*История и культура. Вып. 9(9). Исследования. Статьи. Сообщения. Публикации. СПб., 2012. С. 89–147*

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.[[1]](#footnote-1) О нём 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.[[2]](#footnote-2)

Между тем, с точки зрения нашей темы, получают особое значение некоторые нюансы, сопутствовавшие публикации рассказа. К написанию «чего-либо покрупнее, для журнала», подтолкнул Горького ещё 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 просчёт писателя.[[3]](#footnote-3) 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 ещё 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].[[4]](#footnote-4) 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, ненадёжность главных нравственных устоев крестьянского общинного сознания.

Однако всё это в рассказе решается художественно тонко и непрямолинейно. 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 всём — 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 определённостью лишь в финале произведения, т. е. вытекает *изо всей* композиционно-архитектонической и сюжетно-тематической конструкции рассказа как целого. Для читателя поведение Гаврилы остаётся *непредсказуемым* на протяжении всего повествования, и притом непредсказуемым в самом конфузном для народнических идеалов смысле. Мало того: главный герой рассказа, во всём *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*, привнося 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 отдалённо.

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 обнаружить 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 Средне-Русской равнины, с тончайшими красочными пейзажными нюансами. Тургеневская привязка дальнейшего рассказа к этому избыточно детализированному пейзажному зачину тоже минимальна: рассказчик, праздный помещик-охотник, прошатавшись напрасно, изнемогая от жары, целый день и не заметив, как забрёл в незнакомую местность, в наступившей темноте по мерцающему огоньку далёкого 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[[5]](#footnote-5), исполненный кричащих внутренних контрастов и к тому же насквозь пронизанный всё усиливающейся авторской иронически-саркастической оценочной экспрессией. Во-вторых, его *масштабность* — тоже другого свойства: это не типически-конкретное описание определённого 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.

Её 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 *вёсел’*, ‘пароходные *винты’*, ‘*острые* кили турецких *фелюг* и других *судов*’, ‘бороздящих *по всем направлениям*’ гавань; ‘*вспененная’* вода ‘*загрязнена* разным *хламом’* (7)[[6]](#footnote-6).

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* ***ропщут***, вспененные <…> (7)

Пейзажное описание перестаёт быть только *картинным*, оно обретает смысл развёрнутой *метафоры одушевления*, которая выражает некую *конфликтную* коллизию между миром природы и миром технических монстров, сотворённых 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 всё 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. Развёрнутая 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, придаёт последнему *мировой, космический масштаб*, в котором всё «ближнее» (‘удары вёсел’, ‘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 ещё какие-нибудь отсылки к иконографическому канону (которому, собственно, этот композиционный приём и принадлежит), но конкретный *тематизм* пейзажа такого рода отсылок начисто лишён... Так что *ощущение* возникает, а картина, между тем, вообще внезапно меняет свой описательный статус: всё 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* извозчичьих 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 *трудового* дня’, она предельно *дисгармонична* и потому именно ‘*оглушительна’*. Более того — её раздробленные, отдельно возникающие, непрестанно возобновляющиеся ‘звуки’ словно бы материализуются: они, —

<…> *мятежно*колыхаясь***,*** *стоят низко в небе* над гаванью, — к ним *вздымаются с земли* всё новые и *новые волны звуков* — то *глухие, рокочущие*, они *сурово сотрясают всё 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 ‘*вздымающимися с земли* <…> новыми волнами звуков’ — рождаемыми не чем иным, как *всеобщей* *суетой* происходящего, и её ‘мятежная’ энергия *враждебна* и людям, и природе. Звуки, ‘вздымающиеся’ снизу, разнообразны: они ‘то *глухие, рокочущие*’, — эти ‘*сурово сотрясают всё кругом*’; ‘то *резкие, гремящие*’, — эти ‘*рвут* пыльный знойный воздух’. Однако ‘голубое небо’, ‘зеленоватое море’, ‘жаркое солнце’ — этот *божественный мир света и покоя* — неподвластны её ‘мятежной’ злобе и недосягаемы для неё. 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 — ***всё 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, развёрнутого 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 всё 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, грудами 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 *всё усиливающаяся саркастическая авторская оценочная интенция*:

Стоя под парами, тяжёлые гиганты-пароходы свистят, шипят, глубоко вздыхают, и в каждом звуке, рождённом ими, чудится *насмешливая нота презрения* к серым, пыльным фигурам людей, ползавших по их палубам, наполняя глубокие трюмы продуктами своего ***рабского труда***. *До слёз 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, сотворённый людьми, *всё более гротескно одушевляется*, а люди, напротив, *умаляются 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 всё-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 отчётливее проступает её *онтологический* смысл в авторском вúдении:

Шум — подавлял, пыль, раздражая ноздри, — слепила глаза, зной — пёк тело и изнурял его, и *всё кругом казалось напряжённым, теряющим терпение, готовым разразиться какой-то* ***грандиозной катастрофой, взрывом****, за которым в освежённом 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, развёрнутый им, нов не тем только, что посвящён теме, ещё не затронутой в русской литературе, но прежде всего тем, что картина «блеска и нищеты» машинизированного миропорядка, в котором человек, — его творец и одновременно жертва, — низведён до положения *раба*, рисуется писателем с ироническим пафосом наблюдателя, *свободно* (но не бесстрастно!) взирающего на всё 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 её 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 — привнесёт себя в неё и, благодаря этому, подчеркнёт *повсеместно господствующую* безмерность феномена *собственничества* как *краеугольного камня* существующего общественного строя.

**4**

Рассказ по-своему лаконичен.

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

В нём *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 *двоякую* 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 травленый волк, <...> заядлый пьяница и ловкий, смелый вор’ (8), напоминающий лицом и повадкой хищника, степного ястреба (9); иГаврила — богобоязненный деревенский парень, живущий трудными заботами своего убогого деревенского хозяйства и вовлекаемый Челкашом в контрабандное дело. Ему не повезло этим летом (‘Голодающий этот приплёлся <из центральных губерний>, — цену сбили’ — 12), и затерялся он песчинкой в армии невостребованных 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 силён, чтобы работать на вёслах 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 — воплощённая деревня, и притом пока что ‘сосунок’ (12), ‘молодой телёнок’ (16).

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

— А ты видал таких? <…>

— Нет, видать где же! Слыхал…

— 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*, пошёл — 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 зятья в хороший дом’, притом что ‘дочь-то <…> тесть-дьявол <ему> не выделит’. (14–15) —

<…> А кабы мне *рублей ста полтора* заробить, 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, *рублёв два ста* тяпну, — шабаш! барин!.. (15)

Вот что такое *цена* ‘свободы’ для Гаврилы! ‘Рублей ста полтора’, ‘рублёв два ста’ — довольно *точный*, и притом *убогий*, исключительно ***денежный*** эквивалент того, чтó, 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 заставлю… *Рыбу ловить пойдём*. Грести будешь…

— Так… Что же? Ничего. Работать можно. Только вот… *не влететь бы во что с тобой*. Больно ты закомурист… ***тёмен*** *ты*… (16)

Последние слова Гаврилы вызывают в Челкаше взрыв ‘холодной злобы’ (16), потому что в них — по простодушию или (чтó в данном случае то же самое) по душевной недалёкости и чёрствости, — звучит пусть и бессознательное, пусть и сословно-низовое, но совершенно отчётливое *социальное высокомерие* человека, *имеющего* определённый сословный статут, по отношению к человеку, стоящему *вне общества* — человеку «дна»[[7]](#footnote-7):

*Челкаш почувствовал* ***нечто вроде ожога в груди*** <…>. *Он кипел и вздрагивал от* ***оскорбления****, нанесённого ему эти молоденьким телёнком, 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 зятья зажиточный мужик, —* ***за всю его жизнь прошлую и будущую, а больше всего за то, что он***, этот ребёнок 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 укоренённостью, 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 её понимает и *чувствует* Челкаш.

Заметим, однако: Горький, не спешит раскрыть читателю, чтó *в действительности* значит свобода для Челкаша — не для «босяка» 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 нём ‘*хозяина*’ (16), Гаврила идёт на попятную — соглашается на него ‘работать’, но деловито вступает в торг об оплате. Челкаш предлагает ему ‘пятитку’ (17)[[8]](#footnote-8), Гаврила её отвергает, но на чём они в конце концов сошлись (или сойдутся), остаётся 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 её только как *работник, идущий в наём*. 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 повезёт, так и конец всему, всё — шито-крыто!.. Для крепости «сделки» Челкаш ведёт своего будущего «работника» в трактир, кормит и поит его. ‘Этот здоровый деревенский парень *что-то будил*’ в нём (15). У быстро пьяневшего с непривычки Гаврилы лицо ‘сделалось глупо восторженное’, ‘он смешно шлёпал губами и мычал’, а Челкаш, —

<…> ***пристально поглядывая на него,******точно вспоминал что-то****, крутил свои усы и всё 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 повер**нуть её так иэтак. *Он мог разломать ее, как игральную карту, и* ***мог помочь*** *ей* ***установиться в прочные крестьянские*** *рамки*. <…> он думал о том, чтоэтот парень никогда не изопьёт такой чаши, какую судьба дала испить ему, Челкашу... И он *завидовал* и *сожалел* об этой молодой жизни, *подсмеивался* над ней и даже *огорчался* за неё, представляя, что она может ещё 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 развёртывается 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 теперь 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’, ‘телёнок’), невозможность вообразить себя в иной обстановке, кроме деревенской, даже безысходно мрачной (отсюда ‘дурак’ — 15), до смешного наивная в своей «деловитости» расчётливость… Но всё это напоминает ему ***себя самого,******навсегда и безвозвратно оставшегося в далёком прошлом***. Именно поэтому Гаврила, попавший, точно беззащитный невинный младенец, в ‘волчьи лапы’ матёрого 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 обернётся *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 нём, кроме того немногого и малопонятного Гавриле, что успевает он заметить, исполняя роль гребца в ночном предприятии Челкаша.

Горький пользуется здесь характерным для него приёмом — повествовать от *третьего* лица, но в описываемом действии (событии) отмечать исключительно то, что замечает в нём по ходу дела собственно лишь герой-*профан*[[9]](#footnote-9).

Можно, конечно, увидеть в этом хорошо известный в литературе приём «остраннения». Однако у каждого крупного писателя, пользующегося этим приёмом, он и разрабатывается, и, главное, функционирует по-своему[[10]](#footnote-10). У Горького он служит построению *оценочной характеристики* именно и только Гаврилы, причём именно и только здесь — во второй главе рассказа.

Действие главы разворачивается ночью, на море, в пределах затихшей бухты — той самой, которая днём 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 тёмная <…>, море было *покойно*, <…>. Оно *дышало* влажным солёным 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 вожделенной корысти, ‘бесшумно и легко вертясь 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 *жёлтыми* пуховыми каймами по краям, *зеленоватых*, цвета морской воды — и тех ***скучных***, свинцовых туч, что бросают от себя такие ***тоскливые***, тяжёлые тени. (20)

Здесь нет романтической идилличности, но есть колористическая красочность и вполне ощутимая эмоциональная экспрессия, которая, казалось бы, принадлежит исключительно автору и чем дальше, тем всё 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*** всползать на небо, ***задавшись злой целью*** не позволять ему никогда больше блестеть над сонным морем миллионами своих *золотых очей* — разноцветных звёзд, *живых и* ***мечтательно*** *сияющих, возбуждая высокие желания в людях, которым дорог их* ***чистый*** *блеск*. (20)

Экспрессия развёртывается 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 *застилают* ‘голубое’ небо и ‘зеленоватое’ море от ‘*суетливо* бегающих’, ‘*до слёз смешных*’, ‘отупевших от усталости <…> *жалких*’ людишек, оказавшихся в *рабстве* у *мира вещей*, ими же сотворённых. 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 звёзд, *живых и мечтательно сияющих*’*,* возбуждающих‘*высокие желания в людях, которым дорог их чистый блеск*’ (20).

Замечательна эта полярность *смешных и жалких, суетно погрязших 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 ещё 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 тёмной широты, бескрайной, свободной и мощной. <…> *На море в нём всегда поднималось широкое, тёплое чувство, — охватывая всю его душу,* ***оно*** *немного* ***очищало*** *её* ***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 её злые порывы, родит в ней могучие мечты*… (21)[[11]](#footnote-11)

Перед нами — не что иное, как *психологический портрет* главного героя произведения, портрет, который не только *впервые* возникает в тексте, но и на всём его протяжении остаётся *единственным*, характеризуя некую *доминанту* его личности. Эту доминанту нельзя определительно назвать одним словом, но несомненно, что она — *положительна* и *возвышенна*. Её *положительность*, как видим, весьма *ограниченна*, а её *возвышенность* — сугубо *романтична* и в силу этого весьма *неустойчива*, *ранима*, *слаба*. Однако, поскольку это всё же *доминанта*, а не случайное настроение, то и воздействие её на все нравственные намерения героя и на его поведение остаётся 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 сорвётся «дело», то — как только опасность минует — мгновенно-отходчивым, спокойно-хитроватым, добродушно-лукавым. Но всё 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 ещё предшествует описанию чувств Челкаша, возникающих в нём на море):

— *Хорошо* море? — спросил Челкаш.

— Ничего! Только *боязно* в нём, — ответил Гаврила, ровно и сильно ударяя вёслами 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-расчётливо 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 насчёт ‘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 передёрнуло его* <…> (21)

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

— Греби!

*Резкое ругательство потрясло воздух*. Гаврила взмахнул вёслами. 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 «богобоязненного» Гаврилы:

— Ну, дьявол, греби же!.. Тише!.. *убью, собаку*!.. Ну же, греби!.. Раз, два! Пикни только!.. *Р-разорву*!.. — *шипел* Челкаш.

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

Через несколько крайне напряжённых мгновений, когда окликающий их голос отдалился, Челкаш ‘обратился к Гавриле, *всё ещё шептавшему молитву*’:

— Ну, брат, счастье твоё! *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, обошёл меня? а? *Грешно тебе!*.. ***Душу ведь губишь***!.. Ну, дела-а…

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

— *Тёмные 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 всхлипывая, плакал, сморкался, ёрзал по лавке*. (22–23)

Характерно, что нытьё 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 внём видны были *простодушие*, вполне *натуральное* (вследствие молодости и малого жизненного опыта, ограниченного сугубо *крестьянскими* религиозно-бытовыми установками), и гораздо более отчётливо *лукавство* и *расчётливость* — 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 пошёл бы на сделку с Челкашом, как только догадался о её не совсем законном характере.

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

Челкаш тоже, казалось бы, исчерпывающе охарактеризованный ещё 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 нём как о человеке непростом, закрытом от окружающих, ироничном, промышляющем 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*, причём именно потому, что герой, оставшийся наедине с самим собой (Гаврила для него не в счёт!), открывается перед читателем *изнутри*. Оказывается, он не только *бешено активен* и *жестоко опасен* в критические моменты (что вполне согласуется с его начальной характеристикой), но и *возвышенно свободолюбив* (когда ощущает своё душевное родство с морской стихией), и *незлобиво отходчив* (как только минута опасности остаётся позади). Так, среди Гаврилиного трусливого нытья (по миновании опасности) автор словно бы между прочим замечает:

<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*[[12]](#footnote-12).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 шёпота 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 чёрныё корпус без мачт, — *какой-то огромный гроб, безлюдный и пустой*… Каждый удар волны в его бока родил в нём глухое гулкое эхо, похожее на тяжёлый вздох. Справа над водой тянулась сырая каменная стена мола, *как холодная, тяжёлая змея*. <…> а спереди, между стеной и бортом этого гроба, видно было море, молчаливое, пустынное, с чёрными над ним тучами. <…> *Всё было холодно, черно, 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 чёрным 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 ещё только половина работы: Челкаш вернулся, спустил в лодку ‘что-то кубическое и тяжёлое’, затем ‘ещё одно такое же’ (24), и они вновь отчалили. Самочувствие героев при этом описано теперь непосредственно в параллель друг другу и словно бы итожит всё 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 завёл 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 во тьму вперёд лодки *ястребиными очами* и, поводя хищным, горбатым носом, одной рукой цепко держал ручку руля, а другой теребил 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 чём ‘чуть слышно шепнул Челкаш’, как —

<…> Гаврилу снова охватило *острое выжидательное напряжение*. Он весь подался вперёд, во тьму, и *ему казалось, что он растёт, — кости и жилы вытягивались в нём 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 всё это время переполняет душу Гаврилы. Замечательно, что именно этот, высший момент напряжения страха Горький выражает приёмами так называемой *поэтики жеста* — приёмами *пушкинского* (долермонтовского, дотолстовского) психологического анализа!..[[13]](#footnote-13) 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 новый, уже *инфернальный* ужас пронзил всё его существо:

<…> далеко на горизонте, из чёрной воды моря поднялся огромный огненно-голубой меч, <…> рассёк тьму ночи, скользнул своим остриём по тучам в небе и лёг 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 грёб, как машина, и всё *сжимался, точно ожидал удара сверх*у, и ничего, никакого желания не было уже в нём — он был *пуст и бездушен*. (27–28)

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

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 огонёк. 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 ‘*ещё 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 ‘пятишка’, 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 всё чаще и определённее 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 босяка и вора, давно и, как казалось тому, безвозвратно забытые образы собственной далёкой деревенской молодости, чистые и потому полные невозродимой прелести.

Именно это предвозвещали 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 испить 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 всё 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 расчёт «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 своё 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 *всё 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, <…> придёшь ты в деревню, женишься, начнёшь 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 тяпнул*!

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

— Это — дорогая вещь. *Всё-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 всё то далёкое, 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 увлёкся <…> (30) —

и воодушевлённо 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 *обобщённая*, и притом *ностальгически идеальная* истина, не окрашенная никакими реальными внутрисословными отношениями и обстоятельствами.

Гаврила с воодушевлением откликается на слова Челкаша и (уже в который раз!) по бестактности больно ранит обострённое чувство собственного достоинства своего ‘хозяина’ — ‘бесшабашного удальца’:

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

Челкаш одумался…

— Замолол!.. — сказал он свирепо, — ты, может, думал, что я всё это всерьёз… <…>

— Да чудак-человек!.. — снова оробел Гаврила. — Разве я про тебя говорю? *Чай, таких-то, как ты, — много! Эх, сколько* ***несчастного народу*** *на свете!..* ***Шатающих***… (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 вёсла — и разговор ‘смолк’ (31). Но ‘даже от молчания Гаврилы’ на него ‘веяло деревней’, и перед его мысленным взором ‘быстро неслись картины <…> далёкого прошлого, отделённого от настоящего целой стеной из одиннадцати лет босяцкой жизни’ (31). Оказывается, у него ‘было когда-то своё 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 своём безвозвратно далёком прошлом обобщающим авторским пассажем:

Челкаш чувствовал себя овеянным примиряющей, ласковой струёй 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 шёлком озими… *Он чувствовал себя одиноким, вырванным и выброшенным навсегда из того порядка жизни, в котором выработалась та кровь, что течёт в его жилах*. (31)[[14]](#footnote-14)

Всё это — не что иное, как впервые открывшаяся читателю *предыстория* жизни Челкаша, в которой он предстаёт 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 определённо акцентируемые автором мотивы необъяснимой симпатии Челкаша к Гавриле при явно раздражающих его, а чаще вызывающих злобу или презрение суждениях либо поведении этого ‘телёнка’.

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

А пока что продолжается её подспудная компоновка.

Из состояния глубокой сосредоточенности, отрешённости 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. *Всё хищное в его фигуре обмякло, стушёванное 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… ***Всё 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, причём первоначальная *антитетичность* этих реакций и состояний, нарастая по ходу действия, постепенно обернулась своеобразным «двойничеством» героев и стойким читательским впечатлением *полной завершённости* 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.

Её ведущей *темой* главы 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’, ‘вздохнул’ (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 потёрт, но крепок, и очень шёл 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, *телёнок*, 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 ещё раз поехал бы*? а? <искушает Челкаш. — *Ю. Р.*>

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

— Ну. Ежели бы ***две радужных***?

— ***Два ста рублёв***, 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)[[15]](#footnote-15)

Мотив ‘***двух ста рублёв***’, раннее 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 ещё только предстоит развернуться дальше.

Прелюдией к этой развёртке снова является *пейзаж*, в данном случае и на протяжении всей главы сопровождающий происходящее подобно выразительному оркестровому аккомпанементу.[[16]](#footnote-16)

Вначале — вступительное Andante:

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

Когда герои отдаляются и от гавани с множеством судов, и от города с ‘белыми грудами’ домов, Andante сменяется в пейзаже новой темой в темпе Allеgro affettuoso:

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

Колорит и экспрессивные краски пейзажа *мажорны*, но предвещают *бурю*, о чём 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 задаёт волнующий его всё это время вопрос:

— Ну, ***сколько ж тебе дали***? <…>

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

Гаврила *увидел* ***пёстрые бумажки****, и* ***всё в его глазах приняло яркие, радужные оттенк****и*.

— 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 этакие деньги!***.. — и он ***угнетённо вздохнул***.

— Гульнём 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 нём вполне заслуженное презрение. И вдруг теперь именно Челкаш ведёт 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 лицемерно показное смиренное Гаврилово: ‘что же? Я приму!’ —

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

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

Видеть Гаврилу *таким* Челкашу ещё 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 *серьёзным* 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 лёту хватая слова’. Смысл его страстного монолога примитивно прост: только с деньгами тебе — ‘Почёт, 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, расчёты произведены, героям остаётся только разойтись — каждому в свою сторону. Между тем вся предыдущая сцена, — диалог с психологически акцентированными описаниями, — представляет собой отнюдь не развязку перед концовкой, но отчётливо обозначившуюся *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 ещё 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 своё: *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 снившуюся Гавриле и могущую одним махом поставить его на крепкие хозяйские ноги. Он видит себя в роли ***сказочного дарителя***, этакого великодушного ***благодетеля*** униженного жизнью *крестьянского ‘телёнка’-простеца*.

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

Легко, с налётом 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 ***доброго провидения***. И для того, чтобы этот не обычный и не повседневный спектакль прошёл успешно, нужно, чтобы партнёр оставался достойным покровительства. «Драматургическая логика» задуманного Челкашом «действа» 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 своё 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 вёрст восемь. Ты что, опять в город вернёшься? 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 повёл себя совершенно иначе. Он сбивчиво забормотал: ‘Нет… я… не пойду… я…’ — и при этом ‘задыхался и давился чем-то’. Его ‘корчило’, лицо ‘то краснело, то делалось серым’, он ‘мялся на месте, не то желая броситься на Челкаша, не то разрываемый 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 тя к чёрту! — махнул рукой Челкаш. — Влюбился ты в меня, что ли? Мнётся, 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 перечёркивающих, а главное, *обесценивающих* лелеемую Челкашом *идиллию*.

— Уходишь?! — ***звонко крикнул*** Гаврила.

Песчаный и пустынный *берег* ***дрогнул*** *от его крика*, и намытые волнами моря *жёлтые 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 дёрнул 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 шёпотом* 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! Пропащий ведь ты***… ***Нет тебе пути***… А я бы — ох! Дай ты их мне! (36–37)

Несдержанный порыв Гаврилы, несмотря на его ‘*стыдливый* и *просительный* шёпот’, 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 счёта, *много, не все*:

— На! Жри… — крикнул он, дрожа от возбуждения, ***острой жалости*** *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 жалость’ — 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 продаёте***!.. (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 лишён 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, искажённое 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 её понимании героями: *для Челкаша* ‘свобода’ сомасштабна ‘морю’ 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[[17]](#footnote-17)) и *конкретно-личностной* компонент (в своём роде независимый ни от кого и ни от чего «*прохожий*» человек[[18]](#footnote-18)).

Характеристика Гаврилы как ‘***жадного раба***’ получает здесь смысл *обобщающего резюме*: в нём 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 полемичным* 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 подобострастно 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 чёрствости — не чувствовавший этого, остаётся 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 по-царски *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!.. — *рявкнул* 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 ещё 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 вперёд, 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[[19]](#footnote-19)) и тем самым достигает своего *апогея*. Вся дальнейшая концовка рассказа является *развязкой* уже совершившейся ‘драмы’ и, хотя содержит ещё 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 приём!) самостоятельно важными *пейзажными картинами*, которые, согласно правилам музыкальной композиции, в начале развязки тематически возвращают читателя к предкульминационному напряжению действия, а теперь, завершая её, 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 чёрная*** 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 перешёл 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)

Ещё Достоевский показал, что убийство — потому *смертный* грех, что неизбежно и неотвратимо влечёт за собой *духовную* *смерть* самого убийцы.[[20]](#footnote-20) 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 тёплую 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 ***смиренно*** 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 ещё один *концептуально важный* штрих к характеристике героя, углубляя её *объёмность* и тем самым утверждая её *абсолютную правдивость*.[[21]](#footnote-21)

Характерный психологический нюанс: Челкаш убеждён, 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 твёрдо «доигрывает» свою роль:

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

— Возьми и ступай!

<…>

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

— ***Врёшь, возьмёшь, 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, ещё в лодке, оправдывал Гаврила своё 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 взыщет. Ещё спасибо скажут, как узнают*. <…>

Гаврила *видел, что Челкаш смеётся, 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 развёртке сюжета рассказа, *сила* одного и *слабость* другого постепенно обогащались обертонами. Но главным оказался фактор *духовной* природы. *Асоциальный индивидуализм* Челкаша оказался органически включающим в себя *подлинное свободолюбие*, в то время как *сугубо крестьянская суть личности* Гаврилы обернулась *духовной ограниченностью* в самых худших её 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 — расчёта 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, благодетельствующего «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 всё же *в итоге* всего произошедшего — оказываются *равномасштабными* друг другу. Челкаш — *самоограничился*, позволив себе увлечься утопической мечтой стать благодетелем «униженного и оскорблённого» 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 расчёт неосуществлённых утопических фантазий последнего). Эта их *равномасштабность* по-прежнему *антиномична*, но она — *в равной мере действительна* для обоих, поскольку Челкаш *умалился*, испытав оскорбление, которое *необратимо унизило* его ранее беспредельную «гордость», а Гаврила, напротив, «*возвысился*» в собственных глазах, без сожаления сбросив с себя всё то, что делало его «слабым» (наивную чистоту души, страх Божий, веру в непререкаемость 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, подчёркивающий *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 своём духе:

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

<…>

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

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

Так окончательно завершается *событийная* развязка действия. Автору остаётся 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 развёртке *прямую* перспективу (неподвижно стоящий Гаврила, сосредоточенно смотрящий вслед удаляющемуся Челкашу) в *обратную* (фигура Челкаша не *умаляется* по мере удаления, а *растворяется*, исчезает *в необъятно расширяющемся пространстве*):

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

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

Так подготовлен писателем самый последний в произведении, а значит, и самый главный идейный акцент. Что́ предпримет этот человек сейчас, когда остался один на один со своей совестью и когда немыслимые 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 всё 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, твёрдыми шагами*** пошёл 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, расчётливее, 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, тяжёлые волны на прибрежный песок, разбивая их в брызги и пену. Дождь ретиво сёк воду и землю… ветер ревел… *Всё кругом наполнялось* ***воем****,* ***рёвом****,* ***гулом***… *За дождём* ***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)

**8**

Описанная Горьким ‘маленькая драма’ — это поистине социальная драма, тем более страшная, что никакие внешние условия не вызывают и не ускоряют её. Босяк, лишённый всяких идеалов, оказывается бесконечно выше в своей человеческой ценности, чем зачумлённый 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 флёр идеализации, оставались всё-таки на исходных позициях этой идеализации.

Лев Толстой видел спасение русского крестьянства в достижении того, что — будучи достигнуто — явилось бы исходной точкой для наибыстрейшего развития капитализма в деревне и, следовательно, для наибыстрейшей 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 наибыстрейшей 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 *наёмных 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 всё же горьковский Гаврила — не идеальный «крестьянин от сохи» Михайловского. Это типичный *толстовский* мужик: он «нутром» верит в бога, привязан к земле и хозяйству, живёт своим трудом и не «заражён» цивилизацией, грамотой, «городом». Горький более чем убедительно показывает, что он несчастен, пока беден. Появись в его руках сумма, позволяющая выйти в кулаки, — и он рванётся к этому пределу со всей своей патриархальной цельностью, и он из давимого, эксплуатируемого сразу же сделается идеальным кровососом. Более того, сама темнота, само христианское смирение патриархального крестьянина — не более чем поверхностная плёнка личной самозащиты, при первом же «благоприятном» случае сбрасываемая ради какой угодно «корысти» или, в лучшем случае, извиняющая её.

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 её 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 плеяде 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 отчётливо сближался с народниками, поскольку воплощение идеала человека *натурально* «опрощённого», 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 её 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 чём и почему они полемизируют), но, во всяком случае, такая задача в рассказе «Челкаш» поставлена и решена, в художественном отношении, весьма нетривиально.

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. Изд. 4-е. СПб., 1914. С. 50–61 (Горький. С. 56-57).
5. *Лермонтов М. Ю*. Герой нашего времени // *Лермонтов М. Ю*. Собр. соч.: В 4 т. Изд. 2-е, испр. и доп. Л.: Наука, 1981. С. 183–314.
6. *Пушкин А. С.* К морю // *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. Изд. 3-е. М.: Изд-во АН СССР, 1963. С. 198.
7. *Пушкин А. С.* Станционный смотритель // *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. Изд. 3-е. 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

1. *Аристотель*. Поэтика // Электронный ресурс: <http://static.booksss.ru/_A/_> Aristotel\_Poetika1/\_Aristotel\_Poetika1.fb2
2. *Ветловская В. Е.* Анализ эпического произведения: Проблемы поэтики. СПб.: Наука, 2002. – Глава четвёртая: «Логика положений (‘Тот свет’ в ‘Преступлении и наказании’ Ф. М. Достоевского)» – С. 125–153.
3. *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).
4. Словарь античности / Пер. с нем. М.: Эллис Лак; Прогресс, 1994. С. 346.
5. *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.
6. [*Тарасова А. А.*] Челкаш [Примечания] // *Горький М.* Полн. собр. соч. Художественные произведения: В 25 т. М.: Наука, 1969. Т. 2. С. 581–586.
1. Подробнее об этом см. в комментариях А. А. Тарасовой [17]. [↑](#footnote-ref-1)
2. См.: [17, с. 584]. [↑](#footnote-ref-2)
3. Подробнее см.: [17, с. 581–582]. [↑](#footnote-ref-3)
4. Иначе говоря, рассказ вышел в свет, как только его публикация стала зависеть от воли Короленко, а не Михайловского. [↑](#footnote-ref-4)
5. То есть не имеющий ничего общего с традицией «городских» пейзажей, например, Н. В. Гоголя, или Ф. М. Достоевского, или кого бы то ни было ещё. [↑](#footnote-ref-5)
6. 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. [↑](#footnote-ref-6)
7. 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 её, 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 оскорблённых», 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 обострённое 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. [↑](#footnote-ref-7)
8. См. у Даля: «<…> *пятитка* <…> бумажка в пять рублей, пятирублёвая» [14]. [↑](#footnote-ref-8)
9. В связи с этим закономерно возникает аналогия с началом толстовского описания Бородинского сражения в «Войне и мире» [см.: 9]. Всё 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 отчётливо использованный приём «остраннения» ни в какой мере не служит, например, решению задачи психологической (или какой угодно другой) характеристики собственно Пьера как героя романа. Приём 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 всё той же *философско-исторической концепции* писателя. [↑](#footnote-ref-9)
10. Одно дело, скажем, когда в «Войне и мире» Л. Толстой, в сцене, предшествующей обольщению Наташи Ростовой Анатолем Курагиным в театре, использует этот приём для выражения напряжённого психологического состояния героини, остро переживающей непонятную ей вынужденную разлуку с князем Андреем, а затем её предельного смятения, когда впервые в жизни она столкнулась с расчётливой, 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 её восприятие декораций и всего происходящего на сцене в их *вне*художественной, обессмысленной предметности [см.: 8].

Другое дело, когда, в сущности, тот же приём 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 развёрнутой, насыщенной множеством деталей сцены приёмного дня у Туркиных, куда попадает герой рассказа, вчерашний столичный универсант, 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 вёрст ‘весной, в праздник <…>, после приёма больных’, из своего Дялижа в *С*., ‘чтобы развлечься немножко’ [11. C. 25], а второй — уже к ночи, возвращаясь так же пешком к себе в Дялиж. Первый маркирован строчкой: ‘Когда ещё я не пил слёз 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 самый 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 ещё 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 приёма видится читателю исключительно глазами центрального героя. Это именно он весьма трезво замечает и нарочитость «шуток» 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 влюблённость в юную дочь-музыкантшу. Как раз этот контраст между всегда одним и тем же распорядком приёмных дней у Туркиных и психологическим состоянием героя, заранее настроенного воспринимать всё с добродушной снисходительностью, и остранняет для читателя всё происходящее. Но эффект остраннения 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. [↑](#footnote-ref-10)
11. Обращает на себя внимание последняя фраза цитаты, которая, почти незаметно для читателя, выходит за жанровые рамки собственнопсихологического портрета — это уже *авторская* поэтическая *сентенция общего порядка*. Если бы было сказано просто: ‘вмещает в душу’ — то было бы сказано всё ещё о Челкаше, но говорится: ‘вмещает в душу *человека*’ — и это уже столько же о нём, сколько вообще о людях определённого 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* *приём* и даже *принцип психологического анализа*, который появился в литературе ещё 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 2), но и в многочисленных пародиях на него, где его персонажи-«босяки» высокопарно то и дело «философствуют» (см., напр.: [4]). [↑](#footnote-ref-11)
12. Горький, сам *писательски* цельная натура, интуитивно, может быть, и отдавал себе отчёт в том, что отсылает здесь читателя к определённым романтическим мотивам русской классики, причём к мотивам не *обще*романтическим, 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. [↑](#footnote-ref-12)
13. Ср., напр., в «Станционном смотрителе» классический пример выражения психологического состояния человека приёмами «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 каблуком, и пошел… Отошед несколько шагов, он остановился, подумал… и воротился…» и т. д. [7]. [↑](#footnote-ref-13)
14. Заметим: опять финальная авторская сентенция *обобщает глубинную суть* личностных чувствований героя, но не принадлежит его *сознанию*! [↑](#footnote-ref-14)
15. 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 ещё только ‘*можно* *было*’ сделать!.. [↑](#footnote-ref-15)
16. Именно теперь становится особенно ощутимо, что в стилистике авторского повествования это — один из важнейших *смыслообразующих* приёмов. [↑](#footnote-ref-16)
17. См. в названии другого рассказа Горького [2]. [↑](#footnote-ref-17)
18. См. реплику Василисы по поводу Луки в I действии пьесы «На дне» [3]. [↑](#footnote-ref-18)
19. Ср.: **«**Перипетия — это перемена происходящего к противоположному, и притом, как мы говорим, по вероятности или необходимости» [12]. [↑](#footnote-ref-19)
20. Из последних исследователей, писавших об этом, см.: [13] [↑](#footnote-ref-20)
21. 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]. [↑](#footnote-ref-21)