

Статьи

СОБОРНОСТЬ В ФИЛОСОФИИ
А.С.ХОМЯКОВА И
СОВРЕМЕННАЯ РОССИЯ

ЧИТАТЕЛЬСКОЕ СВОЕВОЛИЕ
ИЛИ ДИАЛОГ СОГЛАСИЯ?
(Прочтение "Илиады" Осипом
Мандельштамом)

ПРОБЛЕМА ИЗУЧЕНИЯ
КОНТЕКСТА В ПОЭТИКЕ
ШМЕЛЕВА

РОССИЯ И РЕВОЛЮЦИЯ

ПРОИЗВЕДЕНИЕ И КОНТЕКСТ
ЕГО ПОНИМАНИЯ

КАТЕГОРИЯ ЦЕЛОСТНОСТИ В
КЛАССИЧЕСКОЙ НЕМЕЦКОЙ
ЭСТЕТИКЕ

ЛИТЕРАТУРНЫЙ ТЕКСТ КАК
КОНСТРУКТИВНОЕ ЦЕЛОЕ

ВЕЛИКОЕ В МАЛОМ:
АБРАМ РЕЙТБЛАТ КАК
БИБЛИОГРАФ И НИЛУСОВЕД

"филология" М. ДУНАЕВА КАК
РАЗНОВИДНОСТЬ
ИНКВИЗИТОРСКОЙ
ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

СОЦИОЛОГИЯ ЛЬВА ГУДКОВА
КАК ПРОДУКТ
ПОСТСОВЕТСКОЙ
АБОРТИВНОСТИ

ПОСЛЕ КАРАВАШКИНА И
ЮРГАНОВА: О ПРИЕМАХ
НЕДОБРОСОВЕСТНОЙ
ПОЛЕМИКИ

О ЧЕХОВЕ, КОТОРЫЙ
"ПРИДУРИВАЕТСЯ", И О
ШУТОВСКОМ "БОГОСЛОВИИ"
М.М. ДУНАЕВА

"МЕСТО" АВТОРА В
ХУДОЖЕСТВЕННОМ ЦЕЛОМ
ПРОИЗВЕДЕНИЯ

"БЫЛ У ВАС АРЗАМАС / БЫЛ У
НАС ОПОЯЗ": О НЕКОТОРЫХ
АСПЕКТАХ СОВЕТСКОГО
ОСВОЕНИЯ РУССКОЙ
КЛАССИКИ

ХРИСТИАНСКИЙ РЕАЛИЗМ КАК
ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ПРИНЦИП
ПУШКИНА И ГОГОЛЯ

ИДИЛЛИЧЕСКОЕ У
МАНДЕЛЬШТАМА

ДУХОВНАЯ ТРАДИЦИЯ В
РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ

ЦЕЛОСТНОСТЬ
ХУДОЖЕСТВЕННАЯ

ЦЕЛОСТНОСТЬ
ХУДОЖЕСТВЕННАЯ -
АВТОРСКИЙ ПОЛНЫЙ
ВАРИАНТ

Иван Андреевич Есаулов

ИСКУССТВО КАК КАПИТАЛ: ПРОБЛЕМА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ЗАВЕРШЕНИЯ В «СКРИПКЕ РОТШИЛЬДА»

(доклад прочитан 19 апреля 2005 г. на международной конференции «Чеховские чтения в Ялте: художественный язык Чехова в литературной системе XX века»)

Общим местом чеховедения является констатация своеобразной оксюморонности «Скрипки Ротшильда», квинтэссенцией которой становится «открытие» героя рассказа: «...на свете такой странный порядок», что «от жизни человеку – убыток, а от смерти – польза». В рамках доклада я бы хотел обратить внимание слушателей и на другую «странность». Несмотря на очевидную оксюморонность самого заглавия чеховского произведения, *художественный смысл* этого сочетания еще далеко не прояснен. Сегодня я хочу акцентировать некоторые неявные, но весьма значимые аспекты целостного мира этого произведения.

«Скрипка» является символом *искусства*; причем высокого искусства: Якова Иванова его антагонист *уважает* не за что-нибудь иное, а «за талант», который и проявляет себя в его игре на скрипке. Тогда как из множества возможных еврейских фамилий автор избирает Ротшильда: антагонист героя представлен как «носивший фамилию известного богача Ротшильда». Таким образом, уже в названии символически сталкиваются искусство (скрипка) и капитал (Ротшильд).

Заметим также, что за именем Ротшильд стоит не просто капитал, а *банковский* капитал; капитал, связанный с накоплением и капитализацией *процентов*.

Особенность чеховского рассказа в том, что этот «ротшильдовский» тип поведения реализует – или, точнее, *пытается* реализовать – как раз *русский* Яков Иванов, типичная, если не утрированная, «русскость» которого мерцает тоже уже в его фамилии.

В самом деле. *Педантичные* рассуждения героя о финансовой пользе и финансовых убытках несколько странными могут представляться лишь в кругозоре *гробовщика*, но в кругозоре *банкира*, прежде всего, озабоченного приращением капитала – и только капитала – эти же рассуждения попадают, так сказать в

СОБОРНОСТЬ
ЛИТЕРАТУРА КАК УЧЕБНИК ЖИЗНИ
С КОГО НАЧИНАЕТСЯ РОДИНА
От ВПШ к РГГУ и обратно: Партийная организация и партийное литературоведение
От ВПШ к РГГУ и обратно-2: ВЕСЕЛЫЕ КАРТИНКИ
Свободный человек: К 80-летию В.Е. Хализева (Вестник Московского университета. 2010, № 3)
Родное и вселенское в национальном образе мира: Отечественная словесность и «русская идея»
«Таинственная поэтика» христианского реализма
Рецепция Гоголя и вектор развития России
Полемика о советской военной литературе в постсоветских изданиях как социокультурный феномен
Доклады
Elite vs. People: The Post-Soviet Chasm As a Result of The Soviet Cultural Continuity (Stockholm, 2010)
Методологические основания работы Фрейда о Достоевском и современная наука (Naroli, 2010)
"ВНУТРЕННИЙ ЭЛЛИНИЗМ" О. МАНДЕЛЬШТАМА И РУССКАЯ ИДЕЯ "СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА"
ТЕКСТ, ТРАДИЦИЯ И ПРЕДАНИЕ
НОВЫЕ КАТЕГОРИИ ФИЛОЛОГИЧЕСКОГО АНАЛИЗА ДЛЯ ПОНИМАНИЯ СУЩНОСТИ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
ПРАВОСЛАВНАЯ ТРАДИЦИЯ И ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА
ДОМИНАНТНЫЕ И СУБДОМИНАНТНЫЕ ФОРМЫ КУЛЬТУРНОГО СОЗНАНИЯ
БОГОСЛОВИЕ И РУССКАЯ СЛОВЕСНОСТЬ: О. ГЕОРГИЙ ФЛОРОВСКИЙ О ГОГОЛЕ
РУССКАЯ СОБОРНОСТЬ И СОВРЕМЕННАЯ РОССИЯ
ПРОБЛЕМА СУБЪЕКТА ОПИСАНИЯ ГРОТЕСЧНОГО ОБРАЗА МИРА
"МЕСТО" АВТОРА В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ЦЕЛОМ ПРОИЗВЕДЕНИЯ И ПОЗИЦИЯ ЧИТАТЕЛЯ
ИСКУССТВО КАК КАПИТАЛ: ПРОБЛЕМА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ЗАВЕРШЕНИЯ В "СКРИПКЕ РОТШИЛЬДА"
Интервью
Журналу "Canadian Slavonic Papers"
Интервью с Еленой Бредис для "Липецкой газеты"

родной для себя контекст.

Я уже употребил слово «педантичные». Действительно, бросается в глаза необыкновенно детальный, точный подсчет, который ведет герой: «...таким образом, в году набиралось около двухсот дней, когда поневоле приходилось сидеть, сложа руки. А ведь это какой убыток!»; «вот вам и убыток, по меньшей мере рублей на десять»; «стал подводить *годовой итог*. Получилось больше тысячи рублей /.../ 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». Яков Иванов здесь не только прямо указывает на *банк*, но его подсчеты – это еще и подсчеты *упущенной, неиспользованной* прибыли: это типичные подсчеты человека «ротшильдовского» типа, вплоть до подведения годового итога: но автор таким образом заставляет рассуждать именно Якова Иванова, а не, например, Моисея Ильича Шахкеса, который, впрочем, представлен как «бравший себе больше половины дохода» всего оркестра.

То же самое семантическое противоречие мы видим в сцене записи у «книжку» : «Марфе Ивановой гроб – 2 р. 40 к.». Эта сцена чудовищна, но именно в кругозоре *личностных* отношений, а в кругозоре *капитала*, предполагающего именно *обезличивание*, когда денежные столбцы замещают живых людей и, во всяком случае, «определяют» из «цену», она, напротив, в некотором роде *естественна*. Замечу, что само слово *капитал* не является моим интерпретаторским произволом, навязывающим произведению внешний его «внутреннему миру» смысл, оно эксплицировано – причем именно во внутреннем монологе Якова Иванова:

«А если бы все вместе – и рыбу ловить, и на скрипке играть, и барки гонять, и гусей бить, то какой получился бы *капитал!*».

Эта ориентация гробовщика на *чуждую* для него сферу *капитала*, ориентация на «ротшильдовский» тип поведения и приводит героя не только к нравственному, но и даже к материальному краху: «...ничего этого (т.е. капитала. – *И.Е.*) не было даже во сне», - рассуждает перед смертью Яков Иванов; «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...». Может быть, это стремление героя к «ротшильдовскому» типу поведения и, одновременно, невозможность *для него* преуспеть на этом пути, символически передается в уличном прозвище Якова Иванова. Ведь *бронза* внешне напоминает *золото*, не являясь им, а золото ассоциируется с банковским домом Ротшильда. Таким образом, Яков *Бронза* как бы «не дотягивает» до золота Ротшильда, становясь словно «недо-Ротшильдом». И, одновременно, потеряв возможность – из-за подобной культурной ориентации – быть и Яковом Матвеевичем Ивановым.

Препятствием же для художественного завершения гробовщика как потенциального, но несостоявшего Ротшильда является *талант* Якова Иванова. Я уже обращал внимание в начале доклада, что даже его антагонист не просто признает за героем этот талант, но и уважает Якова Иванова «за талант».

Заметим, что *игра* на скрипке не является для Якова Иванова *работой*. Правда, хотя его игра – это искусство, его приглашали в оркестр Шахкеса «не часто, только в случае крайней необходимости, когда недоставало кого-нибудь из евреев». Скрипка в художественном мире произведения символически сближается с беззащитным *ребенком* («младенчиком»-ангелом «с белокурыми волосами»). По крайней мере, Марфа не только вспоминает о том, что «нам Бог дал ребеночка» (появление редкой скрипки у скупого героя имеет также оттенок тайны), но в этом же «детском» контексте словно бы звучит музыка (песни, которые пели «под вербой» молодые Яков и Марфа). Поэтому скрипку – словно ребенка – и «клял рядом с собой на постели» Яков.

Может показаться, что продолжение процитированной мною фразы профанирует уподобление ангел-младенец/скрипка: герой «...когда *всякая чепуха* лезла в голову, трогал струны, скрипка в темноте издавала звук, и ему становилось легче». Ведь слова того же героя «признаться, не люблю заниматься чепухой» относятся к детским гробам. Однако этот малый контекст сознания героя. В авторском же окружении – композиционной организацией текста – эти слова о *чепухе* предвосхищают смерть *собственного* «ребеночка с белокурыми волосиками» и будущее *сиротство* самой скрипки.

Марфа «всякий раз с благоговением вешала его скрипку на стену». Это *благоговение*, очевидно, никак не соотносится ни с доходом, ни с капиталом. Скорее, оно соотносится с *русской песней*: «Яков очень хорошо играл на скрипке, особенно русские песни...»; «мы с тобой тогда все на речке сидели и песни пели...». Скрипка тоже *поет*. Подобно тому, как речка и верба на ней находятся «на краю города», занимая тем самым, *пограничное* положение, в котором и пребывали когда-то «тогда» молодые поющие герои, не отягченные «ротшильдовскими» подсчетами, *порог*, на котором находится играющий свою последнюю *песню* герой, выполняет аналогичную функцию: «Яков вышел из избы и *сел у порога*, прижимая к груди (вновь, как ребенка. – *И.Е.*) скрипку... Он заиграл... И чем крепче он думал, тем печальнее *пела скрипка*». В итоге автор завершает своего героя не как *гробовщика*, имеющего типологические «ротшильдовские» черты, но как персонажа *моцартовского* склада, сумевшего свою пропавшую жизнь оплакать в *реквиеме*: и этот реквием соотносим с русской печальной песней: «Думая о пропащей... жизни, он заиграл, сам не зная что, но вышло жалобно и трогательно, и слезы потекли у него по щекам...». Яков Иванов *сумел* выразить свое бытие в песне; его слезы *претворяются* (*а тем самым преображаются*) в музыку («и опять заиграл, и слезы брызнули из глаз на скрипку»). Слезы словно бы *становятся* музыкой. Таким образом, *эстетически* герой завершается не как гробовщик, а как гений *музыки*. Этически же герой завершается как *христианин*, преодолевший свою вражду к неприятному для него флейтисту, назвавший его «братом».

Поэтому в рассказе Чехова наличествуют два отчетливо маркированных завершения героя. Для эстетического завершения героя – Якова Иванова – автору «потребовался» его

антагонист. Ротшильд становится гениальным *слушателем*, который способен испытать «мучительный восторг», способен воспринять игру гениального музыканта: «И слезы медленно потекли у него по щекам и закапали на зеленый сюртук». Мы – как читатели – присутствуем при истинном эстетическом завершении героя *как музыканта*, поскольку дальше об *игре* (искусстве) Якова уже ничего не говорится.

Следующее завершение – *этическое*, которое осуществляет батюшка, исповедуя Якова Иванова и отпуская грехи умирающему: «"Скрипку отдайте Ротшильду". "Хорошо", - ответил батюшка».

Возглас «Ваххх!...» Ротшильда, услышавшего последнюю песню героя, и «хорошо» батюшки и являются символами завершений различного типа.

Зададимся вопросом: почему, в таком случае, чеховский рассказ заканчивается не благодарными *слезами* тощего Ротшильда и не *примирением* с ним Якова (символической передачей сироты-скрипки в другие руки), а совсем иным финалом?

Обратим внимание, что Ротшильд не может *повторить* реквием Якова (вопреки обычному убеждению чеховедов), поскольку подлинное искусство не поддается клонированию: он лишь «*старается* повторить то, что играл Яков». Если песня-реквием Якова Иванова описывается так: «вышло жалобно и трогательно», то из «новой песни» Ротшильда выходит «нечто... унылое и скорбное». Заметим и то, что именно эта *унылая* и *скорбная* «новая песня» имеет *успех* в том городе, который «хуже деревни».

Если Ротшильд является единственным, да и то невольным слушателем реквиема Якова Иванова (поскольку Яков играет *для себя*, а не для публики), то Ротшильда затем «приглашают к себе наперерыв купцы и чиновники». Поскольку они «заставляют играть» песню «по *десяти раз*», Ротшильд «давно уже оставил флейту и играет *только* на скрипке». Так *искусство* становится *капиталом*.

Это превращение искусства в приносящий выгоду капитал не случайно происходит в последнем абзаце текста, поскольку лишь в финале читатель погружается в *настоящее* время: «И *теперь* в городе все спрашивают...». Поскольку предыдущий нарратив передается *прошедшим* временем, можно сделать вывод, что противопоставление искусства и капитала осталось в прошлом.

Однако кто же слушатели, ценители и, тем самым, *вкладчики* в дело Ротшильда? Кто эти «все», которые приглашают Ротшильда и, одновременно, спрашивают «откуда у Ротшильда такая хорошая скрипка»? Эту массу автор характеризует лишь одним значимым штрихом - вопросом о происхождении скрипки: «Купил он ее или украл, или, быть может, она попала к нему в заклад?» Эти предположения обывателей («купил», «украл», «попала в заклад») не только оскорбительны как для Якова Иванова, так и для Ротшильда, но и своим профанирующим контекстом вносят опошляющее начало и в последующую реакцию обывателей на саму игру Ротшильда.

Вместе с тем, эти предположения дополнительно вводят скрипку в ряд приносящих *капитал* занятий. Уточнение «... заставляют играть *по десяти раз*» словно капитализирует и механизмирует сам акт игры.

Если ранее скрипка Якова Иванова была противопоставлена «ротшильдовской» идее выгоды (отсюда и *благоевнейное* отношение к ней), то теперь она теряет эту свою вневременность в мире капитала. Таким образом, неожиданно оказывается, что предположение Якова о скрипке «и теперь она останется сиротой и с нею случится то же, что с березняком и с сосновым бором» - в самом буквальном смысле сбывается; ведь «березняк» и сосновый бор» не только были вырублены, но и *использованы*, они *принесли капитал*.

Описанный мною процесс можно сформулировать и иным образом: смысл финального завершения этого рассказа состоит в том, что оксюморонность, мерцающая в самой заглавии «Скрипка Ротшильда», в финале *элиминируется*: скрипка отныне действительно принадлежит не Якову Иванову, а Ротшильду. Одновременно с этим реализуются ранее нереализованные «ротшильдовские» мечтания Якова: «можно было бы... играть на скрипке, и народ всякого звания (ср. финальное «купцы и чиновники». – *И.Е.*) платил бы деньги»; «потом класть деньги в банк... какой получился бы капитал».

Как я уже подчеркнул автор завершает своего героя *иным* образом, однако его «ротшильдовские» намерения все-таки реализуются, хотя и другим субъектом действия: подобно ружью, которое обязательно должно выстрелить, фамилия *Ротшильд* в финале реализует-таки свои потенциальные интенции.