаемый скарედностью и корыстолюбием, оказывается человеком глубокой души, способным, как пишет Чуковский, на «возвышенную скорбь о тяжелой убыточности бесчеловечья и злобы». Чуковский обобщает: «Создав образ Якова, Чехов тем самым окончательно восстал против топорного деления людей на злодеев и праведников, какого требовала у него тогдашняя критика». «Праведник или злодей этот Яков? Не то и не другое. И то и другое».

Чуковский дал общую характеристику рассказа, не ставя перед собой задачи подробного разбора. Разделяя его мнение о значении и художественности «Скрипки Ротшильда», я постараюсь объяснить эстетическую содержательность этих восьми книжных страниц, справедливо удостоившихся столь возвышенных определений. Буду продвигаться по пути целостного анализа, постепенно раздвигая его рамки, однако предпослав ему ряд исторических справок и размышлений.

### **1**

В центре «Скрипки Ротшильда» - еврейская тема. Речь идет об отношениях, сложившихся между двумя участниками провинциально-любительского «жидовского оркестра», флейтистом и скрипачом, причем флейтист - еврей, а скрипач - не просто русский, а свирепый антисемит. Сюжет развивается от традиционной розни, противопоставившей их друг другу, к соединению обоих - так сказать, палача и жертвы - в музыке.

Первоначальный набросок Чехова в «Записной книжке» (начало 1894 года) содержит зерно лишь одной части сюжета - той, которая связана с гробовщиком, в рассказе ставшим еще и скрипачом:

«Гроб для Ольги. У гробовщика умирает жена, он делает гроб. Она умрет дня через три, но он спешит с гробом, потому что завтра и в следующие дни праздник, напр. Пасха. На 3-ий день она все-таки не умерла; приходят покупать гроб. Он, находясь в неизвестности, продает; она умирает. Он бранит ее, когда ее собирают. 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 прошел на речку, за 30 лет верба значительно выросла».

Эта запись, относящаяся к самому началу 1894 года, - изложение анекдотического происшествия; правда, анекдот «черный». Гробовщик утратил свойства, выходящие за пределы его профессии: смерть воспринята им как «профессиональный факт» - «приход стал для него расходом». Он может снять мерку с живой жены, а потом бранить ее, мертвую, за то, что не умерла вовремя - «когда ее собирают»; настоящая жизнь с человеческими чувствами - нежностью, тоской, отчаянием, состраданием - вытеснена автоматизмом навыка, привычной мыслью - расчетом: выгодно или убыточно.

Эпизод из «Записной книжки» в несколько преобразованном виде вошел в рассказ (верно замечает З. Паперный) лишь как повод, как «сюжетный трамплин». Вероятно, Антоше Чехонте этого фрагмента было бы достаточно - Чехов 1894 года трагикомическим сюжетным парадоксом удовлетвориться не может; ему необходим более содержательный конфликт (хотя ведь и этот - содержателен: он выявляет обезчеловеченность ремесленника и торговца, привыкшего мыслить лишь в категориях дохода или денежных потерь), выходящий за пределы одного только социального обличения. Первоначальная запись - при всей анекдотичности - содержит зерно ярко выраженного социального конфликта: постоянное стремление к профиту лишает собственника элементарных человеческих черт. Это значит: общество, поощряющее инстинкт наживы, по самой сути бесчеловечно и требует изменения.

Зрелому Чехову примитивная социально-разоблачительная тенденция казалась неинтересной и архаичной: это уже сто раз сказано и в русской литературе, и во французской - от Бальзака до Мопассана. Еще раз повторить разоблачение эгоистической буржуазности можно, но самоцелью служить не может. Чехов поднимает сюжетный конфликт выше, вводя в рассказ еврея, противопоставленного гробовщику, а также тему искусства, компенсирующего немоту героя.

Противопоставление протагонистов дано в нескольких планах.

Фамилия гробовщика - Иванов, еврея-флейтиста - Ротшильд. Самая ходовая русская фамилия контрастирует с самой известной еврейской.

Иванов бесчувствен, груб, силен. Ротшильд чувствителен, слаб, боязлив. Иванов беспричинно ненавидит Ротшильда и презирает его. Ротшильд лебезит перед Ивановым, хоть иногда и испытывает приступы ярости.

Иванов в своей ярости грозен. Ротшильд в своих приступах ярости жалок.

Оба центральных персонажа, как видим, во всем противоположны. Но нечто их объединяет: *музыка*. Дважды показана связанность обоих музыкой - в начале и в конце, - это *сюжетное кольцо* рассказа.

В начале:

«Так как Яков очень хорошо играл на скрипке, особенно русские песни, то Шахес иногда приглашал его в оркестр с платою по пятьдесят копеек в день, не считая подарков от гостей. 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. И этот проклятый жид даже самое веселое умудрялся играть жалобно».

В конце:

«И [Яков] опять заиграл, и слезы брызнули из глаз на скрипку. Ротшильд внимательно слушал, ставши к нему боком и скрестив на груди руки. Испуганное, недоумевающее выражение на его лице мало-помалу сменилось скорбным и страдальческим, он закатил глаза, как бы испытывая мучительный восторг, и проговорил: «Ваххх!..» И слезы медленно потекли у него по щекам и закапали на зеленый сюртук».

В начале Яков слушает Ротшильда, в конце Ротшильд - Якова. Яков - с предвзятой ненавистью, Ротшильд - с мучительным восторгом. Между этими двумя музыкальными эпизодами развертывается повествование: от ненависти к любви. Первый эпизод дан в восприятии Якова, злоба которого преображает музыку в неприятные звуки: «...скрипка взвизгивала... хрипел контрабас ... плакала флейта»; второй - в восприятии Ротшильда, в момент, когда оба объединены *общим чувством*. Оно выражено в *слезах*, пролитых сначала одним из них - русским, потом вторым - евреем.

Повторю: рассказ движется от взаимной отчужденности к взаимопониманию; от противопоставленности обоих персонажей к слиянию их в едином чувстве и едином образе: образе слез.

Почему Чехов в начале 1894 года обратился к еврейской теме, или, точнее, к российскому антисемитизму?

2

Еврейская тема специально Чехова не интересовала. Однако к началу 1894 года она приобрела значение повсюду в Европе. В России евреев насчитывалось четыре с половиной миллиона (при общем населении в 122 миллиона), в других странах вместе их было почти вдвое меньше - два с половиной миллиона. После убийства Александра II положение евреев, в которых видели заговорщиков, резко ухудшилось: был принят закон о черте оседлости (1882), причем евреям запрещалось жить в деревнях; с 1886 года их брали в учебные заведения в соответствии с низкой процентной нормой (в столицах - 3 процента); с 1889 года евреям было запрещено заниматься адвокатурой; в 1891 году из Москвы выселили 20 тысяч евреев-ремесленников (чтобы «очистить престольный град»); многих выдворяли из столицы, *заковав в кандалы*; все это было, видимо, широко задуманной провокацией - чтобы вынудить евреев уехать за границу. Граф Игнатьев прямо заявлял: «Западная граница открыта для евреев»; Победоносцев формулировал имперскую политику весьма цинично: «Третью уедет, треть вымрет, треть ассимилируется». Той трети, которая должна была «вымереть», всячески помогали это делать: с начала 80-х годов в России разыгрываются все более кровопролитные погромы, поощряемые властями. В очерке «Дом № 13», посвященном погрому 1903 года, В. Короленко так определил общий дух толпы (его слова действительно и для более раннего периода): «...изумительный процесс быстрого, почти внезапного исчезновения всех культурных задержек, из-под которых неожиданно прорывается почти доисторическое зверство... человек обыкновенный, средний, иногда, может быть, недурной человек... вдруг превращается в дикого зверя, в целую толпу диких зверей... Среди этого безумного ада из грохота, звона, дикого гоготания, смеха и воплей ужаса - в громалах просыпалась уже жажда крови. Они бесчинствовали слишком долго, чтобы остаться людьми». Все это имело место и десятилетием раньше - как, впрочем, и травля других инородцев (см. у того же Короленко - Мултанское дело, восходящее к 1892 году), - их подвергали пыткам и всяким издевательствам.

Одновременно растут соответствующие настроения на Западе. В Германии в 1893 году антисемитские партии получили 16 депутатских кресел в рейхстаге (250 тысяч голосов); в ту же пору приобретает влияние Карл Эуген Дюринг, автор нашумевших теоретических сочинений. Дюринг считал еврейство расой, а не религией; он утверждал, что евреи в свое время придумали христианство для порабощения мира. Одним из единомышленников Дюринга был Отто Беккель, организатор гессенского Крестьянского союза, - «национальный социалист», видевший в евреях расу паразитов и эксплуататоров.

В конце 80-х - начале 90-х годов активизировались французские антисемиты, во главе которых оказался Эдуард Дрюмон, автор книги «Еврейская Франция» (1886), - это сочинение за несколько лет было распродано в количестве *миллиона* экземпляров. Для Дрюмона еврейский вопрос был ключевым в истории Франции: изгнание евреев представлялось ему единственным путем к благоденствию; впрочем, Дрюмон отождествлял роковое значение евреев с ролью масонов и протестантов. Его газета «Свободное слово» («*Libre parole*», 1892 - 1924) натравливала французов на тех, кого изображали с крючковатым носом, оттопыренными ушами, плоскостопием и мокрыми ладонями<sup>6</sup>. Единственная нация, способная предохранить себя от упадка, - русская, ибо Россия, по мнению Дрюмона, ведет правильную антиеврейскую политику.

В интересующем нас 1894 году Франция испытала первый шок дела Дрейфуса; оно тянулось двенадцать лет, только в 1906 году Дрейфус был окончательно оправдан и реабилитирован. Вначале же, в 1894 году, дрюмоновская «*Libre parole*» писала о том, что евреи «осуществляют от века созданный заговор мирового еврейства против всех христианских государств». Как известно, в 1898 - 1899 годах дело Дрейфуса осложнилось делом Эмиля Золя, который после своего открытого письма президенту Франции был обвинен в клевете на армию и правительство. Правда, эти события относятся к несколько

более позднему периоду, чем «Скрипка Ротшильда», но отношение Чехова к делу Дрейфуса - Золя очень важно - тем более, что его связывали с редактором-издателем антисемитского «Нового времени» А. Сувориным двенадцатилетние деловые и личные отношения. Вот отрывки из трех писем Чехова от февраля 1898 года:

«Да, Золя не Вольтер, и все мы не Вольтеры, но бывают в жизни такие стечения обстоятельств, когда упрек в том, что мы не Вольтеры, уместен менее всего. Вспомните Короленко, который защищал мултановских язычников и спас их от каторги» (А. С. Суворину, 6 февраля 1898 года; здесь и далее в цитатах подчеркнуто мной. - Е. Э.).

«...На стороне Золя вся европейская интеллигенция и против него все, что есть гадкого и сомнительного... «Новое время» ведет нелепую кампанию, зато большинство русских газет если не за Золя, то против его преследователей» (О. Г. и Мих. П. Чеховым, 22 февраля 1898 года).

«В деле Золя «Новое время» вело себя просто гнусно. По сему поводу мы со старцем обменялись письмами... и замолкли оба... И как бы то ни было, ругать Золя, когда он под судом, - это не литературно» (Ал. П. Чехову, 23 февраля 1898 года).

Возвращаясь к России 1894 года, можно сказать, что юдофобские настроения накалялись, поскольку их поощряло правительство. В русской литературе травля евреев становилась чуть ли не привычной; ее освятили своим авторитетом такие писатели, как Иван Аксаков и в особенности Достоевский. Аргументом поношения еврейства послужила «Книга Кагала» (под редакцией Я. А. Брафмана), опубликованная в Вильне в 1869 году и многократно переизданная до 1888 года; ей был предпослан (фальсифицированный!) эпиграф из Шиллера: «Евреи образуют государство в государстве».

В начале 90-х годов Россия подвергалась неоднократным осуждениям западной, в особенности английской, печати - за варварство кровавых погромов, возобновившихся после шестилетнего перерыва (1883 - 1889); царское правительство отбивалось от обвинений, но безуспешно. Во второй половине 1893 года распространился слух о болезни Александра III - ожидалась смена царствования; наивные интеллигенты возлагали надежды на цесаревича, будущего Николая II, вступившего на престол после смерти отца, 20 октября 1894 года. На самом деле все стало хуже: первый погром состоялся в 1897 году, второй - в 1898, два - в 1899, несколько - в 1903 и 1904 годах, сотни - в 1905, один - в 1906; позором нового царя оказалось дело Бейлиса (1911 - 1913). Однако в начале 1894 года левая интеллигенция еще питала иллюзии. Возможно, что и Чехов, когда писал «Скрипку Ротшильда», верил в грядущие благие перемены.

### 3

Содержание «Скрипки» кажется простым, сводимым к сюжету и потому легко передаваемым в пересказе, если не вникнуть в ее стилистическую природу. Между тем содержание - производное сюжета и стиля; обычно стиль поддерживает и углубляет сюжет, хотя нередки случаи, когда стиль его опровергает<sup>9</sup>. В новеллах-шутках Антоши Чехонте преобладает сюжет, выступающий подчас в чистом виде, без единого «стилистического зигзага». Позднее «чистый сюжет» использовался Чеховым лишь в «Записных книжках»:

«В любовном письме: прилагаю в ответ марку».

«Каждому она говорила: я люблю тебя за то, что ты не такой, как все».

«Увидел за ужином хорошенькую - и поперхнулся; потом другую хорошенькую - и опять поперхнулся; так и не ужинал, много было хорошеньких».

Каждая из этих записей содержит исчерпывающий сюжетный конфликт; он может лечь в основу новеллы, но вполне заменяет новеллу и в таком сверхсжатом виде. Воображение читателя дополняет необходимые подробности - например, вокруг марки, вложенной для ответа в любовное объяснение.

В таком произведении, как «Скрипка Ротшильда», сюжет и стиль вступают в сложное взаимодействие. Сюжет сводится к следующей схеме: гробовщик Яков Иванов играет на скрипке в еврейском любительском оркестре, где участвует и еврей Ротшильд. Иванов питает к Ротшильду отвращение и презрение закоренелого антисемита. У него заболевает и

умирает жена; потрясенный этой смертью, казалось бы, бесчувственный Иванов проникается сочувствием к недавно травмированному им флейтисту и, умирая, завещает ему свою скрипку.

Смысл, извлекаемый из рассказа на основании одного лишь сюжета, таков: расовая неприязнь - наносна, избавиться от нее можно, став человеком, то есть преодолев в себе социальные предрассудки. Путь для такого преодоления: страдание, например, смерть близкого. Исчерпывает ли «сюжетный» смысл содержание рассказа? Рассмотрим несколько стилистических элементов, дополняющих сюжет или сопротивляющихся ему.

### 1. Обманный юмор

Рассказ, несомненно, юмористический, с первой же строки рассчитан на то, чтобы насмешить читателя.

**А** . Уже заглавие содержит юмористический обман: имя Ротшильда вызывает ассоциацию со сказочным богатством, и, поскольку мы ожидаем «скрипку из чистого золота», нас ошеломляет тот пассаж, который вводит имя банкира:

«...рыжий, тощий жид с целою сетью красных и синих жилок на лице, носивший фамилию известного богача Ротшильда. И этот проклятый жид даже самое веселое умудрялся играть жалобно».

Весь пассаж, конечно, дан от Якова Иванова, но в то же время в авторском речевом оформлении (об этом - ниже).

**В** . Первая фраза: «Городок был маленький, хуже деревни, и жили в нем почти одни только старики, которые умирали так редко, что даже досадно» - вызывает прежде всего недоумение: почему «хуже деревни»? Почему с самого начала нам сообщается о том, что жители городка умирали *редко*? Почему этот факт вызывает сожаление? Неужели автор так кровожаден, что мечтает о смерти стариков? Недоумение, вызываемое начальной фразой, граничит с комизмом, который провоцируется ее мнимой абсурдностью. Продолжение не вносит полной ясности: «В больницу же и в тюремный замок гробов требовалось очень мало». (Видимо, нищих хоронили из больницы и тюрьмы без гробов - но почему это важно? Нам еще ничего не объяснено, мы еще только начинаем догадываться.) «Одним словом, дела были скверные». (Почему? Потому что люди редко умирали? Странно...) А вот и разгадка: «Если бы Яков Иванов был гробовщиком в губернском городе, то, наверное, он имел бы собственный дом...» Итак, герой рассказа - гробовщик, и парадоксальность начала объясняется тем, что городок дан с его точки зрения, которая противоположна принятой нормальной: ведь жизнь гробовщика зависит от смерти других. Первые фразы рассказа содержат юмористический обман.

**С** . Диалог с фельдшером. Яков привозит в больницу жену, уже зная, что она умирает. Разговор носит характер пародийный. Яков сообщает фельдшеру о болезни старухи, словно цитируя обороты из лубочного романа: «Вот, извольте видеть, захворал мой предмет. Подруга жизни, как это говорится, извините за выражение...» Когда же фельдшер с насмешливой категоричностью заявляет: «Пожила старушка. Пора и честь знать», - Яков, продолжая «цитировать» тот же источник, говорит еще более пародийными и потому смешными перифразами: «- 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». Все эти высказывания Якова смешны вопиющим несоответствием смысла речи и ее формы. То же и со стороны фельдшера: установив неизлечимость старухи, он прощается с Яковым в привычно пародийных выражениях: «А за сим досвиданция, бонжур», - где канцелярско-архаичное «за сим» соединено с псевдоиностранным обывательским «досвиданция» и французским «бонжур». Все эти по-разному пародийные обороты - обманный юмор. В том, что это юмор, - сомнения нет, как нет сомнения и в том, что он вызывает тоску. Смех - следствие комизма этой нелепой речи; тоска - следствие того, что мы понимаем: оба собеседника не говорят иначе не потому, что не хотят, а потому, что не могут и не умеют. Естественность чувств задушена вымученной искусственностью разговорных формул: Яков так выражает вежливость, фельдшер - игривую независимость.

**Д** . Сходный эффект - в диалоге Якова и Ротшильда - после похорон. Еврейский акцент, «вежливое» множественное число, искажения слов и собственных имен в речи Ротшильда смешны; смешна и реакция Якова на Ротшильда, и дерзкий ответ Ротшильда:

«- Кланялись вам Моисей Ильич и велели вам зараз приходить к ним.

- Что ты лезешь ко мне, чеснок? - крикнул Яков. - Не приставай!

Жид рассердился и тоже крикнул:

- Но ви пожалуста потише, а то ви у меня через забор полетите!»

Все, что происходит дальше, ничуть не смешно, хотя фигура Ротшильда по-прежнему комична:

«- Прочь с глаз долой! - заревел Яков и бросился на него с кулаками. - Житья нет от пархатых!

Ротшильд помертвел от страха, присел и замахал руками над головой, как бы защищаясь от ударов, потом вскочил и побежал прочь, что есть духу. На бегу он подпрыгивал, всплескивал руками, и видно было, как вздрагивала его длинная, тощая спина. Мальчишки обрадовались случаю и бросились за ним с криками: «Жид! Жид!» Собаки тоже помчались за ним с лаем. Кто-то захохотал, потом свистнул, собаки залаяли громче и дружнее... Затем, должно быть, собака укусила Ротшильда, так как послышался отчаянный, болезненный крик».

Сцена дана с точки зрения Якова - ведь это его умозаключение: «Затем, *должно быть*, собака укусила Ротшильда, так как послышался...», - хотя речевое оформление (как обычно у Чехова) принадлежит автору; ср. дальнейшее: «...отчаянный, болезненный крик».

**Е**. Путь от восприятия Якова, отчасти выраженного в его речевой манере, к авторскому словесному оформлению вообще характерен для рассказа; это одновременно и движение от смешного к печальному, иногда - от гротескно-комического к душераздирающему: «Якову показалось противно, что жид запыхался, моргает и что у него так много рыжих веснушек. И было гадко глядеть на его зеленый сюртук с темными латками и на всю его хрупкую, деликатную фигуру». Последние три слова - от автора - поворачивают описание, они противопоставлены восприятию Якова; с одной стороны, *противно, гадко*, с другой - *хрупкую, деликатную*, - и все это в пределах одной фразы, или, условно говоря, одного взгляда (который, однако, раздваивается).

Соединение комического и трагического вообще свойственно Чехову; нигде, кажется, оно не достигает такой нерасторжимости, как в «Скрипке Ротшильда»: смешное становится душераздирающим, и чем оно смешнее, тем страшнее.

Стилистический парадокс связан с парадоксом смысловым, который дан вначале, в мировосприятии гробовщика: смерть - источник жизни; парадокс стилистический - в дальнейшем развитии рассказа: переход комического в трагическое.

## **2. Мир наизнанку**

**В**. «Скрипке Ротшильда» изображен «антимир», который обнаруживает себя как таковой на обоих уровнях: сюжета и стиля.

**А** . СЮЖЕТ. Его конструкцию определяют контрасты. Первый: соединение в одном лице гробовщика и музыканта (скрипача); каждая из обеих несовместимых «профессий» доведена в Якове Иванове до предела. Он до такой степени гробовщик, что на все вокруг, в том числе на собственную жену, на ее болезнь и смерть, смотрит как профессионал («Прощаясь в последний раз с Марфой, он потрогал рукой гроб и подумал: «Хорошая работа!»»). Он до такой степени музыкант, что скрипка для него - единственное средство для самовыражения и единственный смысл его существования («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...»).

Второй контраст: хамство сосуществует в Якове Иванове с глубокой сердечностью. Обе эти стороны его характера тоже доведены до предела. Грубость - в отношении жены Марфы и еврея Ротшильда (Марфа: он «только кричал на нее, бранил за убытки, *бросался на нее с кулаками*»; Ротшильд: «- Прочь с глаз долой! - заревел Яков и *бросился на него с*

кулаками»). Сердечность - в отношении тех же: к Марфе - когда он понял, что она умирает; к Ротшильду - когда понял, что умирает он сам, Яков («Зачем Яков всю свою жизнь бранился, рычал, бросался с кулаками, обижал свою жену и, спрашивается, для какой надобности давеча напугал и оскорбил жида?»).

Третий контраст: соединение в Якове Иванове высоких чувств и мыслей с примитивнейшей корыстью. Его скупость и расчетливость гротескны - они проявляются особенно наглядно в отношении к Марфе. Уже нет сомнений, что она смертельно больна, и она боится лечь, чтобы Яков не бранил ее за безделье и убытки.

«А Яков глядел на нее со скукой и вспоминал, что завтра Иоанна Богослова, послезавтра Николая Чудотворца, а потом воскресенье, потом понедельник - тяжелый день. Четыре дня нельзя будет работать, а наверное Марфа умрет в какой-нибудь из этих дней; значит, гроб надо делать сегодня. Он взял свой железный аршин, подошел к старухе и снял с нее мерку. Потом она легла, а он перекрестился и стал делать гроб.

Когда работа была кончена, Бронза надел очки и записал в свою книжку:

«Марфе Ивановой гроб - 2 р. 40 к.».

Да и на похоронный обряд Яков смотрит с точки зрения его стоимости: «Чтобы не платить лишнего дьячку, Яков сам читал псалтырь, и за могилку с него ничего не взяли, так как кладбищенский сторож был ему кум. Четыре мужика несли до кладбища гроб, но не за деньги, а из уважения...»

С другой же стороны, Яков Иванов способен мыслить о смысле бытия и жизни человечества: «Зачем люди всегда делают именно не то, что нужно?..»

Четвертый контраст: собратья по музыке Иванов и Ротшильд - враги; они относятся друг к другу, как палач и жертва, первый воплощает физическую силу, второй - духовность. В конце духовное начало объединяет их обоих и его, этого начала, символом оказывается скрипка; на ней Ротшильд после смерти Иванова играет песню, которую играл тот: «... у него выходит нечто такое унылое и скорбное, что слушатели плачут, и сам он под конец закатывает глаза и говорит: «Ваххх!»».

**В . СТИЛЬ.** И он тоже складывается из несовместимо противоположных факторов. В характеристике Ротшильда - в конце рассказа - уживаются карикатурная, едва ли не издевательски изображенная местечково-обывательская еврейская речь (прямая) с высокой речью, отражающей его отношение к музыке и - через нее - к жизни.

**М е с т е ч к о в о - ж а р г о н н о е п р о и з н о ш е н и е :** «- В среду швадьба... Да-а! Господин Шаповалов выдают дочку жа хорошого целовека. И швадьба будет богатая, у-у! - добавил жид и прищурил один глаз».

**В ы с о к и й с л о г :** «Испуганное, недоумевающее выражение на его лице мало-помалу сменилось *скорбным и страдальческим*, он закатил глаза, *как бы испытывая мучительный восторг ...*»

В фигуре Якова Иванова тоже уживаются стилистические контрасты. Его **п р я м а я р е ч ь** - грубая, исполненная бранных слов и интонаций («*Ироды!.. Отстань!.. Что ты лезешь ко мне, чеснок?.. Прочь с глаз долой!.. Житья нет от пархатых!..*») или проникнутая книжными псевдовежливыми оборотами и перифразами («*Вот, изволите видеть, захворал мой предмет*»). Его **в н у т р е н н я я р е ч ь** вся построена на свойственном ему словаре примитивного расчета: *убытки и польза*. Он пользуется этими понятиями независимо от того, о чем он размышляет: о стоимости ли гроба или о смысле человеческой жизни.

Для стилистических контрастов, связанных с фигурой Якова Иванова, характерен следующий пассаж: после эпизода похорон и сцены с Ротшильдом, окончившейся авторскими словами (передающими, впрочем, чувства Якова), «*послышался отчаянный, болезненный крик*.

Яков погулял по выгону, потом пошел по краю города, куда глаза глядят, и мальчишки кричали: «Бронза идет! Бронза идет!». А вот и река. Тут с писком носились кулики, кричали утки. Солнце сильно припекало, и от воды шло такое сверкание, что больно

было смотреть. Яков прошел по тропинке вдоль берега и видел, как из купальни вышла полная краснощекая дама, и подумал про нее: «Ишь ты, выдра!»... А вот широкая старая верба с громадным дуплом, а на ней вороньи гнезда... И вдруг в памяти Якова, как живой, вырос младенец с белокурыми волосами и верба, про которую говорила Марфа. Да, это и есть та самая верба - зеленая, тихая, грустная... Как она постарела, бедная!»

Здесь соединены: намеренно нейтральное авторское повествование и описание (1), переходящее, однако, предел нейтральности и приобретающее черты скрытой поэтичности, которая обличает невыявленные свойства Якова: «и от воды шло такое сверкание» (2); «приличная» речь, передающая взгляд городских обывателей: «полная краснощекая дама» (а не, например, «толстая женщина») (3); привычно грубая (прямая, хоть и внутренняя) речь Якова: «Ишь ты, выдра!» - так он выражает сильную эмоцию (4), - вероятно, это восклицание вполне соответствует еврейскому возгласу «Ваххх!», имеющему ту же многообразную функцию; наконец, наивная, с давними воспоминаниями связанная речь не то сказочная, не то молитвенная или песенная: «...младенец с белокурыми волосами... верба - зеленая, тихая, грустная... Как она постарела, бедная!» (5).

Сосуществование всех этих сюжетных и стилистических контрастов сообщает рассказу фантастичность, придает художественному миру черты абсурда.

### 3. Где автор?

На протяжении рассказа автор себя не обнаруживает, нет и столь частого у Чехова повествователя. События даны преимущественно через восприятие Якова Иванова. Мы уже видели, что подстановка гробовщика с первой же фразы вызывает эффект парадокса стилистического и в то же время смыслового. Одна из начальных фраз - самая длинная, в первом абзаце - тоже отражает сознание Якова: «Если бы Яков Иванов был гробовщиком в губернском городе, то, наверное, он имел бы собственный дом и звали бы его Яковом Матвеичем; здесь же в городишке звали его просто Яковом, уличное прозвище у него было почему-то - Бронза, а жил он бедно, как простой мужик, в небольшой старой избе, где была одна только комната, и в этой комнате помещался он, Марфа, печь, двухспальная кровать, гробы, верстак и все хозяйство». Разумеется, здесь все от Якова: и раздраженно-презрительное «в городишке», и мечта о том, что «звали бы его Яковом Матвеичем», и недоумение насчет прозвища - «почему-то - Бронза», и перечисление всего, что помещалось в комнате, причем Марфа, впервые названная, никак не объяснена (Яков знает, а читатель догадается). В то же время фраза эта - авторская, и перечисление, где в один ряд поставлены люди и вещи, является авторской характеристикой персонажа. Автора нигде нет, и он повсюду есть. Текст не выходит за пределы сознания персонажа, но ощущения Якова переданы автором:

«- Яков! - позвала Марфа неожиданно. - Я умираю!

Он оглянулся на жену. Лицо у нее было розовое от жара, 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 навеки 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».

Все это Яков видел и пережил, хотя ничего этого сказать - ни вслух, ни про себя - не мог бы; например, таких слов, как *навек*, *избавительница*, *шептала*, в его лексиконе нет. Во всем абзаце к его речевой манере приближается только оборот: «похоже было на то...». Остальное - автор. Однако, выражая на собственном языке чувства, не выявленные у Якова, автор дает нам понять скрытую содержательность персонажа - никогда не позволяя себе комментирования или анализа со стороны.

Другие персонажи рассказа тоже содержательнее, нежели они способны проявить себя в речи. Фельдшер Максим Николаевич, судя по его высказываниям, - грубиян и пустой балагур; Ротшильд - карикатурный местечковый обыватель; Марфа - забитая старуха. Между тем фельдшер - опытный знаток своего дела; Ротшильд - талантливый музыкант; Марфа -

перед лицом смерти - обнаруживает напряженность своей внутренней жизни. Все это выступает в авторской речи, которая заменяет убогую, клишированную, нередко искаженную социальными предрассудками, привычками и условностями речь персонажей.

#### **4. Без языка: «убытки»**

В центре рассказа - размышления Якова об «убытках». В соответствии с традицией, об *убытках и пользе, о расходах и доходах* должен был бы рассуждать еврей. В газете «Русские ведомости» за 1891 год был опубликован рассказ Короленко «Судный день (Йом-Кипур)», в котором повествуется о том, что черт унес шинкаря Янкеля, а Янкель обманул черта, - здесь еврей неоднократно говорит об убытках. Вот, например, из заключительной части рассказа:

«Жид Янкель давно уже пробрался тихонько на плотину, подняв одежду, которую скинул с себя черт и, шмыгнув под яворы, наскоро завязал узел. Не говорит уж ничего об *убытках*; да скажу вам, тут на всякого человека нашла бы робость. *Какие уж тут убытки!* Вскинул узел на плечи и тихонько зашлепал по тропинке за мельницей в гору, за другими...»

«Скрипка Ротшильда» напечатана в тех же «Русских ведомостях» три года спустя (6 февраля 1894 года). Не содержит ли рассказ Чехова скрытой полемики с Короленко? Не является ли тот факт, что рассуждение об убытках передано от еврея - русскому, - частью этой полемики?

Так или иначе связь между обоими антиюдофобским произведениями прослеживается отчетливо. У Чехова размышления Якова Иванова об убытках разделены на три части: первая - обычное для него постоянное возвращавшееся размышление; вторая - однократное рассуждение на ту же тему - после смерти жены; третья - обобщающий вывод человека, который понял, что сам умирает. Смысл слова «убытки» расширяется, растет, приобретает философский характер.

**I.** «Яков никогда не бывал в хорошем расположении духа, так как ему постоянно приходилось терпеть страшные убытки». Далее они перечисляются: в году около двухсот нерабочих дней; свадьбу играли без музыки или Якова; полицейский надзиратель умер в другом городе... Все это - убытки, потому что доход мог бы быть. Затем, подсчитав убытки за год, Яков устанавливает, что их больше тысячи рублей; он приходит в ярость, поняв, 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. Одним словом, куда ни повернись, везде только убытки и больше ничего».

В рассуждении Якова убытки - это несостоявшиеся доходы и несостоявшиеся проценты на эти, не имевшие места, доходы. Это логично и в то же время абсурдно.

Узнав, что жена при смерти, он вспоминает, что «только кричал на нее, бранил за *убытки*, бросался на нее с кулаками». Марфа, вернувшись от фельдшера, подтвердившего близость смерти, боится лечь: «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». «Убытки» заслонили в сознании Бронзы жизнь и людей.

**II.** После смерти жены Яков, сидя на берегу реки, размышляет: почему он забыл про реку, не завел рыбной ловли, не торговал рыбой, не гонял барж, не разводил гусей?.. «Но он прозевал, ничего этого не сделал. Какие убытки! Ах, какие убытки!» Он сознает, что «жизнь прошла без пользы, без всякого удовольствия, пропала зря, ни за понюшку табаку, впереди уже ничего не осталось, а посмотришь назад - там ничего, кроме убытков, и таких страшных, что даже озноб берет. И почему человек не может жить так, чтобы не было этих потерь и убытков?..»

Теперь слово «убытки» поднялось до философского значения; оно продолжает углубляться и расширяться: «Зачем люди делают всегда именно не то, что нужно? Зачем Яков всю свою жизнь бранился, рычал, бросался с кулаками, обижал свою жену и, спрашивается, для какой надобности давеча напугал и оскорбил жида? Ведь от этого какие убытки! Какие страшные убытки! Бели бы не было ненависти и злобы, люди имели бы друг от друга громадную пользу».

Внутренний монолог Якова представляет собой логическое развертывание понятия «убытки» - оно принадлежит к небогатому словарю гробовщика, оно составляло - в своем изначальном смысле - суть его существования и теперь, перед лицом смерти, пережило метаморфозу, стало означать положительное, материальное, но в то же время и духовное содержание жизни.

Рассуждение об убытках превращается в манию, в помешательство: «Вечером и ночью мерещились ему младенец, верба, рыба, битые гуси, и Марфа, похожая в профиль на птицу, которой хочется пить, и бледное, жалкое лицо Ротшильда, и какие-то морды надвигались на него со всех сторон и бормотали про убытки».

**III.** Яков понял, что он умирает, и, возвращаясь от фельдшера домой, «он соображал, что от смерти будет одна только польза: 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. От жизни человеку - убыток, а от смерти - польза. Это соображение, конечно, справедливо, но все-таки обидно и горько: зачем на свете такой странный порядок, что жизнь, которая дается человеку только один раз, Проходит без пользы?»

Яков Иванов думает, и читатель следит за ходом его мысли. Бронза думает в категориях, привычных и доступных ему: *убытки и польза*. Кроме того, он следует законам столь же привычной ему арифметической логики, и эта логика приводит к абсурдному выводу, будто бы от смерти больше пользы, чем от жизни. Видимо, примитивная логика не может не привести к чепухе. Но, начав с нелепости (с подсчетов несостоявшихся процентов за незаработанные деньги) и кончив абсурдом («От жизни человеку - убыток, а от смерти - польза»), Яков проходит через мысли глубокие и неопровержимые: «Зачем вообще люди мешают жить друг другу?.. Если бы не было ненависти и злобы, люди имели бы друг от друга громадную пользу».

В этих переходах от фантастики к реальности и от реальности к абсурду Яков Иванов не может не запутаться. Языком отвлеченных понятий он не владеет, его ограниченного словаря - словаря ремесленника и торгаша - ему недостает для выражения нахлынувших мыслей и чувств. Этому служит скрипка: «Яков вышел из избы и сел у порога, прижимая к груди скрипку. Думая о пропащей, 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 заменяет Якову словесный язык, которым он - для выражения эмоций - владеет в объеме восклицания: «Ишь ты, выдра!»; на языке музыки нет надобности представлять жизнь в ложных категориях *убытков и пользы*. Музыка заменяет язык и Ротшильду, словесная речь которого комична, а выражение эмоций сводится к восклицанию «Ваххх!». Музыка становится тем, чего недоставало русскому и еврею, гонителю и травимому: **о б щ и м я з ы к о м**. Общий язык примиряет их, давних ненавистников, сливает в общей духовной сфере. Конец рассказа замечателен тем, что сходные словесные формулы относятся к Якову и Ротшильду одновременно.

Яков: «...вышло жалобно и трогательно».

Ротшильд: «...выходит нечто такое унылое и скорбное...».

Яков: «...слезы потекли у него по щекам...»

Ротшильд: «...слезы медленно потекли у него по щекам».

Ротшильд играет на скрипке Якова песню его жизни: таков итог рассказа.

### **5. Многослойность сознания**

В общих чертах об этом говорилось выше. Однако проблема важна и ее следует формулировать отдельно. Яков Иванов обнаруживает себя в прямой речи: в разговорах с фельдшером и Ротшильдом. В обоих случаях его высказывания неадекватны его переживаниям: он отдает привычную дань социальным условностям. С женой он молчит, и это, очевидно, тоже соответствует норме его общественного поведения. Таков внешний, материализующийся в речи слой сознания.

Второй слой: произнесенная (внутренняя) речь. Она делится на прямую, несобственно-прямую и косвенную. Прямая - наиболее условна и приближается к произнесенной прямой:

«...таким образом в году набиралось около двухсот дней, когда поневоле приходилось сидеть сложа руки. А ведь это какой убыток!» Здесь первая фраза в несобственно-прямой, вторая, восклицательная, - в прямой речи.

Косвенная - менее условна, в ней велико участие автора, который дарит персонажу свои формулировки: «...по выражению его лица Яков видел, что дело плохо и что уж никакими порошками не поможешь».

Яков мучительно ощущает неадекватность своей речи и потому, заменяя ее подсчетами и цифрами, испытывает скуку: «...взял книжку, в которую каждый день записывал свои убытки, и от скуки стал подводить годовой итог». Слово *скука* повторяется.

Внутренний слой сознания не достигает речевого уровня - ни внешнего, ни даже внутреннего: это череда смутных мыслей, представлений, воспоминаний, упорядоченных автором: «...когда он возвращался с кладбища, его взяла сильная тоска. Ему что-то нездоровилось: дыхание было горячее и тяжелое, ослабели ноги, тянуло к питью. А тут еще полезли в голову всякие мысли...». Или - в самом конце: «И потом весь день Яков лежал и тосковал... Он, напрягая слабеющую память, вспомнил опять несчастное лицо Марфы и отчаянный крик жида, которого укусила собака...» Последние слова, сказанные Яковом священнику, хотя и подготовлены предшествующим, но подробно не мотивированы: «Скрипку отдайте Ротшильду». В них сюжетный итог рассказа, но ведет к ним неосознанный скачок.

Еще один глубинный слой приближает Чехова-психолога к Достоевскому<sup>11</sup>. После похорон Марфы Яков бродит без всякой цели: «погулял по выгону, потом пошел по краю города, куда глаза глядят... А вот и река». Не значит ли это восклицание, что Яков, сам того не зная, хотел выйти на реку? Дальнейшее показывает, что это именно так: «А вот широкая старая верба с громадным дуплом, а на ней вороньи гнезда... И вдруг в памяти Якова, как живой, вырос младенец с белокурыми волосами и верба, про которую говорила Марфа. Да, это и есть та самая верба...» Становится совершенно очевидно, что Яков, похоронив Марфу, пошел искать ту вербу, о которой она говорила накануне: «Помнишь, пятьдесят лет назад нам Бог дал ребеночка с белокурыми волосиками? Мы с тобой тогда все на речке сидели и песни пели... под вербой». Тогда Яков не вспомнил ни ребеночка, ни вербы и сказал: «Это тебе мерещится». Теперь он пришел - пришел, чтобы вспомнить. Это тем более ясно, 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». А теперь, после этих слов Марфы и ее смерти, пришел. Так что дважды повторенный оборот: «А вот и река... А вот... верба...» - имеет вполне определенный смысл: неосознанного намерения.

Наконец, есть еще один слой сознания: тот, который выражается не в словах, не в мыслях, не в представлениях и воспоминаниях, даже не в инстинктивных действиях, а - в музыке. Яков находит в скрипке утешительное выражение душевной жизни: «...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». Заболела Марфа, и он, еще ни в чем не отдав себе сознательного отчета, «весь день играл на скрипке». А в конце, «думая о пропащей, убыточной жизни, он заиграл, сам не зная что».

Все эти слои существуют одновременно и так или иначе воздействуют друг на друга.

Содержание рассказа «Скрипка Ротшильда» образуется взаимодействием всех этих смысловых, стилистических и формальных факторов. Его трагизм носит более общий характер, нежели отношения между русскими и евреями, хотя именно этот конфликт - в основе сюжета. Трагизм «Скрипки Ротшильда» - в немоте людей и их обреченности на обоюдное непонимание; это относится ко всем действующим лицам рассказа: к Якову, Ротшильду, фельдшеру, Марфе. Единственный из персонажей, кому удается сказать то, что он хочет, - Марфа; но ведь она всю жизнь молчала и впервые решилась произнести

несколько слов перед смертью. Невозможность общения обрекает людей на одиночество и распри. Характерно столкновение между фельдшером и Яковом: разговор, начавшийся, казалось бы, мирно, окончился бранью с обеих сторон. Гораздо страшнее столкновение между Яковом и Ротшильдом: непонимание Ивановым Ротшильда, как и его непонимание самого себя, в соединении с традиционным социальным предрассудком ведет к ненависти. Понимание же мотивировано близостью смерти и искусством - факторами внесоциальными. Решение жизненных проблем возможно лишь за пределами общества и его классовых условностей; эта точка зрения Чехова, так ясно выраженная в «Скрипке Ротшильда» и определяющая все его зрелое творчество, в особенности его театр, тоже сближает его с Достоевским, для которого социальное приводит к бесовщине. «Скрипка Ротшильда» демонстрирует глубинный трагизм социального бытия. Незримое величие маленького человека обнаруживается лишь вне общественной иерархии. Попытки социального истолкования произведений Чехова ведут к примитивному чтению, к пониманию многих его рассказов как плакатной сатиры. «Плакатных рассказов» у Чехова нет; даже «Человек в футляре» не так элементарен, как может показаться при поверхностном восприятии. Беликов - отнюдь не воплощение зла, как его понимает, например, Бердников - исследователь, которому Чехов чужд и даже враждебен. Рассматривая «Крыжовник», Бердников пишет: «Нужно было во многом отойти от абстрактного гуманизма, который еще прочно владел умами большинства его современников из демократического лагеря, отказаться от мышления «вечными» категориями нравственности, глубоко осознать относительность нравственных понятий и их кровную связь с социальной действительностью.., чтобы в конечном счете высказать столь парадоксальное на первый взгляд осуждение счастливых людей...»

Не кажется ли читателю, что автор этих слов - не Бердников, а Беликов? Беликов, читающий Чехова? Увидеть у Чехова 90-х годов отказ «от мышления «вечными» категориями нравственности», увидеть у Чехова «относительность нравственных понятий» мог в самом деле только Беликов, стремящийся не столько истолковать Чехова, сколько оправдать самого себя. Чехов записал: «Нужно быть ясным умственно, чистым нравственно и опрятным физически». Нет, не потому Чехов ставил перед самим собой такие требования, что сознавал «относительность нравственных понятий»! Ту самую относительность, которая необходима Бердникову...

«Скрипка Ротшильда» - один из рассказов, которые позволили нашему современнику, крупнейшему прозаику XX века Василию Гроссману, увидеть в Чехове наиболее полное выражение еще только оформляющейся русской демократии. В романе «Жизнь и судьба» физик Мадьяров говорит: «Чехов ввел в наше сознание всю громаду России, все ее классы, сословия, возрасты... Он сказал, как никто до него, даже и Толстой не сказал: все мы прежде всего люди, понимаете ли вы, люди, люди, люди! Сказал в России, как никто до него не говорил. Он сказал: самое главное - то, что люди - это люди, а потом уж они архиереи, русские, лавочники, татары, рабочие. Понимаете - люди хороши или плохи не оттого, что они архиереи или рабочие, татары или украинцы, - люди равны, потому что они люди. Полвека назад ослепленные партийной узостью люди считали, что Чехов выразитель безвременья... От Аввакума до Ленина наша человечность и свобода партийны, фанатичны... Чехов сказал: пусть Бог посторонится, пусть посторонятся так называемые великие прогрессивные идеи, начнем с человека, будем добры, внимательны к человеку, кто бы он ни был... Вот это и называется демократия, пока несостоявшаяся демократия русского народа».