

ИССЛЕДОВАНИЯ • СТАТЬИ • СООБЩЕНИЯ • ПУБЛИКАЦИИ

ISSN 2222-2960

# ИСТОРИЯ

# И

Выпуск 9 (9)

# КУЛЬТУРА



Санкт-Петербург  
2012

Санкт-Петербургский государственный университет  
Исторический факультет  
Кафедра западноевропейской и русской культуры

# **ИСТОРИЯ И КУЛЬТУРА**

**Выпуск 9 (9)**

**ИССЛЕДОВАНИЯ. СТАТЬИ  
СООБЩЕНИЯ. ПУБЛИКАЦИИ**

Санкт-Петербург  
2012

История и культура. Вып. 9 (9)  
Исследования. Статьи. Сообщения. Публикации  
ISSN 2222-2960

Санкт-Петербургский государственный университет  
Исторический факультет  
Кафедра истории западноевропейской и русской культуры  
Заведующий кафедрой профессор *Ю. К. Руденко*

Рекомендовано к печати  
Ученым советом Исторического факультета СПбГУ.

Рецензенты:

*Г. М. Прохоров*, доктор филологических наук,  
ведущий научный сотрудник  
Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН;  
*А. В. Сиренов*, доктор исторических наук,  
доцент кафедры источниковедения истории России СПбГУ.

**РЕДКОЛЛЕГИЯ:**

доктор филологических наук, профессор Ю. К. Руденко (СПбГУ) —  
ответственный редактор  
кандидат исторических наук М. А. Шибаев (СПбГУ) —  
ответственный секретарь  
кандидат исторических наук А. В. Березкин (СПбГУ)  
доктор филологических наук В. Е. Ветловская ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН  
доктор филологических наук, профессор Ю. В. Зобнин (СПбГУП)  
доктор философских наук, профессор А. Л. Казин (СПбГУКиТ)  
кандидат искусствоведения, доцент О. Б. Сокурова (СПбГУ)  
кандидат исторических наук Д. О. Цыпкин (РОСФОТО)  
кандидат филологических наук, доцент А. А. Шелаева (СПбГУ)

**Электронная версия сборника находится на сайте**  
**<http://history.pu.ru/rus/IK>**

Адрес редакции:  
199034, Санкт-Петербург, Менделеевская линия, д. 5  
Тел./факс (812) 328-94-47

© текст, авторы статей  
(см. оглавление), 2012

## ОГЛАВЛЕНИЕ

### I

#### СТАТЬИ. ИССЛЕДОВАНИЯ. СООБЩЕНИЯ

<i>О. С. Абрамкин.</i> Проблема представления русской истории в современной электронной среде (на материале исторического календаря на портале Президентской библиотеки им. Б. Н. Ельцина) . . . . .	5
<i>А. В. Родосский.</i> Национальные литературы Западной Европы: Специфика и закономерности . . . . .	19
<i>К. Эконен.</i> Финляндия русских романтиков и модернистов . . . . .	37
<i>В. Е. Ветловская.</i> Судьбы героев за пределами книг (Дело Ландсберга) . . . . .	52
<i>Л. В. Завьялова.</i> «Не дождавшись сумерков, пошел я в Английский клуб...» (Из истории развлекательной культуры Петербурга XIX века) . . . . .	68
<i>Ю. К. Руденко.</i> Антитолстовская направленность рассказа М. Горького «Челкаш» . . . . .	89
<i>И. Ю. Шауб.</i> Эволюция политических взглядов Вяч. Иванова . . . . .	148

<i>Е. А. Чач.</i> Русский интеллигент на Востоке в эпоху Серебряного века: опыт типологизации . . . . .	163
<i>О. Б. Сокурова.</i> Блок — Россия — «Двенадцать» . . . . .	204
<i>Т. Г. Иванова.</i> «Герой умер — герой жив» (исторические и идеологические трансформации фольклорного мотива) . . .	267
<i>Е. С. Кащенко.</i> Федерико Гарсиа Лорка. Образ поэта в евро- пейском кинематографе начала XXI в. . . . .	277

## II ПУБЛИКАЦИИ

<b><i>Вяч. Иванов.</i> «Берлинские письма».</b> (Вступительная статья, подготовка текстов и примечания Ю. В. Зобнина)	
<i>Ю. В. Зобнин.</i> Вячеслав Иванов и газета «Московские ведомости» . . . . .	287
<i>С-евъ [Вячеслав Иванович Иванов]</i> Первые дни по кончине Фридриха III (От нашего корреспондента) . . .	352
<i>С-евъ [Вячеслав Иванович Иванов]</i> Похороны императора Фридриха (От нашего корреспондента). . . . .	358
<i>[Без подписи].</i> Берлинские письма. . . . .	366
<i>[Без подписи].</i> [***]. . . . .	378
Приложение № 1. <i>С-евъ.</i> Берлинские письма . . . . .	392
Приложение № 2. <i>С-евъ.</i> Библиография . . . . .	402
<b><i>М. Г. Эткинд.</i> [Предисловие к книге В. М. Ходасевич «Портреты словами»].</b> (Вступительная статья А. В. Березкина и Я. А. Куks, подготовка текста и примечания А. В. Березкина)	
<i>А. В. Березкин, Я. А. Куks.</i> М. Г. Эткинд о творчестве В. М. Ходасевич . . . . .	411
<i>М. Г. Эткинд.</i> [Предисловие к книге В. М. Ходасевич «Портреты словами»]. . . . .	417

Аннотации . . . . .	447
Summaries . . . . .	454
Об авторах . . . . .	460
Authors . . . . .	463
Требования к авторским материалам . . . . .	466
Порядок рецензирования рукописей научных статей, поступивших в редколлегию альманаха . . . . .	473

**Ю. К. Руденко**

**АНТИТОЛСТОВСКАЯ НАПРАВЛЕННОСТЬ  
РАССКАЗА М. ГОРЬКОГО «ЧЕЛКАШ»**

1

Как известно, рассказ «Челкаш», опубликованный в журнале «Русское богатство» летом 1895 года, стал первым произведением Горького, обозначившим собой вступление молодого писателя в «большую» литературу.\* О нем заговорила критика, в Горьком признали несомненный талант. А к концу 1890-х годов за ним утвердилась репутация «певца босячества», «поэта босяцкой вольницы» и т. п.\*\*

Между тем, с точки зрения нашей темы, получают особое значение некоторые нюансы, сопутствовавшие публикации рассказа. К написанию «чего-либо покрупнее, для журнала», подтолкнул Горького еще летом 1894 года в Нижнем Новгороде В. Г. Короленко, член редколлегии «Русского богатства». Тогда же рассказ был написан и отослан в журнал. Но редактор его, Н. К. Михайловский, отверг произведение и вернул рукопись автору. В сопроводительном письме маститый идеолог либерального народничества не только объяснял мотивы отказа и давал советы автору, но, между прочим, прямо указал на образ Гаврилы как на коренной художественный просчет писателя.\*\*\* Горький вновь тщательно проработал рассказ, и в декабре 1894 года уже сам Короленко отослал его обратно в редакцию «Русского богатства», прося Михайловского

как можно быстрее его напечатать: «Рассказ хорош, а автор болен и бедствует» [17, с. 582]. Однако прошло еще полгода, прежде чем рассказ был опубликован. На этот раз он открывал собою № 6 журнала — тот самый, «на обложке которого впервые появилось имя Короленко как издателя журнала» [17, с. 582].\*\*\*\* Все эти нюансы хотя и косвенным образом, но достаточно внятно свидетельствуют о подлинных причинах неприятия рассказа Михайловским-издателем, а после публикации рассказа и вообще всей критикой народнического толка. У Горького отсутствует характерно народническая идеализация крестьянина, с его якобы «исконной», сугубо крестьянской психологией; напротив, писатель с убийственной разоблачительностью демонстрирует хрупкость, ненадежность главных нравственных устоев крестьянского общинного сознания.

Однако все это в рассказе решается художественно тонко и непрямойно. Ведь для выражения собственно «антинароднической» точки зрения автору было бы достаточно изобразить крестьянина — с какими угодно личными или даже сословными его недостатками — всего лишь *неорганичным* носителем общинных нравственных ценностей с любыми вытекающими отсюда последствиями. Но Гаврила у Горького — как раз *типичный* носитель общинного крестьянского менталитета, т. е. крестьянин во всем — мелком и крупном, социальном и личностном, а между тем авторская художественная *индивидуализация* персонажа не сводится к одним только детерминирующим личность персонажа социальным обстоятельствам, но раскрывается с окончательной определенностью лишь в финале произведения, т. е. вытекает *изо всей* композиционно-архитектонической и сюжетно-тематической конструкции рассказа как целого. Для читателя поведение Гаврилы остается *непредсказуемым* на протяжении всего повествования, и притом непредсказуемым в самом конфузном для народнических идеалов смысле. Мало того: главный герой рассказа, во всем *контрастный* Гавриле деклассированный босяк Челкаш, — персонаж, выступающий в произведении как социальный и художественно-характерологический антипод Гаврилы, — на какое-то время



ощутимо для читателя оказывается своеобразным его *двойником*, с тем, однако, что в финале их контрастность — и социальная, и психологическая, и личностная — становится *абсолютной*, принося в произведение дополнительный оттенок национально-исторического порядка. Не случайно поэтому та же народническая критика, которая была недовольна обрисовкой в Гавриле *крестьянина*, оценила сугубо негативно и босяка Челкаша — за якобы *героизацию* его автором, т. е. за то же самое, взятое лишь со знаком «минус».

## 2

Выяснение подлинной авторской позиции возможно только на основе восприятия произведения во всей его художественной целостности.

С этой точки зрения прежде всего обращает на себя внимание, что текст рассказа «Челкаш» [1] открывается большим вступительным фрагментом, играющим роль зачина, и лишь затем начинается собственно повествование. Оно делится на три нумерованные главы, связанные с зачином разве что местом сюжетного действия, и то весьма отдаленно.

Если не вникать в содержание и эмоционально-оценочный характер горьковского зачина, а исходить только из его образно-тематической масштабности и своеобразного «космизма», то в классической русской прозе можно найти одно-единственное произведение малой формы, в котором обнаруживается сходная композиционно-архитектоническая структура. Это рассказ И. С. Тургенева «Бежин луг» из «Записок охотника» [10]. Он тоже открывается масштабным зачином — величественной картиной дневного солнцеворота от восхода и до заката в один из жарких июльских дней на просторах лесостепной полосы Русской равнины, с тончайшими красочными пейзажными нюансами. Тургеневская привязка дальнейшего рассказа к этому избыточно детализированному пейзажному зачину тоже минимальна: рассказчик, праздный

помещик-охотник, прошагавшись напрасно, изнемогая от жары, целый день и не заметив, как забрел в незнакомую местность, в наступившей темноте по мерцающему огоньку далекого костра находит приют среди крестьянских ребятишек, отряженных в «ночное» — ночной выпас лошадей. Пейзаж, рисуемый писателем в начале рассказа, получает смысл частичной психологической мотивировки того, как и почему рассказчик оказался ночью в компании крестьянских мальчиков, но он избыточно самоценен — как одна из основ *русского национального бытия*...

Не то у Горького. Его зачин — тоже пейзаж, но совсем другого рода. Во-первых, это не ландшафтно-нормативный пейзаж (как у Тургенева), а тематически новый в русской литературе *урбанистический* пейзаж,\*\*\*\*\* исполненный кричащих внутренних контрастов и к тому же насквозь пронизанный все усиливающейся авторской иронически-саркастической оценочной экспрессией. Во-вторых, его *масштабность* — тоже другого свойства: это не типически-конкретное описание определенного сезонного состояния природы, присущего обширному географическому пространству — родине автора (как у Тургенева), а *особым образом локализованный* во времени и пространстве пейзаж, в конечном итоге приобретающий откровенно символический характер.

### 3

Горький рисует повседневную будничную картину большого южного торгового морского порта в знойное летнее предобеденное время.

Ее начало носит сугубо *пейзажный* (живописно-изобразительный) характер: очерчены масштабные границы изображаемого ('небо', 'солнце', 'море', 'тесная гавань', 'закованная в гранит'); строго выверена колористическая гамма ('голубое' небо 'мутно', потому что 'потемнело от пыли'; между солнцем и 'зеленоватым' морем — 'тонкая серая вуаль' (та же 'пыль') из-за чего солнце 'почти не отражается в воде'); предметная детализация

тоже вполне картинна в своей динамике (воду ‘*рассекают*’ ‘удары *весел*’, ‘пароходные *винты*’, ‘*острые* кили турецких *фелюг*’ и других *судов*’, ‘бороздящих по всем *направлениям*’ гавань; ‘*вспененная*’ вода ‘*загрязнена* разным *хламом*’ (7).<sup>6\*</sup>

Затем в описании возникает и постепенно нарастает *авторская экспрессия*, которая привносит в пейзаж масштабность уже не пространственную, но *оценочно-эмоциональную*:

*Закованные* в гранит *волны моря подавлены* громадными *тяжестями*, скользящими по их хребтам, *бьются* о борта судов, о берега, *бьются* и *ропцуют*, вспененные <...> (7)

Пейзажное описание перестает быть только *картинным*, оно обретает смысл развернутой *метафоры одушевления*, которая выражает некую *конфликтную* коллизию между миром природы и миром технических монстров, сотворенных людьми. Этой коллизии читатель не может не ощутить, но ничто пока не подсказывает ему, что она станет одной из *главных доминант* зачина.

Необычна *точка обзора*, откуда автор на все это смотрит. Привычно ожидается, что он находится где-то *вовне* — в позиции *стороннего* наблюдателя. Но читатель интуитивно чувствует, что это не совсем так или даже совсем не так. Развернутая автором зрительная панорама существенно отличается от традиционного пейзажного описания: здесь вообще нет *внешней* «точки обзора», нет, следовательно, и перспективного соотношения «дальнего» и «ближнего» планов. Если вдумчиво всмотреться в рисуемую картину, то перед нами окажется *мир, увиденный в обратной перспективе*, когда «дальнее» (‘небо’, ‘солнце’, ‘море’), замыкая собою границы изображаемого, придает последнему *мировой, космический масштаб*, в котором все «ближнее» (‘удары весел’, ‘пароходные винты’, ‘острые кили турецких фелюг’, ‘тесная гавань <...>, [заковавшая в гранит] волны моря’, ‘громадные тяжести, скользящие по их хребтам’) — всё обретает не локально значимый, но *бытийный* статус.

Однако *русский* читатель (которому, собственно, и адресован рассказ) в подавляющей своей массе просто не почувствует здесь ничего *эстетически* чуждого себе. Читатель-искусствовед, пожалуй, успеет обратить внимание на эту особенность горьковского пейзажа, но... перед ним — незнакомый автор... случайно или специально возникла эта «обратная перспектива» — неизвестно... если не случайно, то должны бы появиться еще какие-нибудь отсылки к иконографическому канону (которому, собственно, этот композиционный прием и принадлежит), но конкретный *тема-тизм* пейзажа такого рода отсылки начисто лишены... Так что *ощущение* возникает, а картина, между тем, вообще внезапно меняет свой описательный статус: все только что *увиденное* взрывается какофонией разнообразных звуков:

*Звон якорных цепей, грохот сцеплений вагонов, подвозящих груз, металлический вопль железных листов, откуда-то падающих на камень мостовой, глухой стук дерева, дребезжание извозничьих телег, свистки пароходов, то пронзительно резкие, то глухо ревущие, крики грузчиков, матросов и таможенных солдат — все эти звуки сливаются в оглушительную музыку трудового дня <...>. (7)*

Но, несмотря на то, что это — *музыка*, и притом ‘музыка *трудо-вого дня*’, она предельно *дисгармонична* и потому именно ‘*оглушительна*’. Более того — ее раздробленные, отдельно возникающие, непрестанно возобновляющиеся ‘звуки’ словно бы материализуются: они, —

*<...> мятельно колыхаясь, стоят низко в небе над гаванью, — к ним вздымаются с земли все новые и новые волны звуков — то глухие, рокошующие, они сурово сотрясают все кругом, то резкие, гремящие, — рвут пыльный знойный воздух. (7)*

Это уже не *зрелище*. Бесформенно-хаотичная какофония звуков материализуется в неизобразимую и лишь *духовно прозреваемую* агрессивную стихию — в нечто ‘*мятежно* колышущееся <...>

низко в небе'. Она напитывается непрерывно 'вздымающимся с земли <...> новыми волнами звуков' — рождаемыми не чем иным, как *всеобщей суетой* происходящего, и ее 'мятежная' энергия *враждебна* и людям, и природе. Звуки, 'вздымающиеся' снизу, разнообразны: они 'то *глухие, рокошующие*', — эти '*сурово сотрясают все кругом*'; 'то *резкие, гремящие*', — эти '*рвут* пыльный знойный воздух'. Однако 'голубое небо', 'зеленоватое море', 'жаркое солнце' — этот *божественный мир света и покоя* — неподвластны ее 'мятежной' злобе и недостижима для нее. Потому-то она, 'мятежно', но *бессильно* 'колыхаясь', может лишь *заслонять* собой от людей *подлинный мир*...

Итоговая оценка автора звучит, при всей своей патетичности (а может быть, *благодаря* ей), недвусмысленно иронично:

Гранит, железо, дерево, мостовая гавани, суда и люди — *все дышит мощными звуками страстного гимна Меркурию*. (7)

Имя римского божка «*торговли, купцов и прибыли*» [15] возникает здесь вполне закономерно: оно звучит как *идейно-оценочная смысловая кульминация* столь бурного урбанистического пейзажа, развернутого на безмятежно-спокойном космическом фоне, сверкающем светом и чистотой красок.

И вслед за этим вновь (правда, не столь внезапно, как раньше) меняется описательный ракурс рисуемой картины. Теперь все внимание автора переносится на людей. В грандиозном грохочущем tutti сомнительного «*трудового гимна*» богу торговли и прибыли —

<...> *голоса людей*, еле слышные <...>, *слабы и смешны*. И *сами люди*, первоначально родившие этот шум, *смешны и жалки*: их *фигурки*, пыльные, оборванные, *юркие, согнутые под тяжестью товаров*, лежащих на их спинах, *суетливо бегают* то туда, то сюда в тучах пыли, в море зноя и звуков, они *ничтожны* по сравнению с окружающими их железными колоссами, горами товаров, гремящими вагонами и всем, что они создали. *Созданное ими поработило и обезличило их* (7–8).

Весь последующий абзац — пластическая конкретизация этой безотрадной констатации, аттестующей ни более ни менее, как современный *миропорядок* человеческого бытия. *Доминирующей* теперь становится *все усиливающаяся саркастическая авторская оценочная интенция*:

Стоя под парами, тяжелые гиганты-пароходы свистят, шипят, глубоко вздыхают, и в каждом звуке, рожденном ими, чудится *насмешливая нота презрения* к серым, пыльным фигурам людей, ползавших по их палубам, наполняя глубокие трюмы продуктами своего *рабского труда*. *До слез смешны длинные вереницы грузчиков, несущих на плечах своих тысячи пудов хлеба в железные животы судов для того, чтобы заработать несколько фунтов того же хлеба для своего желудка*. (8)

Как видим, предметный мир, сотворенный людьми, *все более гротескно одушевляется*, а люди, напротив, *уменьшаются до размеров и значения марионеток*. И дальше антитеза только усиливается: с одной стороны — ‘рваные, потные, *отупевшие* от усталости, шума и зноя люди’; с другой — ‘могучие, *блестевшие* <...> *дородством машины, созданные этими людьми, — машины, которые в конце концов приводились в движение все-таки не паром, а мускулами и кровью своих творцов*, — в этом сопоставлении <...> *целая поэма жестокой иронии*’. (8)

‘Жестокая ирония’, о которой не без сочувствия к людям пишет автор, состоит в том, что человек, доведший мир и себя до такого состояния, не сознаёт ни меры своего порабощения, ни глубины своего духовного падения. Тем отчетливее проступает ее *онтологический* смысл в авторском видении:

Шум — подавлял, пыль, раздражая ноздри, — слепила глаза, зной — пек тело и изнурял его, и *все кругом казалось напряженным, терпящим терпение, готовым разразиться какой-то грандиозной*

*катастрофой, взрывом, за которым в освеженном им воздухе будет дышаться свободно и легко, на земле воцарится тишина, а этот пыльный шум, оглушительный, раздражающий, доводящий до тоскливого бешенства, исчезнет, и тогда в городе, на море, в небе станет тихо, ясно, славно... (8)*

В бытийном течении жизни совсем неважно, когда и как произойдут ‘катастрофа’ и ‘взрыв’, — важно, что они *должны*, не могут не произойти, и та ‘*тишина*’, которая после них ‘воцарится на земле’, это не тишина небытия, но божественная тишина истинного бытия, единая и для мира людей (‘в городе...’), и для мира природы (‘на море, в небе...’).

Так замыкаются в кольцо конец и начало зачина в рассказе доселе безвестного читателю молодого писателя, вступающего в «большую» литературу. Пейзаж, развернутый им, нов не тем только, что посвящен теме, еще не затронутой в русской литературе, но прежде всего тем, что картина «блеска и нищеты» механизированного миропорядка, в котором человек, — его творец и одновременно жертва, — низведен до положения *раба*, рисуется писателем с ироническим пафосом наблюдателя, *свободно* (но не бесстрастно!) взирающего на все происходящее в мире и не путающегося в своих оценках. Он совсем не похож на привычного читателю писателя-интеллигента, с опаской и ужасом (или, напротив, благоговейной надеждой) взирающего на нищий, грязный, изнемогающий от безработицы либо гнетущего труда «народ» (с которым не знает, как общаться). Горьковская картина насквозь пронизана изнутри оценочным светом тех божественных энергий, которые принципиально исключают неразличение *добра* и *зла*.

После *такого* вступления начинающееся сюжетное повествование не может восприниматься читателем так, как если бы этого вступления вовсе не было. Теперь же не ожидаемая читателем финальная «маленькая драма» (41) — во всяком случае, в том ее авторском решении, которое будет им предложено, — прозвучит с иной степенью многозначительности и смысловой глубины, чем

если бы был рассказан просто не совсем заурядный случай из жизни. В ней выступит на первый план не художественная самобытность горьковской *характерологии*, что само по себе стало заметным событием в русской прозе конца века, а нечто гораздо более весомое — и это именно благодаря вступлению, которым рассказ открывается. Проблемно-философская масштабность вступления вновь проступит в концовке рассказа — привнесет себя в нее и, благодаря этому, подчеркнет *повсеместно господствующую* безмерность феномена *собственности* как *краеугольного камня* существующего общественного строя.

4

Рассказ по-своему лаконичен.

В нем всего *два* персонажа (немногие лица, мельком возникающие в ходе повествования, не являются персонажами даже эпизодическими, поскольку ни в сюжете, ни в развертке действия не участвуют, а в структуре характеристик главных героев служат выявлению или усилению лишь некоторых, вполне определенных психологических акцентов).

В нем *три* минимально необходимые главы, которые содержат первая — *завязку* действия, вторая — его *развитие*, третья — его *кульминацию* и *развязку*. Однако каждый из указанных *обязательных* моментов *композиционной* схемы любого повествовательного произведения в данном рассказе Горького таит в себе *двойную* разработку — традиционно ожидаемую и другую, главную, сугубо *психологическую*.

Рассмотрим главы рассказа в их последовании.

Итак, в **первой** главе, как сказано, происходит *завязка* действия.

Прежде всего, представляются читателю оба главных персонажа: Гришка Челкаш — ‘старый травленный волк, <...> заядлый пьяница и ловкий, смелый вор’ (8), напоминающий лицом и повадкой хищника, степного ястреба (9); и Гаврила — богобоязненный



деревенский парень, живущий трудными заботами своего убогого деревенского хозяйства и вовлекаемый Челкашом в контрабандное дело. Ему не повезло этим летом ('Голодающий этот припелся <из центральных губерний>, — цену сбили' — 12), и затерялся он песчинкой в армии не востребовавшихся рабочих рук, хлынувших многотысячной армией на Юг России. Встреча между ними мотивируется тем, что Челкашу нужен подельник (в качестве гребца) для осуществления ночного «предприятия».

Общего между героями, как кажется, нет решительно ничего. Выбор Челкашом Гаврилы, казалось бы, сугубо прагматичен: парень достаточно силен, чтобы работать на веслах и, если понадобится, с бешеной скоростью бесшумно ускользнуть от таможенного надзора (такая ситуация действительно возникнет и благополучно разрешится). Автор, однако, специально отмечает, что Гаврила, 'здоровый добродушный парень с ребячьими светлыми глазами', 'сразу понравился' Челкашу (12) — быть может, как раз тем, что он в его глазах — воплощенная деревня, и притом пока что 'сосунок' (12), 'молодой теленок' (16).

Уже в начале их знакомства возникает вопрос о занятиях Челкаша, и Гаврила обиняками дает понять, что догадывается о его воровском промысле. Челкаш, 'с усмешкой поглядывая' на него, интересуется:

— А ты видал таких? <...>

— Нет, видать где же! Слышал...

— Нравятся?

— Они-то? Как же!.. Ничего ребята, *вольные, свободные...* (14)

Не подозревая того, Гаврила своим ответом затрагивает в душе Челкаша нечто глубинное, *интимно важное*. Челкаш сдержанно интересуется:

— *А что тебе — свобода?*.. Разве ты любишь свободу?

— Да ведь как же? *Сам себе хозяин*, пошел — куда хошь, делай — что хошь... <...> Гуляй знай как хошь, *Бога только помни...* (14)

Это ‘сам себе хозяин’ — в ограничительной рамке ‘Бога только помни’ — так не вяжется с представлениями Челкаша о свободе, что он, ‘презрительно сплюнув’ (14), теряет интерес к разговору и отворачивается.

Но Гаврила *не чувствует* состояния собеседника и продолжает горячо жаловаться на ожидающую его дома, в деревне, безрадостную перспективу идти ‘в зятя в хороший дом’, притом что ‘дочь-то <...> тесть-дьявол <ему> не выделит’. (14–15) —

<...> А кабы мне *рублей ста полтора* заработать, сейчас бы я на ноги встал <...> И был бы я, значит, совсем свободен, сам по себе...  
Н-да! <...> Думал было я: вот, мол, на Кубань-то пойду, *рублев два ста* тяпну, — шабаш! барин!.. (15)

Вот что такое *цена* ‘свободы’ для Гаврилы! ‘Рублей ста полтора’, ‘рублев два ста’ — довольно *точный*, и притом *убогий*, исключительно *денежный* эквивалент того, что, в глазах Челкаша, *имеет совсем другой смысл и другую ценность!*

Наконец, прерывая сетования Гаврилы, Челкаш спрашивает в упор:

— <...> Хочешь сегодня ночью *работать* со мной? Говори скорей!  
— Чего работать? — недоверчиво спросил парень.  
— Ну, чего!.. Чего заставляю... *Рыбуловить* пойдем. Грести будешь...  
— Так... Что же? Ничего. Работать можно. Только вот... *не влететь бы во что с тобой*. Больно ты закомурист... *темен ты...* (16)

Последние слова Гаврилы вызывают в Челкаше взрыв ‘холодной злобы’ (16), потому что в них — по простодушию или (что в данном случае то же самое) по душевной недалекости и черствости, — звучит пусть и бессознательное, пусть и сословно-низовое, но совершенно отчетливое *социальное высокомерие* человека, *имеющего* определенный сословный статус, по отношению к человеку, стоящему *вне общества* — человеку «дна»:7\*

*Челкаш почувствовал нечто вроде ожога в груди <...>. Он кипел и вздрагивал от оскорбления, нанесенного ему этим молоденьким теленком, которого он во время разговора с ним презирал, а теперь сразу возненавидел за то, что у него такие чистые голубые глаза, здоровое загорелое лицо, короткие крепкие руки, за то, что он имеет где-то там деревню, дом в ней, за то, что его приглашает в зятя зажиточный мужик, — за всю его жизнь прошлую и будущую, а больше всего за то, что он, этот ребенок по сравнению с ним, Челкашом, смеет любить свободу, которой не знает цены и которая ему не нужна.* (16)

Замечателен здесь противоречивый клубок мотивов, заставивших Челкаша уже не свысока презирать, но ‘сразу возненавидеть’ Гаврилу. То, чем до сих пор Гаврила был симпатичен Челкашу — своей крестьянской укорененностью, вдруг остро ‘оскорбляет’ Челкаша, потому что (он снова возвращается к тому, за что стал презирать Гаврилу) быть ‘самому себе хозяином’ (крестьянская «свобода») не есть *свобода*, как ее понимает и чувствует Челкаш.

Заметим, однако: Горький не спешит раскрыть читателю, что *в действительности* значит свобода для Челкаша — не для «босняка» и «вора» Челкаша, а для него *лично*, оставляя читателя в убеждении, что босяцкая (и уголовная) «свобода» не может быть иной, как *индивидуалистичной*, если не прямо *антиобщественной*.

Испуганный угрожающим видом Челкаша и сразу почуяв в нем ‘хозяина’ (16), Гаврила идет на попятную — соглашается на него ‘работать’, но деловито вступает в торг об оплате. Челкаш предлагает ему ‘пятитку’ (17),\* Гаврила ее отвергает, но на чем они в конце концов сошлись (или сойдутся), остается неизвестным. Во всяком случае, Челкаш охотно ‘входит в роль’ (17) *хозяина, нанимающего работника*, — роль, с точки зрения Гаврилы, обязательную, коль скоро предлагается сделка, потому что Гаврила может принять ее только как *работник, идущий в наем*. Не без сарказма Челкаш наблюдает, как с помощью этой — в сущности, *детской*, хотя и *лукавой* — уловки Гаврила соглашается *бесчестное*

обратить для себя в «честное»: почему бы и нет, коль скоро *выгода* искусительна, а работа, в сущности, пустяшная, да и то всего на одну только ночь, а повезет, так и конец всему, все — шито-крыто!.. Для крепости «сделки» Челкаш ведет своего будущего «работника» в трактир, кормит и поит его. ‘Этот здоровый деревенский парень *что-то будил*’ в нем (15). У быстро пьяневшего с непривычки Гаврилы лицо ‘сделалось глупо восторженное’, ‘он смешно шлепал губами и мычал’, а Челкаш, —

*<...> пристально поглядывая на него, точно вспоминал что-то, крутил свои усы и все улыбался хмуро <...> (18), —*

и когда Гаврилу совсем ‘развезло’ (18), продолжал смотреть на него —

*<...> пристально, зорко и задумчиво. Он видел перед собою человека, жизнь которого попала в его волчьи лапы. Он <...> чувствовал себя в силе повернуть ее так и этак. Он мог разломать ее, как игральную карту; и мог помочь ей установиться в прочные крестьянские рамки. <...> он думал о том, что этот парень никогда не изопьет такой чаши, какую судьба дала испить ему, Челкашу... И он завидовал и сожалел об этой молодой жизни, подсмеивался над ней и даже огорчался за нее, представляя, что она может еще раз попасть в такие руки, как его... **И все чувства в конце концов слились у Челкаша в одно — нечто отеческое и хозяйственное** (19).*

До сих пор *завязкой* действия рассказа казалась *встреча* героев и *сделка* между ними, а их чувства и поведение при этом представлялись лишь деталями их авторской характеристики. Но процитированная *финальная* сцена первой главы рассказа заставляет думать, что именно и только она (что и подтвердится впоследствии) является *подлинной завязкой* произведения. Внешняя, событийно-сюжетная завязка действия разворачивается на протяжении *всей* первой главы рассказа, однако главная — внутренняя, *психологически*

*мотивированная* — завязка того трагедийного конфликта, разработка которого и составит истинно новаторский художественный смысл произведения, *возникает именно здесь и теперь*.

Только сейчас в рассказе впервые выявляется *сопоставимость* (и *сопоставленность*!) горьковских героев-антиподов. Челкаша и привлекают, и раздражают в Гавриле его сугубо «крестьянские» качества — домовитость, хозяйственность, деревенская «простота» жизненных установок (отсюда презрительные ‘сосунок’, ‘теленок’), невозможность вообразить себя в иной обстановке, кроме деревенской, даже безысходно мрачной (отсюда ‘дурак’ — 15), до смешного наивная в своей «деловитости» расчетливость... Но все это напоминает ему *себя самого, навсегда и безвозвратно оставшегося в далеком прошлом*. Именно поэтому Гаврила, попавший, точно беззащитный невинный младенец, в ‘волчьи лапы’ матерого босяка-вора, невольно и, конечно, совершенно не догадываясь о том, пробуждает в последнем неведомые ему ранее ‘отеческие’ чувства.

Конечно, Гаврила нужен Челкашу прежде всего как *подельник*, но как только «дело» будет завершено и обернется *деньгами*, — ожидаемая читателем сюжетная *развязка* превратится в *новый виток событий*, не имеющий *никакой прямой связи* с первоначально заявленным «действием» (ночным контрабандным «делом»).

## 5

**Вторая** глава, описывающая собственно само это «дело», не содержит, однако, никакой конкретной информации о нем, кроме того немногого и малопонятного Гавриле, что успевают он заметить, исполняя роль гребца в ночном предприятии Челкаша.

Горький пользуется здесь характерным для него приемом — повествовать от *третьего* лица, но в описываемом действии (событии) отмечать исключительно то, что замечает в нем по ходу дела собственно лишь герой-профан.<sup>9\*</sup>

Можно, конечно, увидеть в этом хорошо известный в литературе прием «остраннения». Однако у каждого крупного писателя, пользующегося этим приемом, он и разрабатывается, и, главное, функционирует по-своему.<sup>10\*</sup> У Горького он служит построению *оценочной характеристики* именно и только Гаврилы, причем именно и только здесь — во второй главе рассказа.

Действие главы разворачивается ночью, на море, в пределах затихшей бухты — той самой, которая днем кипела деятельной суетой и несмолкаемым грохотом. Образно-пластической доминантой на протяжении всего повествования здесь является многократно варьирующийся морской пейзаж, исполненный величественной тишины.

Вот его начало:

Ночь была темная <...>, море было *покойно*, <...>. Оно *дышало* влажным соленым ароматом и *ласково* звучало, плескаясь о борта судов, о берег <...>. *Море спало здоровым, крепким сном работника, который сильно устал за день.* (19–20)

Затем, когда лодчонка с людьми, воровски скользящими по морской глади ради вождеденной корысти, ‘бесшумно и легко вертаться среди судов’, ‘вдруг <...> вырвалась из их толпы’, —

<...> море — *бесконечное, могучее* — развернулось перед ними, уходя в *синюю* даль, где из вод его вздымались в небо горы облаков — *лилово-сизых*, с *желтыми* пуховыми каймами по краям, *зеленоватых*, цвета морской воды — и тех *скучных*, свинцовых туч, что бросают от себя такие *тоскливые*, тяжелые тени. (20)

Здесь нет романтической идилличности, но есть колористическая красочность и вполне осязаемая эмоциональная экспрессия, которая, казалось бы, принадлежит исключительно автору и чем дальше, тем все больше пронизывает собою весь пейзаж:

<...> Облака *ползли* медленно, то сливаясь, то обгоняя друг друга, мешали свои цвета и формы, поглощая сами себя и вновь возникая в новых очертаниях, *величественные* и *угрюмые*... Что-то *роковое* было в этом медленном движении *бездушных* масс. Казалось, что там, на краю моря, их бесконечно много и они всегда будут так *равнодушно* всплывать на небо, *задавшись злой целью* не позволять ему никогда больше блеснуть над сонным морем миллионами своих *золотых очей* — разноцветных звезд, *живых* и *мечтательно сияющих*, *возбуждая высокие желания в людях, которым дорог их чистый блеск*. (20)

Экспрессия разворачивается в метафору одушевления и заставляет читателя вспомнить пейзаж зачина. Хотя повторяющихся мотивов здесь всего два, зато они существенно трансформированы и предельно усилены. Там были рукотворные ‘*тучи пыли*’ и грохочущие звуки ‘*оглушительной музыки трудового дня*’, которые ‘*мятежно*’ колышутся ‘низко в небе’ и *застылают* ‘голубое’ небо и ‘зеленоватое’ море от ‘*суетливо бегающих*’, ‘*до слез смешных*’, ‘отупевших от усталости <...> *жалких*’ людишек, оказавшихся в *рабстве* у *мира вещей*, ими же сотворенных. И там же, в конце, — предчувствие неизбежной ‘*катастрофы*’, после которой ‘*будет дышаться свободно и легко*’, а ‘в городе, на море, в небе станет *тихо, ясно, славно*’ (7–8). Здесь море уже открыто взору: ‘бесконечное, могучее <...> уходящее в *синюю даль*’, оно ‘*покойно*’ и ‘*ласково*’ дышит, окрашивая в свои ‘*зеленоватые*’ цвета ‘пуховые каймы’ облаков. Но, опять же, эти ‘*бездушные*’, ‘угрюмые’ облака кажутся ‘*задавшимися злой целью*’ не позволить блистать над морем миллионам ‘*золотых очей* — разноцветных звезд, *живых* и *мечтательно сияющих*’, возбуждающих ‘*высокие желания в людях, которым дорог их чистый блеск*’. (20)

Замечательна эта полярность *смешных* и *жалких*, *суетно погруженных в рабском труде* людишек — и людей *высоких желаний*, *которым дорог чистый блеск золотых очей неба!*..

Двое из рассказа Горького не принадлежат ни к тем, ни к этим. Гаврила способен быть только среди первых, да за лето даже и того не смог добиться. Челкаш хотя с презрением относится к ‘суетливым рабам’ подневольного труда, но от людей ‘высоких желаний’ отстоит еще дальше.

Впрочем, как раз сейчас, в ‘сонной’ тишине ночного моря, ощущения и поведение каждого высвечивают в их *личностях* нечто *истинное, сущностное*.

Вот что значит море для Челкаша:

*Он, вор, любил море. Его кипучая нервная натура, жадная на впечатления, никогда не пресыщалась созерцанием этой темной широты, бескрайной, свободной и мощной. <...> На море в нем всегда поднималось широкое, теплое чувство, — охватывая всю его душу, оно немного очищало ее от житейской скверны. Он ценил это и любил видеть себя лучшим тут, среди воды и воздуха, где думы о жизни и сама жизнь всегда теряют — первые — остроту, вторая — цену. По ночам над морем плавно носится мягкий шум его сонного дыхания, этот необъятный звук вливает в душу человека спокойствие и, ласково укрощая ее злые порывы, родит в ней могучие мечты... (21)<sup>11\*</sup>*

Перед нами — не что иное, как *психологический портрет* главного героя произведения, портрет, который не только *впервые* возникает в тексте, но и на всем его протяжении остается *единственным*, характеризую некую *доминанту* его личности. Эту доминанту нельзя определительно назвать одним словом, но несомненно, что она — *положительна* и *возвышенна*. Ее *положительность*, как видим, весьма *ограниченна*, а ее *возвышенность* — сугубо *романтична* и в силу этого весьма *неустойчива, ранима, слаба*. Однако, поскольку это все же *доминанта*, а не случайное настроение, то и воздействие ее на все нравственные намерения героя и на его поведение остается в той или иной мере *постоянным*.



Челкаш, как человек ‘кипучей нервной натуры’, в минуты опасности становится то сосредоточенно-бесстрашным, то бешено-свирепым, грозящим даже убить своего подельника, если из-за того сорвется «дело», то — как только опасность минует — мгновенно-отходчивым, спокойно-хитроватым, добродушно-лукавым. Но все это — *ситуативные* проявления его характера, в основе своей *волевого* и *цельного*.

В этом отношении чрезвычайно характерна миниатюрная сценка самого первого обмена репликами между героями, после того как они, в своей маленькой лодчонке выйдя на «дело», вдруг вырвались на морской простор (сценка, заметим, уже следует за начальным — авторским — ночным морским пейзажем и еще предшествует описанию чувств Челкаша, возникающих в нем на море):

— *Хорошо* море? — спросил Челкаш.

— Ничего! Только *боязно* в нем, — ответил Гаврила, ровно и сильно ударяя веслами по воде. <...>

— Боязно! *Экая дура!*.. — насмешливо проворчал Челкаш. (20–21)

‘Хорошо’ и ‘боязно’ — ощущения не просто противоположные, но и разномастные, красноречиво характеризующие каждого. Челкашу ‘*обидно* слышать такой ответ на вопрос о красоте того, что он любил’ (21). Гаврила же не то что не чувствует состояния Челкаша — он *вообще не способен что-либо подобное переживать*.

Поэтому-то его ответ вполне *простодушно-искренен*, и насмешливая ‘дура’ Челкаша ему непонятна, но... задевает. Отзывается он не сразу, а выжидает момент, когда Челкаш полностью погрузится в состояние своего возвышенного любования морем (непонятное Гавриле), и лицемерно-расчетливо наносит свой ответный удар:

— А снасть-то где? — вдруг спросил Гаврила, беспокойно оглядывая лодку.

Челкаш вздрогнул.

— Снасть? Она у меня на корме. (21)

‘Беспокойство’ Гаврилы и самый его вопрос *фальшивы*, потому что он прекрасно знает, что не ‘рыбу ловить’ (16) они идут, хотя и не представляет себе точно, что за «дело» им предстоит. Замечательно, что накануне вечером сам же Челкаш, подыгрывая *деревенскому* лукавству Гаврилы в сцене «найма работника», подкинул ему мотив ‘рыбной ловли’. Сейчас, застигнутый врасплох, он машинально солгал насчет ‘снасти на корме’, но —

*<...> ему стало обидно лгать перед этим мальчишкой, и <...> было жаль тех дум и чувств, которые уничтожил этот парень своим вопросом. Он рассердился. Знакомое ему острое жжение в груди и у горла передернуло его <...>. (21)*

Он угрожающе осадил Гаврилу. Тот не на шутку испугался, бросил весла и ‘беспокойно завозился на скамье’. Трусливое малодушие Гаврилы окончательно вывело Челкаша из равновесия:

— Гребни!

*Резкое ругательство потрясло воздух. Гаврила взмахнул веслами. Лодка точно испугалась и пошла быстрыми, нервными толчками, с шумом разрезая воду. (21)*

Их шум услышали на сторожевике, и раздался оклик. В этот момент опасности Челкаш становится по-настоящему страшен. Следует серия выразительных мотивов, характеризующих не столько «злую» свирепость Челкаша, сколько крайнюю трусость «богобязненного» Гаврилы:

— Ну, дьявол, гребни же!.. Тише!.. *убью, собаку!*.. Ну же, гребни!..

Раз, два! Пикни только!.. *Р-разорву!*.. — *шипел* Челкаш.

— Богородице... Дево... — шептал Гаврила, *дрожа и изнемогая от страха и усилий. (22)*

Через несколько крайне напряженных мгновений, когда окликающий их голос отдалился, Челкаш ‘обратился к Гавриле, *все еще шептавшему молитву*’:

— Ну, брат, счастье твое! *Кабы эти дьяволы погнались за нами — конец тебе. Чуешь? Я бы тебя сразу — к рыбам!..* (22)

Эти слова, сказанные уже *‘спокойно и даже добродушно’*, вызвали в Гавриле, продолжавшем *‘дрожать от страха’*, взрыв отчаяния:

— <...> *Христом прошу*, отпусти! Высади куда-нибудь! Ай-ай-ай!.. *Про-опал я совсем!.. Ну, вспомни Бога*, отпусти! Что я тебе? <...> *Господи! Пропаду ведь я!* Как это ты, брат, обошел меня? а? *Грешно тебе!.. Душу ведь губишь!..* Ну, дела-а...

— Какие дела? — сурово спросил Челкаш. <...>

— *Темные дела, брат... Пусти для Бога!..* Что я тебе?.. а?.. *Милый...*

— Ну, молчи! Не нужен был бы, так я тебя не брал бы. Понял?

— *Господи!* — вздохнул Гаврила. <...>

<Он> *теперь уже не мог удержаться и, тихо всхлиывая, плакал, сморкался, ерзал по лавке.* (22–23)

Характерно, что нитье Гаврилы, переживающего истинно *животный* страх, сплошь пронизано *богобоязненными* мотивами, которые выражают лишь *крайнюю степень* его *страха*. Именно здесь и теперь *трусость* как одна из *доминант* его личности выступает особенно рельефно. Прежде в нем видны были *простодушие*, вполне *натуральное* (вследствие молодости и малого жизненного опыта, ограниченного сугубо *крестьянскими* религиозно-бытовыми установками), и гораздо более отчетливо *лукавство* и *расчетливость* — как тоже *социально типичные* личностные характеристики. Если бы он был просто *малодушным*, то в описанной ситуации с *бóльшей доверчивостью* полагался бы на опытность Челкаша и с *бóльшей старательностью* исполнял его команды. Точно так же, если бы он был действительно *богобоязнен*, то вовсе не пошел бы на сделку с Челкашом, как только догадался о ее не совсем законном характере.

Однако в нем взяла верх *расчетливая жадность* (а не *отчаяние бедности*, как может показаться на первый взгляд), и теперь он лихорадочно хотел бы вернуть все вспять. Более чем знаменательно, что *трусость*, прорвавшаяся так бурно в минуту опасности, таилась в нем с самого момента выхода в море, о чем свидетельствует уже самый первый коротенький обмен репликами: ‘Хорошо море?’ — ‘...боязно в нем’. В итоге *психологический портрет* Гаврилы, органически совмещающий *социально* детерминированные и *индивидуальные* личностные свойства, получает, как должно показаться читателю, полноту и завершенность.

Челкаш тоже, казалось бы, исчерпывающе охарактеризованный еще в первой главе, получил там, однако, исключительно *социально типичную* (хотя и колоритно индивидуализированную) характеристику. И его внешний облик, и манера разговаривать с портовыми служащими, и каждая деталь поведения свидетельствовали о нем как о человеке непростом, закрытом от окружающих, ироничном, промышленяющем воровством и, при случае, контрабандой, — одним словом, о «босяке», личности *деклассированной*. Во всех событиях второй главы *поведение* Челкаша до мелочей соответствует этому образу, но *личностная* его характеристика неожиданно для читателя *усложняется* и *обогащается*, причем именно потому, что герой, оставшийся наедине с самим собой (Гаврила для него не в счет!), открывается перед читателем *изнутри*. Оказывается, он не только *бешено активен* и *жестoko опасен* в критические моменты (что вполне согласуется с его начальной характеристикой), но и *возвышенно свободолюбив* (когда ощущает свое душевное родство с морской стихией), и *незлобиво отходчив* (как только минута опасности остается позади). Так, среди Гаврилиного трусливого нытья (по миновании опасности) автор словно бы между прочим замечает:

Его <Челкаша> забавлял страх парня, и он наслаждался и страхом Гаврилы, и тем, что вот какой он, Челкаш, грозный человек. (22)

Эта авторская ремарка весьма многозначительна. Она указывает на то, что Челкашу совершенно чужда *рефлексия*: только что он действительно был не на шутку ‘грозен’, но тогда об этом не думал, а сейчас об этом уже не помнит. Такое бывает только с людьми *цельной натуры*.<sup>12\*</sup> Стоит также особо подчеркнуть присутствие в этой авторской ремарке некоторого оттенка *простодушия*, присущего Челкашу несмотря на род его занятий и на жизненный опыт бывалого человека.

Мотивы непреходящего *страха* Гаврилы, в минуты *отчаяния* вновь сопровождаемые мотивами *богобоязненности*, нарастают в повествовании и дальше с каждым новым поворотом событий:

— Не ной! — *внушительно шепнул* Челкаш.

Гаврила *от этого шепота потерял способность соображать* что-либо и *помертвел, охваченный холодным предчувствием беды*. <...> Сонный шум волн гудел *угрюмо* и был *страшен*. (23)

Когда они ткнулись в стену гавани и Челкаш исчез, ловко взлетев наверх, Гаврила, оставшись один, —

<...> почувствовал, как с него сваливается, сползает та проклятая тяжесть и страх, который он чувствовал при этом усатом худом воре... *Бежать* теперь!.. И он, *свободно вздохнув*, оглянулся кругом. Слева возвышался черный корпус без мачт, — *какой-то огромный гроб, безлюдный и пустой*... Каждый удар волны в его бока родил в нем глухое гулкое эхо, похожее на тяжелый вздох. Справа над водой тянулась сырая каменная стена мола, *как холодная, тяжелая змея*. <...> а спереди, между стеной и бортом этого гроба, видно было море, молчаливое, пустынное, с черными над ним тучами. <...> *Все было холодно, темно, зловеще*. Гавриле стало *страшно*. Этот страх был *хуже страха, навеянного на него Челкашом*; он охватил грудь Гаврилы крепким объятием, сжал его в *робкий комок* и *приковал* к скамье лодки... (23–24)

‘Вздох свободы’ и решимость бежать длились в душе предоставленного самому себе Гаврилы не более мгновения: ему достаточно было оглядеться вокруг — и вид ночной гавани вновь мгновенно превращает его душу в ‘робкий комок’, а его самого буквально ‘приковывает’ к скамье лодки! Горьковский микропейзаж, насыщенный зловещими метафорами и сравнениями (‘гроб’, ‘змея’), описывая *предметную* картину затихшего, спящего ночного моря с нависшим над ним черным облачным небом, по существу является тоже *психологическим портретом* — на сей раз Гаврилы. В образной структуре главы это — *композиционная параллель* начальному психологическому портрету Челкаша, сопровождавшемуся там совершенно аналогичной предметной детализацией. Но эмоциональный тонус обоих портретов диаметрально антитетичен вплоть до взаимоисключительности.

Однако сделана еще только половина работы: Челкаш вернулся, спустил в лодку ‘что-то кубическое и тяжелое’, затем ‘еще одно такое же’ (24), и они вновь отчалили. Самочувствие героев при этом описано теперь непосредственно в параллель друг другу и словно бы итожит все то, что известно читателю о каждом из них.

Гаврила —

<...> желал одного: скорей кончить эту проклятую работу, сойти на землю и бежать от этого человека, пока он в самом деле не убил или не завел его в тюрьму. Он решил <...> *завтра же отслужить молебен Николаю Чудотворцу. Из его груди готова была вылиться страстная молитва. Но он сдерживался, пыхтел <...> и молчал, исподлобья кидая взгляды на Челкаша.* (25)

А Челкаш, —

<...> *похожий на птицу, готовую лететь куда-то*, смотрел в тьму вперед лодки *ястребиными очами* и, поводя хищным, горбатым носом, одной рукой цепко держал ручку руля, а другой тербил ус, вздрагивавший от улыбок, которые кривили его тонкие

губы. *Челкаш был доволен своей удачей, собой и этим парнем, так сильно запуганным им и превратившимся в его раба. Он смотрел, как старался Гаврила, и ему стало жалко, захотелось ободрить его.* (25)

Им оставалось уже лишь миновать ‘кордоны’, о чем ‘чуть слышно шепнул Челкаш’, как —

<...> Гаврилу снова охватило *острое выжидательное напряжение*. Он весь подался вперед, во тьму, и ему казалось, что он *растет*, — *кости и жилы вытягивались в нем с тупой болью, голова, заполненная одной мыслью, болела, кожа на спине вздрагивала, а в ноги вонзались маленькие, острые и холодные иглы.* <...> (26)

‘Выжидательное напряжение’, описываемое здесь, — это *пик* того всеобъемлющего чувства *страха*, который все это время переполняет душу Гаврилы. Замечательно, что именно этот, высший момент напряжения страха Горький выражает приемами так называемой *поэтики жеста* — приемами *пушкинского* (долермонтовского, дотолстовского) психологического анализа!<sup>13\*</sup> Но если у Пушкина это действительно *жесты* (действия, позы, мимика), передающие эмоционально-психическое состояние персонажа, то горьковские «жесты» (‘кости и жилы вытягивались’, ‘кожа на спине вздрагивала’, ‘в ноги вонзались маленькие, острые и холодные иглы’) — отнюдь не *жесты* в прямом смысле, а всего лишь *ощущения*, психофизиологический *мираж сознания* героя, воспринимаемый им как ставший *реальностью* его собственный *страх*.

Он приготовился было закричать, позвать на помощь — как но-  
вый, уже *инфернальный* ужас пронзил все его существо:

<...> далеко на горизонте, из черной воды моря поднялся огромный огненно-голубой меч, <...> рассек тьму ночи, скользнул своим острием по тучам в небе и лег на грудь моря широкой голубой полосой <...> (26–27) и т. д.

Челкаш, ‘бешено шипя’ и пиная ногой павшего ничком на дно лодки Гаврилу, пояснил, что это электрический фонарь таможенного крейсера. Однако —

<...> Холодное голубое сияние, разрубавшее тьму, заставляя море светиться серебряным блеском, имело в себе нечто необъяснимое, и Гаврила *опять впал в гипноз тоскливого страха*. Он греб, как машина, и все *сжимался, точно ожидал удара сверху*, и ничего, никакого желания не было уже в нем — он был *пуст и бездушен*. (27–28)

До состояния этой *запредельной духовной опустошенности* довели его постоянно нараставшие ночные страхи, и обозначает она *последнюю меру трусости*, на какую вообще способен человек. Психологический портрет Гаврилы тоже представляется окончательно завершенным.

## 6

А между тем их контрабандное предприятие вступило в стадию завершения. И в то время как Гаврила оставался ‘пуст и бездушен’, Челкаш —

<...> торжествовал. <...> У него сладострастно вздрагивали усы и в глазах разгорался огонек. Он чувствовал себя великолепно <...> и *добродушно улыбался, когда его глаза останавливались на Гавриле*. <...>  
— Ну ты, брат, очухайся, пора! Ишь, тебя как — *точно из кожи-то твоей весь дух выдавили, один мешок костей остался! **Конец уж всему!** Эй!..* (28)

Но ‘мякиш’ продолжает пребывать в состоянии полной духовной прострации. Челкашу становится *‘еще больше жаль парня’*,



когда он замечает, как тот ‘шатается на дрожащих ногах’ и, желая подбодрить Гаврилу, —

<...> Он хлопнул его по плечу.

— Ну, ну, не робь! *Заработал зато хорошо*. Я те, брат, *награжу богато*. *Четвертной билет хочешь получить?* а? (28)

‘Четвертной билет’ (25 рублей) — это не какая-нибудь ‘пятитка’, с которой начинался разговор о «найме», однако Гаврила лишь ‘машинально’ (28) бормочет в ответ:

— Мне — ничего не надо. Только на берег бы... (28)

Читатель не может не заметить, что с самого начала Гаврила не только раздражает и злит Челкаша, но все чаще и определеннее пробуждает в его душе то *добродушную жалость*, то *покровительственное сочувствие*. И это не случайно. Выбитый жизнью из привычной колеи бытия, Гаврила, простоватый крестьянский парень, пробуждает в глубинах памяти Челкаша, закоренелого босняка и вора, давно и, как казалось тому, безвозвратно забытые образы собственной далекой деревенской молодости, чистые и потому полные невозродимой прелести.

Именно это предвещали в первой главе мотивы, казавшиеся тогда не очень ясными, характеризовавшими лишь некий оттенок в отношении Челкаша к Гавриле. Тогда, ‘пристально поглядывая’ на опьяневшего Гаврилу, Челкаш ‘*точно вспоминал что-то*’, а утвердившись в своей власти над ‘этим парнем’ и пережив целую гамму разнородных чувств по отношению к нему, он ‘в конце концов’ почувствовал к нему ‘*нечто отеческое и хозяйственное*’ (19).

Теперь, когда с очевидностью открылось, что Гаврила с самого начала напомнил Челкашу, быть может, не столько самого себя, *каким он был в действительности* до того, как ‘судьба дала испытать ему’ из своей, очевидно, довольно горькой чаши, сколько *свою иную судьбу*, если бы жизнь не сделала его тем, кем он стал.

Важно, однако, то, что Челкаш все время и безо всякого сомнения чувствует себя *только* ‘господином’ положения и что Гаврила представляется ему *только* ‘мякишем’ в его ‘волчьих лапах’.

Собственно эти мотивы, соотносящие между собой *завязку* и начало *развязки* внешнего действия рассказа (ход и исход контрабандного «дела» Челкаша), вновь возникают, преображаясь и конкретизируясь, как только это внешнее действие приблизилось к завершению. Его *развязкой*, естественно, должен стать расчет «нанимателя» с «работником». О ‘*четвертном билете*’ как о положенной плате «работнику»-гребцу первоначально не было и не могло быть речи: ‘четвертной билет’ спонтанно сорвался с языка Челкаша — как особая *плата за страх* Гаврилы, и это, конечно, не те деньги, которые он заплатил бы любому другому постороннему «работнику» на месте Гаврилы, но и не деньги, которые помогут Гавриле сколько-нибудь существенно поправить свое материальное положение по возвращении домой, в деревню.

И тут начинается совершенно новая коллизия, которая, по-видимому, заполняет неизбежную паузу между концом «дела» как предприятия, грозящего опасностями, и его завершением, когда контрабандный товар будет передан в надлежащие руки и за него будут получены реальные деньги. Новая коллизия состоит не в том, что во время этой паузы возникнут какие-то новые обстоятельства, а в том, что *все действие рассказа* переводится в *совершенно иной ракурс* — приобретает *сугубо психологический характер*.

Челкаш, желая вернуть Гавриле самообладание (в начале — не более того), вновь заговаривает о крестьянских обстоятельствах последнего, проявляя тем самым и свою житейскую опытность, и в то же время невольно погружаясь душой в атмосферу деревенской жизни:

— Ну скажи мне, <...> придешь ты в деревню, женишься, начнешь землю копать, хлеб сеять, жена детей народит, кормов не будет хватать, ну, будешь ты всю жизнь из кожи лезть... Ну, и что? Много в этом смаку?

— Какой уж смак! — робко и вздрагивая ответил Гаврила. (29)

Отчасти чтобы окончательно вывести ‘жалкого’ деревенского ‘сосунка’ из шокового состояния, но главным образом чтобы похвастаться своим осязаемым «превосходством» над ним и такими, как он, Челкаш продолжает:

— <...> Н-да!.. Кончили. Работка важная! Вот видишь как?.. *Ночь одна — и полтысячи я тянул!*

— Полтысячи?! — недоверчиво протянул Гаврила, но сейчас же испугался и быстро спросил <...> <о содержании тюков, которые они везут>.

— Это — дорогая вещь. *Все-то, коли по цене продать, так и за тысячу хватит.* Ну, я не дорожусь... Ловко?

— Н-да-а? — вопросительно протянул Гаврила. — *Кабы мне так-то вот!* — вздохнул он, сразу вспомнив деревню, убогое хозяйство, свою мать и все то далекое, родное, ради чего он ходил на работу, ради чего так измучился в эту ночь. <...> — *Эх, важно бы!*.. — грустно вздохнул он. (29)

Челкаш, ностальгически подзадоривая Гаврилу, —

<...> сначала <...> говорил, посмеиваясь себе в усы, но потом, подавая реплики собеседнику и напоминая ему о радостях крестьянской жизни, в которых сам давно разочаровался, забыл о них и вспоминал только теперь,— он постепенно увлекся <...> (30) —

и воодушевленно заговорил о ‘свободе’ крестьянина, который ‘сам себе хозяин’, буквально в той же логике и теми же словами, как прежде, в самом начале их знакомства, рассуждал о ней Гаврила среди своих сетований на личную недолю!.. Разница лишь в том, что для Челкаша это — некая *обобщенная*, и притом *ностальгически идеальная* истина, не окрашенная никакими реальными внутрисловными отношениями и обстоятельствами.

Гаврила с воодушевлением откликается на слова Челкаша и (уже в который раз!) по бестактности больно ранит обостренное

чувство собственного достоинства своего ‘хозяина’ — ‘бесшабашного удалца’:

— Это, брат, верно! Ах, как верно! *Вот гляди-ка на себя, что ты теперь такое без земли? <...>*

Челкаш одумался...

— Замолот!.. — сказал он свирепо, — ты, может, думал, что я все это всерьез... <...>

— Да чудак-человек!.. — снова оробел Гаврила. — Разве я про тебя говорю? *Чай, таких-то, как ты, — много! Эх, сколько несчастного народу на свете!.. Шатающихся...* (30–31)

Челкаш (тоже в который раз!), ‘почему-то сдержав в себе целый поток горячей ругани, хлынувшей ему к горлу’, ‘лишь кратко скомандовал’ Гавриле пересесть на весла — и разговор ‘смок’. (31) Но ‘даже от молчания Гаврилы’ на него ‘веяло деревней’, и перед его мысленным взором ‘быстро неслись картины <...> далекого прошлого, отделенного от настоящего целой стеной из одиннадцати лет босяцкой жизни’. (31) Оказывается, у него ‘было когда-то свое гнездо’, отец его ‘был из первых богатеев в селе’. (30) Следует яркая, богато психологизированная череда его воспоминаний о детстве, родителях, жене, возвращении в родную деревню бравым гвардейцем... Завершается описание воспоминаний Челкаша о своем безвозвратно далеком прошлом обобщающим авторским пассажем:

Челкаш чувствовал себя овечьим примиряющей, ласковой струей родного воздуха, донесшего с собой до его слуха и ласковые слова матери, и солидные речи истового крестьянина-отца, много забытых звуков и много сочного запаха матушки-земли, только что оттаявшей, только что вспаханной и только что покрытой изумрудным шелком озими... *Он чувствовал себя одиноким, вырванным и выброшенным навсегда из того порядка жизни, в котором выработалась та кровь, что течет в его жилах.* (31)<sup>14\*</sup>

Все это — не что иное, как впервые открывшаяся читателю *предыстория* жизни Челкаша, в которой он предстает во всех отношениях *прямым антагонистом* Гаврилы, но антагонистом именно в контексте *крестьянских житейских и мировоззренческих ценностных «устоев»*. Тем самым существенно дополняется, углубляется и модифицируется психологический портрет Челкаша *сегодняшнего*. И в связи с этим читателю лишь теперь становятся понятными раньше не очень ясные, но определенно акцентируемые автором мотивы необъяснимой симпатии Челкаша к Гавриле при явно раздражающих его, а чаще вызывающих злобу или презрение суждениях либо поведении этого ‘теленка’.

Так в финале второй главы рассказа начинает выстраиваться *экспозиция* будущего, еще не подозреваемого читателем нового конфликтного действия, которое получит разработку только в последней главе произведения.

А пока что продолжается ее подспудная компоновка.

Из состояния глубокой сосредоточенности, отрешенности ото всего и вся выводит Челкаша вопрос Гаврилы, все ли опасности миновали. Он спрашивает якобы тревожно, однако по-настоящему душу его терзает мысль о фантастической, с его точки зрения, цене за их ночную «работу», мелькнувшей в предыдущем их разговоре:

— *Пять сотен?* <...> Это тово — сумма! Кабы мне, горюну!.. <...> <...> И Гаврила *полетел на крыльях мечты*. А Челкаш молчал. Усы у него обвисли, <...> глаза ввалились и потеряли блеск. *Все хищное в его фигуре обмякло, тушеванное приниженной задумчивостью* <...>. (32)

Заключительные абзацы главы пунктирно (как оно видится Гавриле) живописуют конец сделки. Оба героя, предельно усталые, оказавшись на барке (очевидно, турецкой, куда и предназначался товар), засыпают, поскольку только к утру для Челкаша будут приготовлены причитающиеся деньги.

Финальный пейзаж, сопровождающий последние, уже полусонные чувствования Челкаша, содержит в себе пронзительный по своей лирической экспрессивности авторский акцент:

Барка *тихо* покачивалась на игравшей воде, где-то поскрипывало дерево *жалобным* звуком, дождь *мягко* сыпался на палубу, и плескались волны о борта... *Все было грустно и звучало, как колыбельная песнь матери, не имеющей надежд на счастье своего сына...* (33)

Что же за *действие* совершилось на протяжении главы? Повествование, в сущности, лишь отдельными штрихами обозначило его *предположительно сюжетный* план — ход контрабандного «дела» Челкаша. В действительности же каждый его момент оказывался *мотивировочным толчком* к изображению и психологическому анализу *поведенческих реакций и эмоционально-мировоззренческих состояний* действующих лиц-антиподов, причем первоначальная *антитетичность* этих реакций и состояний, нарастая по ходу действия, постепенно обернулась своеобразным «двойничеством» героев и стойким читательским впечатлением *полной завершенности* их авторских характеристик. *Ключевую смыслообразующую* роль играют здесь пейзажные описания. *Тема* же рассказа кажется исчерпанной — и заключительная, третья глава ожидается как структурно необходимая, но заранее предугадываемая *развязка* повествования.

7

Но *третья* глава опровергает все сложившиеся ожидания, взрываясь отдельным, своим собственным, *остро конфликтным сюжетом*, по отношению к которому предыдущие главы, и в особенности вторая, до сих пор воспринимавшаяся как центральная, оказываются лишь *экспозицией* (первая глава) и *завязкой* (вторая глава) *подлинного* действия произведения. Его *развитие*,

кульминация и развязка (которая и становится действительной развязкой произведения) *полностью* лежат в границах последней главы рассказа.

Ее ведущей темой оказываются исключительно *деньги*.

Эта тема возникает уже в экспозиции. Проснувшийся первым Челкаш, видя, как Гаврила ‘сладко всхрапывал и во сне сладко улыбался чему-то всем своим детским <...> лицом’, ‘вздыхнул’ (33), исчез на два часа, а вернувшись, выглядел совершенно преобразившимся:

<...> Лицо у него было красно, усы лихо закручены кверху. Он был одет в длинные крепкие сапоги, в куртку, в кожаные штаны <...>. Весь его костюм был потерт, но крепок, и очень шел к нему, делая его фигуру шире, скрадывая его костлявость и придавая ему воинственный вид. (33)

Лишь теперь он стал будить Гаврилу, ласково, но не без оттенка пренебрежительного превосходства обозвав его: ‘Эй, *теленоч*, вставай!’ и ‘толкнув ногой’ (33). Гаврила, ‘испуганно уставился на него мутными глазами’, а узнав, восхитился: ‘Ишь ты какой!.. <...> *Барином* стал!’ (34)

Далее следует весьма многозначительный для смысла произведения диалог:

— <...> Ну и пуглив же ты! Сколько раз умирать-то вчера ночью собирался? <насмешливо интересуется Челкаш. — Ю. Р.>

— Да ты сам посуди, впервой я на такое дело! *Ведь можно было душу загубить на всю жизнь!*

— Ну, а еще раз поехал бы? а? <искушает Челкаш. — Ю. Р.>

— Еще?.. *Да ведь это — как тебе сказать? Из-за какой корысти?..* вот что!

— Ну. Ежели бы *две радужных?*

— *Два ста рублей*, значит? Ничего... *Это можно...*

— Стой! *А как душу-то загубишь?..*

— Да ведь, *может... и не загубишь!* — улыбнулся Гаврила. — Не загубишь, *а человеком на всю жизнь сделаешься.* (34)<sup>15\*</sup>

Мотив '*двух ста рублей*', ранее прозвучавший уже однажды в первой главе, *тогда* прозвучал как *цена свободы* в понимании Гаврилы; *теперь* он обретает новый и, прямо скажем, *зловещий* смысл — означает *приемлемую* для него *цену гибели души!* «Деталь», словно бы исподволь заранее возникшая в рассказе, сейчас вдруг сфокусировала вокруг себя *всю* доселе строившуюся характеристику Гаврилы как *типичного* крестьянина и по своему оценочно-мировоззренческому смыслу радикально исключает самую возможность народнической интерпретации этого горьковского «деревенского» персонажа. Отныне она становится *доминантой* его образа.

И опять следует подчеркнуть, что начало главы, включая и цитированный выше диалог, является не чем иным, как *экспозицией* того *действия*, которому еще только предстоит развернуться дальше.

Прелюдией к этой развертке снова является *пейзаж*, в данном случае и на протяжении всей главы сопровождающий происходящее подобно выразительному оркестровому аккомпанементу.<sup>16\*</sup>

Вначале — вступительное Andante:

И вот они снова в лодке. Челкаш на руле, Гаврила на веслах. Над ними *небо, серое, ровно затянутое тучами*, и лодкой *играет мутно-зеленое море*, шумно подбрасывая ее на волнах, пока еще мелких, *весело бросающих в борта светлые* соленые брызги. Далеко по носу лодки видна *желтая полоса песчаного берега*, а за кормой уходит вдалеке *море, изрытое стаями волн, убранных пышной белой пеной.* <...> (34)

Когда герои отдаляются и от гавани с множеством судов, и от города с '*белыми грудями*' домов, Andante сменяется в пейзаже новой темой в темпе Allegro affettuoso:



<...> Оттуда *по морю льется глухой гул, рокочущий и вместе с плеском волн создающий хорошую, сильную музыку...* И на все наброшена *тонкая пелена пепельного тумана*, отдаляющего предметы друг от друга... (34)

Колорит и экспрессивные краски пейзажа *мажорны*, но предвещают *бурю*, о чем довольно благодушно сообщает Гавриле Челкаш ('Эх, разыграется к вечеру-то добре!'). Гаврилу, однако, ничто это не волнует: мокрый 'с головы до ног от <...> брызг, разбрасываемых <...> ветром' (тема приближающейся бури нарастает, играя оркестровыми тембрами), он только 'пытливо посмотрел на него', но, 'видя, что Челкаш не собирается начать разговора', сам задает волнующий его все это время вопрос:

— Ну, *сколько ж тебе дали?* <...>

— Вот! — сказал Челкаш, протягивая Гавриле *что-то, вынутое из кармана*.

Гаврила *увидел пестрые бумажки, и все в его глазах приняло яркие, радужные оттенки*.

— Эх!.. А я ведь думал: врал ты мне!.. *Это — сколько?*

— *Пятьсот сорок!*

— Л-ловко!.. — прошептал Гаврила, *жадными глазами* провожая пятьсот сорок, снова спрятанные в карман. — Э-эх-ма!.. *Кабы такие деньги!*.. — и он *угнетенно вздохнул*.

— Гульнем мы с тобой, парнюга! — *с восхищением* вскрикнул Челкаш. — Эх, хватим... Не думай, я тебе, брат, отделю... *Сорок* отделю! а? Доволен? Хочешь, сейчас дам?

— Коли не обидно тебе — *что же? Я приму!*

Гаврила *весь трепетал от ожидания, острого, сосавшего ему грудь*. (34–35)

Поразительная сцена! До сих пор простоватость, нечуткость по отношению к напарнику проявлял Гаврила, а в душе Челкаша открывались тонкость и глубина чувствований, Гаврила был виден

ему насквозь и то и дело будил в нем вполне заслуженное презрение. И вдруг теперь именно Челкаш ведет себя до неосмотрительности простодушно и оказывается абсолютно нечуток к внутреннему состоянию своего напарника! Он продолжает воспринимать его таким, каким тот раскрылся перед ним ночью — набожно-трусливым, жалким и бесхарактерным в минуты опасности.

С добродушной язвительностью Челкаш реагирует на лицемерное показное смиренное Гаврилово: ‘что же? Я приму!’ —

— Ах ты, чертова кукла! Приму! *Прими, брат, пожалуйста! Очень я тебя прошу, прими! Не знаю я, куда мне такую кучу денег давать! Избавь ты меня, прими-ка, на!* (35)

И с той же насмешливостью он ‘протянул Гавриле несколько бумажек’, которые тот взял ‘*дрожащей*’ рукой, бросил весла и *стал прятать куда-то за пазуху, жадно сощуриив глаза, шумно втягивая в себя воздух, точно пил что-то жгучее*. А когда ‘снова схватил весла’, то стал грести ‘нервно, торопливо, *точно пугаясь чего-то и опустив глаза* вниз. У него *вздрагивали плечи и уши*’. (35)

Видеть Гаврилу *таким* Челкашу еще не доводилось, однако вывод для себя он опять сделал такой, какой легко вписывался в уже сложившиеся представления о ‘парне’:

— *А жаден ты!.. Нехорошо... Впрочем, что же?.. Крестьянин...* (35)

Сказал он это ‘*задумчиво*’ (замечает автор), а потом стал ‘*внимательно, с серьезным* лицом и глазами, сощуренными *какой-то думой*’, слушать Гаврилу, ‘вдруг <...> вспыхнувшего страстным возбуждением’ и заговорившего ‘о жизни в деревне с деньгами и без денег’ — ‘отрывисто, торопясь, точно догоняя свои мысли и с лету хватая слова’. Смысл его страстного монолога примитивно прост: только с деньгами тебе — ‘Почет, довольство, веселье!..’ Челкаш, однако, ‘по временам <...> *улыбался довольной улыбкой*’. (35)

Сцена прерывается тем, что лодку выносит волной на пустынную песчаную косу.

Казалось бы: «дело» сделано, расчеты произведены, героям остается только разойтись — каждому в свою сторону. Между тем, вся предыдущая сцена, — диалог с психологически акцентированными описаниями, — представляет собой отнюдь не развязку перед концовкой, но отчетливо обозначающуюся *конфликтную завязку* чего-то, что *созрело здесь и теперь* и неотвратимо должно проявиться *вовне*. Темой, лежащей в основе этой завязки, становятся *реально наличные большие деньги*, которыми уже обладает Челкаш и которые неотступно бередят душу Гаврилы. Для Челкаша самый факт «зарабатывания» столь больших и шальных денег буднично привычен, равно как банальна и трата их в бесшабашной 'гульбе'. Для Гаврилы, напротив, и способ добывания *таких* денег, и их невообразимое количество, и их предстоящая судьба настолько непривычны, что держат его в состоянии постоянного стресса, вспыхивающего с еще большей силой при малейшем очередном движении событий. Таковы объективные условия, формирующие *конфликт* нового, финального сюжетного витка.

Однако в ходе рассмотренного выше диалога-экспозиции, в котором указанная *завязка* возникает, оба героя постепенно *задумывают* каждый свое: Гаврила, — *крестьянин-бедняк*, — начинает отчаянно мечтать заполучить *все деньги*; Челкаш, — *выходец из зажиточных крестьян*, — решается, в сущности, на то же самое — отдать если не всю, то львиную долю бешеной выручки, долю (и Челкаш это прекрасно понимает), прежде даже не снявшуюся Гавриле и могущую одним махом поставить его на крепкие хозяйские ноги. Он видит себя в роли *сказочного дарителя*, этакого великодушного *благодетеля* униженного жизнью *крестьянского 'теленка'-простеца*.

Именно эти побуждения непосредственно руководят *поведением* каждого из героев.

Легко, с налетом приятной грусти играет свою роль Челкаш. Ему льстит мысль о покровительстве. Может быть, впервые в жизни

Челкаш захотел сыграть подымающую человека в собственных глазах роль — роль *доброто́го провидения*. И для того, чтобы этот не обычный и не повседневный спектакль прошел успешно, нужно, чтобы партнер оставался достойным покровительства. «Драматургическая логика» задуманного Челкашом «действия» требует соответствующей «театрализации» — сохранения тайны, задержания на некоторое время эффектной «развязки». Эта «логика» отнюдь *не сознаётся* Челкашом, однако *действует* он в точном соответствии с нею.

Хотя он уже принял свое решение, но обращается к Гавриле, словно выданной ему ‘сороковкой’ дело завершено:

— Ну, брат, теперь кончено. Лодку нужно вытащить подальше, чтобы не смыло. Придут за ней. *А мы с тобой — прощай!..* Отсюда до города верст восемь. Ты что, опять в город вернешься? а? На лице Челкаша сияла *добродушно-хитрая улыбка*, и весь он имел вид человека, *задумавшего нечто весьма приятное для себя и неожиданное для Гаврилы. Засунув руку в карман, он шелестел там бумажками.* (36)

По сценарию Челкаша, Гаврила, облагодетельствованный им и без того чрезмерно (‘сороковка’ — это ведь не ‘пятитка’, вполне возможно — *реальная* плата за подобного рода ночной «труд»), должен был понуро отправиться восвояси — и тогда Челкаш окликнул бы его и, смотря по обстоятельствам, с проволочками или без них разыграл сцену «дарения» со всеми сопутствующими столь торжественному событию благодарственными восторгами одариваемого...

Но Гаврила повел себя совершенно иначе. Он сбивчиво забормотал: ‘Нет... я... не пойду... я...’ — и при этом ‘задышался и давился чем-то’. Его ‘корчило’, лицо ‘то краснело, то делалось серым’, он ‘мялся на месте, не то желая броситься на Челкаша, не то разрывае-мый иным желанием, исполнить которое ему было трудно’, так что ‘Челкашу *стало не по себе при виде такого возбуждения в этом*

*парне*’. Когда же оно вылилось в ‘странный’ смех, ‘похожий на рыдание’, Челкаш, натуре которого был чужд и потому совершенно непонятен этот истеричный эмоциональный взрыв, возможно желая спасти свой план, попытался урезонить Гаврилу:

— Ну ты к черту! — махнул рукой Челкаш. — Влюбился ты в меня, что ли? Мнется, как девка!.. Али расставание со мной тошно? *Эй, сосун! Говори, что ты? А то уйду я!..* (36)

Это ‘уйду’ Челкаша, несколько *таинственное* в его устах, потому что намекало на неясное Гавриле, по мнению Челкаша, но благоприятное для него продолжение их сотрудничества, становится настоящим детонатором стремительно разворачивающихся событий, сразу же перечеркивающих, а главное, *обесценивающих* лелеемую Челкашом *идиллию*.

— Уходишь?! — **звонко крикнул** Гаврила. Песчаный и пустынный *берег дрогнул от его крика*, и намытые волнами моря *желтые волны песку точно всколыхнулись. Дрогнул и Челкаш.* (36)

‘Звонкий крик’ Гаврилы — это как внезапное *tutti fortissimo* в оркестре — начало трагической кульминационной разработки темы, сопровождаемой, как и раньше в рассказе, *пейзажными* мотивами.

Отныне действия Гаврилы стремительны и **духовно катастрофичны** для обоих героев.

<...> Вдруг Гаврила сорвался с своего места, бросился к ногам Челкаша, обнял их своими руками и дернул к себе. Челкаш пошатнулся, грузно сел на песок и, скрипнув зубами, резко взмахнул в воздухе своей длинной рукой, сжатой в кулак. Но он не успел ударить, остановленный *стыдливым и просительным шепотом* Гаврилы:

— Голубчик!.. *Дай ты мне эти деньги!* Дай, Христа ради! *Что они тебе?.. <...>* Ночь одна — и богат! *<...>* А мне — года нужны... *<...>* *Ведь ты их на ветер... а я бы — в землю!* Эх, дай мне их! *<...>* Али тебе дорого? *Сделай доброе дело! Пропавший ведь ты... Нет тебе пути...* А я бы — ох! Дай ты их мне! (36–37)

Несдержанный порыв Гаврилы, несмотря на его ‘стыдливый и просительный шепот’, одновременно ‘пугает’, ‘изумляет’ и ‘озлобляет’ Челкаша, т. е. одним махом рушит и его благодетельный «сценарий», и взятую им было на себя благородную «роль». Очнувшись от своего ‘изумления’, он ‘оттолкнул’ Гаврилу, ‘вскочил на ноги и, сунув руку в карман, бросил в Гаврилу бумажки’ — бросил без счета, *много, не все*:

— На! Жри... — крикнул он, дрожа от возбуждения, *острой жадности и ненависти к этому жадному рабу.* (37)

И тут же — очень важный нюанс: бросив деньги, Челкаш ‘почувствовал себя *героем*’. Ясно, что это чувство, как и ‘острая жадность’ — остаточные отголоски несостоявшейся, но дорогой для него «роли», что он и объясняет не без укоризны Гавриле:

— *Сам я хотел тебе больше дать.* Разжалобился вчера я, вспомнил деревню... Подумал: дай помогу парню. *Ждал я, что ты сделаешь, попросишь — нет?* А ты... Эх, *войлок!* *Нищий!.. Разве из-за денег можно так истязать себя?* Дурак! *Жадные* черти!.. *Себя не помнят... За пятак себя продаете!..* (37)

Презрительное ‘*Нищий!*’ в устах Челкаша — здесь отнюдь не констатация бедственного социального положения Гаврилы, а *психологическая аттестация* его страстно-уничижительного поведения; это в данном случае — синоним ‘*жадного раба*’.

И Челкаш, надо сказать, весьма *точен* в своих аттестациях. Гаврила действительно лишен хотя бы в малой степени чувства

человеческого достоинства: он *‘визжал <...> в восторге, вздрагивая и пряча деньги за пазуху’, ‘схватив руку Челкаша, тыкал ею себе в лицо’* (надо понимать, выражал высшую степень благодарной любви «раба» доброму «господину»).

Челкаш слушал его радостные вопли, смотрел на *сиявшее, искаженное восторгом жадности лицо* и *чувствовал, что он — вор, гуляка, оторванный от всего родного — никогда не будет таким жадным, низким, не помнящим себя*. Никогда не станет таким!.. И эта мысль и ощущение, *наполняя его сознанием своей свободы*, удерживали его около Гаврилы на пустынном морском берегу. (37)

Мотив *‘свободы’* возвращает читателя к исходному контрасту в ее понимании героями: для *Челкаша* *‘свобода’* сомасштабна *‘мору’* и *‘небу’*, а для *Гаврилы* — *‘два ста рублям’*. Гаврилина *мерка* уже прозвучала повторно в начале последней главы; *мерило* Челкаша возникает реминисцентно (а не в форме лексического повтора) лишь теперь, и здесь оно не сопровождается образными аналогиями, а прямо выражает двуединство своих *конкретно-социальной* («вор», «босяк», «*бывший*» человек<sup>17\*</sup>) и *конкретно-личностной* компонент (в своем роде независимый ни от кого и ни от чего *«прохожий»* человек<sup>18\*</sup>).

Характеристика Гаврилы как *‘жадного раба’* получает здесь смысл *обобщающего резюме*: в нем интегрируются все *ранее выявленные* локальные типизирующие характеристики героя — его личное и в то же время социально типичное *крестьянское простодушие*, его тоже социально типичная и в то же время *поверхностно-привычная богобоязненность*, его *душевная бестактность* и, наконец, *жадность* как таковая.

Самый этот *принцип* художественной типизации персонажа — **индивидуальное как типическое** — был к моменту создания горьковского рассказа глубоко разработан и прочно усвоен русской литературой. Но типизируемый им в образе Гаврилы **крестьянин** эпохи *интенсивно капитализирующегося общинного*

уклада сельской жизни стал не просто художественно новаторским открытием Горького, но *открытием, демонстративно polemичным* по отношению к литературной «народнической» традиции и в целом к *идеологии «народничества»* вообще. В Гавриле *всё* — от «крестьянина», но *ничего* — от незыблемых православно-нравственных «устоев», всеспасительных, согласно народническим упованиям...

Но продолжим анализ текста. Пока Гаврила неумеренно подобоострастно обнажал перед Челкашом свою ‘жадность’, последний только ‘молчал и по-волчьи скалил зубы’ (37). Однако Гаврила, и прежде не раз оскорблявший Челкаша своим *социальным высокомерием* и никогда — по душевной черствости — не чувствовавший этого, остается и теперь верен себе. Он вновь *пробалтывается*:

— Ведь я что думал? Едем мы сюда... *думаю... хвачу я его — тебя — веслом... рраз!.. денежки — себе, его — в море... тебя-то... а?* Кто, мол, его хватится? И найдут, не станут допытываться — как да кто. *Не такой, мол, он человек, чтоб из-за него шум подымать!.. Ненужный на земле!* Кому за него встать? (37–38)

Замечательна эта последняя оговорка: ‘*Кому за него встать?*’ — это ведь и есть отголосок *социализированного сознания*, свысока смотрящего на человека *деклассированного!* Но в данном случае, опять же, Челкаш реагирует не на оскорбительно высокомерную выходку Гаврилы по отношению к себе (как было всегда до сих пор), а на гораздо больше ошеломившее его *признание* Гаврилы. Оказывается, в тот самый момент, когда Челкаш готовился поцарски *одарить* этого *нищего* ‘сосунка’ — отдать ему львиную долю ночной «добычи», и тем самым *духовно очищался и возвышался*, — в те же самые минуты этот ‘войлок’, вскоре показавший себя ‘жадным рабом’, задумывал ни больше ни меньше как *убить и ограбить* своего «благодетеля» и «господина»!..

Реакция Челкаша на это признание была мгновенна и свирепа:



— Дай сюда деньги!.. — *рякнул* Челкаш, *хватая* Гаврилу за горло...  
<...> **Никогда, за всю жизнь его не били так больно**, и никогда он не был так озлоблен. (38)

Это — *кульминация* внутреннего (особого!) сюжета главы — ‘маленькой драмы, разыгравшейся между двумя людьми’ (41). **Большие деньги**, составляющие основу конфликта, приведшего к ‘маленькой драме’ и только что *подаренные* Гавриле, разом *отобраны!*.. Мало того, Челкаш, ‘повернувшись к нему спиной’ уходит ‘прочь, по направлению к городу’!..

Реакция Гаврилы на его уход еще более мгновенна, чем реакция Челкаша, и уже не свирепа, но прямо *агрессивна*: Челкаш —

<...> не сделал пяти шагов, как Гаврила кошкой изогнулся, вскочил на ноги и, широко размахнувшись в воздухе, бросил в него круглый камень, злобно крикнув:

— Рраз!..

Челкаш *крякнул*, схватился руками за голову, качнулся вперед, повернулся к Гавриле и упал лицом в песок. Гаврила замер, глядя на него. Вот он шевельнул ногой, попробовал поднять голову и вытянулся, вздрогнув, как струна. Тогда Гаврила бросился бежать вдаль <...>. (38)

*Кульминация*, едва начавшись, претерпевает, как видим, стремительную перипетию (в точном аристотелевском смысле<sup>19\*</sup>) и тем самым достигает своего *апогея*. Вся дальнейшая концовка рассказа является *развязкой* уже совершившейся ‘драмы’ и, хотя содержит еще несколько динамично сменяющих друг друга перипетий, продолжающих держать читателя в постоянном напряжении, заставляя его ожидать возможного трагического финала, в конце концов не оправдывает этих ожиданий.

Замечательно, что вся развязка обрамлена (чисто горьковский прием!) самостоятельно важными *пейзажными картинками*, которые, согласно правилам музыкальной композиции, в начале развязки

тематически возвращают читателя к предкульминационному напряжению действия, а теперь, завершая ее, играют роль финальной коды, мощно звучащей *crescendo fortissimo* в оркестровом *tutti* и замирающей *diminuendo pianissimo* вплоть до трагически-саркастической авторской заключительной фразы.

Сначала Гаврила, подумавший, что убил Челкаша, —

<...> *бросился бежать вдаль*, где над *туманной* степью висела *мохнатая черная* туча и было *темно*. Волны *шуршали*, взбегая на песок, сливаясь с него и снова взбегая. Пена *шипела*, и брызги воды летали по воздуху.

Посыпался дождь. Сначала редкий, он быстро перешел в плотный, крупный, лившийся с неба тонкими струйками. Они сплетали целую сеть из ниток воды — *сеть, сразу закрывшую собой даль степи и даль моря*. Гаврила исчез за ней. *Долго ничего не было видно*, кроме дождя и длинного человека, лежавшего на песке у моря. <...> (38)

Еще Достоевский показал, что убийство — потому *смертный* грех, что неизбежно и неотвратимо влечет за собой *духовную смерть* самого убийцы.<sup>20\*</sup> Горький не рассуждает и даже не напоминает об этом. Он просто заставляет читателя *вспомнить* эту мысль (даже скорее подсознательно, чем явно), *потому что никак иначе нельзя психологически мотивировать* то, что следует за указанной повествователем паузой:

<...> Но вот из дождя снова появился бегущий Гаврила, *он летел птицей*; подбежав к Челкашу, упал перед ним и стал ворочать его на земле. Его рука окунулась в теплую красную слизь... Он *дрогнул и отшатнулся с безумным, бледным лицом*.

— *Брат*, встань-кось! — шептал он под шум дождя в ухо Челкашу. (38–39)

Итак, оказывается, что не *память* о ‘больших деньгах’ и не ‘жадность’ к ним пригнали Гаврилу назад, а *надежда*, что *не убил он...*

Естественно, очнувшийся Челкаш гонит его от себя — но тот продолжает умолять:

— **Брат!** Прости!.. *дьявол это меня...* — дрожа шептал Гаврила, целуя руку Челкаша. <...>

— Сними грех с души!.. Родной! Прости!.. (39)

Но Челкаш, верный себе, зол и непреклонен и гонит его именно 'к дьяволу'. —

<...> Он хотел толкнуть убитого горем Гаврилу ногой, но не смог и снова свалился бы, если бы Гаврила не удержал его, обняв за плечи. Лицо Челкаша было теперь в уровень с лицом Гаврилы. Оба были бледны и страшны.

— Тьфу! — плюнул Челкаш в широко открытые глаза своего работника.

Тот **миренно** вытерся рукавом и прошептал:

— Что хошь делай... *Не отвечу словом. Прости для Христа!*

— Гнус!.. *И блудить-то не умеешь!..* — презрительно крикнул Челкаш, сорвал из-под своей куртки рубаху и молча, искренно поскрипывая зубами, стал обвязывать себе голову. — *Деньги взял?* — сквозь зубы процедил он.

— *Не брал я их, брат! Не надо мне!.. беда от них!..* (39)

Нельзя не поверить в *искренность раскаяния* Гаврилы и в *подлинность* его *смирения* в данный момент, — какой неожиданный контрапункт с его прежней поверхностной, а то и напускной набожностью!.. Горький-художник добавляет еще один *концептуально важный* штрих к характеристике героя, углубляя ее *объемность* и тем самым утверждая ее *абсолютную правдивость*.<sup>21\*</sup>

Характерный психологический нюанс: Челкаш убежден, что Гаврила ударил его, чтобы *ограбить*, а когда оказывается, что это не так, понимает и степень *личной жадности* этого 'сосунка', и *жалкость* его 'раскаяния'. Именно поэтому он молча и твердо «доигрывает» свою роль:

Челкаш сунул руку в карман своей куртки, вытащил пачку денег, одну радужную бумажку положил обратно в карман, а *все остальное кинул Гавриле*.

— Возьми и ступай!

<...>

— Прости!.. Тогда возьму... — *робко сказал* Гаврила и пал в ноги Челкаша <...>.

— *Врешь, возьмешь, гнус!* — *уверенно* сказал Челкаш, и, с усилием подняв его голову за волосы, он *сунул ему деньги в лицо*. (39)

Следует полная сарказма реплика Челкаша, в которой он почти дословно повторяет «аргументы», какими мысленно, еще в лодке, оправдывал Гаврила свое желание ограбить и утопить своего «работодателя» и какие позже так неосторожно *выболтал* вслух:

— Бери! бери! Не даром работал! <...> *Не стыдись, что человека чуть не убил! За таких людей, как я, никто не взывает. Еще спасибо скажут, как узнают.* <...>

Гаврила *видел, что Челкаш смеется, и ему стало легче*. Он *крепко сжал деньги в руке*.

— Брат! а простишь меня? Не хошь? а? — *слезливо* спросил он.

— Родимой!.. — в тон ему ответил Челкаш, подымаясь на ноги и покачиваясь. — За что? Не за что! *Сегодня ты меня, завтра я тебя...*

— Эх, брат, брат!.. — *скорбно* вздохнул Гаврила <...>.

<...>

*Два человека помолчали.* (40)

Последняя фраза, акцентированная тем, что выделена отдельным абзацем, становится *смысловой кульминацией развязки*.

В экспозиционной ситуации рассказа Челкаш — искал себе гребца для ночной контрабандной авантюры, Гаврила — был готов на любую работу, чтобы иметь на что хотя бы вернуться к себе в деревню, где он так и останется последним бедняком, безо всякой надежды «встать на ноги». *Тогда* ‘хищный’ цинизм Челкаша

был несомненной *силой*, а беспомощность Гаврилы — и перед обстоятельствами жизни, и перед житейской беспринципностью Челкаша — была очевидной *слабостью*.

Затем, в развертке сюжета рассказа, *сила* одного и *слабость* другого постепенно обогащались обертонами. Но главным стал фактор *духовной* природы. *Асоциальный индивидуализм* Челкаша оказался органически включающим в себя *подлинное свободолобие*, в то время как *сугубо крестьянская суть личности* Гаврилы обернулась *духовной ограниченностью* в самых худших ее проявлениях — поверхностной набожностью, глухотой и слепотой к божественной красоте мира, наконец трусливой безудержной алчностью. Оба героя фигурировали перед читателем как *антиподы*, личностная *масштабность* которых была несопоставимо различна.

Наконец, по окончании «дела» и по мере приближения его естественной развязки — расчета между «нанимателем» и «работником», возникает совершенно неожиданная для читателя перипетия, превращающаяся в особое «действие» и получающая самостоятельную разработку. Заскорузлая душа индивидуалиста Челкаша — вопреки традиционной в литературе реализма логике социального детерминизма — вдруг расцветает сказочно-утопичной решимостью сыграть роль *бескорыстного дарителя, благотельствующего «слабому» и «убогому»*, а «невинная» душа молодого крестьянского парня — также вдруг — загорается *адской страстью сребролюбия и решимостью пойти на убийство ради денег...*

И вот теперь, когда все перипетии сюжета остались позади, те же герои — пусть на один только миг расставания, но все же *в итоге* всего произошедшего — оказываются *равномасштабными* друг другу. Челкаш — *самоограничился*, позволив себе увлечься утопической мечтой стать благодетелем «униженного и оскорбленного» бедностью крестьянского парнишки. Гаврила же — *самоопределился*, превратившись из безвольного «сосунка» в обладателя несметного (конечно, воспринимаемого так лишь временно) богатства, полученного им (и быть может, не в последнюю очередь)

ценой покушения на убийство, причем из чувства социального превосходства над своей жертвой — единственным за всю его короткую жизнь *действительным* его благодетелем (даже не беря в расчет неосуществленные утопические фантазии последнего). Эта их *равномасштабность* по-прежнему *антиномична*, но она — *в равной мере действительна* для обоих, поскольку Челкаш *умалился*, испытал оскорбление, которое *необратимо унизило* его ранее беспредельную «гордость», а Гаврила, напротив, «*возвысился*» в собственных глазах, без сожаления сбросив с себя все то, что делало его «слабым» (наивную чистоту души, страх Божий, веру в непрекаемость сельских устоев жизни), и, став обладателем ‘больших денег’, почувствовал себя «крепко» стоящим на земле...

Так каждый из этих по-разному преобразившихся ‘*двух человек*’ становится воплощением не только двух *современных социальных типов*, но и двух *извечных типов духовности*: Челкаш олицетворяет собой *свободную, раскрытую в мир, нравственно чуткую* личность; Гаврила же — личность *несвободную, скованную миром, нравственно бесчувственную*.

Этот их молчаливый антагонизм, подчеркивающий *вселенскую масштабность* происходящего, автор фиксирует в лаконичной пейзажной зарисовке, в которой опять звучит *музыка Вселенной*, но звучит *дисгармонично, протестующе*:

*Дождь лил как из ведра. Море глухо роптало, волны бились о берег бешено и гневно. (40)*

Этим «аккомпанементом» природы сопровождаются реплики ‘*двух человек*’, которыми они обмениваются на прощанье — каждый в своем духе:

— Ну, прощай! — *насмешливо* сказал Челкаш, пускаясь в путь.

<...>

— *Прости, брат!..* — еще раз попросил Гаврила.

— Ничего! — *холодно* ответил Челкаш <...>. (40)

Так окончательно завершается *событийная* развязка действия. Автору остается предложить лишь ту или иную постпозиционную концовку текста. Однако он словно бы не спешит — выдерживает ощутимую читателем паузу. Но литературная пауза должна быть *пластически* заполнена. Здесь это — финальный *пейзаж*. Его *характер* вполне оправданно с художественной точки зрения, но для читателя неожиданно возвращает его к вступительной пейзажной прелюдии произведения. Пауза перед заключительными аккордами концовки опредмечивается во времени и пространстве так, что предлагаемая пейзажная картина на глазах читателя преобразует в своей развертке *прямую* перспективу (неподвижно стоящий Гаврила, сосредоточенно смотрящий вслед удаляющемуся Челкашу) в *обратную* (фигура Челкаша не *уменьшается* по мере удаления, а *растворяется*, исчезает в *необъятно расширяющемся пространстве*):

Гаврила смотрел ему вслед, *пока он не исчез в дожде, все гуще лившем из туч тонкими, бесконечными струйками и окутывавшем степь непроницаемой стального цвета мглой.* (36)

Как видим, *время* как бы *свертывается* в одно *бесконечно длящееся мгновение*, а *пространство* *утрачивает границы*, оставляя в центре возникающего коллапса одинокую, но зато *бесконечно возрастающую в своем значении* фигуру исполненного кричащих противоречий молодого *крестьянина*, за одну только ночь превратившегося из простодушно богобоязненного ‘теленка’ в человека, сознательно готового ‘душу погубить’ — смотря по тому, ‘*из-за какой выгоды*’...

Так подготовлен писателем самый последний в произведении, а значит, и самый главный идейный акцент. Что предпримет этот человек сейчас, когда остался один на один со своей совестью и когда немислимые для него ранее ‘большие деньги’ зажаты у него в кулаке?

Гаврила поступает так, как поступил бы на его месте любой «разумный» человек, попросту говоря — как поступил бы *всякий* человек... Но все дело в том, что именно для Гаврилы этот *естественный* человеческий поступок получает **необратимый** смысл:

*Потом* Гаврила снял свой мокрый картуз, **перекрестился**, *посмотрел на деньги, зажатые в ладони, свободно и глубоко вздохнул, спрятал их за пазуху и широкими, твердыми шагами* пошел берегом в сторону, противоположную той, где скрылся Челкаш. (36)

Перед нами — совсем другой человек, чем тот Гаврила, каким он был на протяжении всего рассказа вплоть до этого, последнего момента. Мир, увиденный им только что в обратной перспективе, **преобразил** его, *придал его характеру окончательные формы*, и читателю нетрудно догадаться какие. Гаврила уходит ‘в сторону, противоположную той, где скрылся Челкаш’, **хищником**, который будет, пожалуй, похлеще Челкаша — злее, черствее, расчетливее, беспощаднее, хладнокровнее...

Своеобразной музыкальной кодой произведения становится заключающий его пейзаж — бурный, агрессивно-стремительный, размывающий границы видимого, а затем как бы внезапно отдаляющийся, чтобы высветить одну только точку пространства, тоже исчезающую на глазах читателя:

Море выло, швыряло большие, тяжелые волны на прибрежный песок, разбивая их в брызги и пену. Дождь ретиво сек воду и землю... ветер ревел... *Все кругом наполнялось воем, ревом, гулом... За дождем не видно было ни моря, ни неба.*

*Скоро дождь и брызги волн смыли красное пятно* на том месте, где лежал Челкаш, *смыли следы Челкаша и следы молодого парня* на прибрежном песке... И на пустынном берегу моря *не осталось ничего в воспоминание о маленькой драме, разыгравшейся между двумя людьми.* (40–41)



Описанная Горьким ‘маленькая драма’ — это поистине социальная драма, тем более страшная, что никакие внешние условия не вызывают и не ускоряют ее. Босьяк, лишенный всяких идеалов, оказывается бесконечно выше в своей человеческой ценности, чем зачумленный отношениями собственности богобоязненный деревенский парень.

В таком выводе, неумолимо вытекающем из безукоризненного реалистического горьковского анализа, казалось бы, частных, и даже неповторимо единичных характеров героев, их отношений и событий, в которых они участвуют, нет ни грана того социально-исторического идеализма, которым окрашена была вся предыдущая русская литература, как только она касалась темы крестьянства.

Народники единственное спасение от язв капитализма видели в общинном укладе деревенской жизни, который они идеализировали. Те трезвые голоса, которые раздавались в стане народнической литературы (например, в очерковых циклах Глеба Успенского) и были окрашены ужасом перед неумолимо надвигающимся капитализмом, хотя и срывали флер идеализации, оставались все-таки на исходных позициях этой идеализации.

Лев Толстой видел спасение русского крестьянства в достижении того, что — будучи достигнуто — явилось бы исходной точкой для наибо́льшего развития капитализма в деревне и, следовательно, для наибо́льшей гибели милого его сердцу патриархального крестьянства: он требовал конфискации земли в пользу тех, кто на ней работает. Такая позиция была, на вкус тогдашних радикальных сторонников теории «прогресса», «реакционной» и «утопичной», в действительности же это был путь неотвратимого разложения патриархального крестьянского уклада и наибо́льшей капитализации деревни. Толстой, таким образом, объективно ратовал за раскол (с последующей самоликвидацией) *общинного* крестьянства на *«крепких хозяев»*, в конечном итоге присваивающих себе *всю* общинную землю, и на *безземельных батраков* — тех же *наемных рабочих*, сельских «пролетариев», наивно полагая,

что патриархальная психология труженика земли есть наипростейшая, и притом естественная, а потому наилучшая форма сохранения нравственных устоев народной жизни.

Горький, не соглашаясь ни с той, ни с другой позицией, не декларирует своей точки зрения, а исследует действительность, стараясь не впасть в новую иллюзию. Вывод — был страшен для народников-идеалистов всех мастей — от Н. К. Михайловского до Л. Н. Толстого.

И все же горьковский Гаврила — не идеальный «крестьянин от сохи» Михайловского. Это типичный *толстовский* мужик: он «нутром» верит в бога, привязан к земле и хозяйству, живет своим трудом и не «заражен» цивилизацией, грамотой, «городом». Горький более чем убедительно показывает, что он несчастен, пока беден. Появись в его руках сумма, позволяющая выйти в кулаки, — и он рванется к этому пределу со всей своей патриархальной цельностью, и он из давимого, эксплуатируемого сразу же делается идеальным кровососом. Более того, сама темнота, само христианское смирение патриархального крестьянина — не более чем поверхностная пленка личной самозащиты, при первом же «благоприятном» случае сбрасываемая ради какой угодно «корысти» или, в лучшем случае, извиняющая ее.

Горький беспощадно развенчивает миф об идеальном хозяйственном мужичке, миф о «естественном» человеке как незыблемой опоре нравственного здоровья общества. Нетронутый буржуазной «культурой» Гаврила оказывается страшнее типичнейшего представителя этой «культуры» (правда, на стадии ее гниения) — босяка.

Если явленный таким образом горьковский принцип изображения человека оценивать в контексте предшествующего ему (русский классический роман) и современного (Чехов) литературного процесса, то надо сказать, что Горький был первым и главным в плееде тогдашнего молодого поколения писателей, кто усвоил и сумел творчески и по-своему претворить *чеховское* видение *личностной уникальности* человека.

Горьковская авторская оценка персонажей его первого «большого» рассказа была не столько *вообще* «антинароднической», сколько специфически *антитолстовской*, если иметь в виду не Толстого-художника и не Толстого-проповедника в целом, а лишь тот аспект его проповеди, который восходил к Руссо и состоял в проповеди «опрощения» как единственного пути к нравственному самоочищению человека, принадлежащего миру «цивилизации». Именно в этом Толстой отчетливо сближался с народниками, поскольку воплощение идеала человека *натурально* «опрощенного», т. е. не подверженного «порче» цивилизацией, видел в современном ему русском крестьянстве. Все человеческие грехи или пороки, в том числе и самые пагубные, конечно, возможны и в крестьянине, но — по Толстому — не потому, что он *крестьянин*, а в силу той *всеобщей греховности*, которая присуща «падшему человеку», унаследовавшему ее от праотца Адама... Трудно сказать, насколько *сознательно* Горький ставил перед собой задачу разрушить именно *толстовскую* идеализацию крестьянина (быть может, и ставил, поскольку крупные художники *всегда* знают, с кем, в чем и почему они полемизируют), но, во всяком случае, такая задача в рассказе «Челкаш» поставлена и решена, в художественном отношении, весьма нетривиально.

### Примечания

\* Подробнее об этом см. в комментариях А. А. Тарасовой [17].

\*\* См.: [17, с. 584].

\*\*\* Подробнее см.: [17, с. 581–582].

\*\*\*\* Иначе говоря, рассказ вышел в свет, как только его публикация стала зависеть от воли Короленко, а не Михайловского.

\*\*\*\*\* То есть не имеющий ничего общего с традицией «городских» пейзажей, например, Н. В. Гоголя, или Ф. М. Достоевского, или кого бы то ни было еще.

<sup>6</sup>\* Здесь и далее в круглых скобках после цитат или цитатных фрагментов из текста рассказа указываются страницы по [1]. Курсив и другие выделения в цитатах везде мои.

<sup>7\*</sup> Реакция подобного рода является не чем иным, как *амбициозностью* «маленького человека», всесторонне, казалось бы, исследованной в русской классической литературе. Горький, несомненно опираясь на эту традицию, по-своему переосмысливает ее, наделяя *амбициозностью*, но уже иного свойства, исторически новый, современный социальный слой людей — тех, кто вообще выброшен на «дно» жизни. В них, вместо *приниженности* «обиженных и оскорбленных», выступает на первый план *горделивое презрение* к людям «по ту сторону жизни», т. е. так или иначе вписанным в систему легитимных социально-иерархических отношений. У Горького *типической социальной характеристикой* людей «дна» становится обостренное чувство *свободы от общества*. Ранний Горький, сам вышедший из их среды, склонен отстаивать идею их *подлинной человечности*, но, как художник, он свободен от какой бы то ни было их идеализации.

<sup>8\*</sup> См. у Даля: «<...> *пятитка* <...> бумажка в пять рублей, пятирублевая» [14].

<sup>9\*</sup> В связи с этим закономерно возникает аналогия с началом толстовского описания Бородинского сражения в «Войне и мире» [см.: 9]. Все происходящее описывается как довольно случайная совокупность видимого и слышимого Пьером Безуховым — человеком отнюдь не военным и, следовательно, *профаном* в точном смысле слова. Но у Толстого отчетливо использованный прием «остраннения» ни в какой мере не служит, например, решению задачи психологической (или какой угодно другой) характеристики собственно Пьера как героя романа. Прием в данном случае используется Толстым *полифункционально*: и для мотивации предельного лаконизма в описании самого сражения, поскольку оно не один раз и во всех подробностях описано военными историками; и для отбора только тех его эпизодов, нужных романисту, которые, с одной стороны, художественно иллюстрируют его *философско-историческую концепцию* (излагаемую им в «рассуждениях», перемежающих собою повествование до и после данного эпизода), с другой — существенно детализируют авторскую образно-оценочную характеристику Кутузова, служащую, в свою очередь, ярчайшим аргументом (разумеется, не только здесь, но и в своей *целостной совокупности*) в пользу все той же *философско-исторической концепции* писателя.

<sup>10\*</sup> Одно дело, скажем, когда в «Войне и мире» Л. Толстой, в сцене, предшествующей обольщению Наташи Ростовой Анатолом Курагиным в театре, использует этот прием для выражения напряженного психологического состояния героини, остро переживающей непонятную ей вынужденную разлуку с князем Андреем, а затем ее предельного смятения, когда впервые в жизни она столкнулась с расчетливой, сатанински циничной агрессией чувственного искушения. Как никогда раньше в литературе, Толстой заставляет читателя почувствовать во всей тончайшей нюансировке чувства юной героини, описывая последовательно и предельно детально ее восприятие декораций и всего происходящего на сцене в их *внехудожественной*, обесмысленной предметности [см.: 8].

Другое дело, когда, в сущности, тот же прием используется А. П. Чеховым в «Ионыче» при описании первого посещения молодым земским врачом дома Туркиных — ‘самой образованной и талантливой семьи’ в губернском городе С [11, с. 24]. Чехов полностью убирает в подтекст остраннение развернутой, насыщенной множеством деталей сцены приемного дня у Туркиных, куда попадает герой рассказа, вчерашний столичный универсальщик, культурный уровень которого маркируется писателем с присущим Чехову лаконизмом — двумя отрывочными строчками из популярных романсов. Первый из них он, рядовой земский врач, *машинально* напевает, проделывая пешком девять верст ‘<...> весной, в праздник <...>, после приема больных’, из своего Дялижа в С., ‘чтобы развлечься немножко’ [11, с. 25], а второй — уже к ночи, возвращаясь так же пешком к себе в Дялиж. Первый маркирован строчкой: ‘Когда еще я не пил слез из чаши бытия...’ [там же]; и музыка, и стихи этого романса принадлежат двум близким друзьям А. С. Пушкина, его однокашникам по Лицею — М. Яковлеву и А. Дельвигу; и сам романс на порядок выше, глубже, значительнее тогдашних *бытовых* романсов; он мог звучать, конечно, и на студенческих вечеринках, и с парковой эстрады в исполнении какой-нибудь *всероссийской* знаменитости, но уж, во всяком случае, не в трактирах или даже ресторанах. Второй романс еще более показателен. Он маркирован слегка перефразированной первой строчкой пушкинского стихотворения: ‘Твой голос для меня, и ласковый, и томный...’ [11, с. 28]; положенный на музыку А. Рубинштейном, он вообще мог быть услышан,

пожалуй, только на *филармоническом концерте*... Так что сцена в доме Туркиных — в сущности, до убожества пошлая — *нарочито* обрамлена Чеховым резко контрастирующими с нею музыкально-поэтическими *реминисцентными* отсылками к атмосфере *подлинной* культуры. Между тем, сцена приема видится читателю исключительно глазами центрального героя. Это именно он весьма трезво замечает и нарочитость «шутков» хозяина дома, и литературное графоманство хозяйки, и музыкальную бездарность дочери, усердно «выбивающей» из клавиш рояля ‘трудный пассаж, интересный именно своею трудностью’ [11, с. 27]. Он — по контрасту с обстановкой земской больницы — испытывает даже душевный комфорт и чуть ли не влюбленность в юную дочь-музыкантшу. Как раз этот контраст между всегда одним и тем же распорядком приемных дней у Туркиных и психологическим состоянием героя, заранее настроенного воспринимать все с добродушной снисходительностью, и остраивает для читателя все происходящее. Но эффект остраивания здесь носит сугубо *оценочный* характер, а его психологическая составляющая получит впоследствии богатую *сюжетную* разработку.

Не станем продолжать сопоставлений, потому что их окажется бесчисленное множество, и притом все они будут не менее неповторимо-своеобразны, чем два предыдущих.

<sup>11\*</sup> Обращает на себя внимание последняя фраза цитаты, которая, почти незаметно для читателя, выходит за жанровые рамки собственно психологического портрета — это уже *авторская* поэтическая *сентенция* *общего порядка*. Если бы было сказано просто: ‘вмещает в душу’ — то было бы сказано все еще о Челкаше, но говорится: ‘вмещает в душу *человека*’ — и это уже столько же о нем, сколько вообще о людях определенного склада души (к которым *между прочим* относится и Челкаш), так что сентенция, вполне выражая *глубинный строй чувств* данного героя, отнюдь не входит в мировоззренческий кругозор его *личного сознания*. Заметим, что это — характерный для Горького-прозаика *специфический прием* и даже *принцип психологического анализа*, который появился в литературе еще у романтиков 1-й трети XIX в., а потому критиками 1890–1900-х гг. трактовался как знаковая примета новейшего «неоромантического» стиля. Между тем — именно как принцип

психологического анализа — он характерен *только* для Горького. Непонимание этого выразилось, между прочим, не только в том, что молодой Горький аттестовался как «певец босячества» (см. сноску \*\*), но и в многочисленных пародиях на него, где его персонажи-«босяки» высокопарно то и дело «философствуют» (см., напр.: [4]).

<sup>12\*</sup> Горький, сам *писательски* цельная натура, интуитивно, может быть, и отдавал себе отчет в том, что отсылает здесь читателя к определенным романтическим мотивам русской классики, причем к мотивам не *общеромантическим*, а совершенно конкретным. В первом случае это отсылка к пушкинскому: «Прощай, свободная стихия!» [6]; во втором — к лермонтовскому Азамату из «Бэлы» или к «честным контрабандистам» из «Тамани» [5]. Как межтекстовые *параллели*, они вполне правомерны, но о *реминисцентных отсылках* к указанным текстам говорить нельзя.

<sup>13\*</sup> Ср., напр., в «Станционном смотрителе» классический пример выражения психологического состояния человека приемами «поэтики жестов»: Минский, не допустив Самсона Вырина повидаться с дочерью, выдворяет его за дверь своего дома, «сунув ему что-то за рукав»; смотритель «долго стоял <...> неподвижно, наконец увидел за обшлагом своего рукава сверток бумаг; он вынул их и развернул несколько пяти и десятирублевых смятых ассигнаций. Слезы опять навернулись на глазах его, слезы негодования! Он сжал бумажки в комок, бросил их наземь, притоптал каблук, и пошел... Отошед несколько шагов, он остановился, подумал... и воротился...» и т. д. [7].

<sup>14\*</sup> Заметим: опять финальная авторская сентенция *обобщает глубинную суть* личностных чувствований героя, но не принадлежит его *сознанию!*

<sup>15\*</sup> Сквозь флёр наивного простодушия Гаврила откровенно *ханжествует*: ведь его *участие* в контрабандной махинации — *свершившийся* факт и означает не что иное, как *смертный грех* против одной из главных Божьих заповедей («Не укради!»). Он *уже* ‘погубил’ свою душу, а говорит так, словно это еще только ‘*можно было*’ сделать!..

<sup>16\*</sup> Именно теперь становится особенно ощутимо, что в стилистике авторского повествования это — один из важнейших *смыслообразующих* приемов.

<sup>17\*</sup> См. в названии другого рассказа Горького [2].

<sup>18\*</sup> См. реплику Василисы по поводу Луки в I действии пьесы «На дне» [3].

<sup>19\*</sup> Ср.: «Перипетия — это перемена происходящего к противоположному, и притом, как мы говорим, по вероятности или необходимости» [12].

<sup>20\*</sup> Из последних исследователей, писавших об этом, см.: [13].

<sup>21\*</sup> Это *общий* для поэтики литературного реализма XIX в. *принцип характерологии* главных персонажей: начиная с грибоедовского Чацкого и пушкинского Евгения Онегина в русской литературе, стендалевского Жюльена Сореля («Красное и черное») или диккенсовского мистера Пиквика в европейских литературах человеческая личность изображается писателями как совокупность хотя и детерминированных социально-историческими и национально-культурными обстоятельствами, но отнюдь не сводящихся к однозначно-положительной или однозначно-отрицательной оценкам свойств, способностей и характеристик. См. об этом подробнее: [16].

## Литература

### а) Тексты

1. *Горький М.* Челкаш // *Горький М.* Полн. собр. соч.: Художественные произведения: В 25 т. М.: Наука, 1969. Т. 2. С. 7–41.
2. *Горький М.* Бывшие люди // *Горький М.* Полн. собр. соч.: Художественные произведения: В 25 т. М.: Наука, 1969. Т. 3. С. 278.
3. *Горький М.* На дне // *Горький М.* Полн. собр. соч.: Художественные произведения: В 25 т. М.: Наука, 1970. Т. 7. С. 126.
4. *Измайлов А. А.* Любовь у старых и новых писателей: (История русского романа) // *Измайлов А. А.* Кривое зеркало: Пародии и шаржи. 4-е изд. СПб., 1914. С. 50–61 (Горький. С. 56–57).
5. *Лермонтов М. Ю.* Герой нашего времени // *Лермонтов М. Ю.* Собр. соч.: В 4 т. 2-е изд., испр. и доп. Л.: Наука, 1981. С. 183–314.
6. *Пушкин А. С.* К морю // *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. 3-е изд. М.: Изд-во АН СССР, 1963. С. 198.
7. *Пушкин А. С.* Станционный смотритель // *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. 3-е изд. М.: Изд-во АН СССР, 1963. Т. 6. С. 139–140.



8. *Толстой Л. Н.* Война и мир. Том второй // *Толстой Л. Н.* Собр. соч.: В 22 т. М.: Худож. лит-ра, 1980. Т. 5. С. 337–344.
9. *Толстой Л. Н.* Война и мир. Том третий // *Толстой Л. Н.* Собр. соч.: В 22 т. М.: Худож. лит-ра, 1980. Т. 6. С. 235–247.
10. *Тургенев И. С.* Бежин луг // *Тургенев И. С.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т.: Сочинения: В 15 т. М.: Наука, 1979. Т 3. С. 86–105.
11. *Чехов А. П.* Ионыч // *Чехов А. П.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т.: Сочинения: В 18 т. М.: Наука, 1977. Т 10. С. 24–41.

б) Литература

12. *Аристотель.* Поэтика. [Электронный ресурс]. URL: [http://static.bookss.ru/\\_A/\\_Aristotel\\_Poetika1/\\_Aristotel\\_Poetika1.fb2](http://static.bookss.ru/_A/_Aristotel_Poetika1/_Aristotel_Poetika1.fb2)
13. *Ветловская В. Е.* Анализ эпического произведения: Проблемы поэтики. СПб.: Наука, 2002. Глава четвертая: «Логика положений ('Тот свет' в 'Преступлении и наказании' Ф. М. Достоевского)» С. 125–153.
14. *Даль Владимир.* Толковый словарь живого великорусского языка: [В 4 т.] Т. 3. М.: Русский язык, 1980 (репринт: Толковый словарь живого великорусского языка Владимира Даля. Второе издание, исправленное и значительно умноженное по рукописи автора. Том третий. СПб.; М.: Издание <...> М. О. Вольфа, 1882. С. 554).
15. Словарь античности / Пер. с нем. М.: Эллис Лак; Прогресс, 1994. С. 346.
16. *Руденко Ю. К.* Чернышевский-романист и литературные традиции (Глава IV: «Что делать?» и традиции русского монографического романа о «герое времени»). Л.: Изд-во ЛГУ, 1989. С. 144–197.
17. [*Тарасова А. А.*] Челкаш [Примечания] // *Горький М.* Полн. собр. соч. Художественные произведения: В 25 т. М.: Наука, 1969. Т. 2. С. 581–586.