

ПУБЛИКАЦИИ

СООБЩЕНИЯ

СТАТЬИ

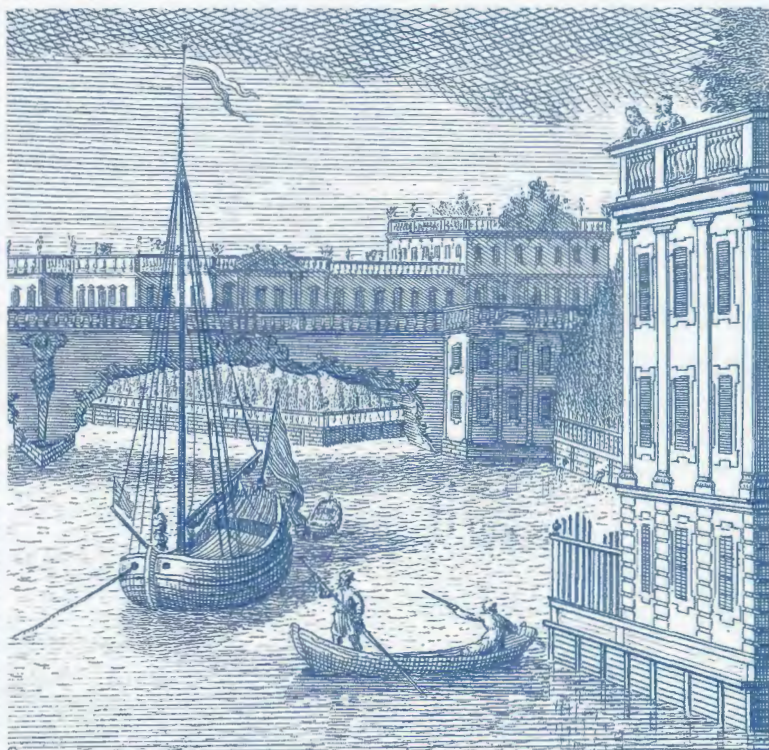
ISSN 2222-2960

ИСТОРИЯ

И

Выпуск 15 (15)

КУЛЬТУРА



Санкт-Петербург
2018

Санкт-Петербургский государственный университет
Институт истории
Кафедра западноевропейской и русской культуры

ИСТОРИЯ И КУЛЬТУРА

Выпуск 15 (15)

**СТАТЬИ
СООБЩЕНИЯ
ПУБЛИКАЦИИ**

Санкт-Петербург
2018

ББК 83+85+87.8

История и культура. Вып. 15 (15)

Статьи. Сообщения. Публикации

ISSN 2222-2960

Санкт-Петербургский государственный университет
Институт истории
Кафедра истории западноевропейской и русской культуры
Заведующий кафедрой
кандидат исторических наук, доцент *Д. О. Цыпкин*

Рекомендовано к печати
Ученым советом Исторического факультета СПбГУ.

Рецензенты:

В. Е. Ветловская, доктор филологических наук,
ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН
Г. М. Прохоров, доктор филологических наук,
ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН

РЕДКОЛЛЕГИЯ:

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

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

Адрес редакции:

199034, Санкт-Петербург, Менделеевская линия, д. 5

Тел./факс (812) 328-94-47

© текст, авторы статей (см. оглавление), 2018

Кафедра истории
западноевропейской и русской культуры
Санкт-Петербургского государственного университета
посвящает настоящий выпуск альманаха
«История и культура»
светлой памяти

доцента кафедры
кандидата искусствоведения, доцента

Валентина Михайловича
МУЛЬТАТУЛИ

и

профессора кафедры
доктора исторических наук,
главного научного сотрудника
Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН

Гелиана Михайловича
ПРОХОРОВА

ОГЛАВЛЕНИЕ

Памяти Валентина Михайловича Мультиатули

- А. В. Березкин, Ю. К. Руденко.* Валентин Михайлович Мультиатули . . . 7
В. М. Мультиатули. Стихотворения и переводы 20
Жан-Бернар Каур д'Аспри. А. С. Пушкин и музыка 32

Памяти Гелиана Михайловича Прохорова

- С. А. Семячко.* Гелиан Михайлович Прохоров 55
 Список печатных работ Г. М. Прохорова за 2008–2017 гг. 62
Н. А. Юферева (Ивкова). «Время крестообразно...» 70

Памяти поэта Ивана Стремякова

- Ю. К. Руденко.* Иван Степанович Стремяков (1941–2017).
 Вехи биографии (по материалам вдовы поэта Галины
 Николаевны Стремяковой) 75
И. А. Сергеева. Самородок земли сибирской 81
А. В. Родосский. Стремяков 84
 Стихотворения Ивана Степановича Стремякова 88

СТАТЬИ

- С. В. Иванова.* Словесная икона Воскресения:
 к вопросу трансляции культурной традиции
 (на примере особенностей славянского перевода
 «Слова на Пасху» свт. Иоанна Златоуста) 97
С. Н. Искюль. Первая официальная история войны 1812 года 113
А. В. Родосский. Пушкин и Барри Корнуол 130
Ю. К. Руденко. Эпистолярный стиль Н. Г. Чернышевского 149
И. Ю. Шауб. Загадка Владимира Соловьева 169
Ю. К. Руденко. Проблема героя в раннем творчестве
 М. Горького: Рассказ «Макар Чудра» 184
О. Б. Сокурова. Николай Гумилев во времени: против течения . . . 214
И. Ю. Шауб. И. А. Бунин и Россия 230

СООБЩЕНИЯ

- Е. А. Ляховицкий.* Типы древнерусского письма по А. Л. Шлёцеру . . .249
- М. А. Скопина.* К проблеме шрифтового анализа
древнерусских памятников искусства письма253
- Г. А. Мольков.* Орфография дублетных букв в древнерусских
рукописях XI–XII веков264
- А. В. Петрова.* Проблема перехода на современный курсив
в индивидуальном письме русской элиты первой четверти
XIX века274
- А. Е. Рукавишникова.* Собрания русских автографов конца
XIX — начала XX века как источник для исторического почерко-
ведения (по материалам РНБ)280
- Е. С. Симонова.* Влияние западной моды на становление
образа советской женщины в 1930-х гг. на примере
творчества Эльзы Скиапарелли.289

ПУБЛИКАЦИИ

- В. Е. Ветловская, Ю. К. Руденко.* Ранний Гоголь
в исследованиях А. В. Самышкиной305
- А. В. Самышкина.* Ранние эстетические опыты Н. В. Гоголя309
- А. В. Самышкина.* Философско-исторические истоки
творческого метода Н. В. Гоголя328
- А. В. Самышкина.* К проблеме гоголевского фольклоризма
(Два типа сказа и литературная полемика в «Вечерах
на хуторе близ Диканьки»).366
- Аннотации402
- Summaries410
- Об авторах418
- Authors420
- Требования к авторским материалам422
- Порядок рецензирования рукописей научных статей,
поступивших в редколлегию альманаха429

Подписано в печать 15.08.2018. Формат 60x90 $\frac{1}{16}$. Бумага офсетная.
Гарнитура Таймс. Печать офсетная. Усл. печ. л. 27. Заказ № 1078.

Отпечатано с готовых диапозитивов в ООО «Контраст»
192029, Санкт-Петербург, пр. Обуховской Обороны, д. 38.

Ю. К. Руденко

**ПРОБЛЕМА ГЕРОЯ
В РАННЕМ ТВОРЧЕСТВЕ М. ГОРЬКОГО:
РАССКАЗ «МАКАР ЧУДРА»**

1

Появление в русской литературе нового писательского имени — Максим Горький — относится к 1892 году, когда в далекой провинциальной газете (в Тифлисе) был напечатан рассказ начинающего писателя-самоучки «Макар Чудра».* Литературная известность пришла к нему с публикацией в 1895 году в столичном журнале по инициативе и при непосредственном содействии В. Г. Короленко рассказа «Челкаш»,** когда о молодом писателе заговорила критика.*** Но широкое, разноречивое и постоянное внимание критики и литературоведения к творчеству М. Горького возникло только после выхода в свет в 1898 году двухтомника «Очерков и рассказов» писателя [3]. Этим же годом следует датировать и конец *раннего периода* его творчества, для которого характерно прежде всего исключительное господство малых повествовательных жанров разной стилевой окраски и преобладание в них так называемой темы *босячества* со всем многообразием типических характеров, бытовых коллизий, драматических конфликтов и индивидуальных судеб людей, принадлежащих этой среде, выброшенных из мира «нормальных» социальных отношений на «дно» жизни.

С 1899 года Горький на время как бы вообще прекращает писать рассказы,**** начиная создавать повести («Фома Гордеев», 1899; «Трое», 1900; «Мать», в английском переводе — Нью-Йорк, 1906–1907; на русском и немецком языках — Берлин, 1907; в России с большими цензурными изъятиями — в «Сборниках товарищества “Знание”», 1907–1908, полностью — Пг., 1917), пьесы («Мещане», 1901; «На дне», 1902; «Дачники», 1904; «Дети солнца», 1905; «Варвары», 1906; «Враги», 1906), сатирически-публицистические памфлеты («В Америке», 1906; «Мои интервью», 1906–1907; «9-е января», 1907), и весь этот период между 1899 и 1907 годами составляет в его творческом развитии новый, особый этап — этап стремительного художнического взросления и выхода к вершинам творческой зрелости.

Однако *магистральная линия* идейно-художественной эволюции Горького, окончательно определившаяся в произведениях первой половины 1900-х годов, достаточно отчетливо наметилась уже с самого начала творческого пути писателя, и выяснить смысл и характер ее *возникновения* в пестром потоке горьковского творчества 1890-х годов — *задача* настоящей статьи. В решении этой задачи несомненную помощь оказывает сам писатель, который весьма строго отбирал произведения этой поры для включения в свои сборники и прижизненные собрания сочинений. Поскольку большая часть этих произведений многократно им правилась, то уже целый ряд поколений поздних современников Горького имел возможность читать ранние тексты писателя в доведенной до совершенства художественной форме. И наконец, издание советского академического Полного собрания сочинений М. Горького [1] предлагает все эти тексты в их каноническом виде.*****

Возвращаясь к ранней новеллистике писателя, следует сказать, что выдвинутое еще критиками начала века и в советское время утвердившееся в качестве аксиомы деление ее на «романтическую» и «реалистическую» далеко не корректно с научной точки зрения. Сам Горький, не возражая против такого деления, толковал его существенно по-своему, распространяя на всю литературу

классического реализма XIX века, прежде всего французскую и русскую, а также на всю европейскую прозу Нового времени в ее наивысших достижениях. Об этом красноречиво свидетельствует его поздняя обширная статья «О том, как я учился писать» (1928) [4]. В ней же он так объясняет свое раннее творчество: «<...> на вопрос: почему я стал писать? отвечаю: по силе давления на меня “томительно бедной жизни” и потому, что у меня было так много впечатлений, что “не писать я не мог”. Первая причина заставила меня попытаться внести в “бедную” жизнь такие вымыслы, “выдумки”, как “Сказка о соколе и уже”, “Легенда о горящем сердце”, “Буревестник”, а по силе второй причины я стал писать рассказы “реалистического” характера — “Двадцать шесть и одна”, “Супруги Орловы”, “Озорник”» [4, с. 473]. Обращает на себя внимание, что слово «реалистический» Горький заключает в кавычки, а применительно к своим «выдумкам» вообще избегает называть их «романтическими».

Действительно, разделение ранних горьковских рассказов на «романтические» и «реалистические» прежде всего грубо схематично. *Во-первых*, его «романтические» легенды и «песни» (стихотворения в прозе) всегда даются в реалистическом обрамлении: и автор-повествователь, и тем более герой-рассказчик отчетливо индивидуализированы и обрисованы как современные национально и социально типизированные личности, каждая с внятно выраженным характером и с собственной мировоззренческой позицией. *Во-вторых*, то, что обычно считается приметам «романтического стиля» — стремление выделить на сером фоне обыденной жизни нечто исключительное, бунтарское, пусть оно будет даже единичным или социально уродливым, — присуще творчеству Горького вообще, и не только на его первом этапе. Хотя, нужно заметить, именно в произведениях 90-х годов это стремление выступило наиболее открыто и стало определяющим фактором, обусловившим собой весь художественный строй как романтических «выдумок» и многочисленных не «выдуманных» газетных рассказов и очерков писателя, так и его «реалистических» рассказов.

Ведущим идейным стержнем художественных исканий раннего Горького стала **проблема героя** — поиск героического начала, героического характера в самой действительности.

Насколько молодой Горький был *самобытен* в этом отношении, покажет дальнейший анализ. А вот как его творчество уже на раннем этапе соотносилось с художественными традициями прошлого, можно понять, только совершив предварительно краткий, но необходимый экскурс в прошлое русской, и не только русской литературы.

2

Проблема героя была одной из центральных проблем чуть ли не всей русской литературной классики XIX века. Если говорить о русском романтизме, то в его стилевых и мировоззренческих рамках *герой* мыслится либо как герой-патриот, герой-тираноборец, герой национально-народный («Думы», «Войнаровский» Рылеева; «Вольность», «Деревня», «К Чаадаеву» Пушкина; «Вадим», «Песнь о купце Калашникове...» Лермонтова; «Вечера на хуторе близ Диканьки», 1-я редакция «Тараса Бульбы» Гоголя), либо как герой, рвущийся к *свободе* — свободе «вообще» или свободе от пут закоснелого, пошлого, лицемерного общества («К морю», «Кавказский пленник», «Цыгане» Пушкина; «Парус», «1-е января», «Дума», «Мцыри» Лермонтова).

В русской реалистической прозе, драматургии, поэзии Золотого века, преимущественно в ее *вершинных* достижениях, поражает необычайное разнообразие созданных ею *типов* «героя времени» и намеченных ею путей *поиска решений* этой проблемы. Здесь и *мятущиеся* герои Грибоедова, Пушкина, Лермонтова, Некрасова, Льва Толстого;^{6*} и *слабые* герои Искандера-Герцена, Некрасова, Тургенева, Помяловского, Василия Слепцова, Гончарова, Островского;^{7*} и *деятельные прагматики* — *минус-герои изначально*, как у Гоголя, Достоевского, Островского,^{8*} либо *в итоге*, как у Гончарова, Писемского, Помяловского, Достоевского, Островского;^{9*} и «*новые люди*»

Тургенева, Чернышевского,^{10*} а также *идеально-положительные герои* Чернышевского, Достоевского, Некрасова;^{11*} и *карикатурно-травестированные* либо *демонически зловещие* герои Грибоедова, Пушкина, Тургенева, Достоевского, Гончарова^{12*} — вот наиболее блистательные направления *поиска героя* и *поиска решения проблемы героя* русскими классиками.

Так что можно заранее утверждать, что Горький не просто органически *вписывается* в эту литературную традицию, но что он не менее органически также и *завершает* ее, замыкая своим творчеством Золотой век русской классической литературы.^{13*} Если же говорить о влиянии на него западноевропейских литературных традиций и их творцов, то лучше всего об этом свидетельствует та же поздняя его статья «О том, как я учился писать». Широчайший диапазон упоминаемых в ней писательских имен охватывает, по сути, всю западную литературу Нового времени от ее родоначальников и предтеч (Рабле, Сервантес, Шекспир) до новаторов 1-й четверти XX века (Ромен Роллан, Гауптман, Томас Манн, Джек Лондон и др.) — но это всё в поучение советской писательской молодежи, которой адресована статья. Говоря же собственно о себе, Горький особенно выделяет Бальзака (и вслед за ним поименно всех выдающихся французских реалистов XIX века), аттестуя их как великих стилистов, мастеров типизации и индивидуализации человеческих характеров, виртуозов по богатству и точности наблюдения мельчайших деталей социального, бытового, психологического, исторического и «местного» характера, но сугубо подчеркивает *буржуазно-критическую* тенденцию в их совокупном творчестве, тенденцию, которой — именно как *значимой* темы и, соответственно, как тенденции — не было в наследии русских классиков не только XIX века, но и всей дореволюционной отечественной литературы. О проблеме *героического* (как такового) в литературах Запада нет и речи.

Действительно, в противоположность русской классике XIX века, великие западные классики этого же времени не ставили и даже не мыслили себе проблемы героя, как она виделась последовательно всем поколениям русских писателей-реалистов.

Идеально-положительные герои остались для всех западных литератур в их классицистическом прошлом. Литературы эпохи Просвещения этой проблемы просто не знали — героическое начало было личностным свойством самих просветителей, прежде всего философов, драматургов, публицистов, памфлетистов Англии и Франции (Свифт, Дефо, Филдинг, Стерн, Годвин; Вольтер, Монтескье, Гольбах, Дидро, Руссо). Романтики повсеместно (в Англии, Германии, Италии, Франции, Польше, Венгрии, Чехии, США) отвергали самый принцип нравственной оценки героя. И столь же повсеместно героизировались у них бунтари-мстители (герои «восточных» поэм Байрона, Эдмон Дантес Дюма [«Граф Монте-Кристо»]), борцы за социальную справедливость (Роб Рой Вальтера Скотта [«Роб Рой»], Рудольф Эжена Сю [«Парижские тайны»]), задыхающиеся в застойной атмосфере пошлого общества филистеров, непонятые и непризнанные гении (Крейслер Гофмана [«Крейслериана», «Житейские воззрения Кота Мурра»]), люди, вступающие в единоборство с могущественными силами природы («Моби Дик» Мелвилла, «Труженики моря» Гюго), духовно сильные личности из народных низов (Жан Вальжан Гюго [«Отверженные»]).

В западноевропейском реализме XIX века нет героя, аналогичного «лишнему...», или «новому...», или «особенному человеку» русской литературы; нет даже «по-русски» поставленных типов «подлеца-приобретателя» или же терпящего фиаско в своих возвышенных иллюзиях насчет себя «делового» героя. Тип наиболее «высокого» героя представлен здесь единичными персонажами, такими, как Жюльен Сорель Стендаля («Красное и черное») или Растиньяк и Люсьен Шардон Бальзака («Отец Горио», «Утраченные иллюзии», «Блеск и нищета куртизанок»), в которых заявлена совсем другая проблема, позднее получившая крылатое имя с трагическим подтекстом — «Путь наверх».^{14*}

Но так этот тип героя выглядел только в эпоху возникновения реализма во французской литературе — у его родоначальников. На завершающей же его стадии^{15*} этот тип выродился в Жоржа

Дюруа Мопассана («Милый друг»). Единичные *подлинно положительные* герои западноевропейского реализма — это либо участники национально-освободительной борьбы (Фабрицио дель Донго в «Пармской обители» Стендаля, Артур в «Оводе» Войнич), либо наивно-сентиментальные страдалцы-юноши и чудаки Диккенса.

Таким образом, значение Горького в истории русской и мировой литературы состоит именно в том, что он впервые осмыслил эту проблему как *реально назревшую* в самой современной ему действительности.

И в этом отношении невозможно переоценить богатейший опыт его личных житейских наблюдений, накопленных еще с тех пор, как он стал сознавать себя изгоем в доме родного деда и малым подростком был выброшен им «в люди», а затем проходил свои «университеты», странствуя «по Руси» и ее юго-западным окраинам. На протяжении более чем полутора десятка лет он вращался исключительно в среде полудеклассированных трудовых «низов» Поволжья и Новороссии, «экзотических» народностей Бессарабии, Крыма, Кавказа, кочевых цыган степного Прикарпатья и, наконец, полностью деклассированного босячества. Столь обширный запас личных наблюдений и еще более пестрый запас умственных и эмоциональных впечатлений от огромного количества беспорядочно прочитанных книг составили неиссякаемый источник первоначальных творческих вдохновений, интуитивных мировоззренческих прозрений и новаторских художественных откровений начинающего писателя.

3

Поиск *современного* героя как *подспудная* проблема нашла себе совершенно отчетливое выражение уже в первом опубликованном рассказе писателя — «Макар Чудра» (1892).^{16*}

Избранная здесь Горьким архитектурно-конструктивная форма «рассказа в рассказе» окажется впоследствии одной из часто встречающихся структур его новеллистики. Однако с самого начала эта

традиционная форма мотивационно-тематической композиции повествовательного произведения приобретает у Горького не просто глубоко *содержательный*, но и *мировоззренчески проблемный* характер.^{17*}

Обращает на себя внимание также и *тип заглавия* рассказа. *Единичное собственное имя* в названии произведения еще со времен Пушкина («Евгений Онегин»), помимо традиционного указания на центрального героя, приобрело в русской литературе, в качестве одной из важнейших функций, указание также (и/или прежде всего) на его *проблемную центроположность*.

В «Макаре Чудре» эта функция названия тоже отчетливо присутствует, но еще как бы *полу-интуитивно* и в *параллель* с главной проблемой.

Последнее совершенно очевидно, так как центральное место в рассказе (и тематически, и объемно) занимает собственно история любви и смерти Лойко Зобара и Радды, а образ Макара Чудры как очевидца и рассказчика их истории играет на первый взгляд лишь роль красочного вступления к его рассказу. Затем он эпизодически комментирует происходящее, а в концовке присутствует словно бы исключительно ради завершения «рамки».

Всё это так, и в то же время, если внимательно вчитываться в текст, совсем не так.

Рассказ открывается величественным, и притом откровенно лирическим, пейзажем, в котором доминирует *авторский* взгляд на мир, предстающий ярко *экзотическим* (потому что заставляет вспомнить «ожную» экзотику старых русских романтиков) и одновременно *реалистическим* (потому что вся его *объективная* детализация точно соответствует обстановке цыганских кочевий юго-западных степей Новороссии):

С моря дул *влажный холодный* ветер, разнося по степи *задумчивую мелодию* плеска набегавшей на берег волны шелеста прибрежных кустов. Изредка его порывы приносили с собой *сморщенные, желтые* листья и *бросали* их в костер, раздувая пламя; окружающая

нас мгла осенней ночи *вздрагивала и, пугливо отодвигаясь*, открывала на миг слева — *безграничную* степь, справа — *бесконечное* море и прямо против меня — фигуру Макара Чудры, старого цыгана, — он сторожил коней своего табора, раскинутого шагах в пятидесяти от нас. [2; 13]^{18*}

Описываемый далее *портрет* Макара Чудры буквально впечатывает его мощную, колоритную фигуру в это буйство природных стихий как их порождение и неотъемлемую составляющую:

Не обращая внимания на то, что *холодные волны ветра*, распахнув чекмень, *обнажили* его волосатую *грудь* и *безжалостно бьют* ее, он *полулежал в красивой, сильной позе*, лицом ко мне, методически потягивал из своей громадной трубки, выпускал изо рта и носа густые клубы дыма и, *неподвижно уставив глаза куда-то через мою голову в мертво молчавшую темноту степи*, разговаривал со мной, не умолкая и не *делая ни одного движения к защите от резких ударов ветра*. [2; 13]

И непосредственно вслед за этим идут одна за другой реплики Чудры, обращенные к своему молодому собеседнику (тогдашнему русскому чужаку-бродяге, нынешнему автору-повествователю). Читатель не видит и не слышит его, не слышит даже вопросов Чудры, обращенных к нему. Автор приводит, дословно и полно, только суждения и оценки старого, умудренного жизнью цыгана, для которого все вопросы, недоумения, сомнения остались далеко в прошлом и истина жизни давно открылась во всей полноте и ясности. Своего молодого собеседника он одобряет либо не одобряет — и тогда снисходительно наставляет и поучает.

Но оригинальность горьковского приема состоит не только в том, что он полностью редуцирует диалог как внешнюю форму разговора, восстанавливая из реплик цыгана смысл всех вопросов или ответов его русского собеседника-слушателя. То, что гораздо позже М. М. Бахтин назовет внутренней диалогичностью речи, здесь у Горького представляет собою фактически *диспут*, спор между двумя точками зрения на жизнь, на место человека в жизни.

— Так ты ходишь? Это хорошо! Ты славную долю выбрал себе, сокол. **Так и надо: ходи и смотри, насмотрелся, ляг и умирай — вот и всё!** [2; 13]

Собеседник Чудры — *русский* странник-бродяга, искатель смысла жизни; сам же Чудра — кровь от крови и плоть от плоти *искони кочевого народа*, и это его ментальный принцип: ‘ходи и смотри’.

— Жизнь? Иные люди? <...> **Разве ты сам — не жизнь? Другие люди живут без тебя и проживут без тебя.** Разве ты думаешь, что ты кому-то нужен? **Ты не хлеб, не палка, и не нужно тебя никому.** [2; 13]

Каждый сам себе ‘жизнь’ — ведь это не что иное, как *врожденный*, так сказать *нутряной, индивидуализм*, не просто чуждый, но прямо противопоказанный *ментальной русской соборности!*

— Учиться и учить, говоришь ты? **А ты можешь научиться сделать людей счастливыми?** <...> Чему учить? *Всякий знает, что ему нужно.* Которые *умнее*, те берут что есть, которые *поглупее* — те ничего не получают, и *всякий сам учится...* [2; 13–14]

‘А ты можешь научиться сделать людей счастливыми?’ — вопрос риторический, но весьма показательный. Чудра просто *знает*, что ‘сделать людей счастливыми’ невозможно, и потому насмешливо отвергает саму эту идею. Молодой же его собеседник-правдоискатель знает другое: *русский человек никогда* не перестанет мучиться вопросом «*что есть счастье?*» и *всегда* будет искать пути ‘сделать людей счастливыми’. Кроме того, Чудра всю сложность социального неравенства сводит до простейшей антиномии ‘*умных*’ и ‘*поглупее*’, что для него естественно, но не может не показаться крайне наивным любому, даже деклассированному человеку современного «цивилизованного» общества.

— *Смешные* они, те люди твои. *Сбились в кучу и дают друг друга*, а места на земле вон сколько, — он широко повел рукой на степь. — **И всё работают. Зачем? Кому? Никто не знает.**

Видишь, как человек *пашет*, и думаешь: вот он *по капле с потом* силы свои *источит* на землю, а потом *ляжет* в нее и *сгниет* в ней. *Ничего по нем не останется, ничего он не видит с своего поля и умирает, как родился, — дураком.* [2; 14]

Замечательный взгляд со стороны *кочевника* — на труд *земледельца*! И даже почему последний — ‘*дурак*’, находит себе дальше нетривиальное обоснование:

— Что ж, — он (человек. — Ю. К.) родился затем, что ли, чтоб *поковырять* землю да и умереть, не успев *даже могилы самому себе выкопать*? *Ведома ему воля? Ширь степная понятна? Говор морской волны веселит ему сердце? Он раб — как только родился, всю жизнь раб, и всё тут!* <...> [2; 14]

Как саркастично звучит это ‘*поковырять* землю’! Какой презрительной гиперболой отдает фраза ‘не успев *даже могилы самому себе выкопать*’! — Можно подумать, что цыгане сами себе могилы копают!.. Но зато ‘*воля*’, ‘*ширь степная*’, ‘*говор морской волны*’ — это поистине бесценное достояние свободного человеческого духа! И безоговорочно звучащий в устах Чудры приговор ‘*раб*’ по отношению к тем, кто трудится на земле (других он не знает), в сознании *русского* читателя, которому в свое время был адресован рассказ, невольно должен был ассоциироваться — по принципу эмоционально-оценочной взаимоисключительности — с народнически-умилительной формулой ‘*власть земли*’ (Глеб Успенский).

4

Как видим, жизненный опыт Макара Чудры — там, где он выходит за рамки внутренних обстоятельств цыганского кочевья, — основывается на наблюдениях за жизнью народных низов, а следовательно, и на человеческую жизнь вообще мудрый цыган смотрит исключительно *снизу*. Поэтому в его суждениях и оценках нельзя

не ощутить значительной доли *правды*. В то же время его самосознанию совершенно недоступно понимание того, что его *стихийный индивидуализм* — не что иное, как обратная сторона презираемого им *'рабства'*. Напротив, его молодой собеседник — будущий автор рассказа — человек совсем другого цивилизационного уровня, а вместе с ним и общественного сознания. В связи с тем, что он не столько «бродяжничает», сколько *странствует* (с теми целями, о которых мы знаем из возражений Чудры), уже тогда, вопреки своему наличному социальному статусу (более чем «низкому»), ушел и от эгоистического индивидуализма, и от стихийной бессознательности в наблюдении жизни.

Правда, позиция его еще очень туманна. 'Учиться и учить' — по форме это позиция просветителя, но по существу она не имеет ничего общего с Просветительством как историческим феноменом: ведь горьковский молодой правдолюбец идет не от знания к народу, а от народа — к знанию, и эта цель его еще достаточно зависима от народнических иллюзий на этот счет. Кроме того, он ищет некую иллюзорную *всеобщую* правду, правду, которая могла бы объяснить неправду жизни *каждому* человеку и указать *всем* пути ее изменения. Вот почему «мудрость» Чудры для него не нова и не удовлетворительна.

Но вернемся к тексту рассказа. От разобранных выше общемировоззренческих суждений Макар Чудра переходит к их обоснованию конкретными эпизодами из своей личной жизни, на чем, собственно, заканчивается взаимное знакомство собеседников и замирает самый разговор. Наступает пауза, во время которой Макар Чудра 'плюет в костер' и 'набивает трубку', воет ветер 'жалобно и тихо', во тьме 'ржут кони', а из табора плывет 'нежная и страстная' песня 'красавицы Нонки, дочери Макара' [2; 15]. Это дает повод автору столь же по-своему красочно, как раньше Макара Чудру, обрисовать образ юной красавицы-цыганки:

Я знал ее голос густого, грудного тембра, всегда как-то странно, *недовольно и требовательно* звучащий <...>. На ее смуглом, матовом лице *замерла надменность царицы*, а в подернутых

какой-то тенью темно-карих глазах *сверкало сознание неотразимости ее красоты и презрение ко всему, что не она сама.* [2; 15]

Портрет, как видим, ярко индивидуализирован, но отнюдь не идеализирован, притом что отчетливо национально характерен. Поскольку Нонке не предназначено никакой роли в сюжете, этот ее портрет в свое время отгнетит по контрасту идеальную красоту Радды.

Зато ее пение станет поводом для Чудры преподать своему русскому знакомцу еще один урок цыганской мудрости, а заодно — опять же в *поучение* ему — вспомнить некую «быль» (которая и станет главной темой произведения — темой, столь, казалось бы, многоречиво и многосложно подготовленной):

<...> не верь девкам и держись от них дальше. Девке целоваться лучше и приятней, чем мне трубку курить, а поцеловал ее — и *умерла воля в твоём сердце.* <...> Берегись девок! Лгут всегда! Люблю, говорит, больше всего на свете, а ну-ка, уколи ее булавкой, она разорвет тебе сердце. Знаю я! Эге, сколько я знаю! Ну, сокол, хочешь, *скажу одну быль?* А ты ее запомни и, как *запомнишь*, — *век свой будешь свободной птицей.* [2; 15]

5

‘*Быль*’ Макара Чудры и по характеристике героев, и по сюжетно-тематической развертке, и по общей стилистике является *легендой*, в которой от *были* как фольклорного жанра присутствует только *рассказчик* как *свидетель* происшедшего, в нем непосредственно не участвующий.

При этом именно как *рассказчик* он чрезвычайно *активен*.

По его убеждению, подлинным героем в любовном поединке между Лойко Зобаром и Раддой является именно и только Лойко Зобар. Рассказ Макара Чудры, в сущности, не что иное, как *панегирик* этому ловкому смельчаку, воплощенному идеалу истинного цыгана.

<...> Вся Венгрия, и Чехия, и Славония, и всё, что кругом моря, знало его, — удалый был малый! <...> коли ему понравился конь, так хоть полк солдат поставь сторожить того коня — все равно Зобар на нем гарцевать станет! <...> [2; 15]

И все таборы его знали или слышали о нем. Он любил только коней и ничего больше, и то недолго — поедит да и продаст, а деньги кто хочет — тот и возьми. У него не было заветного — нужно тебе его сердце, он сам бы вырвал его из груди да тебе и отдал, только бы тебе от того хорошо было. Вот он какой был, сокол! [2; 16]

Такой была *слава* его в мире цыган!.. И надо внимательно читать, чтобы уже здесь уловить один нюанс. ‘Все таборы’ знали его ‘или слышали о нем’ — но чьего же табора был он сам?.. А *ничье-го!* — Сам себе герой: *всем цыганам цыган* (если сжать в формулу мысль более позднего горьковского персонажа)!^{19*}

И появляется он в рассказе не сразу, а словно материализуется ночью из мелодии скрипки, плывущей по степи. Но в рассказе тема ‘скрипки’ уже возникла перед этим — в описании Радды:

<...> Раз — ночью весенней — сидим мы: я, Данило-солдат, что с Кошутом воевал вместе, и Нур старый, и все другие, и Радда, Данилова дочка.

Ты Нонку мою знаешь? Царица-девка! Ну, а Радду с ней равнять нельзя — много чести Нонке! О ней, этой Радде, *словами и не скажешь ничего*. Может быть, *ее красоту можно бы на скрипке сыграть, да и то тому, кто эту скрипку, как свою душу, знает*.

Много посушила она сердец молодецких, ого, много! <...> [2; 16]

И затем, чтобы раскрыть ее независимый, гордый характер, рассказывается история страстной влюбленности в нее старого магната, который готов был обогатить весь табор, лишь бы она согласилась стать его женой:

<...> Горит весь и, как ковыль под ветром, качается в седле. <...>
— А ну-ка, дочь, говори! — сказал себе в усы Данило.

— Кабы орлица к ворону в гнездо по своей воле вошла, чем бы она стала? — спросила нас Радда.

<...>

— Славно, дочка! Слышал, господарь? Не идет дело! Голубок ищи — те податливей. <...>

<...> Вот она какова была Радда, сокол! [2; 17]

Эта в высшей степени впечатляющая *показательная характеристика* Радды играет в развертке темы всего лишь роль *вставной миниатюры*, заметным образом задерживающей миг превращения звучащей в ночи мелодии скрипки в волшебно прекрасную фигуру легендарного Лойко Зобара.

<...> Так вот раз ночью —

словно бы и не прерывал своего начатого было рассказа об этом 'разе' одной 'ночью весенней' Макар Чудра, —

сидим мы и слышим — *музыка плывет по степи*. Хорошая музыка! *Кровь загоралась в жилах от нее, и звала она куда-то*. Всем нам, мы чуяли, от той музыки *захотелось чего-то такого, после чего бы и жить уж не нужно было*, или, коли жить, так — царями над всей землей, сокол! [2; 17]

Это играл в ночной степи, сидя на коне, Лойко Зобар, которого знал в лицо один только Данило-солдат, а Чудра видел впервые. И вот как рисует он *портрет* своего героя:

Усы легли на плечи и смешались с кудрями, *очи, как ясные звезды*, горят, а *улыбка — целое солнце*, ей-богу! *Точно его ковали из одного куска железа вместе с конем*. Стоит весь, как в крови, в огне костра и сверкает зубами, смеясь! *Будь я проклят, коли я его не любил уже, как себя, раньше, чем он мне слово сказал или просто заметил, что и я тоже живу на белом свете!*

Вот, сокол, какие люди бывают! *Взглянет он тебе в очи и полонит твою душу, и ничуть тебе это не стыдно, а еще и гордо для тебя. С таким человеком ты и сам лучше становишься*. <...> [2; 17]

В сущности, это даже и не *портрет* в литературоведчески точном смысле слова. Это предельно восхищенная *оценка* героя. Несколько позже, когда Зобар (конечно, из-за Радды) задержится в их таборе, эта оценка будет даже расширена за счет вариативно повторяющихся всё тех же гиперболизированно идеализирующих мотивов, что в искусстве всегда выполняет роль *усиления, акцентирования* характеристики. Причем теперь будут неразрывно слиты друг с другом мотивы прямо оценочно-личностные и мотивы опосредованно-оценочные — музыкальные, связанные со скрипичной игрой Зобара. Именно эти, последние мотивы особенно обогащают и конкретизируют собственно *психологический* портрет героя:

<...> Это был товарищ! И *мудр, как старик*, и *сведуц во всем*, и *грамоту русскую и мадыарскую понимал*. Бывало, *пойдет говорить* — *век бы не спал, слушал его!* А *играет* — *убей меня гром, коли на свете еще кто-нибудь так играл!* Проведет, бывало, по струнам смычком — и *вздогнет у тебя сердце*, проведет еще раз — и *замрет оно*, слушая <...>. И *плакать, и смеяться хотелось в одно время* <...>. Вот тебе сейчас *кто-то стонет горько*, просит помощи и режет тебе грудь, как ножом. А вот *стель говорит небу сказки* <...>. *Плачет девушка, провожая добра молодца!* <...> И вдруг — *гей!* Гроном *гремит вольная, живая песня, и само солнце, того и гляди, затанцует по небу под ту песню*. <...>

Каждая жила в твоём теле понимала ту песню, и *весь ты становился рабом* её. И коли бы тогда крикнул Лойко: «В ножи, товарищи!» — то и пошли бы мы все в ножи, с кем указал бы он. *Всё он мог сделать с человеком, и все любили его, крепко любили* <...> [2; 18, 20].

Это не что иное, как портрет *идеально-прекрасного эпического героя!* И в том же свете Чудра будет оценивать все его слова и поступки.

6

Другое дело Радда. В той же сцене, при первом появлении Лойко она похвалила его скрипку (понимай: его игру) — он, как и положено мóлодцу-цыгану, шутя бахвалится перед ней:

<...> Я сам <...> сделал ее не из дерева, а из груди молодой девушки, которую любил крепко, а струны из ее сердца мною свиты. Врет еще немного скрипка, ну, да я умею смычок в руках держать! [2; 18]

Чудра благодушно оправдывает его «шутку»:

Известно, наш брат старается сразу затуманить девке очи, чтоб они не зажгли его сердца, а сами подернулись бы по тебе грустью, вот и Лойко тож. [2; 18] —

И тут же добавляет:

Но — не *на ту попал*. Радда отвернулась в сторону и, зевнув, сказала: «А еще говорили, что Зобар умен и ловок, — вот лгут люди!» — и пошла прочь. [2; 18]

Наутро Лойко появился с головой, повязанной тряпкой: конь, де, зашиб копытом во сне. Чудра комментирует:

<...> Поняли мы, кто тот конь, и улыбнулись в усы, и Данило улыбнулся.^{20*} Что ж, разве Лойко не стоил Радды? Ну, уж нет! *Девка как ни хороша, да у ней душа узка и мелка, и хоть ты пуд золота повесь ей на шею, всё равно, лучше того, какова она есть, не быть ей.* [2; 18]

Таково твердое убеждение Макара Чудры, испокон веков разделяемое всеми в патриархальном мире цыганского кочевья, что не мешает, однако, девушке вести себя сколь угодно свободно и своевольно.

Радда ведет себя по отношению к Лойко демонстративно вызывающе, публично оскорбляет и унижает его. Так было при первом его появлении, когда Радда резко отозвалась о его ‘уме’ в ответ на

его кокетливую шутку по поводу своей скрипки. Так продолжается и дальше.

Чудра уже описал то необычайно сильное впечатление, которое вызывают в душах цыган песни Зобара, и самое его пение под скрипку, и даже широчайший жанрово-тематический репертуар его песен. Но вот приводится сцена одного из его исполнений, когда звучит полный текст песни (кстати, не названного ранее жанра), и Радда дважды реагирует на нее. Это чисто цыганская, так сказать «героическая», песня-клич, песня-призыв. По поводу куплета, посвященного коню цыгана:

Гей-гей! Летим и встретим день.
Взвивайся в вышину!
Да только гривой не задень
Красавицу-луну! [2; 20] —

Радда язвительно вставила, да еще таким тоном, ‘будто воду цедит’:

— Ты бы не залетал так высоко, Лойко, неравно упадешь да — в лужу носом, усы запачкаешь <...> [2; 21]

Лойко ‘зверем посмотрел на нее <...>, а ничего не сказал — стерпел парень’. И допел песню. Данило, отец Радды, отозвался: ‘Это песня! <...> Никогда не слышал такой песни <...>!’ И всем по душе пришлось ‘удалая Зобарова песня’. —

<...> только Радде не понравилась.

— Вот так однажды комар гудел, орлиный клекот передразнивая, — сказала она, точно снегом в нас кинула. [2; 21]

Даже отец не выдержал такого издевательства — кнутом пригрозил. Но Лойко остановил его:

— <...> *Горячему коню — стальные удила!* Отдай мне дочку в жены!

— Вот сказал речь! — усмехнулся Данило. — *Да возьми, коли можешь!* [2; 21]

Следует очень сильная речь Лойко, достойная истинного молодца-мужчины, — с соблюдением всех формул вежливости и по отношению к девушке-возлюбленной, и по отношению к ее отцу и старейшинам табора; речь, содержащая как неожиданно страстное признание в своей неискоренимой любви к ней, так и требование соблюдения должной покорности жены мужу — всё, с точки зрения мужчин, как положено, честь честью. Более того, он первый протягивает ей руку — в знак примирения и согласия! И что же получает в ответ?

Рассказывает Чудра:

<...> вот, думаем, и надела узду на степного коня Радда! Вдруг видим, взмахнул он руками и оземь затылком — грох!..

<...> А это Радда захлестнула ему ременное кнутовище за ноги да и дернула к себе <...>.

И снова уж лежит девка не шевелясь да усмехается молча. [2; 21–22]

То, что случилось с Лойко, — позор. Но каким бы надменно-издевательским ни был ответ Радды, но любовь к ней непереносимее для Лойко любого позора. Он —

<...> сидит на земле и сжал руками голову, точно боится, что она у него лопнет. А потом встал тихо да и пошел в степь, ни на кого не глядя. [2; 22]

7

Психологически очень понятно, *почему* старый Нур *шепотом* наказал Чудре ‘смотреть за ним’. Но с точки зрения новеллистического мастерства автора это «смотрение» Чудры, неожиданно для всех: и для свидетелей неудачного «сватовства», и для самого Лойко, и тем более для читателя, — оказывается *композиционной* вершиной рассказа — *кульминацией* его сюжетного действия. Поскольку все свидетели сцены, закончившейся для Лойко позорящей его выходкой Радды, крайне встревожены за него, и только за него,

то ночной приход Радды к Лойко является полной неожиданностью для всех (и прежде всего для читателя).

Лойко требовал от Радды полного — и законного! — подчинения себе:

<...> Беру тебя в жены перед Богом, своей честью, твоим отцом и всеми этими людьми. Но смотри, *воле моей не перечь* — я *свободный человек* и буду жить так, как я хочу! [2; 21]

Радда потребует от него того же, но по-своему, по-женски. Однако прежде вся логика ее речи в точности повторит логику той, горделивой речи Зобара, но без ноток мужского высокомерия, присутствовавшего там, только с еще большими претензиями, девушке, по сути, совершенно не пристальными:

— Ну, слушай меня, Лойко: я тебя люблю! <...> Тот только плечами повел, точно связанный по рукам и ногам.

— *Видала я удалцов, а ты удалей и краше их душой и телом.* <...> Мало осталось на свете удалых цыган, мало, Лойко. *Никогда я никого не любила, Лойко, а тебя люблю. А еще я люблю волю! Волю-то, Лойко, я люблю больше, чем тебя. А БЕЗ ТЕБЯ МНЕ НЕ ЖИТЬ, КАК НЕ ЖИТЬ И ТЕБЕ БЕЗ МЕНЯ.* Так вот я хочу, чтоб ты был моим и душой и телом, слышишь? — Тот усмехнулся.

— Слышу! Весело сердцу слушать твою речь! Ну-ка, скажи еще!

— А еще вот что, Лойко: всё равно, *как ты ни вертись, я тебя одолею, моим будешь.* Так не теряй же даром времени <...> Под поцелуй мой забудешь ты свою удалую жизнь... и живые песни твои <...> не зазвучат по степям больше — петь ты будешь любовные, нежные песни мне, Радде... <...> сказала я это, значит, *ты завтра покоришься мне как старшему товарищу юнаку. Поклонись мне в ноги перед всем табором и поцелуешь правую руку мою* — и тогда я буду твоей женой.

<...>

Прянул в сторону Лойко и крикнул на всю степь, как раненный в грудь. *дрогнула Радда, но не выдала себя.*

— Ну, так прощай до завтра, а завтра ты сделаешь, что я велела тебе. Слышишь, Лойко?

— Слышу! **СДЕЛАЮ**, — застонал Зобар и **ПРОТЯНУЛ К НЕЙ РУКИ. ОНА И НЕ ОГЛЯНУЛАСЬ НА НЕГО**, а он зашатался, как сломанное ветром дерево, и пал на землю, **РЫДАЯ И СМЕЯСЬ**. [2; 23–24]

Я процитировал, сократив в *максимально* возможной степени, *всю* кульминационную сцену. *Простым курсивом* отмечены слова Радды, которыми она отменяет (и объясняет!) все свои прежние оскорбления, нанесенные ею Лойко, и ее прямое объяснение в любви к нему, столь же единственной и исключительной, как и его любовь к ней. *Жирным курсивом* отмечены требования Радды к Лойко, тоже почти буквально повторяющие ранее высказанные требования его к ней. При этом читателю, несомненно, бросается в глаза, что если Лойко требует традиционно освященного, то требования Радды — это, по сути, то же самое, о чем так презрительно отзывалась она только что, говоря о прежних искателях ее руки (фрагмент, где она брезгливо признается, что ‘обабила бы’ их, опущен). Ибо что такое, как не то же самое ‘обабливание’, предложила она сейчас Лойко в обмен на свою любовь? **ЖИРНЫЙ КУРСИВ ПРОПИСНЫМИ БУКВАМИ** в процитированной сцене — это как раз те фразы, детали и мотивы, которые *уже здесь* показывают, что требования Радды означают *последнее испытание* ею Лойко Зобара как *Своего Героя*: если он выполнит их, то окажется недостойным ее любви; а если он действительно ее достоин, то должен знать, как поступить!.. Иначе что может означать загадочная фраза: ‘Дрогнула Радда, но не *выдала себя*’? Или со ‘стоном’ посланное ей вдогонку обещание Лойко Зобара: ‘Сделаю’? Или решительный уход Радды в ответ на протянутые к ней в знак понимания руки Лойко Зобара? Она не захотела даже символически подтвердить ему правильность его страшной догадки — именно отсюда его ‘рыдания’ и ‘смех’ после ее ухода!.. *Единственно возможный* — **трагический** — исход их любви предопределен здесь со всей *неотвратимостью*.

Ничего этого ни тогда, ни позже и вообще никогда не понял и не мог понять Макар Чудра. Для него Радда — ‘сатана-девка’ [2; 22], ‘чёртова девка’ [2; 23], ‘проклятая Радда’ [2; 24], ‘дьявольская девка’ [2; 25].

Но совсем иначе воспринимает трагедию любви и смерти этих сказочно-прекрасных воплощений национального типа *идеальных* цыган *русский* слушатель Макара Чудры. Патриархальная иерархия кочевнических ценностей, да еще собственно цыганских, давно потерявших свои территориальные корни и превратившихся в исторический атавизм, — эта иерархия ему заранее известна и сама по себе совершенно неинтересна, безразлична. Интересует его ‘жизнь, иные люди’ [2; 13], в частности Макар Чудра — как замечательная в своем роде *личность*, и точно так же герои его ‘были’ — тоже как колоритные, неповторимые, идеализированно-возвышенные *личности*.

Для Лойко и Радды в одинаковой степени *высшей ценностью* является ‘*воля*’ — личная свобода поведения, никем не оспоримое право ‘жить так, *как я хочу!*’ (Лойко [2; 21]), или, что то же для женщины, заставить возлюбленного ‘*покориться (себе) как старшему товарищу юнаку*’ (Радда [2; 23]).

Но ‘воля’, на которой настаивает Зобар, *индивидуалистична*, и это восхищает Макара Чудру, тогда как в глазах автора несколько *не возвышает* его, не делает *действительным героем* жизни. Зобар ставит свою ‘волю’ (право ‘жить, как хочу’) *выше* любви (обладания несравненной красавицей, пусть и в браке, коли нет возможности обладать ею иначе).

‘Воля’ гордой Радды — *той же природы*, и ‘волю’ она точно так же ставит *выше* любви, но только выдвигаемые ею условия, лишь по исполнению которых она станет женой Лойко Зобара, есть не что иное, как добровольно позволить себя, ‘*настоящего удалца*’, каким, по ее же признанию, остается в их измельчавшее время чуть ли не один только он, ‘*обабить!*’ [2; 23] Поэтому требование, поставленное ею перед Лойко, — ‘поклониться (ей) в ноги перед всем табором и поцеловать правую руку (ее)’ [2; 23] — беспрецедентно, а для Лойко просто невозможно, неисполнимо!..

Но *подлинный* смысл ее требований — не высказываемый, а вытекающий из всей их совокупности — состоит вовсе не в том, чтобы Лойко покорно *признал* ее *власть* над собой. Радда *знает*, что требует невозможного, — она просто *выносит сама себе смертный приговор*... И потому разговаривает с Лойко *так* и *до тех пор*, пока не убеждается, что он ее *понял*, и понял *правильно*... Так что если Лойко ставит *свою* 'волю' выше *любви*, то Радда *свою* 'волю' ставит выше *жизни*. А это далеко не равноценно!..

8

Утром Лойко полностью исполняет все инструкции Радды, но если бы Макар Чудра не стал «случайным» свидетелем их ночного разговора, то финал трагического спектакля, столь точно срежиссированного Раддой, мог бы в глазах присутствующих лишь еще ярче высветить ореол исключительной «героичности» Лойко Зобара, а предсмертных слов Радды или не заметили бы, или бы не придали им значения, не поняли бы.

Когда он перед всем табором признал свое полное поражение в любовном поединке с гордой красавицей, но прежде чем поклониться ей в ноги, 'по рукоять' вонзил ей в сердце свой 'кривой нож', —

<...> Радда вырвала нож, бросила его в сторону и, зажав рану ладью своих черных волос, улыбаясь, сказала громко и внятно:

— Прощай, Лойко! я *знала, что ты так сделаешь!*.. — да и умерла. [2; 23]

Есть в этой были-новелле и завершающая всю историю *pointe*.^{21*} Это предсмертные слова Лойко Зобара.

После предусмотренного самой Раддой убийства ее своим возлюбленным Лойко исполняет и последнее ее требование:

— Эх, да и поклонюсь же я тебе в ноги, королева гордая! — на всю степь гаркнул Лойко да, бросившись наземь, прильнул устами к ногам мертвой Радды и замер. <...>

<...> А Данило поднял нож <...> подошел <...> к Зобару и сунул ему нож в спину как раз против сердца. <...>

— **Вот так!** — повернувшись к Даниле, ясно сказал Лойко <...>. [2; 25]

Ведь его жизнь со смертью Радды кончилась и для него: он уже никогда не сможет стать прежним, но он не может быть и никаким другим. У него не осталось будущего. И эта, казалось бы, лишенная внятного смысла предсмертная фраза его в действительности выражает благодарность за избавление от разверзшейся перед ним безысходности.

И своего рода музыкальной кодой этого трагического финала является описание двух мертвых тел, неподвижно застывших в прекрасных позах, словно надгробное изваяние, высеченное резцом незримого гения:

<...> Лежала Радда, прижав к груди руку с прядью волос, и открытые глаза ее были в голубом небе, а у ног ее раскинулся удалой Лойко Зобар. На лицо его пали кудри, и не видно было его лица. [2; 25]

Таков конец истории о трагической любви двух вольнолюбивых сердец.

Но это еще далеко не конец *рассказа*. Еще должна замкнуться его «рамка». А у нее, как выясняется, *две* pointes.

Первая — композиционно *формальная*. Завершив повествовать свою ‘быль’ и сам до слез расчувствовавшись от душераздирающих воспоминаний, Макар Чудра (*номинальный* «рассказчик в рассказе») возвращает читателя к своему самому первому, *начальному* в тексте произведения поучению, покровительственно одобрявшему *тогдашнее* намерение его случайного встречного, молодого русского странника-бродяги, — ‘ходить и смотреть’ [2; 13]. Теперь, словно намекая своему засидевшемуся в гостях собеседнику, что пора, мол, и честь знать, и укладываясь спать возле ‘угасающего костра’ [2; 26], Чудра повторяет на прощанье:

...Идешь ты, ну и *иди своим* путем, не *сворачивая* в сторону. **Прямо** и иди. *Может, и не загниешь даром*. Вот и всё, сокол! [2; 26]

Это — как доброе напутствие. И оно потому является подлинной *pointe*, что в ней нет ни грана самоуверенного назидательного «всезнания».

Второй — и главной — *pointe*, завершающей произведение в целом, является его *концовка*. Макар Чудра ‘умолк’ и спит, ‘завернувшись с головой в чекмень и могуче вытянувшись на земле’ [2; 26]. Но не спится его *русскому* слушателю:

<...> Я смотрел во тьму степи, и в воздухе перед моими глазами плавала *царственно красивая гордая* фигура Радды. Она прижала руку с прядью черных волос к ране на груди, и сквозь ее смуглые, тонкие пальцы *сочилась капля по капле КРОВЬ*, падая на землю огненно-красными звездочками.

А за нею по пятам плыл *удалой молодец* Лойко Зобар; его лицо завесили пряди густых черных кудрей, и из-под них *капали частые, холодные и крупные СЛЕЗЫ*...

<...>

<...> и *никак не мог красавец Лойко поравняться с гордой Раддой*. [2; 26]

Автор *диаметрально противоположно* переставляет здесь *оценочные критерии* Чудры-рассказчика: Лойко ‘*слезами*’ оплакивает свою любовь — Радда за свою платит ‘*кровью*’. Ее ‘*гордость*’ оборачивается в конце концов подлинной, возвышающей человека в человеке ‘*волей*’, тогда как ‘*воля*’ Лойко оказывается не более чем *гордыней* мужчины-властелина перед женщиной-рабой. Радда и Лойко *лично* соотносятся друг с другом так же, как *ценностно* соотносятся друг с другом *кровь* — и *слезы*.

И может быть, именно потому, что авторское последнее слово столь убедительно-наглядно, писателю удастся внушить читателю мысль о кровном родстве двух нерасторжимых стихий человеческой духовности: *любви* как высшего проявления *чистоты души* — и стремления к *воле-свободе* как высшей *личностной ценности*.

В рассказе еще нет искомого писателем (он же — молодой *русский* бродяга-правдоискатель, единственный *посторонний* сюжетному действию персонаж произведения) *героя* — никто из действующих лиц таковым не является и не мог бы стать. Зато *подлинным* героем выступает человеческое *вольнолюбие* как таковое — некий *абстрактный* герой, *герой-идея*. Крупницей *истины*, брезжащей в еще неразличимом тумане жизни, является в рассказе *мысль* о том, что *стать героем* может только *сильный человек, цельный и непреклонный в своем вольнолюбии*.

Примечания

* См.: [5, 503].

** Подробное изложение фактов см. [8, 581–582]; анализ мотивов, руководивших Н. К. Михайловским, противившимся публикации рассказа, см. [7, 89–90; 141 (примеч.****)].

*** См.: [8, 583].

**** Исключение составляет рассказ «Двадцать шесть и одна» (1899), которому автор дал «гоголевский» жанровый подзаголовок: *«поэма»*. Все остальные рассказы, опубликованные между 1899 и 1907 годами, Горький никогда не включал в сборники или Собрания своих сочинений.

***** Для читателей-нефилологов поясню: в современной текстологии *каноническим* считается художественный текст, (1) соответствующий *последней авторской воле* и, следовательно, (2) очищенный от всех *посторонних* (цензурных, издательских, типографских — намеренных или случайных) искажений (изъятий, исправлений, добавлений), а также искажений текста по недосмотру автора.

* Чаяцкий («Горе от ума», 1824); Онегин («Евгений Онегин», 1823–1831); Печорин («Герой нашего времени», 1839–1841); лирический герой («Рыцарь на час», 1862); Андрей Болконский, Пьер Безухов («Война и мир», 1863–1869), Константин Лёвин («Анна Каренина», 1873–1878). Для читателя, который может удивиться, как в этот ряд затесалось *стихотворение* Некрасова, заметим, что в поэзии Некрасова *стихотворение* и *поэма* принципиально не различаются в *жанровом* отношении, он и печатал их в своих сборниках вперемешку — по хронологии создания. В этом отразилась объективная тенденция русского поэтического процесса

той эпохи, когда признаки различных традиционных лирических жанров начинают свободно сочетаться в рамках одного стихотворного текста малой формы, единственной *новой* приметой которого делается его *повышенный объем*. Эта тенденция отчетливо проявилась уже в поздней лирике Пушкина («Осень», 1833; «Вновь я посетил...», 1835) и Лермонтова («Валерік [“Я к вам пишу случайно; право...”]», 1840; «Родина», 1841). Но именно и только у Некрасова она становится господствующей, и ‘стихотворение’ превращается в новый лирический *жанр*.

^{7*} Бельтов («Кто виноват?», 1846); Агарин («Саша», 1855); Рудин, Лаврецкий, Губарёв, Нежданов («Рудин», 1855; «Дворянское гнездо», 1858; «Дым», 1867; «Новь», 1876); Молотов («Мещанское счастье» и «Молотов», 1861); Рязанов («Трудное время», 1865); Обломов, Райский («Обломов», 1859; «Обрыв», 1869); Жалов, Кисельников («Доходное место», 1856; «Пучина», 1866).

^{8*} Чичиков («Мертвые души», 1842, 1852); Лужин («Преступление и наказание», 1866); Глумов («На всякого мудреца довольно простоты», 1868).

^{9*} Адуевы дядя и племянник («Обыкновенная история», 1847), Штольц («Обломов», 1859); Калинович («Тысяча душ», 1858); Негодящев («Мещанское счастье», 1861), Череванин («Молотов», 1861); Раскольников («Преступление и наказание», 1866), Иван Карамазов («Братья Карамазовы», 1879–1880); Паратов («Бесприданница», 1878).

^{10*} Инсаров («Накануне», 1859), Базаров («Отцы и дети», 1861); Лопухов, Кирсанов («Что делать?», 1863).

^{11*} Рахметов («Что делать?», 1863); князь Мышкин («Идиот», 1868), Алеша Карамазов («Братья Карамазовы», 1879–1880); Гриша Добросклонов («Кому на Руси жить хорошо», 1863–1878).

^{12*} Репетиллов («Горе от ума», 1824); Германн («Пиковая дама», 1834); Ситников и Кукшина («Отцы и дети», 1861); князь Валковский-старший («Униженные и оскорбленные», 1861), Свидригайлов («Преступление и наказание», 1866), Ставрогин и Петр Верховенский («Бесы», 1871–1872); Марк Волохов («Обрыв», 1869).

^{13*} Как самобытный художник-традиционалист, Горький уже в начальный период своего творческого пути, в 1890-х годах, стал в один ряд с такими своими старшими современниками, как величайший ее патриарх Лев Толстой (создавший между 1890 и 1904 годами новаторские даже для него самого повести и свой последний роман); как Чехов, достигший

(в канун этого же пятнадцатилетия и в продолжение его) своей художественной зрелости, ставший *вершинным* гением русского классического реализма и в качестве такового вошедший в триаду *величайших* (по признанию мировых литературных мэтров) русских гениев (Толстой — Достоевский — Чехов), преобразивших облик всемирной литературы XX века; как сохранивший свою художественную неповторимость и приумноживший свое литературно-общественное значение Короленко, старший ровесник Чехова (оба они, наряду с Гаршиным, поздним Глебом Успенским и поздним Лесковым, преобразили в 80-е годы самый облик русской литературы на *последней* фазе безраздельного господства в ней реализма, определившего собой уже с начала 60-х годов иерархический «литературоцентризм» всего русского искусства 2-й половины XIX века).

^{14*} Так был назван в русском переводе роман английского писателя Джона Брейна (John Brain) “Room at the top” (1957).

^{15*} Напомню, что речь идет исключительно о *классическом* французском реализме XIX века, который один только и мог быть известен Горькому 1890-х годов.

^{16*} Об обстоятельствах написания и газетных публикациях рассказа, о благожелательных отзывах журналистов и первых читателей — отзывах, гораздо более ранних и непосредственных, чем суждения и оценки «большой» критики после выхода в свет (1898) первого издания «Очерков и рассказов» писателя, см. [5, 503–506].

^{17*} Форма «обрамленного» повествования, или, иначе, «рассказа в рассказе», — одна из древнейших в мировой литературе. Достаточно вспомнить в этой связи такие величайшие шедевры, как «Одиссея» Гомера, «Декамерон» Боккаччо или арабский сказочный эпос «1001 ночь»; в литературе Нового времени — «Дон Кихот» Сервантеса или «Серапионовы братья» Гофмана; в русской классической литературе — «Бэла» и «Мцыри» Лермонтова, «Русские ночи» В. Ф. Одоевского, «Записки охотника» Тургенева, «Очарованный странник» Лескова. Но в высшей степени характерно, что почти всегда (в том числе и в приведенных примерах) эта форма *сугубо формальна*, хотя как раз в русской литературе XIX века можно встретить случаи расширенного или, напротив, скрытого («снятого») использования ее художественных возможностей. Так, в расширенной функции «рамка» выступает в «Бежином луге» и «Певцах» Тургенева; в «снятом» виде она формирует художественную целостность пушкинских «Повестей Ивана Петровича Белкина» и гоголевских «Вечеров на

хуторе близ Диканьки». Как увидим далее, Горький, продолжая русскую традицию содержательного *расширения* «рамки», самобытно ее преобразует.

^{18*} Здесь и далее все выделения в цитатах — мои.

^{19*} В IV акте пьесы «На дне» (1902) пьяный Сатин, вспоминая исчезнувшего из ночлежки странника Луку, повторяет, подражая его голосу, ответ последнего на вопрос: «Дед, зачем живут люди?»: «А — для лучшего люди-то живут <...>! Вот <...> живут столяры и всё — хлам-народ. И вот от них рождается <...> столяр, какого подобного и не видала земля <...> и нет ему во столярах равного. <...> и сразу дело на двадцать лет вперед двигает... <...> Всяк думает, что для себя проживает, ан выходит, что для лучшего! По сту лет... а может, и больше, для лучшего человека живут!» [1; т. 7, с. 173–174].

^{20*} Деталь немаловажная: отец обязан был защищать честь дочери; Лойко попытался ночью обольстить Радду и от нее получил в ответ «копытом» по голове; так что улыбка Данилы означает и горделивое одобрение поведения дочери, и в то же время не менее горделивое одобрение чувств и домогательств Зобара.

^{21*} Pointe — франц.: кончик, верхушка, острей («шпилька» — в применении О. Брика к разрешающему сюжет событию); в данном случае — внезапная, неожиданная и в то же время эффектная концовка действия. Согласно А. А. Реформатскому, цитируемому Л. С. Выготским, характерный композиционный признак *новеллы* как жанровой разновидности малой повествовательной формы (рассказа) [6, с. 184].

Литература

1. Горький М. Полное собрание сочинений: Художественные произведения: В 25 т. М.: Наука, 1968–1976.
2. Горький М. Макар Чудра / Горький М. Полное собрание сочинений: Художественные произведения: В 25 т. М.: Наука, 1968. Т. 1. С. 13–26.
3. Горький М. Очерки и рассказы: Т. I–II. СПб.: Изд-во С. Дороватовского и А. А. Чарушникова, 1898.
4. Горький М. О том, как я учился писать // Горький М. Собрание сочинений: В 30 т. М.: Гослитиздат, 1949. Т. 24. С. 466–499.
5. [Вайнберг И. И.] Макар Чудра [Комментарий] / Горький М. Полное собрание сочинений: Художественные произведения: В 25 т. М.: Наука, 1968. Т. 1. С. 503–512.

6. *Выготский Л. С.* Психология искусства. 2-е изд., испр. и доп. / Общая редакция Вяч. Вс. Иванова; Комментарий Л. С. Выготского, Вяч. Вс. Иванова. — М.: Искусство, 1968. — 576 с.
7. *Руденко Ю. К.* Антитолстовская направленность рассказа М. Горького «Челкаш» // История и культура: [Альманах]. Вып. 9 (9): Исследования. Статьи. Сообщения. Публикации. СПб., 2012 (С.-Петербургский гос. ун-т. Исторический ф-т. Каф. истории западноевропейской и русской культуры.). С. 89–147.
8. [Тарасова А. А.] Челкаш [Комментарий] // *Горький М.* Полное собрание сочинений: Художественные произведения: В 25 т. М.: Наука, 1969. Т. 2. С. 581–586.