Acta eruditorum 2018 Выпуск 27

Главный редактор

Д. В. Шмонин

Зам. главного редактора

М. Ю. Хромцова

Отв. секретарь редколлегии

В. А. Егоров

Редакционная коллегия

В. А. Щученко

О. Г. Оленчук

Т. Н. Рейзвих

И. А. Вахрушева

А. А. Синицын

С. М. Капилупи

И. С. Пучкова

Т. В. Литвин

Издается с 2005 г.

Содержание

О. В. Богданова, Ай Хуэйжун
ИДЕЙНЫЕ УСТАНОВКИ М. ГОРЬКОГО
В «РОМАНТИЧЕСКОЙ ХРОНИКЕ» А. Н. АРБУЗОВА «ГОРОД НА ЗАРЕ» 3

О. В. Богданова
ДРАМАТУРГИЯ М. ГОРЬКОГО: НОВЫЕ МАТЕРИАЛЫ И ИССЛЕДОВАНИЯ. 10

О. В. Богданова, Л. К. Оляндэр
МОСКВА КАК ТЕКСТ В РОМАНЕ М. ГОРЬКОГО «ЖИЗНЬ КЛИМА САМГИНА» 16

О. В. Богданова
ЯЗЫЧЕСТВО — ХРИСТИАНСТВО — НОВАЯ ФИЛОСОФИЯ
В «НА ДНЕ» М. ГОРЬКОГО. 21

К. Д. Гордович
МАКСИМ ГОРЬКИЙ И НИКОЛАЙ ГАРИН-МИХАЙЛОВСКИЙ
(ПЕРЕКЛИЧКА МОТИВОВ И ОБРАЗОВ) 29

М. М. Гудков
«БЕССМЕРТНАЯ ФИГУРА ПЕЛАГЕИ ВЛАСОВОЙ БЫЛА
ВНЕ ВСЯКОЙ ДИСКУССИИ...»: ЕДИНСТВЕННАЯ ПОСТАНОВКА «МАТЕРИ»
М. ГОРЬКОГО — Б. БРЕХТА В США 33

А. С. Занин, О. А. Ковалов
ЖИЗНЬ КЛИМА САМГИНА:
ВОСКРЕШЕНИЮ НЕ ПОДЛЕЖИТ (ФРАГМЕНТЫ) 44

В. Т. Захарова
ФУНКЦИИ ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННОЙ ОБРАЗНОСТИ
В АВТОБИОГРАФИЧЕСКОЙ ТРИЛОГИИ М. ГОРЬКОГО 49

В. Т. Захарова
ОБРАЗ РУССКОГО ПРОВИНЦИАЛЬНОГО ГОРОДА
В ДООКТЯБРЬСКОЙ ПРОЗЕ М. ГОРЬКОГО 54

Л. К. Оляндэр, В. Т. Захарова
«ЖИЗНЬ КЛИМА САМГИНА» М. ГОРЬКОГО:
СВОЕОБРАЗИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОСМЫСЛЕНИЯ ПРОБЛЕМ КУЛЬТУРЫ 59

Т. Г. Максимова, М. Г. Уртминцева
«РОЖДЕСТВЕНСКИЕ РАССКАЗЫ» М. ГОРЬКОГО:
К ПРОБЛЕМЕ ФИНАЛА СБОРНИКА «EN PRISON» 65

С. А. Семенчук, О. А. Ковалов
ДЕЛО ВАССЫ 69

Л. А. Спиридонова
ИСТОРИЯ И ЛИЧНОСТЬ: «ЕГОР БУЛЫЧОВ И ДРУГИЕ» 75

Л. А. Спиридонова
ГОРЬКИЙ И ФИЛОСОФИЯ ПРАГМАТИЗМА. 84

М. Г. Уртминцева
АВТОБИОГРАФИЧЕСКОЕ НАЧАЛО В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СТРУКТУРЕ
ПРОИЗВЕДЕНИЙ М. ГОРЬКОГО 1890-х — 1900-х ГОДОВ. 90

Издается
Русской
христианской
гуманитарной
академией

Адрес редакции:
наб. р. Фонтанки, 15,
комн. 505.
Санкт-Петербург,
191023

Тел. (812) 571-30-75
факс (812) 571-30-75
www.rhga.ru

ISSN 2307–6437

ACTA ERUDITORUM. 2018. Вып. 27.
СПб.: Изд-во Русской христианской гуманитарной академии, 2018.

Подписано в печать 08.08.2018. Формат 60×90 1/8.
Печать офсетная. Усл. печ. л. 12. Тираж 550 экз. Заказ № 801

Издательство РХГА
191023, Санкт-Петербург, наб. р. Фонтанки, д. 15.
Тел. (812) 310-79-29, факс. (812) 571-30-75

Отпечатано в типографии «Поликона»
190020, Санкт-Петербург, наб. Обводного канала, д. 199

УДК 82–21

О. В. Богданова, Ай Хуэйжун
Богданова Ольга Владимировна — доктор филологических наук,
профессор Санкт-Петербургского государственного университета,
olgabogdanova03@mail.ru;
Ай Хуэйжун (КНР) — аспирант Дальневосточного федерального университета,
378286809@qq.com

ИДЕЙНЫЕ УСТАНОВКИ М. ГОРЬКОГО В «РОМАНТИЧЕСКОЙ ХРОНИКЕ» А. Н. АРБУЗОВА «ГОРОД НА ЗАРЕ»*

Цель статьи — осветить отдельные пути влияния творчества и идей М. Горького на советскую драматургию 1930-х годов, в частности на драму А. Н. Арбузова. В качестве примера избрана «коллективная» драма «Город на заре», «романтическая хроника», которая не только в своем пафосе, но и в структурно-композиционном оформлении была навеяна молодому драматургу мыслями и суждениями классика соцреализма. В статье рассмотрен «коллективный» автор драмы и необходимый для фокусировки «многоголосия» образ хора, выполняющий функции драматическую, эпическую, лирическую.
Ключевые слова: история русской литературы XX в., драматургия, М. Горький, А. Н. Арбузов, романтическая хроника «Город на заре», композиционная структура, образ хора

Bogdanova O. V., Ai Huirong
IDEOLOGICAL INSTALLATIONS OF M. GORKY IN “ROMANTIC CHRONICLE” BY A. ARBUZOV “CITY AT DAWN”

The purpose of the article is to highlight some ways of influence of M. Gorky’s creativity and ideas on the soviet drama of the 1930s, in particular on Arbuzov’s drama. As an example, the “collective” drama “City at dawn” was chosen. It is shown that the “romantic chronicle” not only in its pathos, but also in the structural and compositional design was inspired by the young playwright’s thoughts and judgments of the classic of socialist realism. The article considers the “collective” author of the drama and the image of the choir necessary for focusing polyphony. In the drama of Arbuzov the choir performs the functions of dramatic, epic, lyrical.
Keywords: history of Russian literature of XX century, drama, M. Gorky, A. Arbuzov, romantic chronicle “City at dawn”, compositional structure, the image of the choir

Влияние творческого воздействия и идейных установок М. Горького на актуальную советскую литературу 1930-х годов трудно недооценить, ибо «основатель социалистического реализма» к этому времени был уже той канонической (и канонизированной) фигурой, живым классиком советской литературы, к словам и суждениям которого прислушивались молодые литераторы активно формирующейся современной действительности. Горький той поры воспринимался молодыми писателями оракулом, на мнение (и творчество) которого не просто должны были, но страстно желали ориентироваться начинающие писатели. Горький (с его и без его участия) был позиционирован как выдающийся теоретик и решительный практик советской литературы, а в 1930-е годы, прежде всего, и как смелый и психологически сильный драматург. Переживший шумный успех с пьесой («картинами») «На дне» (1902), в 30-е годы Горький создал ряд ярких и глубоких драматических произведений, среди которых были «Сомов и другие», «Егор Булычов и другие», «Достигаев и другие». К этому же времени относится и вторая редакция «Вассы Железновой». Объединенные общей (или сходной) тематикой, эти произведения Горького-драматурга стали образцами классической социально-психологической драмы соцреализма. Именно в пьесах 1930-х годов ярко проявили себя те ведущие тенденции, которые репрезентировал в своем творчестве Горький — на театральной сцене посредством драматургических средств и приемов воплотить недавнюю историю страны, отразить важнейшие исторические события, осмыслить борьбу политических идей прошлого и настоящего. Делая упор на «неоспоримости» идейного содержания драматического произведения, Горький настойчиво проводил в жизнь мысль о необходимости создания современной драмы, «новой» отечественной драматургии, отражающей новейшие тенденции общественной жизни советской действительности. Фактически Горький формировал традиции (генеральные направления) новой советской драматургии, бурно развивавшейся в 1920–1930-е годы в России.

И надо заметить, что таковое влияние Горького на советскую драму было не только успешным, но и перспективным, ибо вслед за недавним расцветом массового (площадного) театра, следование горьковскому пути советской драмы открывало для

* Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ, проект «Максим Горький как мировое явление. Роль Горького в литературе, критике, публицистике, политике, культуре и искусстве, театре, кино, современной инфосфере» № 18–012–00158.

Copyright © 2018

начинающих писателей «новые» перспективы, а точнее — подводило их к необходимости возвращения в рамки театральной традиции прошлого, и прежде всего театра А. П. Чехова с его глубинным психологизмом. В то время, когда еще были сильны установки агитационно-массового театра («Действо о III Интернационале», «Взятие Зимнего дворца», «Блокада России», «К мировой Коммуне» и др.), пьесы Горького задавали новые векторы русской советской театральной драме, ибо в его пьесах прочитывались не только достоверные социальные типы, выводимые на сцену, но и глубоко психологичные индивидуальные характеры.

В этом смысле любовь молодого начинающего драматурга А. Н. Арбузова к творчеству Горького оказала существенное (и важнейшее) влияние на формирование своеобразия его драматического стиля, особенностей его письма, выбора и разработки молодым художником тех типов характеров, которые впоследствии составили основу его драматургии.

По признанию Арбузова, в продолжение всей своей творческой жизни он был живо заинтересован мыслью Максима Горького о коллективном рождении современного спектакля. Горький писал: «Важно одно — оживить, привести в движение нетронутый слой тех личных впечатлений бытия, который лежит в душе каждого и обычно изгнивает бесплодно» [3, с. 269]. Именно этот призыв и воплощал Арбузов в работе над одной из первых (и значительных) пьес — «Город на заре» (впервые опубликована: Театр. 1957. № 11). Премьера состоялась 5 февраля 1941 г. в Государственном театральной московской студии (режиссер А. Арбузов, постановка В. Плучека).

Начинающий драматург пошел именно этим горьковским путем — авторство пьесы-хроники оказалось коллективным, «многоличным», но уже в ней ранние экспериментаторские тенденции ТРАМа, в котором начинал Арбузов-драматург, отходили на задний план, выдвигая на авансцену пьесы психологию судьбы и характера нового героя, строителя прекрасного советского будущего.

В конце 1930-х годов Арбузов оказался тесно связан с молодыми энтузиастами театра, которые горели желанием ярко и живо показать судьбу своего поколения на сцене. В нее входили известные впоследствии поэты, прозаики, актеры, драматурги — В. Э. Багрицкий, И. В. Кузнецов, З. Е. Гердт, А. А. Галич (Гинзбург), П. В. Дроздов, А. А. Тормозова и др. Студия вдохновлялась лозунгом: «Жить сегодняшними делами и мыслями». Главная цель студийцев — следуя заветам Горького — была в фиксации важнейших событий современности, в обрисовке характеров современников, в показе высоких чувств, которые владели современной молодежью. По предложению Арбузова, студийцами было решено создать пьесу о молодых комсомольцах, о строительстве нового города на Дальнем Востоке — Комсомольска-на-Амуре.

Одну из существенных особенностей драмы «Город на заре» составило обращение драматурга к образу хора, и причины тому были как эстетические, собственно художественные, так и жизненные, связанные с обстоятельствами написания пьесы. В ходе работы над пьесой каждый участник будущего спектакля выбирал для себя роль и сам прописывал ее с максимальным приближением сущности роли к личности актера-исполнителя [2, с. 180]. Задача Арбузова сводилась к объединению этих ролевых партий, к созданию цельного и целостного — единого — драматического произведения. Именно хор становился обязательным и необходимым условием объединения импровизированного пространства пьесы — хор позволял совместить различные ракурсы драмы, сопоставить разных героев, осуществить неожиданные повороты сюжета. В обстоятельствах, когда отдельные фрагменты пьесы должны были быть сочленены и соединены между собой, образ хора оказался для Арбузова драматургически важен, принципиально необходим. В 1930-е годы у создателей «хроники» «Город на заре» не было сомнения в верности выбора художественной формы и ее режиссерского и сценического воплощения — они последовательно и решительно следовали горьковским наказам. Однако позднейшие переработки, появление пьесы под именем единственного автора — Арбузова (1957), сильно повлияли на восприятие драмы [3]. Возникает вопрос, какие функции брал на себя хор, введенный в «коллективную» драму Арбузова?

Очевидно, что в пьесе «Город на заре» хор брал на себя прежде всего функцию композиционную, структурную, организующую. Заметим, что для Арбузова композиция пьесы всегда имела особенное значение. По утверждению драматурга, после значительности содержания композиция пьесы составляет важнейшее условие ее будущего успеха. Этот творческий принцип был воплощен создателями в первой редакции «Города на заре», но особенно отчетливо структурно-композиционные акценты были прорисованы в редакции пьесы 1957 года, когда, переработав текст, драматург определил жанр пьесы как «драматическую хронику в трех действиях, шести картинах, с тремя интермедиями» (вместо первоначального лаконичного — «романтическая хроника»). Надо отметить, что в столь четкой композиционной структуре Арбузов ориентировался на типичное расположение хора в античной драме, на его роль в композиционной структуре пьесы. Однако это обстоятельство не мешало свободе драматурга в преображении традиции, в наделении хора новыми функциями.

Хор в «Городе на заре» — образ коллективный и состоит из непосредственных участников действия, поименованных и непоименованных участников событий. В подобном художественном решении Арбузова очевидно влияние общей тенденции драматургии 1920–30-х годов — стремление к изображению массы, когда чувство коллективной жизни,

коллективной силы получало новую жизнь в искусстве советского театра [4, с. 84–85]. Образ хора-коллектива должен был придать пьесе масштабность и социалистический размах. Во вводной авторской ремарке значится: «Хор — комсомольцы, строители города» [1, с. 183].

Хор у Арбузова не дифференцирован по лицам, выступает единым персонажем, и его коллективное начало принципиально важно для автора, ибо хор — это общественное мнение, коллективный разум, единая душа персонажей. Однако в отдельных картинах и эпизодах драматург допускает «членение» хора, оставляет возможность отдельному герою выделиться из коллектива, но не противопоставив себя хору-сообществу, а отдельным голосом подчеркнуть общее мнение, обозначив единые с коллективом представления и суждения.

О сценической локализации хора перед началом первой хоровой интермедии Арбузов говорит следующее: «Трибуна хора. На ней расположился весь коллектив исполнителей спектакля, образующий хор строителей города. Внизу, под трибунами, установлены две игровые площадки, на которых попеременно разыгрываются сцены-интермедии» [1, с. 197].

В драматической хронике «Город на заре» положение хора в тексте пьесы обнаруживает композиционное сходство с древнегреческими трагедиями, прежде всего в определенном равномерно-рациональном распределении хоровых интермедий по тексту пьесы. Их число совпадает с количеством действий — три и три. И они, как и древнегреческие стасимы (песни) между эписодиями (картинами), действительно находятся между картинами каждого действия. Подобная стройность свидетельствует о «зависимости» от классического образца хорового присутствия в «Городе на заре», однако в отличие от античной драмы хоровые интермедии в пьесе Арбузова демонстрируют непосредственную связь с сюжетом, не отрываются от действия, но включаются в него. В «Городе на заре» песни хора служат не только членению текста на соизмеримые части (порождая классический ритм структуры), не только заполняют паузы между сценами (классическая диспозиция), но и оказываются очевидным и принципиальным связующим сюжетным звеном.

В пьесе Арбузова, как и в древнегреческих трагедиях, хор появляется после первой картины, в которой на сцену выводятся герои и которая в сюжете выполняет роль экспозиции (пролога). В «Городе на заре» экспозицией становится хоровое пение «Интернационала» приехавшими на берег Амура молодыми строителями-комсомольцами. Исполнением государственного гимна страны герои «романтической хроники» демонстрируют общий энтузиазм, готовность отдать все свои силы на строительство нового — молодого, закладываемого ими — города Комсомольск-на-Амуре. Герои исполняют «Интернационал» хором.

В первой картине пьесы хора как действующего лица еще нет, есть хор как случайное единство спонтанного митинга только что прибывших на строительство юных комсомольцев. Однако в ходе общего звучания «Интернационала» пение резко прерывается («Внезапно хор поющих замолкает, и вся картина митинга застывает в неподвижности» [1, с. 184]) — и на авансцену выдвигается один из участников митинга, герой-строитель Белоус. Условность повествования начинает набирать силу — Белоус обращается не к митингующим (как могло бы происходить в сюжете), но апеллирует к зрителям: «Знаешь ли ты, что такое счастье?..» [1, с. 184]. Отделившийся от хора «хоревт» берет на себя функцию не героя-персонажа, но повествователя-мыслителя, участника живого открытого диалога с залом (обществом, социумом).

Монолог Белоуса радикально меняет хронотоп пьесы: место и время действия распадается на различные составляющие — «там» и «здесь», «тогда» и «теперь». Другими словами, Белоус — реальный персонаж — оказывается фактически условным «корифеем хора», его обращение в зал в рамках «первой картины» (сюжетной части драмы) актуализирует восприятие «хора героев-комсомольцев» как абстрагированного «хора драмы». И хотя до появления хора-героя будет отыграна еще целая картина, между тем хор фактически уже выполняет свою разнонаправленную роль в пьесе, хотя пока и не эксплицирован драматургом.

Хор появляется и сопровождает действие пьесы в двух направлениях. Первое связано с «производственными» перипетиями, с тем, выдержат ли молодые герои-строители свой первый, самый суровый год, жестокую зиму, справятся ли с поставленными перед ними задачами, сумеют ли выполнить производственный план и положить начало новому городу. Второе направление — в решении проблем интимных, проблем любовной близости, связи дружеской, семейной, душевной. Означенные направления тесно переплетаются друг с другом, пересекаются и/или развиваются параллельно, но в обеих линиях проявляется индивидуальный характер, нравственный выбор героя (героев), моральная ответственность личности перед обществом и собой. В обеих намеченных сюжетных линиях драматическая роль хора как действующего лица проявляется прежде всего в функции называния и представления героев. И в этой его миссии драматическое смыкается с эпическим — даже в большей степени с последним, ибо вводная ремарка драматического произведения ограничивает возможности автора, тогда как введение персонажа в эпическом произведении связано с его обстоятельным представлением (возраст, внешность, портрет, происхождение, семья, психологический склад, социальная или профессиональная принадлежность, ряд индивидуализирующих характерологических деталей и др.). Именно в таком направлении и движется Арбузов — драматически ослабленное представление героя дополняется эпическими характерологическими чертами и деталями, вводимыми в текст хором-нарратором.

Уже в первой хоровой интермедии репрезентирующая функция хора эксплуатируется автором пьесы широко и неоднократно. Например:

> «Голоса из хора. <…>
> На площадку выходит Наташа, она устало садится возле какого-то пня, у нее почти нет сил, чтобы двигаться.
> — Смотрите — Наташа… По мне, она лучше всех девчат в лагере, только я никому не говорю об этом…
> — И зачем она взобралась на холмик и о чем думает?
> — Вспоминает или мечтает о будущем? Милая Наташа…» [1, с. 199].

В другом случае:

> «Голоса из хора. <…>
> — Над Амуром все небо в звездах. Тишина… А ну-ка, ребята, гляньте — лодочка плывет.
> — Да это наш морячок. Белоус Костя… Видно, соскучился по морю парень.
> — А с ним кто?
> — Оксана…» [1, с. 200].

Очевидно, что в обоих процитированных эпизодах хор не просто знакомит читателя (зрителя) с персонажем, но эпически вырисовывает его образ. Не случайно появление элементов эпизированного (и отчасти лиризованного) пейзажа в тексте — «Над Амуром все небо в звездах. Тишина…» [1, с. 199]. Драматургическими средствами передать эти нюансы природной картины было бы весьма сложно.

Примечательно, что и в том и в другом случае функция называния персонажа смыкается с иной функцией хора-персонажа — участие в развитии действия. В эпизоде с Наташей риторические вопросы хора выстраивают диалогическую канву происходящего. Вопрос «И о чем <она> думает?» в следующем риторическом вопросе содержит ответ, представленный в форме размышления: «Вспоминает или мечтает о будущем?» [1, с. 199]. Риторика хора направляет развитие действия, определяет его тематику — воспоминания героини о доме и об отце — и ориентирует прошлое в будущее, заставляет героиню задуматься из настоящего о будущем.

Особенно ярко это «эпическое» качество представления можно проследить в воспоминаниях, которые провоцирует хор у героев, — едва ли не каждый персонаж рассказывает свою (пред)историю, в духе повествовательного произведения вводит к текст пьесы элементы биографии. И средством ретроспекции во многих случаях служит хор.

Наиболее показателен прием с письмами героев, отсылаемых ими и получаемых. Письмо адресовано тому или иному герою, но зачитывает его, знакомит с ним читателя (зрителя) хор.

> «Голос из хора (читает письмо). “Здравствуй, Саша! В первых строках должна тебе сообщить, что я вышла замуж за Васю Лисичкина. Ты его знаешь — он такой хороший <…>”» [1, с. 251].

В опоре на полученное письмо, адресованное кому-то из героев, хор может привнести новую информацию:

> «Голоса из хора.
> <…>
> — У меня сестра бросила мужа. Он был герой — красивый и умный… И вышла за какого-то замухрышку <…>» [1, с. 251–252].

В подобных случаях хор — эпически — не только вносит новую информацию, но и создает проекции к образам героев пьесы и их взаимным отношениям. Так, в последнем случае хор выстраивает очевидную параллель к «любовному треугольнику» «Зяблик — Оксана — Белоус», под «замухрышкой» дружески скрывая образ наивного и странного Зяблика.

С развитием действия хронотоп пьесы меняется, а знаком смены хроноса и топоса становятся «пейзажно-временные» реплики хора.

Первая же хоровая интермедия (1-е действие) открывается тем, что «голоса из хора» произносят:

> «— Хорошее нынче утро…
> — И комары не кусают…
> — <…> неужели лето скоро кончится?
> — Всему приходит конец. Прощай август…» [1, с. 197].

Хор демонстрирует текучесть времени, т. е. динамизирует время «большое» и «малое», упорядочивает месяцы и часы. В данном случае драматургическая функция хора выходит на первый план — ту смену пространственно-временных обстоятельств, которые должен был означить (и порой обозначает) автор, например, в ремарках, констатирует хор в его хронотопических репликах-наблюдениях («за два месяца до…», «и снова прошел день…», «тени стали длиннее…» и др.).

Одной из доминирующих форм объективной эпической наррации в литературе становится изображение мира природы, пейзажа, который окружает героев повествовательного (прозаического) произведения. Понятно, что создание картин природы в художественном повествовательном тексте не является прерогативой только эпоса как рода, лирика тоже вбирает многообразие приемов изображения природы, активно использует прием природно-психологического параллелизма (и др.). Однако драма как род лишена пейзажных картин — в драматическом произведении пейзаж, как правило, сведен до минимума, до указания времени года (весна, лето, осень, зима) или краткого сообщения в самых общих чертах о состоянии природы в какой-либо момент (день, ночь, солнце, темнота, ветер и т. п.). Пейзаж может быть отражен и в сценических декорациях.

Между тем в романтической хронике Арбузова не просто создаются картины природы, на фоне которых развиваются события (картины-антураж), но пейзажные вставки варьируются, природа обсуж-

дается героями, картины природы обрисовываются хором. При этом рефлексия хора всегда шире и глубже реакции любого персонажа пьесы — это не простое нейтральное указание на время суток, а оценочная аксиология, эмоция, настроение. Как в эпическом произведении, в драме «Город на заре» пейзаж становится выразителем настроения, отражением внутренних чувств героя (в силу вступает и лирическая функция хора), но он же <хор> служит и предвестием будущих грозных событий, функция пейзажа отчасти «пророческая».

Однако более всего драматургическая функция хора обнаруживает себя непосредственно в поступках хора — в конкретных активных действиях, которые хор — подобно деятельному герою пьесы — предпринимает и успешно демонстрирует на сцене. Речь о том, что хор у Арбузова вполне реально (субстанциально) участвует в действии, включается в него как исполнитель той или иной реакции. Так, в сцене затопления участка Жмелькова, когда разворачивается схватка между провокатором Аленушкиным и Наташей и Альтманом, хор действует как отдельный герой. Казалось бы, решение столкновения остается за предателем Аленушкиным, он вооружен топором, готов погубить героев. Но вступает хор —

> «Голос из хора. Наташенька!
> <…> Из хора ей бросают револьвер. Она ловит его. Стреляет <…>» [1, с. 259].

Героиня не только получает моральную поддержку от хора, но обретает реальное оружие, которое позволяет ей расправиться с противником. Условность достигает апогея — хор оказывает поддержку героям не только духовно, нравственно, аллюзийно, но и реально, метафорически опредмечивая абстракцию «помощь», «поддержка», обретая статус деятельного героя, могущего активно прийти на помощь комсомольцам-строителям.

Различные функции хора у Арбузова диффузионны, взаимопроницаемы, и лирическая стихия дает о себе знать в его пьесах мощно и выразительно.

Уже только первое появление хора как самостоятельной субстанции в первой хоровой интермедии первого действия сопровождается лирической нотой. Хор входит в пьесу с песней:

> «Хор (поет).
> У березки мы прощались,
> Уезжал я далеко,
> Говорила, что любила,
> Что расстаться нелегко <…>» [1, с. 197].

Очевидно, что посредством песни хор актуализирует общие черты тех событий, которые происходили и происходят с героями-строителями — они расстались со своим прошлым, с прежними друзьями и любимыми, сейчас начинается их новая жизнь. На контентном (содержательном) уровне песня хора, кажется, ничего нового в себе не несет. Но для Арбузова важна лирическая составляющая песни: на ее основе драматург соединяет проблемы производственно-социальные и любовно-психологические. Рассказывая о молодых героях-комсомольцах, Арбузов намеренно акцентирует любовную сторону их жизни, не может устраниться от изображения их чувств и переживаний. И песня (песни) хора способствуют этому.

Представляя героев, хор сообщает некие сведения о комсомольцах-строителях, в лирическом ключе рассказывает о былом и важном.

> «Женский голос. А знаете, ребятки, я, когда из дому уезжала, посадила у своего окошечка яблоньку… Как-то она там живет без меня, бедная?…» [1, с. 198].

Другой голос вторит:

> «Первый мужской голос. А у нас яблони будут расти на улицах — и весной весь город будет утопать в яблоневом цвете. И никто из нас не будет рвать яблок, пока они не созреют, потому что в нашем городе не будет сторожей» [1, с. 198].

Лирической голос отдельного героя растворяется в лирическом настроении всего хора.

Уже в первых репликах «голосов из хора» звучат эмоционально окрашенные эпитеты — «миленький» [1, с. 197), «милая» [1, с. 199], «самая лучшая» [1, с. 198], «лучше всех» [1, с. 199], используются словоформы с ласкательно-уменьшительными суффиксами «ребятки» [1, с. 198], мягкое «дивчина» [1, с. 201], «сестрёночка» [1, с. 203] и др.

Лирическая насыщенность хоровых партий тотальна. В представлениях героев она нередко связана с шуточными замечаниями. Кажется, они косвенны, попутны, избыточны, но для стилистики драмы Арбузова они принципиально необходимы — они выражают отношение хора к герою, а следовательно, эксплицируют и авторское отношение к персонажу. Хор лирическими песнями передает зрителям общее настроение героев-строителей, их (условно) коллективные впечатления. Причем это «общее чувство» релевантно не только для героев и для автора, но приложимо и к эмоции читателя (зрителя). Лирическая тональность хорового включения проникает, по мысли драматурга, и во внетекстовое пространство, в зрительный зал. Так, народную песню о сироте, которую во второй интермедии поет хор, персонажи, находящиеся на сцене, не слышат, но слышит зритель. И зал воспринимает хорическую песню не на уровне ее мини-сюжета (судьба сироты), а в лирической параллели к судьбе героев пьесы, в частности и в первую очередь связывая песенный лирический мотив с судьбой Альтмана, героя не понятого и отторгаемого «передовыми» строителями города.

Хор не просто драматургически знает о происходящих с персонажами событиях, но лирически внедряется в сценические обстоятельства действия и поддерживает героев. В этом отношении показа-

тельна сцена глубокого огорчения и разочарования героя Белоуса, узнавшего о равнодушии к нему любимой девушки Оксаны. Персонаж, готовый охладеть к жизни, к окружающим, к житейским проблемам, возвращается к действенной позиции именно благодаря хору. Хор сочувствует герою, пытается утешить его, поддержать.

«Одинокий неуверенный голос из хора.

— Не горюй, Костя…

Другие голоса.

— Брось!..

— Обойдется!

— Не горюй, морячок… » [1, с. 254].

Поддержка хора-друга, не остающегося равнодушным к переживаниям героя, акцентируется Арбузовым в авторской ремарке. Драматург пишет: «И хор, как может, начинает у т е ш а т ь Белоуса» [1, с. 254].

Очевидно, что лирическая функция хора наиболее активно проявляет себя в любовных линиях сюжета. Одну из центральных любовных линий пьесы «Город на заре» составляет «любовный треугольник» Зяблик, Оксана, Белоус. Хор не вмешивается в развитие этой любовной линии, но лирически сопровождает ее коллизии. Ранее уже говорилось о том, как хор поддерживает Белоуса, узнавшего о том, что Оксана любит другого. Но объективная позиция хора приводит к тому, что и любовная линия «Оксана — Зяблик» получает со стороны хора одобрение и, как следствие, лирическое оформление.

На протяжении всей «хроники» хор наблюдает сближение героев-строителей друг с другом, пристально и участливо следит за развитием дружбы и любви между ними. Неслучайно в начале последней (шестой) картины на сцене появляются не строители с конкретными именами, а разные пары, означенные драматургом как «он» и «она». Эти безымянные герои становятся «индивидуализированным» воплощением хора, их рассуждения личностны и коллективны (обобщены) одновременно.

«Он. Новенькие едут… Интересно!

Она. Да… (Ревниво.) Приедут новенькие — и забудутся старенькие.

Он. Вот дурачок… (Целует ее.)» [1, с. 263].

Итак, важнейшей особенностью хорового присутствия в тексте пьесы становится его полифункциональность — арбузовский хор представлен в «хронике» в разных ипостасях и выполняет различные функции (драматическую, эпическую, лирическую). Однако в целом, рассмотрев многообразие функций хора в пьесе «Город на заре», можно сказать о том, что введение в текст образа хора, традиционно связываемого с древним античным театром, свидетельствует о формальных (формалистических) поисках драматурга в направлении обретения новых возможностей актуальной советской драмы. Арбузов и его соавторы в достаточной мере успешно реализовали структурные поиски драмы своего времени, хотя и не смогли выдержать до конца избранный классический прием (образ). Как в экспозиции, так и в финале образ хора, не выведенный в качестве отдельного действующего лица, незримо присутствует в тексте, означенный то как «коллектив комсомольцев-строителей», то как «толпа» (на подобные моменты обращалось внимание в ходе анализа), выступая фактически в форме «голоса из хора» — то «женский голос», то «первый мужской голос», то «он», то «она» и др. Это означает, что в художественном пространстве пьесы «Город на заре» функцию хора мог взять на себя обобщенный образ коллектива действующих героев (как это и происходит в первой и шестой картинах), с высокой степенью убедительности воплотив ракурсы как личностный, так и общественный, выдержав тональность как драматургическую, так и лирическую. (Именно по такому пути и шли отдельные режиссеры, которые ставили пьесы Арбузова — например, Г. А. Товстоногов, который партии хора распределял между участниками действия).

Итак, можно уверенно говорить о том, что при создании драмы «Город на заре» Арбузов (и коллектив молодых авторов) ориентировался на горьковскую традицию советской драматургии. Именно горьковские слова о необходимости «оживить, привести в движение нетронутый слой тех личных впечатлений бытия», которые заключены в душе каждого советского человека и были буквально восприняты и реализованы в «романтической хронике». Следуя словам Горького, Арбузов привлек к работе над пьесой коллектив, многоличность автора-создателя. И это обстоятельство оказалось успешным и перспективным, т. к. вызвало к жизни еще одну новую форму советской драмы 1930-х годов — обращение к образу хора, спаивающего и сливающего воедино сюжетные линии различных типов-характеров, персонажей-исполнителей, авторов-создателей.

Однако не в меньшей мере влияние Горького на драматургию Арбузова, и в частности на пьесу «Город на заре», сказалось и в том, что молодой драматург (молодые драматурги) следовали направлению горьковской драмы 1930-х годов — драмы уже не только социально-политической, идейно-общественной, но и драме бытовой, психологической. Вслед за Горьким Арбузов воплощал в действии «Города на заре» идейную доминанту своего времени (стойкий героизм комсомольцев строителей), но и погружался в психологический мир героев пьесы, окунался в душевные нюансы их психологизированного мира. Опыт Горького стал важной школой для молодого Арбузова, смог указать те перспективные направления, по которым должна была пойти (и в творчестве Арбузова пошла) советская драматургия. Психологическая глубина постижения характера органично сливалась с социальной проблематикой времени как в пьесах Горького 1930-х

годов, так и в драматургии Арбузова 1930–1940-х годов.

Наконец, о влиянии драматургии Горького на «арбузовский театр» можно говорить и в том отношении, что поиски новых формальных способов выражения тенденций времени обрели свою экспликацию в структурно-композиционной и жанровой дефиниции «Города на заре». Вслед за Горьким, который в пьесах 1930-х годов, стремился расширить границы хронотопа пьесы, и как следствие раздвинуть жанровые доминанты драматургической наррации, Арбузов тоже экспериментировал в театре — вводил в текст драмы функции хорового присутствия, искал неожиданные и новые формы жанровых дефиниций (Горький — «картины», Арбузов — «хроники»; и др.).

В целом, говоря о драматургии Арбузова 1930-х годов, можно утверждать, что дух арбузовской драмы-спектакля был поистине горьковским, романтическим и романтизированным, возвышенным и идейно устремленным, таким, каким было творчество Горького предреволюционных и первых революционных лет. Как и Горькому, Арбузову нужно было пройти длинный путь творческой эволюции, чтобы очистить истинно драматический ракурс наррации от социальных наслоений и обратиться к традициям русской классической драмы, и в частности А. П. Чехова.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арбузов А. Город на заре // Арбузов А. Избранное: в 2 т. М.: Искусство, 1981. Т. 1. 728 с. С. 179–268.
2. Арбузов А. О моих соавторах // Арбузов А. Избранное: в 2 т. М.: Искусство, 1981. Т. 1. С. 180.
3. Аронов М. «Город на заре»: второе рождение и первый конфликт // Аронов М. Александр Галич: полная биография // https://biography.wikireading.ru/168005
4. Горький М. Письмо К. С. Станиславскому. 29 сентября [12 октября] 1912 г. // Горький М. Собр. соч.: в 30 т. М.: Художественная лит-ра, 1955. Т. 29. С. 269.
5. История советского драматического театра: в 6 т. / АН СССР. Ин-т истории искусств Мин-ва культуры СССР. М.: Наука, 1966–1971. Т. 1. С. 79–95.

УДК 82–95

О. В. Богданова
Богданова Ольга Владимировна — доктор филологических наук,
профессор Санкт-Петербургского государственного университета,
olgabogdanova03@mail.ru

ДРАМАТУРГИЯ М. ГОРЬКОГО: НОВЫЕ МАТЕРИАЛЫ И ИССЛЕДОВАНИЯ*

В статье дается реферативно-аксиологический обзор научных статей, вошедших в коллективную монографию, выпущенную сотрудниками Института мировой литературы РАН «Драматургия М. Горького в историко-функциональном аспекте» (ред. коллегия — Л. А. Спиридонова (отв. ред.), Т. Р. Гавриш, С. М. Демкина, Е. Р. Матевосян, О. В. Шуган. М.: ИМЛИ РАН, 2017. — 376 с.).
Ключевые слова: литературоведение, М. Горький, драматургия.

Bogdanova O. V.
THE DRAMATICS OF M. GORKY: NEW MATERIALS AND RESEARCHES

The article gives an abstract-axiological review of scientific articles included in the collective monograph published by the staff of the Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences “M. Gorky’s dramaturgy in the historical and functional aspect” (edited by L. A. Spiridonova (main editor), T. R. Gavrish, S. M. Demkina, E. R. Matevosyan, O. V. Shugan (Moscow, 2017. — 376 pp.).
Keywords: literary criticism, M. Gorky, dramaturgy.

В юбилейные дни Максима Горького в Москве в Институте мировой литературы им. А. М. Горького Российской академии наук (ИМЛИ РАН), проходила большая и представительная конференция «Мировое значение М. Горького (к 150-летию со дня рождения» (27–30 марта 2018 года). Наряду с многочисленными и интересными проблемными докладами, прозвучавшими на конференции, участникам форума были представлены новые книги, подготовленные сотрудниками ИМЛИ в самые последние годы. Среди них — М. Горький. Полное собрание сочинений. Письма в 24 т. Т. 19. М.: Наука, 2017; Л. А. Спиридонова. Настоящий Горький: мифы и реальность / 2-е изд., измен. Нижний Новгород, 2016; Горький и его адресаты / под ред. Л. А. Спиридоновой. М.: ИМЛИ РАН, 2016; Максим Горький и культура символизма. К 100-летию «Сказок об Италии»: коллективная монография / под ред. О. В. Шуган. М.: Азбуковник, 2017; Тайна смерти Горького: документы, факты, версии / под ред. Л. А. Спиридоновой. М.: АСТ, 2017. И наряду с ними — очередной (тринадцатый) выпуск серийного издания «Материалы и исследования» — «Драматургия М. Горького в историко-функциональном аспекте» (ред. коллегия — Л. А. Спиридонова (отв. ред.), Т. Р. Гавриш, С. М. Демкина, Е. Р. Матевосян, О. В. Шуган. М.: ИМЛИ РАН, 2017. — 376 с.).

Коллективный труд сотрудников ИМЛИ посвящен проблемам освещения и современного осмысления «золотого фонда» драматургии М. Горького и непосредственно ориентирован на текстуальный анализ пьес «На дне», «Дачники», «Враги», «Старик», «Фальшивая монета», «Егор Булычов и другие», «Достигаев и другие», «Васса Железнова» и др. Уже из перечислительного ряда видно, что наряду с хорошо известными пьесами Горького в научном издании рассматриваются и произведения малоизвестные («Работяга Словотеков»), внимание ученых обращено и на сценарии, и на наброски Горького-драматурга. Если прежде, в отечественном литературоведении советского прошлого, названные горьковские пьесы рассматривались преимущественно с точки зрения столкновения и противоборства революционных и реакционных сил, отраженных в пьесах, усиливающейся гегемонии нарождающегося пролетариата и, как следствие, угасания мира буржуазной действительности, то в новом издании ИМЛИ драматические «картины» Горького-классика анализируются не только с новых позиций, с учетом архивных материалов, ставших известными и доступными только в последние десятилетия, но и во всей сложности той общечеловеческой проблематики, к которой неизменно, в разные периоды своей творческой деятельности обращался писатель.

Во вступительной статье к научному тому ответственный редактор д. ф. н. Л. А. Спиридонова, крупнейший специалист по творчеству М. Горького, обосновывает актуальность нового подхода к материалу. По ее наблюдениям, научные исследования драматургии Горького не предпринимались более пятидесяти лет ни в России, ни за рубежом. Исследователь справедливо утверждает, что ранее хрестоматийные монографии по творчеству Горького Б. Бялика, Е. Тагера, С. Касторского, Ю. Юзовского, С. Данилова, написанные в основном в 1950-х годах, сегодня уже не соответствуют запросам современности, т. к. в соответствии с господствовавшей идеологией марксизма-ленинизма драмы Горь-

* Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ, проект «Максим Горький как мировое явление. Роль Горького в литературе, критике, публицистике, политике, культуре и искусстве, театре, кино, современной инфосфере» № 18–012–00158.

Copyright © 2018

кого прежде рассматривались главным образом с точки зрения противостояния социализма и капитализма, классовой борьбы и деградации буржуазных идеалов. Апеллируя к работе Б. Бялика «Драматургия М. Горького советской эпохи» (1952), Л. А. Спиридонова замечает, что труд ученого обширно «пестрит ссылками на В. Ленина, И. Сталина, С. Кирова и Г. Маленкова» [1, с. 4], и создается впечатление, что «драматург только и делал, что откликался в своих пьесах на "основополагающие указания" советских вождей» [1, с. 4]. Очевидно, что подобный подход существенно обеднял понимание горьковских пьес во всей их сложности и философской глубине. Л. А. Спиридонова показывает, что, развивая традиции своих предшественников (М. Салтыкова-Щедрина, А. Сухово-Кобылина, Л. Толстого, Ф. Достоевского, А. Чехова) и одновременно ориентируясь на творчество западноевропейских авторов (Г. Ибсена, М. Метерлинка, Б. Шоу, Г. Гауптмана), Горький творил «качественно новую театральную форму, отличающуюся историзмом и политической остротой» [1, с. 5].

Обращает на себя внимание, что в коллективной монографии ИМЛИ путь Горького-драматурга подразделяется на четыре периода: 1900–1906, 1907–1916, 1917–1930, 1931–1935 гг., т. е. предлагается новая периодизация горьковской драматургии, позволяющая отчетливее выявить и акцентировать особенности идейных установок и художественной манеры драматурга того или иного периода.

Завершение первого этап развития горьковской драматургии Л. А. Спиридонова предлагает знаменовать «Врагами», в которых (как и в повести «Мать») Горький, по словам исследователя, «сделал попытку показать движущие силы истории в их революционном развитии» [1, с. 6], где он, сблизившийся с большевиками, проповедовал идеи марксизма и мечту о революционном обновлении мира посредством классовой борьбы.

Второй этап эволюции Горького-драматурга Л. А. Спиридонова связывает с «другими большевиками», объединившимися вокруг группы А. Богданова «Вперед». Однако крах «каприйской партийной школы» заставил писателя на время отойти от политической борьбы и, как утверждает исследователь, обратиться в пьесах к проблемам философским, общечеловеческим, изменить свой творческий почерк [1, с. 6]. В 1907–1916 годах Горький попытался создать новую драматическую форму, которая отличалась серьезностью поднятых мировоззренческих вопросов, активностью жизненной позиции героя (и автора).

В отличие от традиционного горьковедения, в коллективной монографии «Драматургия М. Горького в историко-функциональном аспекте» предлагается выделение еще одного — самостоятельного — этапа работы Горького-драматурга (это 1917–1930-е годы). По наблюдению ученых, в этот период писатель активно создавал небольшие пьесы, наброски, сцены для импровизации, писал сценарии для кино. Зрелищность, условность, вовлечение зрителя в театральное действие, импровизация — характерные черты горьковских инсценировок, созданных им в эти годы для театра и кино («Из жизни первобытных людей», «Степан Разин», «Жизнь одного еврея» «По пути на дно», «Пропагандист», «Ход конем» и др.).

Наконец, последний этап работы Горького-драматурга связан авторами коллективной монографии с 1930–1935 годами, когда были созданы «Сомов и другие», «Егор Булычов и другие», «Достигаев и другие», второй вариант «Вассы Железновой», пьесы, в которых изображение исторических событий 1917 года, изменивших судьбы мира, сочетается с углубленным вниманием к внутреннему миру человека, когда писатель активно развивает острую социальную и нравственную проблематику, осуществляет «синтез историзма и психологизма» [1, с. 10].

В ориентации на новую предложенную классификацию выстраивается композиционная структура научного издания и во включенных в сборник иследовательских статьях осуществляется последующий (текстуальный) анализ горьковской драматургии, предлагаются новые ракурсы исследования хрестоматийно известных и малоизвестных пьес писателя, рассматриваются вопросы истории их создания, анализируются аспекты поэтологии горьковских текстов.

Неожиданный и кардинально новый ракурс восприятия самой известной пьесы Горького-драматурга предложен О. В. Шуган в статье «Проблема счастья в пьесе М. Горького "На дне"» [1, с. 12–44]. Рассматривая заявленную проблему, исследователь неожиданным, но доказательным образом ориентируется на традицию буддизма, стремясь показать близость и органичность восточной философии представлениям-размышлениям Горького (и его героев), получившим отражение в тексте «На дне». Образ старца Луки исследователь смыкает с представлениями о путях обретения счастья героями-ночлежниками, с вопросом избавления героев дна от страданий и мучений, близким восточному философскому учению. По наблюдениям автора статьи, Горький в «На дне» намечает различные направления (векторы) достижения и поиска героями счастья и показывает, как под воздействием утешительных речей Луки идея счастья вырисовывается и постепенно трансформируется в сознании обитателей дна. Если начальным этапом обретения счастья для героев Горького, по наблюдению автора статьи, было удовлетворение самых простых и примитивных желаний, то итогом их становится стремление к общему благу, к свершению добра для других, устремленности к внутренней человеческой свободе. Исследователь проводит мысль о том, что в героях Горького, в жалких и слабых обитателях дна, пробуждается сознание, они обретают ростки-зачатки человеческой морали, актуализируя новую «человекоправду», приходят к суждению «человек выше

сытости», к мысли о том, что жить нужно «для лучшего человека». Правомерность подобной постановки вопроса доказывается исследователем, с одной стороны, распространенностью и популярностью идей буддизма на рубеже XIX — XX веков, с другой — осведомленностью Горького в вопросах восточной философии, хотя и воспринятой писателем через призму западной философии (А. Шопенгауэр, Ф. Ницше). На основе анализа образной системы пьесы «На дне» О. В. Шуган показывает, что действительно многие важные темы и доктрины буддизма получили (могли получить) свое отражение в пьесе Горького. Так, мечты-утешения Луки становятся в горьковской пьесе, по О. В. Шуган, тем миром-иллюзией, «праведной землей», которая столь же действенна и реальна для героев-ночлежников, как и нирвана для буддистов. Даже форма речи Луки, по утверждению ученого, близка ораторским приемам Будды, манере его говорения с оттенком легкой иронии, с уклонением от прямых ответов [1, с. 25]. За видимым равнодушием Луки, по мысли ученого, кроется буддийское спокойствие.

«Таким образом, — делает вывод исследователь, — Горький, привлекая темы и мотивы буддизма — о четырех святых истинах, о мире сансары, или страданий, о желаниях как источнике страданий, призрачном мире Майи, о буддийском спокойствии, о философии сострадания, дает им свою трактовку. Идее угасания воли и желаний для достижения нирваны писатель противопоставил новые желания и цели. Герои поменяли местами мечту и реальность, и хотя объективно их жизнь к 4-му акту стала даже хуже, они чувствуют себя почему-то значительно более счастливыми и умиротворенными. Реальность стала призраком (жизнь есть сон), а выдумка (романтическая любовь, праведная земля, мечта о свободе, достоинстве и др.) воплотилась в жизнь. Настя поверила при помощи Луки в реальность своей любви, и Барон изменил свое отношений к ней, впервые проявив заботу (“Эта… Настенька!.. Убежала… куда? Пойду, посмотрю… где она? Все-таки… она…” <…> От этих слов веет человеческим теплом, в них видны ростки искреннего чувства» [1, с. 38].

И далее: «Пьесой “На дне” писатель делает значительный шаг вперед в своем творчестве: отрекается от недостойной действительности, показывает возможность “вечного истинного бытия”, расчищает путь для “сверхчеловека”, прокладывает мостик к идеям коллективизма и социального романтизма…» [1, с. 39].

Новой интерпретации социально-психологической драмы Горького посвящена статья Т. Р. Гавриш «”Дачники”: опыт прочтения и интерпретации» [1, с. 45–73]. Опираясь на историю замысла и создания пьесы, Т. Р. Гавриш размышляет над социально-историческими факторами, которые обусловили идейную дифференциацию интеллигенции рубежа веков, прослеженную в пьесе на образах пяти главных персонажей (адвокат Басов, инженер Суслов, доктор Дудаков, литератор Шалимов и Рюмин). Однако в центре предпринятого анализа оказывается образ главной героини — Варвары Михайловны Басовой, проходящей путь от «дачника» до «идейного человека», не могущего жить праздно, без идеала. «Сильная женщина» Горького, неудовлетворенная современным ей обществом, ценностями «дачного» интеллигентского круга и собственным жизненным предназначением, осознает необходимость изменения «способа» жизни, своего предназначения в жизни, но идейно и социально дезориентированная, а позднее и искушенная разрушительными революционными идеями, она выбирает ложное направление дальнейшего личностного пути, собственного самоопределения. Как показывает исследователь, истинная суть протеста Варвары Михайловны проясняется в пограничной для нее эмоциональной ситуации, после покушения Рюмина на самоубийство, и смыкается, соизмеряется с образом высоко идейной героини Марьи Львовны. Однако, по словам исследователя, «преданностью избранной идее лишь маскируется человеческая несостоятельность и личностная деформация героини» [1, с. 63]. В работе убедительно показано, что Горький, опираясь на драматургию современных ему западных драматургов — Г. Ибсена, К. Гамсуна, М. Метерлинка, Б. Шоу, Л. Пиранделло и др., которые изображали женщину как индикатор неблагополучия современного общества и делали акцент на пробуждении в ней индивидуального и социального сознания, на необходимости преобразовать себя в личность, — в рамках собственного мировоззрения и миропонимания, основой которого стала идея революционного переустройства общества, сделал серьезный и важный шаг на пути к созданию новой отечественной социально-психологической драмы.

В центре внимания О. В. Быстровой в статье «Пьеса М. Горького “Враги”» [1, с. 74–102] оказываются, с одной стороны, история создания пьесы (сопоставление с рукописью наброска «Враг», новый финал пьесы «Враги» в варианте 1933 г.), с другой — выявление фундамента конфликта пьесы, ее жанровой специфики, прямых и аллюзийных связей текста «Врагов» с другими произведениями писателя. Внимание исследователя многовекторно и синкретично: исследование обращено к хронотопу пьесы Горького, ориентировано на сложность и неоднозначность конфликта драмы, в работе делается акцент на интерпретации смысла заглавного образа-понятия — «враги», осмысляется уровень композиционного воплощения текста («зеркальный» принцип). Интересной и аргументированной оказывается отсылка О. В. Быстровой к повести (роману) «Мать», к образам рабочих и революционеров двух различных в жанровом отношении произведений, связанных и коррелирующих на персонажном уровне. Обращает на себя внимание и интерпретация жанровой дефиниции «Врагов» — трагедия, трагикомедия, драма с элементами трагедии, криминальная драма с элементами социальной [1, с. 94], особым

образом интерпретированная исследователем. Автор работы опирается на ассоциативный метод исследования (прочтения), что позволяет ей расширить масштабы восприятия горьковского художественного текста, обнаружить его новые ракурсы — сугубо исторические и ментально-ассоциативные. По словам О. В. Быстровой, «многогранность этого гибкого текста, написанного еще в 1906 г., заставляет читателя не только задуматься над повествованием, но и додумывать многое, соотнося с историей XX и XXI столетий» [1, с. 100].

Анализ (мело)драмы Горького «Фальшивая монета», предпринятый в статье М. А. Семашко «М. Горький. “Фальшивая монета” (творческая история пьесы)» [1, с. 103–121], построен на интерпретации различных редакций текста, на осмыслении характера переработки финала пьесы, восприятии ее образной системы (герои-перевертыши), ее символико-аллегорического уровня, мотивного (и лейтмотивного) плана (ночной пожар и др.). Созданная во втором периоде намеченной авторами коллективного труда творческой эволюции, пьеса «Фальшивая монета» становится условием рассмотрения нравственной проблематики Горького-драматурга. Титульный образ — фальшивая монета — интерпретируется автором научной статьи как символ опустошения души человека, для которого деньги заслоняют и замещают духовные ценности. Как показано М. А. Семашко, в тексте пьесы ощутимо влияние западноевропейского театра, к которому тяготел Горький в годы пребывания на Капри.

Глубоко аналитичная статья Н. Н. Примочкиной «Философская драма М. Горького “Старик”: текст, контекст, интертекст» [1, с. 122–143] актуализирует нравственную и философскую проблематику одной из наиболее «загадочных» пьес писателя, намечает нити творческих взаимосвязей с дореволюционной идейной полемикой Горького с Ф. М. Достоевским, эксплицирует мучительно серьезные размышления писателя о русском народе и его трагической судьбе в революционную эпоху 1917 года. Обращение исследователя к уровню поэтологическому, к аспектам художественно-образной поэтики, к вопросам структурно-композиционным, представленным в широком историко-культурном ракурсе, составляет одну из сильных граней статьи Н. Н. Примочкиной.

Опираясь на историю творческого замысла и создания пьесы «Старик», Н. Н. Примочкина прежде всего обращается к датировке текста. Примечательна догадка исследователя: «Возможно, указывая в 1921 г., что “Старик” создан еще до революции, писатель немного лукавил, хотел “подстраховаться”, ибо прекрасно осознавал, что для многих людей, особенно для “сильных мира сего”, его философская драма звучит теперь слишком “несвоевременно”» [1, с. 129]. Не менее остро и проблематично поставлен исследователем и вопрос о каноническом тексте драмы.

В пространстве умонастроений эпохи исследователь Н. Н. Примочкина пытается найти и осмыслить причину «неравнодушия» Горького к тексту «Старика», найти причину его упорного стремления «продвинуть» «Старика» в печать и на сцену. Ученый видит объяснение «глубины экзистенциального отчаяния» в «несвоевременных мыслях», которые владели Горьким после революционных событий, свидетелем которых он стал, в «ощущении завершенности исторического времени» [1, с. 131], в тревоге за судьбу культуры и демократии (в противовес Ю. Юзовскому, который наибольшее значение придавал полемике Горького с Достоевским).

Особый интерес в статье Н. Н. Примочкиной вызывает трактовка образа Старика, главного героя пьесы Горького. По мысли исследователя, «главный “антигерой” пьесы “Старик” как бы завершал целую плеяду драматургических образов горьковских стариков» — «От старика Бессеменова из первой пьесы писателя “Мещане” ниточка тянется к владельцу ночлежки Костылеву и, отчасти, к вредному старичку-утешителю Луке из “На дне”, затем к кривому часовщику Яковлеву из “Фальшивой монеты” и, наконец, к старику Питириму, образ которого подводит некий итог размышлениям Горького на эту тему» [1, с. 135].

Проводя сопоставление образов Старика и странника Луки из «На дне», ученый высказывает, кажется, парадоксальное суждение о том, что «Горький, создавая своего отвратительного Старика, хотел заодно “разделаться” и с созданным им ранее слишком положительным Лукой» [1, с. 136]. Однако аналитизм подхода, продемонстрированный Н. Н. Примочкиной, дает основания к подобному суждению и обнаруживает объяснительно-доказательные аргументы данного утверждения.

Серьезный анализ и современный взгляд на многократно интерпретированную пьесу Горького демонстрирует статья Л. А. Спиридоновой «”Егор Булычов и другие”: голос истории и голос автора» [1, с. 144–171]. Исследователь показывает, что если в советском литературоведении горьковская пьеса рассматривалась в русле тенденций социалистического реализма и неизбежно связывалась с проблемами гибели буржуазного строя, то сегодняшний взгляд на текст пьесы актуализирует другую сторону текста — его философский смысл, обращенность к вечным проблемам человеческого бытия и, прежде всего, к вопросам жизни и смерти. Выявляемый Л. А. Спиридоновой подтекстовый пласт («подводное течение») драмы позволяет согласиться с мнением исследователя о том, что не только исторические и социальные мотивы, но и глубоко личная трагедия героя, человека, перед смертью осознавшего важную и трагическую мысль — о прожитой «не на той улице» жизни, фокусирует внимание писателя. В центре пьесы, по словам Л. А. Спиридоновой, «трагедия незаурядной личности, напрасно растратившей свои силы на протяжении жизни» [1, с. 147], и только на пороге смерти осознавшей

собственную ошибку и выражающую глубоко драматичный личностный протест и отчаяние. У Горького нет условности изображения жизни, его заменяет реалистическая во всех деталях картина жизни русского купечества — оттого еще более пронзительно звучит мысль-мотив, осознанный героем только к концу жизни, что «мимо настоящего дела» жил.

В ходе исследования — по мере выявления конфликта «настоящего и мнимого», связанного с мыслью о прозрении человека [1, с. 153] — Л. А. Спиридонова подходит к мысли и убедительным выводам о подлинном новаторстве Горького, сумевшего в своем творчестве совместить «голос истории» и «голос автора».

«Парная» пьеса к «Егору Булычову» рассматривается в статье Ю. У. Каскиной «”Достигаев и другие” в контексте истории и современности» [1, с. 172–207]. Автор статьи отмечает общность абриса и характера персонажей пьес «Сомов и другие», «Егор Булычов и другие», «Достигаев и другие» и прослеживает их развитие, сопоставляет и анализирует жизненный финал героев. Обращение Ю. У. Каскиной к образу главного героя пьесы, как и окружающих его персонажей, действующих с критический момент революционных событий 1917 года, позволяет ей сделать вывод о том, что (хотя трактовка и восприятие образа Василия Достигаева менялись) социально-политическая драма Горького звучала и продолжает звучать современно и сегодня, чему доказательством служит сценическая история пьесы, прослеженная исследователем на примере постановок драмы в ленинградском БДТ, в Московском театре им. Евг. Вахтангова, во МХАТе и др.

Глубокую и серьезную интерпретацию драматургии Горького предложила И. А. Бочарова в статье «”Васса Железнова”. Второй вариант (1935). Проблема жанра» [1, с. 208–230]. Исследователь обращается не только к жанровому своеобразию «Вассы Железновой» (по мысли ученого — трагедии), но и к важнейшим и «вечным» вопросам литературы, в т. ч. горьковской драматургии: жизнь и смерть, преступление и наказание, сущность материнства, ответственность за собственный грех (и др.). В ходе анализа, на примере образов Вассы и Рашели, И. А. Бочарова выявляет важнейшие и сущностные слагаемые женского характера у Горького и приходит к констатации в образе Вассы Железновой черт «человеческой женщины». По словам исследователя, «конфликт двух героинь в пьесе — не просто конфликт двух классовых противников, а столкновение двух нравственно-политических доктрин» [1, с. 223].

Осмыслению малоизвестной пьесы, особняком стоящей в творческом наследии Горького, посвящена статья Е. Н. Никитина «О “Работяге Словотекове”. Новаторство жанра» [1, с. 231–282]. Автор исследования обращается к путям исканий, пройденных Горьким в сотрудничестве с К. С. Станиславским перед созданием этой пьесы, о единственной ее постановке, осуществленной С. Э. Радловым. По замечанию Е. Н. Никитина, это единственное художественное произведение, в котором писатель подвергал критике советскую действительность. По мнению автора статьи, пьеса «Работяга Словотеков» стала первой советской сатирической комедией, на чей опыт впоследствии опирались Н. Р. Эрдман и В. В. Маяковский.

Редкий ракурс осмысления творчества Горького представлен в статье А. Г. Плотниковой «”Сценарии — это дело наше…” Произведения М. Горького для кинематографа» [1, с. 283–327]. В работе содержится обзор и предварительный анализ сценарных опытов Горького в период с 1919 по 1932 г., осмыслению подвергаются каждый из семи сценариев, созданных драматургом, прослеживается история замысла и его кинематографического воплощения. По справедливому наблюдению исследователя, сценарии Горького являются неотъемлемой частью его художественной системы и позволяют проследить связь горьковской драматургии с прозой и публицистикой писателя. Интересны представленные в статье сопоставления рассматриваемых сценариев с текстами знакомых горьковских пьес, в частности, с пьесой «На дне». Как показывает А. Г. Плотникова, в сценарии «По пути на дно» Горький дает предысторию обитателей ночлежки-дна, объясняет истоки всех основных характеров: «видит криминальное прошлое Луки, молодость мечтательного телеграфиста Сатина, злоключения дамского угодника Барона, историю скромной горничной Насти, свадьбу Василисы и карточного шулера Костылева». По словам автора статьи, осмысление сценариев Горького позволяет определить их место в контексте обширного кинематографического материала той эпохи, когда они были созданы.

В статье С. М. Демкиной «Пьеса М. Горького “Егор Булычов” в фондах музея А. М. Горького ИМЛИ РАН» [1, с. 328–348] предпринимается попытка представить горьковскую пьесу как необычный музейный экспонат, когда фотографии, документы, рисунки, программы, воспоминания участников постановок воссоздают большую и яркую сценическую судьбу пьесы, позволяют выразительнее представить как центральный характер драмы, так и создающую его окружающую обстановку.

Завершая обзор тринадцатого выпуска серийного издания «Материалы и исследования» — «Драматургия М. Горького в историко-функциональном аспекте», можно с полным основанием утверждать, что в коллективной монографии сотрудников ИРЛИ РАН сделан серьезный шаг в дальнейшем осмыслении драматургии Горького, в постижении глубинных пластов горьковских пьес. Права Л. А. Спиридонова, когда пишет, что «драматургия Горького — наиболее востребованная часть его творческого наследия» [1, с. 4]. Емкие аналитичные статьи сборника дают не только максимально полную историю замысла и рождения той или иной драматической

«картины» Горького, но вводят в научный оборот новые документы, архивные материалы, представляют уже известные источники с иных — современных — позиций. Научность и основательность — академизм — становятся главными чертами вновь появившегося издания и позволяют надеяться, что серия «Материалы и исследования», касающаяся драматургического (театрального, сценического, кинематографического) пласта горьковского наследия, будет продолжена и продемонстрирует новые и неожиданные ракурсы восприятия и интерпретации обширного наследия классика русской литературы XX века.

ЛИТЕРАТУРА

1. Драматургия М. Горького в историко-функциональном аспекте / ред. коллегия: Л. А. Спиридонова (отв. ред.), Т. Р. Гавриш, С. М. Демкина, Е. Р. Матевосян, О. В. Шуган. Серия «Материалы и исследования». Вып. 13. М.: ИМЛИ РАН, 2017. — 376 с.

УДК 82–21

О. В. Богданова, Л. К. Оляндэр
Богданова Ольга Владимировна — доктор филологических наук,
профессор Санкт-Петербургского государственного университета,
olgabogdanova03@mail.ru;
Оляндэр Луиза Константиновна — доктор филологических наук,
профессор Восточноевропейского национального университета
имени Леси Украинки (Луцк, Украина),
olk32@ukr.net

МОСКВА КАК ТЕКСТ В РОМАНЕ М. ГОРЬКОГО «ЖИЗНЬ КЛИМА САМГИНА»*

В статье через современные методологии — герменевтику Г. Г. Гадамера, структуральный анализ, рецептивную эстетику — рассматривается коммуникативная организация романа М. Горького «Жизнь Клима Самгина», противоречивый образ Москвы осмысляется как целостный и характерный текст, специфически созданный с опорой на принципы (поли)диалогизма, полифонизма. С учетом положений А. Окопень-Славинской о сложности коммуникативных отношений между Я и Ты, внимание сосредоточено и на множественном Ты$^{(n+1)}$, находящемся за границами текста. Исходным тезисом являются пушкинские строки: «Москва… как много в этом звуке / Для сердца русского слилось!» Под этим углом проанализированы узловые московские сцены, установлены смыслообразующие связи Москвы как второй столицы с Петербургом и Нижним Новгородом, диалогические переклички с текстами А. Радищева и А. Пушкина, намечены пути дальнейшего изучения проблемы.
Ключевые слова: русская литература начала XX века, М. Горький, роман «Жизнь Клима Самгина», полилог, образ, структура, текст

Bogdanova O. V., Oliander L. K.
MOSCOW AS A TEXT IN M. GORKY's NOVEL "THE LIFE OF KLIM SAMGIN"

In the article through the modern methodology — the hermeneutics of G. G. Gadamer, the structural analysis, the receptive aesthetics — analyzes the communicative organization of M. Gorky's novel "The Life of Klim Samgin", the contradictory image of Moscow is interpreted as a coherent and characteristic text, specifically created with the support of the principles of (poly)dialogism. Taking into account the provisions of A. Okopen-Slavinskaya about the complexity of the communicative relations between *I* and *You*, attention is also focused on the plural You^{n+1}, which lies outside the boundaries of the text. The initial thesis is Pushkin's lines: "Moscow … how much in this sound / For the heart of the Russian merged!" From this angle, the nodal Moscow scenes are analysed. The meaningful links of Moscow as the second capital with St. Petersburg and N. Novgorod are established. Dialogical rolls with the texts of A. Radishchev and A. Pushkin are set, ways to further study of the problem are outlined.
Keywords: Russian literature of the early twentieth century, M. Gorky, the novel "The life of Klim Samgin", polylogue, image, structure, text.

Роман-эпопея М. Горького «Жизнь Клима Самгина» представляет собой многоуровневый текст, в котором структурные элементы образуют сложнейшую художественно-философскую систему, позволяющую реципиенту, апеллируя ко многим областям научного знания, достижениям современного горьковедения [1, 3, 4, 5, 6, 15, 18, 19, 20], определить новые ракурсы видения и обнаружить внутренние (внетекстовые) выражения горьковских взглядов и отношений к идеям и событиям. Цель статьи состоит в том, чтобы через поэтику романа Горького «Жизнь Клима Самгина» осознать образ Москвы как целостный и характерный текст, специфически организованный по принципу (поли)диалогизма. Благодаря лотмановской структуральной методологии в ее сочетании с гадамеровским подходом — понять другого [7, с. 204], уточненным С. Бураго — «важны не только мысли, но и чувства» [2, с. 278], проанализировать и сопоставить петербургский, московский и нижегородский тексты в смоделированной Горьким действительности.

Отправной точкой для достижения цели служат пушкинские слова: «Москва… как много в этом звуке / Для сердца русского слилось! [17], а путь лежит через сопоставление происходящего в Петербурге и Москве, в т. ч. через отражения их образов в наблюдениях Клима. Способствующая этому структура и вся художественно-философская система романа требуют аналитического прочтения его по горизонтали и по вертикали, интерпретации связей всех элементов текста и образованных этими связями подтекстовых и затекстовых смыслов.

Как известно, романная поверхность «Жизни Клима Самгина» в основном не расчленена, ее целостность передается неразрывным повествованием, что создает эффект беспрерывности жизненного потока. И жизнь Клима — как и остальных героев — это ее течение в Океане самой Жизни. Москва

* Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ, проект «Максим Горький как мировое явление. Роль Горького в литературе, критике, публицистике, политике, культуре и искусстве, театре, кино, современной инфосфере» № 18–012–00158.

как текст предстает столь же широко. На поверхности горьковского текста имеются слова / коды, уводящие в подтекст и затекстовое пространство, куда и погружается реципиент через анализ, аллюзии и ассоциации, опираясь на креативную активность и тезаурус. Именно так и можно прочитывать *текст Москвы,* беря при этом во внимание теоретическое положение А. Окопень-Славинской о сложности коммуникативных отношений между Я и Ты, с учетом различия между семантикой предложения и семантикой высказывания. Критически рассматривая концепцию А. Вербицкой, Окопень-Славинская настаивает на прояснении того, к чему относятся «суждения к предложению или высказыванию» [14, с. 114]. Отсюда следует, что при анализе и интерпретации текста не следует упускать из виду адресат — множественное Ты$^{(n+1,)}$ находящееся за границами текста. В том же русле размышляет и И. Вайнберг, автор книги «За горьковской строкой», который, раскрывая реальные события, стоящие за авторским текстом, делает факт «героем» и ставит задачу, «идя за горьковской строкой, проследить всю жизнь факта в эпопее от первоначальной до прощальной встречи» [4, с. 13]. Важно то, что Вайнберг, наполняя затекстовое пространство романа подлинно происходящим, называет легшие в основу «Жизни Клима Самгина» факты строительным материалом, из которого писатель и моделирует действительность, отведя большое пространство текста Москве.

Частотность обращений к слову Москва в романе Горького невелика, но разнообразна. Иногда Москва только называется, но так, что контекст, в котором она упоминается, раскрывает и некую сторону ее жизни через сознание героев, их судьбу, определяет круг общения, а для читателя выявляет затекстовую информацию. Но бывает и иначе: герой, признаваясь в любви к городу, невольно дает представление о высокой его культуре.

«Обожаю Москву! Горжусь, что я — москвич, — растроганно признается дядя Хрисанф. — Благоговею — дас! — хожу по одним улицам с знаменитейшими артистами и учеными нашими! Счастлив снять шапку перед Василием Осиповичем Ключевским. Толстого Льва — Льва-с! — дважды встречал. А когда Мария Ермолова на репетицию едет, так я на колени среди улицы встать готов, — сердечное слово!» [8, XXI, с. 495].

И имена В. Ключевского, Л. Толстого и М. Ермоловой становятся интертекстуальными кодами. Более того, это признание бросает отсвет на разговор Клима Самгина со студентом физико-математического факультета Петром Усовым: «Вы — здесь родились? — Увы! Но настоящей родиной моей считаю Москву, университет» [8, XXII, с. 407]. Очевидно, что имя Ключевского конкретизирует и характеризует обстановку в Московском университете.

Вайнберг, анализируя фактографию Москвы, осмыслял и формо- и смыслообразующую роль факта в художественной системе романа Горького. Однако ограничиться только внутренними связями для осуществления коммуникативной функции текста явно недостаточно, потому что писатель воздействовал на читательское воображение, стимулируя его тем, что слегка «модернизировал» выработанный им уже к концу XIX в. стиль. В результате, по мысли В. Захаровой, «мир и человек предстают в иной системе координат: мир дается сквозь призму восприятия героя в зависимости от его душевного состояния» [11, с. 19]. То есть в «Жизни Клима Самгина» все происходящее, в т. ч. и в Москве, подается через зоркую наблюдательность протагониста. Однако подобное восприятие в романе не будет последовательным.

Своеобразие двух столиц откликается не только на уровне сознания, но и подсознания героя. Детерминированная замыслом Горького суггестивность его текста обладает свойствами, вызывающими — в понимании Б. Ларина — «затаенный эффект», благодаря чему смоделированные писателем объективные образы Москвы и Петербурга раскрываются с сохранением личностного восприятия ее как Самгиным, так и другими персонажами, восприятия, к которому реципиент ставится в диалогическое положение. То есть нельзя не учитывать, что непонятный, неприятный для него Петербург Клим покидал с облегчением. В результате спокойная Москва контрастно предстает через сравнение ее с Петербургом, с одной стороны, объективно, с другой — с некоторой субъективной окраской, хотя подобное противопоставление не является у Горького последовательным.

Главный смысл парадигмы «Москва — Петербург» точно выражен в мыслях горьковского героя: Москва, с ее народностью и простотой, что в свое время отмечалось Н. Гоголем и А. Пушкиным [9, с. 224], противопоставляется изысканности и рационалистичности Петербурга. И суть этого противостояния кроется в т. ч. и за словами / кодами в признании Серафимы Нехаевой: «А вот я не чувствую себя русской, я — петербургская. Москва меня обезличивает» [8, XXI, с. 222].

Употребленное Климом при восприятии им Петербурга слово странно очень точно передает ощущение вызова национальной психике, пробуждаемое в северной столице. «Странно не слышать цоканья подков по мостовой, треска и дребезга пролеток, бойких криков разносчиков. И нет колокольного звона» [8, XXII, с. 198]. Ощущаемая Климом неуютность северной Пальмиры, где «Весна подходила медленно», где «Царский дворец <…> возбуждал чувство уныния» [8, XXI, с. 258], передается и опосредованно, выразительным лексическим рядом: уныние, унылые облака, уныло сеял дождь (слово сеял усиливает состояние унылость), грязь, копоть и т. д. Неудивительно, что от светлого весеннего дня Москвы повеяло на Самгина чем-то душевно теплым. Слово теплый в окружении слов светлоголубой, праздничный создает атмос-

феру бодрящую и радостную: «…над Москвой хвастливо сияло весеннее утро… в теплом, светло-голубом воздухе празднично гудела медь колоколов» [8, XXI, с. 262].

Между тем Самгин не всегда так воспринимал Москву. В разговоре о красоте с очарованным, околдованным Москвой Макаровым, Клим — для которого тогда «город был похож на чудовищный пряник» — рассеренно бросил ему: «Помнишь Пушкина: “Москва! Сколь русскому твой зрак унылый страшен”» [8, XXI, с. 209].

Тем не менее в сознании главного героя Москва не однажды будет соотноситься с понятиями тепла и уюта, например: «В Москве все так просто… И тепло» [8, XXIV, с. 357], «Уютный город» [8, XXI, с. 223] и др. Но каждый раз это не только характеристика города, а нечто говорящее о самом персонаже. В частности, самгинская оценка Москвы: «Уютный город», в соседстве с фразой: «…Самгин сидел в этом храме московского кулинарного искусства…» [8, XXI, с. 223], — косвенно будет напоминать о стремлении Клима к удобной жизни. И в этом контексте слово храм уже не связывается с духовностью, но с комфортностью. А вот звон колоколов нигде не профанируется и служит возникновению переживаний, свободных от быта: «Вечером Клим плутал по переулкам около Сухаревой башни. Щедро светила луна, мороз крепчал… <…> Воздух хрустально дрожал от звона колоколов, благовестили ко всенощной» [8, XXI, с. 426]. Нетрудно заметить, что в обе пейзажные картины Москвы содержат детали-коды, заключающие в себе сакральный смысл и провоцирующие интенции не только трансцендентного характера. Во фразе: «И нет колокольного звона — гудела медь колоколов», — гудящая медь колоколов, воздух, дрожащий от колокольного звона, побуждают вспомнить теорию «Москва — третий Рим, четвертому не бывать». И эта параллель уводит в глубины русской истории, ко времени царствования Ивана III, отсылает реципиента к труду митрополита Зосимы «Изложение Пасхалии» (1492), посланию старца псковского Елезарова монастыря Филофея (1524) и др.

В отличие от уютной и теплой провинциальной Москвы, Петербург — город европейский. И одним из фоновых размышлений героя о Петербурге становится своеобразная аллюзия к повести А. Радищева «Путешествие из Петербурга в Москву». Аллюзия — еще одна из форм «городского» присутствия в горьковском творчестве, расширяющая выводы Л. Киселевой [12, с. 131], и заставляющая вспомнить пушкинское «Путешествие из Москвы в Петербург». Аллюзия имеет основания, хотя И. Нович и сомневается в правомерности ее возникновения [15, с. 448]. Она базируется не столько на перекличках содержаний, сколько на организации наррации, на дискурсивных особенностях. Горький, в отличие от Радищева и Пушкина, пропускает «промежуточное» пространство между двумя столицами, компонуя самгинское путешествие по принципу выбыл / прибыл. Смыслообразующая многоаспектность приема очевидна: писатель раскрывал сущность натуры Клима, занятого исключительно самим собой. Однако факт, что Самгин ехал из Петербурга в Москву, оживлял в сознании читателя те моменты пушкинского текста, где характеризовалась Москва [8, VII, с. 271–276]. Благодаря ассоциациям эти отзвуки будут слышны и в дальнейшем повествовании. Результат достигается «органическим сочетанием и синтезом изображения и мысли» [15, с. 449].

Между темм Клим, окунувшись в новую духовно напряженную атмосферу и иные жизненные ритмы, окажется втянутым в иные дискурсивные поля — одним из таких полей, например, стал салон дядюшки Хрисанфа. Суть озвучиваемых там его завсегдатаями идей, которые во многом контроверзны по отношению к идеям иных салонов — Премировой (Петербург), Самгиных (Русьгород / Н. Новгород), — детально охарактеризовал Б. Вальбе [5].

Несмотря на противопоставление Петербургу в романе «Жизнь Клима Самгина» Москва предстает культурным центром, обладающим собственными характерными чертами, эксплицированными словами-кодами, скрывающими за собой огромное затекстовое содержание: Художественный театр, Воробьевы горы [8, IV, с. 171]. Так, за названием Художественного театра стоит восприятие временем и героями чеховских пьес в Москве и Петербурге, их роль в культурной жизни русского общества. Упоминание в тексте имен А. Чехова и М. Горького [8, IV, с. 199 и др.], пьесы «На дне» погружают реципиента в атмосферу дискуссий начала XX в. [3, с. 351–393]. Входит сюда и переоценка самим Горьким — на нее указывал еще И. Нович [15] — образа Луки. А за Воробьевыми горами сразу возникают «Былые и думы» А. Герцена, с его видением Москвы, с клятвой, которую он давал вместе с Огаревым и др. Не случаен вывод Т. Гавриш о том, что «роман Горького начинает восприниматься и осознаваться включенным в постоянно движущийся и развивающийся литературный процесс [6]. Романный образ Москвы демонстрирует расцвет театральной культуры, московских театральных школ, бурное столкновение философских концепций.

Не менее выразителен и онтологический, бытийный аспект Москвы. Как известно, еще в 1926 г. Горький, работая над романом «Жизнь Клима Самгина», писал С. Григорьеву, что люди «обязаны и принуждены будут взглянуть в свой внутренний мир, задуматься — еще раз — о цели и смысле бытия… Это одна из тем моего романа». Уже только перечень имен писателей и философов — Н. Лопатина (в связи с его романом о Москве — «Чума»), Л. Андреева, Ф. Сологуба, Л. Шестова, С. Булгакова, Д. Мережковского, В. Брюсова [8, IV, с. 197–198] и включение в перечень обобщающего слова марксисты — передают напряженность сталкивающих-

ся в романе мыслей (и ассоциаций). Благодаря сложной композиционной структуре текста, всей его художественно системе Москва предстает узлом, стягивающим в себе все нити. Петербург — Москва — Нижний Новгород выступают основными константами в создании образа России, с ее глубокими историческими корнями, с обретением ею конкретных черт быстро сменяющихся исторических эпох. И тут возникает вопрос о контрастных пропорциях, казалось бы чисто внешних, но в образной системе романа приобретающих символический смысл: большая Россия, Промышленная выставка в Нижнем Новгороде, вызывающая аллюзии с ранее проводившейся в Москве Промышленной ярмаркой, демонстрирующая творческие способности народа, — и незначительная фигурка царя. (Но есть еще одна смыслообразующая параллель между двумя маленькими фигурками — царя и сказительницы Федосовой: в первом случае прием выражает слабость власти, а во втором — народную силу.)

Как и всякий текст, Москва, занимая особо значимое место в сознании и сердце русского человека, на разных этапах своего развития «прочитывалась» по-разному и представала в каком-то новом своем обличье. Если у Пушкина в строках: Для сердца русского слилось! — говорится о ментальности народа, и они диалогично перекликаются со строфами из «Медного всадника» о Петербурге, где за лирическим признанием поэта при упоминании имени Петра: «Люблю тебя, Петра творенье, / Люблю твой строгий, стройный вид, / Невы державное теченье, / Береговой ее гранит [17, с. 381] — кроется не только приятие реформ, но и угроза: «…уздой железной Россию поднял на дыбы» [17, с. 395]. То у Горького: «Призрачный город качался, приобретая жуткую неустойчивость, это наполняло Самгина странной тяжестью, заставляя вспомнить славянофилов, не любивших Петербург, “Медного всадника”, болезненные рассказы Гоголя» [8, XXI, с. 258–259] — и за словами героя раздумья о конфликте, вызванного реформами Петра I, и о неразрывной связи Петербурга с Москвой — контроверзной духовной столицы, центра славянофильства. Связь / противопоставление передается у Горького своеобразно-зеркальной композицией. Вместе с восприятием Петербурга как города призрачного, неустойчивого, теряющего равновесие у реципиента со словом славянофилы возникает образ Москвы, уводящий к национальным основам. Художественная система романа «Жизнь Клима Самгина» задерживает внимание читателя на кодовых лейтмотивных выражениях: «…а был ли мальчик?», «…мы все Исааки» — и в т. ч. на слове славянофилы. Таким образом горьковский текст воздействует на тип мышления человека, который, отталкиваясь от слова славянофилы, начинает размышлять и над судьбой философского направления — в русском сознании, в литературе и культуре в целом. (При постановке и решении проблемы «М. Горький и славянофильство» необходимо задуматься над понятием исторической прикрепленности, над тем, как оно трансформировалось. Своеобразным откликом на эту проблему явилась монография И. Есаулова «Русская классика: новое понимание» [10].)

Москва и Петербург оттеняли пред- и революционные годы в России на протяжении всех сорока лет, описываемых Горьким в романе. Поэтому сцена приезда Клима в Москву, характер нарратива являются своеобразным указателем на то, как надо воспринимать ее — через трансформацию типологического. Ключевые сцены, в которых предстал образ Москвы начала XX века, — Ходынка, похороны Баумана, Декабрьское восстание — детально проанализированы горьковедами [3, 5, 6, 15, 18 и др.]. Но сегодня можно вглянуть на эти сцены несколько в ином ракурсе и указать на «порождаемые художественным мышлением образные связи и ассоциации» [15, с. 448]. В частности, речь может идти о перекличках изображенных Горьким картин с финальными сценами пушкинского «Медного всадника», олицетворявшего собой самодержавие. Так, бал по случаю коронации Николая II на крови Ходынки (катастрофа, *обвинение царя*), и похороны Баумана (угроза: «*Ужо тебе!*»), и восстание (исполнение *угрозы*) — все это соотносится с глубинным содержанием сцен из пушкинской поэмы, но по принципу отраженности: теперь уже не Всадник преследует бедного Евгения, а народ преследует Медного всадника, ведя его к гибели. Сцены в дни Декабрьского восстания — похороны Турубоева и др. — отсылают и к пушкинским строкам из «Капитанской дочки»: «Не приведи Бог видеть русский бунт, бессмысленный и беспощадный» — и далее к горьковским «Несовременным мыслям». Москва у Горького предстает центром, отразившим противоречия эпохи так, что без них «невозможно понять глубинные народные корни большевистской революции, которую нельзя рассматривать только через марксистскую призму» [1].

В завершение отметим, что горьковское видение Москвы — это одна из форм присутствия национального в русском сознании с конца XIX в. по 1917 г. Существующий в тезаурусе реципиента, например, пушкинский эмоциональный образ Москвы начинает взаимодействовать с горьковским текстом. По сути Горький добавляет к строке великого поэта «Москва… как много в этом звуке» новое содержание эпитета «много». В романе «Жизнь Клима Самгина» Горький раскрыл мозаику неоднозначных переживаний, вызванных конкретными событиями времени через образ Москвы. Поэтому следующая пушкинская строка, эмоционально акцентированная повтором: «Как много в нем отозвалось», — это уже и горьковский аспект видения, представленный в «Жизни Клима Самгина», и задача для горьковедов — прочитать это многое в романе.

ЛИТЕРАТУРА

1. Агурский М. С. Великий еретик. Горький как религиозный мыслитель // Вопросы философии. — 1991. — № 8. — С. 54–74.
2. Бураго С. Б. Набег язычества на рубеже эпох. — Киев: ИД Дмитрия Бураго, 2015. — 672 с.
3. Бочарова И. А. Коммукативность — феномен сознания Горького (По переписке) // Концепция мира и человека в творчестве М. Горького. М.: ИМЛИ РАН, 2009. С. 356–473.
4. Вайнберг И. За горьковской строкой. Реальный факт и правда искусства в романе «Жизнь Клима Самгина». — М.: Сов. писатель, 1976. — 480 с.
5. Вальбе Б. С. «Жизнь Клима Самгина» в свете истории русской общественной мысли. — М.; Л.: Сов. писатель, 1966. — 287 с.
6. Гавриш Т. Р. «Жизнь Клима Самгина» А. М. Горького в литературном процессе 1920 — начала 1930-х годов. Дис. … канд. филол. наук. — М., 1999. — 210 с.
7. Герменевтика і реконструкція: дискусія Г. Ґ. Ґадамера і Ж. Дерреди // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / за ред. М. Зубрицької. — Львів: Літопис, 1996. — 634 с.
8. Горький А. М. Полное собрание сочинений: в 25 т. М.: ИМЛИ РАН, 1968–1976. Сноски на издание даны в с указанием тома и страниц.
9. Егоров Б. От Хомякова до Лотмана. — М.: Славянские литературы, 2003. — 368 с.
10. Есаулов И. А. Русская классика: новое понимание. — 3-е изд., испр. и доп. — СПб.: Изд-во РХГА, 2017. — 550 с.
11. Захарова В. Т. Импрессионистические тенденции в русской прозе начала xx века. — М.: Моск. пед. ун-т, 1993. — 152 с.
12. Киселева Л. Ф. Пушкин в мире русской прозы XX века. — М.: Наследие, 1999. — 362 с.
13. Овчаренко А. М. Горький и литературные искания XX столетия. Изд. 3-е, доп. — М.: Худож. лит., 1982. — 590 с.
14. Окопень-Славінська А. Теорія висловлювання та оцінювання літературного твору // Теорія літератури в Польщі. Антологія текстів. Друга половина XX–XXI ст. — Київ: «Києво-Могилянська академія», 2008. — 531 с.
15. Нович И. Завещание Горького. — М.: Сов. писатель, 1969. — 538 с.
16. Примочкина Н. Н. Антиномия «Восток — Запад» в мировоззрении и творчестве М. Горького // Концепция мира и человека в творчестве М. Горького. М.: ИМЛИ РАН, 2009. С. 41–82.
17. Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: в 10 т. М.: Изд-во АН СССР.
18. Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности. М.: Изд-во ЛКИ, 2008. — 240 с.
19. Смирнова Л. Н. Антиномия «Восток — Запад» в мировоззрении и творчестве М. Горького // Концепция мира и человека в творчестве М. Горького. М.: ИМЛИ РАН, 2009. С. 82–152.
20. Спиридонова Л. А. Концепция личности в системе философско-эстетических взглядов М. Горького // Концепция мира и человека в творчестве М. Горького. М.: ИМЛИ РАН, 2009. С. 9–41.
21. Фуко М. Археологія знання. — Київ: Вид-во «Основи», 2003. — 326 с.

УДК 82–21

О. В. Богданова
Богданова Ольга Владимировна — доктор филологических наук,
профессор Санкт-Петербургского государственного университета,
olgabogdanova03@mail.ru

ЯЗЫЧЕСТВО — ХРИСТИАНСТВО — НОВАЯ ФИЛОСОФИЯ В «НА ДНЕ» М. ГОРЬКОГО*

Цель статьи — обнаружить новый взгляд на понимание идейной и философской структуры пьесы М. Горького «На дне». В отличие от привычного дуализма («истина» и «сострадание», «правда» и «ложь»), традиционного для отечественного горьковедения, в статье рассматривается триада горьковских философем «язычество — христианство — новая философия», последовательно опосредованных идеями платонизма, толстовства и ницшеанства. В статье показано, как от «диких» люди-зверей (по Платону), через религиозно уверовавших в единого Бога (Христа), герои Горького поднимаются на высшую ступень эволюционной лестницы — к Гордому Человеку (вслед за Ницше). Каждый из героев драмы Горького воплощает определенную степень восхождения к Человеку. В ходе анализа пьесы высказывается предположение о том, кто в действительности убил хозяина ночлежки Костылева и предлагается интерпретация «двусмысленной» финальной фразы пьесы.
Ключевые слова: история русской литературы XX в., драматургия, М. Горький, пьеса «На дне», философская структура, система образов

Bogdanova O. V.
PAGANISM — CHRISTIANITY — A NEW PHILOSOPHY IN THE PLAY “THE LOWER DEPTHS” BY M. GORKY

The article offers a new perspective on the reading of the play «The lower depths» by M. Gorky and a new insight into understanding its ideological and philosophical framework. In contrast to the usual dualism that accepted in Russian science («verity» or «compassion», «truth» or «lie») the article examines the triad of the philosophical ideas «platonism — Christianity — the new philosophy», which is consistently mediated by the ideas of Platonism, the doctrine of Leo Tolstoy and nietzscheanism. The article shows how «wild» humans-animals (according to Plato), through religious believers in one God (Christ), the heroes of the play climb to the highest step of the evolutionary ladder — to a Proud Man (following Nietzsche). So, each of the characters of the Gorky’s drama embodies a certain stage of ascension. The analysis of the play suggests a solution of the question who was a real killer of the owner of the house Kostylev and offers the interpretation of «ambiguous» final words of the play.
Keywords*:* history of Russian literature of the twentieth century, plays, Gorky, the play «The lower depths», philosophical structure, figurative system

Привычно думать, что в интерпретации пьесы М. Горького «На дне» [1, с. 890–950] основополагающей является парадиастола, предложенная самим писателем: «Основной вопрос, который я хотел поставить, это — что лучше, истина или сострадание? Что нужнее?..» Однако анализ текста обнаруживает, что «вопрос не субъективный, а общефилософский», затронутый писателем, был значительно более глубоким, чем та упрощенная схема-оппозиция, которую предложил драматург в газетном интервью.

Еще не приступая к драматическому действу, Горький на уровне вводной ремарки инъецирует слово-сигнал, которое символически высвечивает перспективу философских споров драмы-дискуссии. Первая же фраза — «Подвал, похожий на пещеру» — обнаруживает связь опорных идеологем Горького с эйдосами Платона и обнажает мифопоэтические аллюзии. Так, в одном из диалогов Платона древнегреческим философом приводится «Миф о пещере». По Платону, пещера олицетворяет собой субъективный социум, мир чувств и эмоций, в котором живут люди. Об истинном — объективном — мире идей они могут судить только по смутным теням на стенах пещеры. Лишь просвещенный человек — мыслитель — может получить верное представление о мире идей, задаваясь вопросами и получая ответы. У Горького платоновский миф о пещере становится эксплицированным «шифром» к восприятию семантической значимости пьесы, своеобразным кодом к ее глубинному прочтению. По существу, не выводя на сцену древнегреческого философа Диогена, драматург «реинкарнирует» его посредством непроизнесенных, но слышимых в затексте инвектив: «Ищу Человека!»

Импликация Платона в тексте Горького не ограничивается только образом мира-пещеры. Уже следующий образ-деталь ключи, возникающий в тексте вводной ремарки, актуализирует платоновское понимание истины как перехода из небытия в бытие, преодоление границ просвещённости/непросвещённости. На передний план сценического пространства выводится образ Клеща-Харона, ко-

* Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ, проект «Максим Горький как мировое явление. Роль Горького в литературе, критике, публицистике, политике, культуре и искусстве, театре, кино, современной инфосфере» № 18–012–00158.

Copyright © 2018

торый сидит, «примеряя ключи к старым замкам», «у ног его — две большие связки разных ключей, надетых на кольца из проволоки» (NB: в древнегреческой мифологии образ Харона сопровождал «кошель с ключом (ключами)»). Ключи как емкий символический комплекс символизируют мировую ось, путь познания мудрости, возможность выбора, который допускает для себя человек. Использование в описании внутренности ночлежки архаизма «своды» («Потолок — тяжелые, каменные своды…») вырисовывает невидимую арочную мистическую дверь, ключи от которой во владении героев.

Не менее концептуален образ-мотив грязи («Грязь везде… грязища!»), создающий фоновую атмосферу исходной картины (почти все первое явление длится спор, кому мести пол в ночлежке). Он имеет генетическую связь с представлением Платона о низменной природе человека, подлежащей преображению и облагораживанию, о той первичной материи, которая таит в себе почву для перевоплощения.

В еще большей мере философский пласт платоновского интертекста актуализирован в композиции пьесы, в фокусировании действия вокруг мотива платоновского пира — обязательного условия для мудрецов-философов вступить в разговор, согласиться с оппонентом или оспорить чужое мнение, т. е. приблизиться к пониманию истинной сущности вещей. Например, диалоги Платона — «Федр» и особенно «Пир» — построены именно так, давая возможность реализовать главный для философа метод познания — диалектику, искусство рассуждать в ходе спора-дискуссии. Горький подобным же образом организовывает метатекстовое пространство, необычным для классической драмы характером мизансцены выявляя эристические интенции персонажей. Эксплуатация «платоновского» намерения высказаться как средства отыскания истины особенно репрезентативна в заключительном явлении последнего акта горьковской пьесы (финальные монологи Сатина становятся апофеозом горьковской эристики в формате платоновского «Пира»).

В атмосфере платоновского контекста можно говорить и о том, что важнейшую слагаемую философемы Человек Горький унаследовал от фундаментального (берущего начало от софистов) принципа древнегреческой логистики «Мера всех вещей — человек». Сущностная компонента — одухотворяющая и оплодотворяющая горьковская Мысль — в значительной мере производна от идейно-метафорической образности Платона. Так, в диалоге «Федр» Платон рассуждает о душе, которую он представляет в виде крылатой колесницы, запряженной двумя конями. Ум исполняет в колеснице Платона роль возничего. У Горького «свободная подруга Человека» Мысль все и всюду прозревает своим «зорким, острым глазом», чтобы «растоптать все старое, все тесное и грязное <…> — и новое создать на выкованных Мыслью незыблемых устоях свободы, красоты и уваженья к людям» [2, с. 43–48] (поэма «Человек»). Именно эту идею (в весьма сходных выражениях) выскажет в последней «застольной беседе» «На дне» Сатин.

Эмоциональные интенции горьковских персонажей, внутренние импульсы их поступков, этиология поведенческой манеры, даже любовные модерации героев в значительной мере опосредованы платоновским претекстом. В русле платоновских имплицитов образы непосредственных обитателей подвала-пещеры предстают в тексте драмы-дискуссии как современные герои-эристы, актанты спора о Человеке. Причем каждый из горьковских участников «мудрой беседы» репрезентирует некую грань контента Правда/Ложь, истина/сострадание и — согласно закону древнегреческой риторики — вводится в текст поэтапно, занимая определенную ступень в идейно-образной иерархии. Сам драматург играет роль традиционного логографа, создателя системы доказательных аргументов ритора.

Согласно Платону, низшую ступень человеческой иерархии составляют непросвещенные люди, которые подобны скотам, их приземленная животная сущность доминирует, выявляя в них черты зооморфности. По Платону, это воплощение душ грешников, порочных душ, не очистившихся от грязи. Именно так и представляет Горький «пещерных жителей» ночлежки — они либо носят «насекомую фамилию» (как Клещ), либо издают звуки, подобные звериному рычанию (как Сатин — «лежит на нарах и — рычит»), либо получают прозвища и бранные клички (Квашня — «старая собака», Клещ — «козел рыжий», и др.). Установление связи с платоновскими диалогами на основе приема зооморфности оказывается сквозным и пронизывает всю пьесу.

Уже в рамках первого явления первого акта в тексте пьесы почти незаметно и почти «беззвучно» прорывается слово-реактив правда. За бранными перепалками героев пунктирно намечается мотив (позже лейтмотив) правды/лжи. В пререканиях Квашни и Клеща, в апелляции к трудной судьбе замужней Анны торговка пельменями бросает: «А-а! Не терпишь ты правды!..» И с этим восклицанием в текст пьесы входит один из вариантов истины — правды о судьбе женщины в современном мире. Понимание «низких» правд постепенно, но неизменно выскажут все другие пещерные персонажи, каждый по-своему экспонируя собственной судьбой некую долю истины. Появляющиеся на сцене почти одновременно, «право голоса» герои обретают последовательно, и в этом смысле важным оказывается то, что зачин спора о человеке и правде начинают обитатели ночлежки, проживающие на кухне (Квашня, торговка пельменями, Барон и Настя). Для создателя пьесы (в духе Платона) близость к кухне становится знаком и укором человечеству в низменности и животности интересов, в стремлении к наполнению желудка. Неслучайно финальный «пиршественный» монолог Сатина обращен против сытости — «Я всегда презирал людей, которые

слишком заботятся о том, чтобы быть сытыми… <…> Человек — выше сытости!..»

Рядом с мотивом сытости звучит и мотив животной плотскости, низкой любви, основанной на удовлетворении физиологических потребностей. Пары героев Квашня и Абрамка, Барон и Настя, Пепел и Василиса иллюстрируют представление Платона-Горького о любви в уже намеченной — низменной — плоскости, как о физиологических импульсах, биологическом инстинкте. И только книга «Роковая любовь» в этом контексте становится катализатором нового типа представлений о жизни — правды-вымысла, правды-иллюзии, правды-обмана. Наивная героиня Настя, мечтающая о настоящей любви, литературные образы переводит в плоскость реальности, подменяя ими окружающую жизнь. Платоновский миф о тенях на стенах пещеры, которые «наивный человек» принимает за истинные вещи, находит у Горького свое переложение в грезах Настёнки.

В контексте философских идей пьесы функцию своеобразного проявителя платоновского претекста берет на себя и концепт-мотив работа (дело). О работе в той или иной форме заговаривают все персонажи. Платоновское представление о труде, четко структурированное и распределенное между общественно полезными гражданами, выявляет себя у Горького на уровне исходного, первообразного дела — работы, которая нацелена на обеспечение потребительских (снова — «низших») нужд «дикого» человека. Именно поэтому «бывший барин» Барон сопровождает Квашню на базар, Настя зарабатывает, торгуя собой, Клещ «скрипит подпилком» на самодельной наковальне. Но труд ради чистоты и света ночлежники отвергают: после долгих препираний по поводу подметания пола, т. е. избавления от грязи, никто из них так и возьмется за метлу: пол остается до поры не выметенным. Афористическая сентенция Сатина «Когда труд — обязанность, жизнь — рабство!» становится косвенной характеристикой обитателей дна, которые не свободны и не способны самостоятельно выбрать путь к чистоте, из грязи.

Расфокусированная в сюжетно-композиционном отношении пьеса Горького позволяет легко вводить персонажей, ранее не задействованных в спорах. В этом смысле выделенная, с отдельным входом-дверью каморка, находящаяся (согласно ремарке автора) на противоположной от кухни стороне, экспозиционно допускает кооптирование нового — альтернативного — героя-типажа, знакомого по ранней прозе Горького. Васька Пепел подобен Челкашу — «заядлый пьяница и ловкий, смелый вор», который «несмотря на свой вид жулика», пользуется «известностью и доверием» [3, с. 21] («Челкаш»). Индивидуалистические черты, составляющие характер Челкаша, смягчены Горьким в образе Пепла. Если Челкашу около сорока, он «старый травленый волк» с еще черными, но уже «с проседью» волосами, то Пепел молод, ему только двадцать восемь. Более того, он юношески влюблен — и предпочитает не роковую страсть к красавице Василисе, а нежную заботу о мягкой и чистой Наташе.

Сигналом сближения образов Пепла и Челкаша становится сон, который видит герой «На дне»:

> «…будто ловлю я рыбу, и попал мне — огромаднейший лещ!..» Именно как рыбную ловлю описывал Челкаш поплечнику Гавриле особенность предстоящей работы: «Какой [работы]? <…> — Рыбу ловить поедем. Грести будешь…»

Символика рыбы вбирает в себя множество разнообразных смыслов. Со времен глубокой древности рыба ассоциировалась с образом Учителя, мирового Спасителя, прародителя, в более широком значении — с мудростью. Именно рыбаки стали первыми учениками Христа, заверив его, что будут «ловцами человеков». В этом мифопоэтическом контексте сон Пепла обретает размах идеологемы-символа, знака-сигнала о грядущей «рыбной ловле», об уловлении души (по Платону — душ) Человека.

Между тем философский смысл сна Горький уводит в подтекст, выдвигая на первый план толкование его «дикарями»-ночлежниками как завоевание Пеплом любовницы («Это не лещ, а Василиса была…»). Глубинный смысл притчи вуалируется, понимание философемы сводится к уровню обывательского прочтения.

Поддерживает мысль о «несостоявшемся» в Пепле Челкаше и имя героя. Прозвище Пепел может означать испепеленность в нем «бывшего человека», но и таящиеся, еще не угасшие в нем искры человечности. В философском контексте платоновских идей в имени Пепла могут быть символизированы и остатки, гарь, зола прошлого — «пепел старых правд» (поэма «Человек»). В любом случае образ Пепла низведен Горьким с высоты положения царственной особы (Василий, от *греч.* базилеус, «царь, царский») или романтизированного образа Челкаша, чтобы пошагово обозначить эволюцию человечности, детальнее проиллюстрировать процессуальность вызревания Человека.

Идеалистическая теория Платона придавала пьесе Горького формально-композиционную стройность и позволяла смоделировать фундамент мировой системы. Однако наряду с архаичными идеями и символами в недрах горьковского платонизма уже в первом действии пьесы начинают приглушенно звучать мотивы христианской образности. Платоновская пещера в отдельных ракурсах обретает черты ада (м. б. чистилища), образы ночлежников — приметы «нечистого духа» или чертей, а действия героев проективно связываются с Церковью. В этом контексте код ключ прочитывается в качестве ключей от храма Господня, от (недостижимого для ночлежников) Рая. Связка ключей — сигнал к тому многообразию дверей-путей, которые может открыть (избрать) для себя человек.

Самый трагичный, но и самый последовательный выбор в «На дне» делает Актер. Слово «актер»

(«артист») в метасознании начала XX в. сопровождалось символическим смыслом, и его мотивный комплекс стремился к формированию модели мира, в центре которого стоял творец-создатель — Человек-Артист (как, напр., у А. Блока). В отличие от «простых» Анны или Клеща, наивной Насти, приземленной Квашни, Актер причастен знанию и просвещению. Он напрямую связан с центральной дуалистической парой Сатин — Лука (Актер // Сатин, Актер // Лука).

Уже во вводной ремарке Сатин и Актер даются драматургом не изолированно, как другие герои, но «парно», в одной строке: «Сатин и Актер — приблизительно одного возраста; лет под 40». При появлении Актера на сцене его первая реплика адресована Сатину. Однако их парность — не признак подобия персонажей, а экспликация их нестрогой конфронтированности, не достигшей своего апогея в предпозиции пары Сатин — Лука.

Близость Актера Сатину в пьесе дезавуируется пристрастием обоих персонажей к слову. Подобно тому, как Сатин играет непонятными «нечеловеческими» словами, тем самым обретая вес в глазах ночлежников (и в рамках драматического действа пробивая дорогу будущему финальному монологу), так и «невидимый» (по вводной ремарке автора) Актер обретает свою видимую сущность в значительной степени посредством слова. «А к т е р (громко, как бы вдруг проснувшись). Вчера, в лечебнице, доктор сказал мне: ваш, говорит, организм — совершенно отравлен алкоголем…» Слово организм акцентировано синтаксическим строем предложения и позицией в нем. Актер как бы прорисовывается на фоне прочих героев обретением именования организм — (еще) не человек, но некий организм, словно бы начинающий эволюционное развитие в мировом пространстве, в процессе научного дарвинизма претендующий стать Человеком. Через свою (бывшую) причастность театру в споре о Человеке Актер приоткрывает двери бытийных составляющих «нового времени», возрожденческого (шекспировского) вопроса «Быть или не быть?..»

Между тем восприятие образа Гамлета неоднократно менялось, обретало неоднозначные и по-своему противоречивые трактовки. Начиная с 1880-х гг., периода кризиса народничества, гамлетизм представлялся как философия пессимизма, бездействия и фразерства. Потому вожделенной (в т. ч. Сатиным) силы в *«немощном и хилом»* Актере нет, глубинного взаимопонимания между Сатиным и Актером не возникает — и мотив близости/несходства героев проводится Горьким последовательно с первых реплик героев (1-й акт) вплоть до последней фразы Сатина в финале пьесы (4-й акт).

В сценических взаимосвязях горьковского «ноева ковчега», где «каждой твари по паре», Актер в большей мере составляет корреляционную идейную пару Луке, чем бывшему телеграфисту. Как обнаруживает текст, и до появления на сцене Луки, и после его исчезновения именно Актер оказывается выразителем своеобразного контрапункта в отношении Сатина, персонифицированным «заместителем» Луки. Он предуведомляет появление образа странника-философа.

На сцену нового постояльца, старика-любомудра выводит Наташа, героиня «с чистой рукой» (в определении Пепла). Недо-человеки, «дикие» люди драматургически сталкиваются с вновь появившимся персонажем, чтобы эксплицировать, с одной стороны, новый этап вочеловечения, с другой — предложить возможный/невозможный, по Горькому, путь вызревания Человека. Ранее пунктирно намеченная линия христианской образности находит свое законченное оформление, обретая личностное воплощение в характере Луки — неслучайно значение имени Лука «свет» (*лат.*) [4, с. 227]. Условно, тьма «античности» сменяется светом «христианства».

Лука с первых реплик завоевывает расположение ночлежников и воспринимается как герой с ярко репрезентируемой гуманистической философией. Апелляция к устному народному творчеству, обращение к фольклорным максимам, народная песня, которую поет Лука, выделяют персонаж на фоне прочих героев, отводя ему особое место. Время создания пьесы и, как следствие, частые встречи с Л. Н. Толстым эксплицируют неявное, но намеренное указание на личность и характер убеждений писателя-гуманиста, оттеняют народную слагаемую толстовских взглядов, устанавливают идейную диспозицию (в итоге — между философией всеприятия и всепрощения Толстого и действенного гуманизма Горького).

С Лукой в пьесу входит свет (христианства), действие поднимается на новую ступень сюжетной организации, своеобразной композиционной лестницы. Однако Платон, а вслед за ним и Горький не считали чувственное, духовное знание о мире и человеке высоким или хотя бы сопоставимым со знанием разумным. В представлении Платона, познать истину значит «увидеть <ее> умом». Зреющее недоверие драматурга к философии толстовства приводит к тому, что появление Луки на сцене сразу сопровождается тональностью оценивания (точнее — недооценивания) персонажа. Горький словно бы сознательно программирует будущность восприятия философии Луки, заронив сомнение в представление о действенности и плодотворности его утешений.

Между тем на сцене появляется герой, который не становится еще одним «малым» голосом, но обнаруживает цельную и емкую философию, в основе своей заключающую идейные положения толстовства (и шире — христианства). С первыми же репликами Луки эксплицируются мотивы жалости, сочувствия и сострадания. Причем впервые слово «жалость» звучит из уст Луки в связи с книгой, которую читает Настя, тем самым издалека намекая на «книжность» происхождения мотива — то ли от пророка-утешителя Достоевского, то ли от нравственного учителя Толстого.

Однако репрезентация философии утешения и смирения предстает в тексте пьесы убедительно и действенно. Лука с первых же реплик включается в спор о Человеке, высказывая суждения о равенстве и братстве (ко всем обитателям ночлежки Лука обращается «братья» или «братцы»), поддерживает «диких» и «темных», пребывающих в страхе героев-ночлежников. И если в начале пьесы Горький-Платон показал героев — полуживотных, зверей, то с появлением Луки-Толстого в тексте зазвучали мотивы-идеи «все… равны», «все — люди».

Лука — герой-деятель, а не наблюдатель. Знаменательно, что дело (подмести пол), которое никто из ночлежников так и не выполнил, взял на себя прохожий (преодолевающий дорогу) странник Лука. В духе Платона Лука уравнивает понятия порядок и чистота: «всё порядка нет в жизни… и чистоты нет», обнаруживая генетическую связь понятий — беспорядок (хаос) // чистота (космос).

Категории семантического поля правда/истина в присутствии Луки начинают актуализироваться настойчивее: будь то игра Василисы смыслами слов «прохожий» и «проходимец» или стремление будочника Медведева доискаться «закона-порядка». Во всех случаях Горький противопоставляет «закон» и «благодать», разум и чувство, тело и дух, неизменно идентифицируя Луку с последним. Философия странника обретает канон нового «Евангелия от Луки» или версию толстовского «Евангелия от Льва». Античная философия Платона вступает в диалоговые отношения с христианством, с «фигурами мысли» нового времени. Несмотря на то что имя Луки становится основой иронического и снижающего каламбура «Лука — лукавый», тем не менее герой оказывается единственным персонажем, речи которого имеют воздействие на окружающих.

Самое сильное воздействие слова Луки возымели на Актера. В пространстве пары Лука — Актер ярче проступает стихийная религиозность и «скрытая» внутренняя философичность актера. Его слова о таланте, о «вере в себя, в свою силу…» в сопоставлении с позицией Луки позволяют осознать отсутствие в Актере активного таланта жизни или его личностную слабость. Бывший актер Сверчков-Заволжский (псевдоним в духе А. Н. Островского) честно признается Луке — «А теперь вот… кончено, брат! Все кончено!.. <…> я, брат, погиб…» Актер на мгновение вспыхивает рядом с Лукой (NB: Сатин называет Актера «огарком»), вспоминает забытое стихотворение о безумце, ищет (и не безуспешно) заработка (заметим, что, подобно Луке, работа, найденная Актером, — подметание), но внутри себя отчетливо осознает, что утратил главный признак человека — «Пропил я душу, старик…» — и понимает невозможность обращения. «А почему — погиб? Веры у меня не было…» И в подобном (нетеатральном) контексте понятия душа и вера прочитываются (в т. ч.) и в парадигме христианских представлений.

Смерть Актера, по замыслу драматурга, должна была служить *своеобразным — апофатическим, по Горькому — прославлением/низвержением образа Луки,* сигналом лживости утешений безумца-Луки и одновременно — философских положений Толстого (и христианства). Однако смешение разнохарактерных теорий, к которым апеллировал Горький в процессе создания пьесы, позволяют иначе взглянуть на образ, характер и смерть Актера. Герой оказывается персонажем принципиально биполярным, колеблющимся, в судьбе которого обнаруживается оригинальный синтез платонизма и христианства. С одной стороны, по Платону, поэты и актеры, в своем копировании и воспроизведении действительности обречены на роль «недостоверных подражателей», т. е. людей по-своему «слабых». Но в рамках платоновской системы ценностей выбор смерти рассматривался как поступок сильный. С другой стороны, в рамках православных представлений — самоубийство недопустимо и осуждаемо церковью. Между тем русская классическая литература создала высокий трагический образец самоубийцы Катерины («Гроза» Островского), и в рамках этой парадигмы смерть Актера — это сильный и осознанный выбор, нежелание принимать жизнь бездушно, будучи лишенным души и веры. Как для героини Островского смерть была обретением свободы и избавлением от самодурства «темного царства», так и для Актера, пробужденного речами Луки от бессознательности и сна, самоубийство стало знаком возрождения в нем Человека, способного осознать и не принять собственную ничтожность и малость.

Другие персонажи, кажется, более сильные, чем Актер, — например, Сатин или Барон — даже понимая свое положение в ночлежке, принимают свою «пустую», отраженную (по Платону), сонную (по Горькому) жизнь. Еще в первом действии Сатин произносит глубокомысленную фразу о мертвенности дна — «…дважды убить нельзя». О Бароне Настя говорит: «Молчи уж… коли Бог убил…» Однако и для одного, и для другого эти афористически точные диагнозы остаются фразами — «слова, слова!..» Таким образом, казалось, идейно спланированный уход Актера, который должен был знаменовать собою слабость убеждений Луки, на самом деле, вопреки замыслу автора, поддерживал если не философию терпения толстовца-странника, то со всей определенностью гуманистическую традицию классической русской литературы. В финале убивая себя «до смерти», Актер опровергает слова Сатина о том, что «дважды убить нельзя», привнося в диалог-спор собственное понимание правды жизни. В контексте смерти Актера судьбы ночлежников предстают платоновскими «тенями», которые являют собой только отражения, мнимые силуэты истинного бытия на закопченных стенах пещеры-ночлежки.

В контексте размышлений о смерти Актера и в ожидании экспликации Сатиным горьковских суждений о Человеке важно остановиться на понимании смысла исчезновения Луки и интерпрета-

ции связанных с этим событий. Как показывает текст Горького, случайных эпизодов и картин в пьесе нет — потому тем более существенными представляются моменты, акцентированные драматургом в конце третьего акта — в преддверие и в момент убийства Костылева.

Старец Лука исчезает поздним вечером того дня, когда разыгралась трагедия на пустыре ночлежки. При этом в конце третьего акта более настойчиво, чем в других явлениях, писателем акцентируется «незримая связь» между Костылевым и Лукой. Их внешнее подобие и внутренняя антитетичность сознательно маркированы на уровне их «отраженных» реплик: «К о с т ы л е в <…>. Что, старичок? Л у к а. Ничего, старичок!..» Герои впервые в ходе пьесы вступают в прямой диалог. Костылев неожиданно-пространно высказывается в плане понимания слова «странник», Лука обнажает афористическую мысль о категориях людей. Ни в одной из картин пьесы Горький не показывал Луку столь дерзким, отчаянным, решительным.

Накануне трагедии Лука выводит Бубнова на рассказ о том, что привело его на дно жизни — о жене Бубнова, которая «спуталась» с красильщиком и решила сжить мужа со свету. Как отражение, весьма сходную ситуацию о себе рассказывает и вскоре появившийся на пустыре Сатин. Подобно тому, как две каторжные сибирские истории Луки — о ворах на даче и о «праведной земле» — были связаны Горьким словами-сигналами, знаками-сцепами, так и в данном случае две «семейные» истории излагаются в тексте «параллельно» и в намеренной близости к трагическим событиям. Истории Бубнова и Сатина экспозиционно моделируют будущую драку на пустыре и проективно предлагают два ее варианта. Однако Горький избирает третий.

Привычно думать, что хозяина ночлежки в драке случайно убил Пепел. Однако относительно убийства Костылева ремарки автора сохраняют некие тайные и нераскрытые детали. Так, в ходе драки, кроме Пепла, Костылева бьют и Кривой Зоб, и Сатин. После сильного удара прибежавшего на пустырь Пепла хозяин ночлежки падает. Но Горький уточняет в ремарке: «Костылев падает так, что из-за угла видна только верхняя половина его тела», делая его практически невидимым для участников событий на пустыре. Ремарка выглядит весьма странно.

Согласно сценической расстановке персонажей рядом с упавшим Костылевым остается только Василиса, которая, по словам Луки, не только желала, но была решима «сжить со свету» мужа. Причем василисин крик о смерти Костылева — «Убили…» — раздается не сразу. До него в текст вводится диалог между Пеплом, бросившимся на помощь Наташе, Квашней и Татарином, где у каждого персонажа есть своя реплика. Т.е. Горький «тянет время», на какой-то момент оставляя Василису одну — тем самым порождая гипотетическую вероятность, что «дьяволица» Василиса сама «ловко» расправилась с мужем. Неслучайно в ответ на обвинения Наташи, Василиса почти (по Фрейду) «проговаривается»: «Врешь!.. *я*… Он, Васька, убил!» (выделено мною. — *О. Б.*).

Между тем на фоне предшествующего дерзкого и решительного поведения Луки рождается и иное предположение — Костылева мог убить беглый каторжник, скрывающийся от полиции беспаспортный Лука (Сибирь, отсутствие документов, «таинственность» Луки сквозным мотивом проходили через всю пьесу). «Стечение обстоятельств» — объявленный уход, невидимый никем упавший старик Костылев — дают основание предполагать, что роль убийцы мог взять на себя и Лука. Старцу-страннику не страшна тюрьма, о чем он ясно высказался Костылеву, но герой-делатель, способный на поступок, возможно, избавляет ночлежников от тяжкого греха, принимая его на себя. Не обвиняя героя в преступлении, Горький тем не менее оставляет возможность для подобной интерпретации, порождая неканоническую параллель, в которой герой принял на себя искупительную жертву. Растущие в горьковском сознании атеистические тенденции допускали вольность и «апокрифичность» подобной версии*.

Четвертый акт, начало заключительного действия пьесы, косвенно подтверждает гипотезу с Лукой. Финальная часть открывается метафорически образным диалогом ночлежников: «К л е щ. Д-да… он во время суматохи этой и пропал… Б а р о н. Исчез от полиции… яко дым от лица огня… С а т и н. Тако исчезают грешники от лица праведных!» В репликах героев непосредственно увязаны слова-сигналы: суматоха (драка) — полиция — грех. Другого греха, кроме как утешительная ложь во спасение, за странником не было. Потому принять «преступную» версию событий представляется допустимым. Лука, по Горькому, потому и исчезает так быстро и бесследно, не прощается ни с кем, что скрывается от полиции. Неслучайно очевидцами событий имени убийцы ни разу не названо (за исключением сознательных обвинений Василисы). Так, Бубнов произносит: «Старик-то… того… готов! <…> Я говорю — старика-то *кто-то* уложил…» (выделено мною. — *О. Б.*).

Однако кто бы ни был истинным виновником убийства, каковыми бы ни были причины неожиданного исчезновения Луки, именно последнее создает наиболее выгодные условия для провозглашения новой — собственно горьковской — философии Человека. Как бы намечая эволюцию мировых философских идей — от язычества (Платон) и христианства (Толстой) — Горький шаг за шагом поднимается до верхней ступени общей идеи Блага и Человека и переходит к обобщению и изложению собственного варианта новой мировой религии. Неслучайно, в самом начале последнего акта действие словно бы возвращается к исходной картине (язычество, платонизм), на их фоне устойчиво звучат идеи Луки (христианство, толстовство), но как кон-

цептуально значимая проводится мысль о том, что «всякое время дает свой закон…»

Пиршественное застолье в духе Платона в финальном акте (на столе «бутылка водки, три бутылки пива, большой ломоть черного хлеба…») снова дает возможность героям высказать суждения и идеи, но в данном случае уже «атрибутированные», проговоренные и обсужденные в ходе споров-диалогов. Широта новой — будущей — философии акцентируется тем, что среди горьковских философов теперь оказывается и представитель иной веры — татарин-мусульманин. Грядущей философии Горьким предписывается мировой масштаб — отсюда поэтический образ-символ ветра, на который указывает авторская ремарка.

Если не носителем, то провозвестником новой философии становится у Горького любитель слов, шулер Сатин. Образ Константина Сатина выписан драматургом штрихами, без видимой телесности и вещественности. Он вступает в «мудрую беседу» с героями, однако действенного участия в событиях жизни ночлежников не принимает. В ходе пьесы Сатин только «проявляет» героев, тем или иным «непонятным» словом на уровне подтекста порождая стереоскопическое видение. То есть Сатин берет на себя функции платоновской собаки («рычит»), которая управляет стадом.

Среди героев деятелей и наблюдателей Сатин скорее наблюдатель, созерцатель, что, по Платону, и делает его философом-мыслителем, подлинным искателем высшей истины. По существу единственным и принципиально-отличительным признаком личности Сатина становится его признаваемый ночлежниками ум. Так, для Сатина неприемлемо толстовское всепрощение: «Простить? Ничего. Никому…», но в отличие от других постояльцев Сатин умеет понять воздействие философии Луки на людей дна: «Он… подействовал на меня, как кислота на старую и грязную монету…» Именно последнее — избавление от коррозии — и становится, по мысли Горького, условием пробуждения в Сатине пропагандиста новой философии. То есть, согласно художественной идеологии пьесы, Лука — не антагонист Сатина, а его предтеча: «Старик — не шарлатан! <…> Я — понимаю старика… да!» Другое дело, что для молодого Горького, в отличие от вековой традиции русской классической литературы, вопреки тысячелетней истории религиозных течений, жалость и сострадание — оскорбительны. Сатин: «Надо уважать человека! Не жалеть… не унижать его жалостью…»

Однако, как впоследствии будет пояснять Горький, «из утешений <…> Луки Сатин сделал свой вывод о ценности всякого человека» («О пьесах»). Действительно, «эволюционная система» Луки (о том, что люди живут для лучшего человека) служит прообраз(ц)ом развития идей самого Горького. Как странник рассуждал о рождении «лучшего человека», так писатель в «На дне» развивает историю эволюционирования идей «для лучшего», т. е. «лучшей философии». На рубеже веков этой «лучшей философией» для Горького стала идея Гордого Человека, находящаяся в самом ближайшем соседстве с теорией сверхчеловека Ф. Ницше. Идея абсолютной ценности человеческой жизни объединяет на тот момент философию выдающегося немецкого мыслителя конца XIX в. и поиски молодого Горького. (И в этом контексте заключительная фраза Сатина по поводу смерти обыкновенного человека Актера находит свое идейное и художественное объяснение.)

Идеал, по Ницше, может быть реализован лишь при условии, что человечество возвратится к истокам своей истории, когда жизнью правили сильнейшие — люди, не отягощенные ни бытовыми, ни социальными, ни религиозными ограничениями и потому абсолютно свободные. Сильные («хозяева», в терминологии Ницше) ценят личное достоинство, решительность, самоуверенность, неистощимую энергию в достижении цели. Слабые («рабы», термин Ницше) пристрастны сострадательности, милосердию, альтруизму. По мысли Ницше, христианская религия отрицает свободу мышления, смирение лишает самостоятельности, альтруизм ограничивает выбор человека. Потому для философа важно возродить идеал сильной и свободной личности — идеал античности (и возрождения), отказаться от христианского культа слабости, жертвенности, униженности. По-своему модифицируя и адаптируя философию Ницше к собственному мировосприятию (в «Беседах о ремесле» Горький признавался, что «снабдил» своих героев-босяков «кое-чем от философии Ницше»), писатель следует многим положениям ницшеанской теории в борьбе за «лучшего человека». Сатин: «Что такое человек?.. Это не ты, не я, не они… нет! — это ты, я, они, старик, Наполеон, Магомет… в одном! <…> Понимаешь?..» Симптоматично, что в системе доказательств Сатин называет имена Наполеона и Магомета — классические образцы «сверхлюдей» Ницше, упоминаемых в т. ч. и в теории «права имеющих» Раскольникова. Сатин не поясняет, в чем суть правды и существо мыслей гордого человека. Но ранние романтические рассказы Горького — «Макар Чудра», «Старуха Изергиль», «Челкаш» и др. — не оставляют сомнения, каков идеал Человека у писателя.

В этом смысле героем, который мог бы идеологически мотивированно провозгласить горьковскую идеологию в последнем монологе в «На дне», мог стать Пепел, родственный по жизненным установкам романтическому босяку Челкашу. Но обстоятельства сюжетного и идейного плана (арест Васьки и тайна интриги с Костылевым) помешали драматургу сделать Пепла глашатаем новой (старой — для Горького) философской абстракции. Между тем «оправдательный» приговор относительно Пепла, (вероятно, действительно) не виновного в смерти Костылева, позволяет говорить об «охранительных» тенденциях в отношении любимого писателем типа героя.

Таким образом в какой-то мере совпадая с собственно горьковскими представлениями о Человеке, ницшеанская теория сверхчеловека оказалась на данном этапе завершающей ступенью в философских поисках молодого художника, моделируя движение человеческого вида от грязи и скотства — через веру и милосердие — к Солнцу и выходу из пещеры. Не противопоставление, а синтез великих теорий человечества позволял, по Горькому, преодолеть темноту хаоса и обратиться к свету и гармонии космоса.

Примечание

* Между тем в рамках «диалектически» неустойчивой пьесы Горького возможна и другая интенция. Таинственные обстоятельства и подозрение в убийстве могли быть сознательным намерением Горького лишить персонаж Христовой чистоты, и тем самым еще раз «запятнать» и «разоблачить» его «ложные» идеи.

ЛИТЕРАТУРА

1. Горький М. На дне // Горький М. Избранные сочинения. — М.: Художественная литература, 1986. — С. 890–951.
2. Горький М. Человек // Максим Горький: pro et contra: антология / вст. ст., сост. и прим. Ю. В. Зобнина. — СПб.: Изд-во РХГИ, 1997. — С. 43–48.
3. Горький М. Челкаш // Горький М. Избранные сочинения. — М.: Художественная литература, 1986. — С. 20–130.
4. Тихонов А. Н., Бояринова Л. З., Рыжкова А. Г. Словарь русских личных имен. — М.: Школа-пресс, 1995. — 736 с.

УДК 82.1

К. Д. Гордович
Гордович Кира Дмитриевна — доктор филологических наук,
профессор Высшей школы печати и медиатехнологий
Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна,
grdvkda@mail.ru

МАКСИМ ГОРЬКИЙ И НИКОЛАЙ ГАРИН-МИХАЙЛОВСКИЙ (ПЕРЕКЛИЧКА МОТИВОВ И ОБРАЗОВ)

Сопоставление творческих поисков писателей-классиков и писателей «второго ряда» не вызывает сомнений. В работе выявляются общие мотивы в произведениях М. Горького и Н. Гарина-Михайловского. Отмечается значимость для писателей-интеллигентов общения с рабочими и крестьянами; понимание ими роли книги в процессе формирования личности и мысль о недостаточности книжного знания. Подчеркиваются отмеченные авторами различные формы сопротивления окружающей среде. Особо выделяется опыт использования автобиографического материала при создании художественного образа героя времени.
Ключевые слова: мотивы, бунт, самопознание, книга, автобиографизм, интеллигенция.

Gordovich K. D.
MAXIM GORKY AND NIKOLAI GARIN-MIKHAILOVSKY (INTEREXCHANGE OF MOTIFS AND IMAGERY)

The correlation of artistic searches of the classics and the writers of the ‘second order’ is beyond doubt. This work highlights the common motifs in the works of Maxim Gorky and Nikolai Garin-Mikhailovsky. I underline the importance of communication with the working class and peasantry for the writers of intelligentsia. I also accentuate the attention paid to the role of the book in their works, and the understanding of a lacking in literary knowledge. The constant motif of mutiny and resistance against natural forces is brought to the fore. I pay special attention to the use of autobiographical material in constructing the literary image of a hero of the time.
Keywords: motifs, mutiny, self-examination, book, autobiography.

При всей условности и приблизительности любого сопоставления параллель между творческими поисками Горького и Гарина-Михайловского не кажется безосновательной. Гарин на шестнадцать лет старше, но пришли они в литературу одновременно — в 1892 году. Интерес читателей к начинающим писателям объяснялся не только талантливостью произведений, но и личностью авторов: один — самоучка, вышедший из мещанской среды, другой инженер-путеец, человек делового мира.

Гарин ценил талант Горького. В 1890-е годы помог ему избавиться от некоторых народнических иллюзий. В преддверии революции 1905 года направил к нему старших сыновей как к авторитетному представителю социал-демократической партии.

Того и другого писателя при всей разнице наблюдений интересовали люди, задумавшиеся над жизнью, пытающиеся понять ее. В очерках Гарина мы постоянно встречаем задающих вопросы ямщиков, рабочих — о хлебе, хозяйстве, жизни. Горький тоже включал в свои произведения диалоги о смысле жизни с рабочими и босяками, случайными встречными, спутниками путешествий «по Руси». Горький исследовал малейшие признаки протеста, бунта героев, всматривался в тех, кто «выламывался» из своего класса.

Понять себя, причины неправильного устройства жизни пытались Гришка Орлов, Коновалов, Мальва и многие другие персонажи Горького. В работах о его раннем творчестве показана эволюция отношения писателя к босякам, смысл противопоставления их людям «благополучным», спокойным, «зимним» [13, с. 261]. Но одновременно — неверие автора в то, что они смогут изменить жизнь.

Особенно противоречивым было отношение молодого писателя к интеллигенции. В раннем творчестве Горький чаще стремился развенчать мнимых интеллигентов-пустословов, «дачников». Это понятие впервые прозвучало в «Вареньке Олесовой» по адресу ученого Полканова. В пьесах «Дачники», «Варвары» на примере многих персонажей Горький продемонстрировал потребительское отношение к жизни, отсутствие творческого начала в людях разных профессий (писателях, инженерах, адвокатах), разных характеров (пассивных и деятельных). Интересовал Горького и тип людей деловых, практического склада. В лице Шебуева («Мужик») он показал интеллигента, пробившегося «снизу вверх» — человека недюжинной энергии, чувствующего кровное родство с народом, но на пути «малых дел» терпящего значительные нравственные потери.

Больше связанный с передовой интеллигенцией в 1890-е годы, Гарин дал более многообразную характеристику этой среды. Среди представителей образованного класса он вывел людей целеустремленных и безвольных, активных деятелей и кляузников. Прослеживая путь формирования характера Карташева, выяснял систему влияний на личность, возможности противостояния среде, источники силы. Исходным моментом для писателя был идеал инженера — человека творческого, демократичного,

Copyright © 2018

убежденного. Подобные герои в произведениях Горького появятся позднее — в художественных очерках-портретах Горький покажет целую галерею подлинных интеллигентов: писателей, общественных деятелей, революционеров. В их числе будет и Гарин-Михайловский.

Возможно сопоставление произведений Гарина и Горького по типу рассказчиков: автор, выступающий от своего имени в очерках Гарина, и Максим, затем «проходящий» в рассказах Горького.

Разнообразны роли, в которых читатель видит Гарина-повествователя в процессе общения с крестьянами, рабочими, в раскрытии дорожных приключений, действительных и вымышленных встреч и т. д. Деловые поездки, путешествия с научной целью, впечатления туриста взаимодополняли друг друга. Собственные выводы соотносились с наблюдениями современников. Рассказывая о себе, Гарин решал вопрос об ответственности интеллигенции, себя воспринимая представителем образованного класса. Самоирония автобиографического персонажа давала основание для критической оценки других.

Именно запискам Гарина по Корее, Маньчжурии будут родственны горьковские очерки об Америке — вниманием к рабочему человеку, интерес к которому не сможет подавить ни природа страны, ни размах техники.

Важно отметить эволюцию взглядов Гарина, подчеркнутую им в текстах очерков — углубление знания крестьянской среды, значение доверия к нему простых людей. Открыто присутствующий в очерках, Гарин «исчезал» из поля зрения в рассказах. У Горького же образ рассказчика принципиально важен именно в жанре рассказа — он и действующее лицо, и наблюдатель, и объект наблюдения.

Анализируя эволюцию повествователя Горького, В. Келдыш сопоставлял ранние автобиографические рассказы Горького (1890-е годы), цикл «По Руси» (1910-е годы) и автобиографические произведения 20-х годов [12, с. 82–122]. Исследователь отмечал самоиронию автора по поводу первоначальной «книжной прямолинейности», сознательное снижение образа, но важность факта «живого соприкосновения с людьми из народной среды». При всех биографических совпадениях, как показывал В. Келдыш, писатель и рассказчик не совпадают: «Рассказчик во многих отношениях близок автору, но тем не менее никоим образом не исчерпывает авторской оценки действительности, а иногда и расходится с ней».

При соотнесении ранних рассказов Горького с последующими обнаруживается большее сближение героя-рассказчика с писателем. Если Максим рассчитывал на просвещенное слово, то мироощущение проходящего характеризует пафос безотлагательного дела. Самокритичность, ироническое отношение к себе, вера в людей сближает повествователей в очерках Гарина и рассказах Горького.

Есть и ещё один аспект на пути выяснения творческой близости Горького и Гарина. Речь идет о создании литературного характера героя своего времени на материале собственной биографии. Об автобиографической трилогии Горького написано достаточно много. Выяснено её место в ряду «великих автобиографий прошлого», раскрыто своеобразие решения Горьким проблемы нового человека. Алешу Пешкова сопоставляли и с Николенькой Иртеньевым Толстого, и с персонажами книг о детстве И. Вольного, Ф. Гладкова. Порой авторы работ строили свою концепцию на противопоставлении светлого детства обеспеченных дворянских мальчиков и тяжелых, безрадостных, недетских воспоминаний тех, кому, как и Горькому, пришлось очень рано столкнуться со «свинцовыми мерзостями» жизни.

Вместе с тем интересно вглядеться в эти и иные произведения, исследующие путь формирования характера, под углом зрения не только того, что получил герой в ранние годы, но что он сумел взять в свой духовный багаж, как шел процесс выработки его взглядов, как строил автор путь обретения им своего места в жизни, через какие препятствия проводил, как обнаруживал свое к нему отношение. И вот в этом плане особенно плодотворно сопоставление трилогии Горького и тетралогии Гарина, поскольку оба писателя на совсем разном материале и в разное время создавая произведения, провели героев через заблуждения и противоречия, надежды и иллюзии к осознанию связи с людьми, в первую очередь — с людьми труда, к чувству внутренней необходимости активного вмешательства в жизнь.

Оба произведения построены на автобиографическом материале, но писатели достаточно свободно относились к фактической достоверности. В одной из анкет Горький писал:

> «Я пользовался преимущественно материалом автобиографическим, но ставил себя в позицию свидетеля событий, избегая выдвигаться как сила действующая, дабы не мешать самому себе, рассказчику о жизни» [10, с. 28].

В другом случае еще более определенно он высказался о свободе автора изменять факты и подчинять их изложение выяснению собственных дум: «Лично я никогда не любил фактов, с величайшим удовольствием искажал их» [11, с. 309].

Подтвердим это на примере сопоставления раннего произведения Горького «Изложения фактов и дум, от взаимодействия которых отсохли лучшие куски моего сердца» (1893) с теми же эпизодами в «Детстве», которое появилось через двадцать лет (1913).

В первом произведении акцентировались субъективные моменты — обида на мать, её невнимание к нему, оставившее боль в сердце на долгие годы: «Раньше, до её второго замужества, я слышал от нее кое-что, убившее во мне всякие положительные чувства к ней» [9, с. 456]; «…Я хорошо знаю, что тогда уже не любил её. Впрочем, едва ли когда я любил её, а уважал, наверное, потому что боялся» [9, с. 466]. В «Детстве» мы, пожалуй, чувствуем скорее

обиду не на мать, а за неё, на то, что так сложилась её судьба. «Мать всегда будила очень много ласковых дум о ней, но выговорить думы эти не решался никогда» [6, с. 176].

В раннем произведении автобиографический герой, столкнувшись с грубостью, жестокостью в доме деда, поначалу терялся. В «Детстве» с самого начала сделан акцент на сопротивлении.

Смысл подобных изменений, думается, в стремлении снять слишком субъективную окраску, в повышении контроля автора за тем, что говорит персонаж. Корректируя воспоминания, писатель оставлял лишь то, что имело значение для формирования личности. Именно это, на мой взгляд, хотел подчеркнуть в своей работе и Н. Гей, говоря о «сложном синтезе голосов — непосредственном восприятии автобиографического героя и обобщающем суждении автора» [4, с. 321].

Работая над повестью, Горький добивался единства — индивидуальной неповторимости каждого эпизода и подчинённости его общей задаче раскрытия характера.

В предисловии к избранным произведениям Гарина С. Голубков писал о подступах писателя к изображению нового качества героя времени — его способности к сопротивлению окружающей среде. В полной мере, — считает исследователь, — проявится это у Горького, а Гарин стоит лишь «на пороге такого открытия» [5, с. 17]. Но анализ повестей о Карташеве показывает, что принцип проверки героя на сопротивляемость является ведущим в тетралогии, а возрождение его обуславливается в первую очередь именно возросшей способностью понимать людей и умением противостоять влиянием.

Жизнь героя Горького предлагала ему испытания другого порядка, чем в произведении Гарина, и требовала значительно большей силы духа, способности выдержать, не сломаться. Уже в детстве не раз Алеша «был близок к отчаянию» [6, с. 142], но сопротивлялся ему; еще не умея осмыслить, готов был бунтовать по-своему — «озорничать». Без конца сталкиваясь с жестокостью, несправедливостью, он ощущал в себе внутреннее сопротивление: «не терплю грязи <…> не хочу терпеть злое» [7, с. 307].

Этот мотив протеста, возмущения против терпения стал ведущим в духовном развитии героя: «Я плохо приспособлен к терпению» [7, с. 456], — признавался он себе; зачастую испытывал «вспышки ненависти к упрямо терпеливым людям».

Вместе с тем, Горький, как и Гарин в свое время, показал, насколько трудно молодому человеку «самоопределиться», как «тянет его во все стороны», как приходится «перешагивать через себя» [8, с. 84]. После кризиса, после попытки «убить себя» пришел герой к выводу необходимости «ехать дальше» [8, с. 137].

Оба героя проведены их авторами через восприятие книги как источника знаний о жизни и понимание ограниченности только книжного знания. Юный Карташев именно от книг получил первый импульс мысли о большой жизни, о том, что будет после гимназии. Но тут же он останавливал себя, понимая, что нет настоящих знаний и «никакой такой другой жизни и в заводе нет» [I, с. 411]. «Копание в себе» приводит задумавшегося героя к нерадостному результату: «почва как-то ускользнула, какая-то связь порвалась: книга осталась книгой, а жизнь пододвинулась и во всех своих проявлениях так не схожа с книгой, что, очевидно, книга одно, книга дело рук неопытного идеалиста, а жизнь имеет свои, совсем какие-то другие законы» [I, с. 452].

Алексею Пешкову книги сначала помогли спастись от грязи жизни, они его «сделали неуязвимыми для многого» [7, с. 394]. Однако скоро герою стал ясен разрыв между книгой и жизнью, это потребовало новых сил для сопротивления: «уже довольно резко чувствовал противоречие между жизнью и книгой» [7, с. 434].

Тот и другой герои пережили настоящий праздник, почувствовав поэзию труда, приобщившись к нему. «Никогда не предполагал Карташев в себе такого запаса энергии» [3, с. 489]. Навсегда остался в памяти Пешкова день, когда он «впервые почувствовал героическую поэзию труда». Мы понимаем, что герою Горького приходилось не только переживать радость труда, но выносить подчас и каторгу принудительной работы. Тем знаменательнее его способность увидеть в труде поэзию.

Для Карташева физический напряженный труд, порой грязная, а иногда и опасная работа была школой жизни, закалкой, проверкой, и именно в отношении к ней прослеживал автор завершающий этап формирования его личности.

Оба писателя придавали особое значение стремлениям героев разобраться в себе, часто довольно беспомощным в попытках объяснить свою жизнь. Карташев: «Кому нужна моя жизнь?» [2, с. 211]; «Как жить дальше?» [3, с. 250]. Пешков: «Как жить иначе, куда идти?» [7, с. 521]; «Я вот тоже не знаю, как мне жить» [7, с. 529]. И Гарин, и Горький показали своих героев в процессе их взросления, понимания ими сложности каждого человека, соединения в них доброго и злого. (Отношение Карташева к матери, к друзьям, инженерам, Пешкова — к бабушке, деду, людям, с которыми столкнулся по работе.)

Находя общее в принципах подхода писателей к изображению характеров, нельзя не учитывать, что произведения создавались в разное время. Финальная часть тетралогии Гарина написана под воздействием событий революции 1905 года, Горький завершил «Мои университеты» уже после революции 1917 года. Принципиально важна почувствованная каждым из художников обязательность поисков, которые с неизбежностью вели героев к осознанию своего участия, своего места в общественной жизни.

Если можно было говорить о том, что представление Гарина о герое сложилось ещё до написания тетралогии, то вопрос о его возможностях, перспективах в условиях предреволюционной России решался уже в ходе создания «Инженеров», в процессе выработки писателем собственной позиции в слож-

нейшей политической ситуации. Его поразила новая молодежь, ее активность, стремление «броситься в водоворот» — уже совсем не такой, в который когда-то увлекал Карташева студент Шацкий.

Проблема литературной преемственности, общность писателей одной эпохи и перекличка произведений разных десятилетий решается во многих работах. Чаще всего исследователи устанавливают творческую близость, а порой и отторжение произведений Горького и Достоевского, Л. Толстого. Выявляются моменты притяжения и отталкивания этих писателей, сопряженность их гуманистических идеалов, глубоко личностное отношение к кардинальным проблемам общественного развития.

Вместе с тем изучение истории литературы требует более глубокого анализа творческих перекличек с Горьким писателей менее крупного масштаба, но тоже, несомненно, участвовавших в художественных открытиях. Среди этих писателей особое место принадлежит Гарину-Михайловскому.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гарин-Михайловский Н. Гимназисты // Гарин-Михайловский Н. Собр. соч.: в 5 т. М.: ГИХЛ, 1957. Т. 1. — 396 с.
2. Гарин-Михайловский Н. Студенты // Гарин-Михайловский Н. Собр. соч.: в 5 т. М.: ГИХЛ, 1957. Т. 2. — 412 с.
3. Гарин-Михайловский Н. Инженеры // Гарин-Михайловский Н. Собр. соч.: в 5 т. — М.: 1957. Т. 2. — 432 с.
4. Гей Н. Соотношение факта и идеи как проблема стиля (художественный опыт М. Горького) // Многообразие стилей советской литературы. Вопросы типологии. М.: Наука, 1978. — 510 с.
5. Голубков С. Большая судьба // Гарин-Михайловский Н. Избранное. Куйбышев: Куйб. кн. изд-во, 1980. — 416 с.
6. Горький М. Детство // Горький М. Собр. соч.: в 25 т. М.: Наука, 1972. Т. 15. — 690 с.
7. Горький М. В людях // Горький М. Собр. соч.: в 25 т. М.: Наука, 1972. Т. 15. — 690 с.
8. Горький М. Мои университеты // Горький М. Собр. соч.: в 25 т. М.: Наука, 1972. Т. 16. —586 с.
9. Горький М. Изложение фактов и дум, от взаимодействия с которыми отсохли лучшие куски моего сердца // Горький М. Собр. соч.: в 25 т. М.: Наука, 1972. Т. 1. — 456 с.
10. Горький М. Ответ на анкету // Как мы пишем. Л.: Изд. пис. в Л-де, 1931. — 217 с.
11. Горький М. Письмо Григорьеву от 10.11.1925 // Архив ИМЛИ. Приведено в ранее указанной статье Н. Гея.
12. Келдыш В. Тип рассказчика в новеллах и очерках Горького // О художественном мастерстве М. Горького. М.: АН СССР, 1960. — 419 с.
13. Крутикова Л. О некоторых особенностях изображения народа в раннем творчестве М. Горького // Русская литература XIX века. Ученые записки ЛГУ. Вып. 49. — Л., 1958. — 156 с.

УДК 792.09 (73)“20”:82–21

М. М. Гудков
Гудков Максим Михайлович — старший преподаватель факультета свободных искусств и наук Санкт-Петербургского государственного университета, актер театра и кино,
gudkov@smolny.org

«БЕССМЕРТНАЯ ФИГУРА ПЕЛАГЕИ ВЛАСОВОЙ БЫЛА ВНЕ ВСЯКОЙ ДИСКУССИИ…»: ЕДИНСТВЕННАЯ ПОСТАНОВКА «МАТЕРИ» М. ГОРЬКОГО — Б. БРЕХТА В США

Автор исследует единственную в США постановку повести М. Горького «Мать» в обработке Б. Брехта, которую осуществил крупнейший «рабочий театр» Нью-Йорка — театр «Юнион» (Theatre Union). Дается анализ этого произведения как образца эпической драмы. Рассматривается история творческого противостояния американских авторов спектакля и немецкого драматурга, который прилетел за океан, чтобы лично курировать постановку. На основе изучения процесса создания спектакля и его рецепции бродвейским зрителем делается вывод, что американцам оказался близок не эпический театр Брехта, а реалистическая эстетика и психологизм Горького. Анализ постановки «Мать» позволяет расширить представления о сценической судьбе произведений русского писателя в США, а также рассмотреть проблему освоения эпического театра и, прежде всего, драматургии Брехта американскими театралами.
Ключевые слова: М. Горький, Б. Брехт, американский театр, Бродвей, театр «Юнион», «красные тридцатые», повесть «Мать», пьеса «Мать».

Gudkov M. M.
“THE IMMORTAL FIGURE OF PELAGEA VLASOVA WAS NOT IN ANY DISCUSSION…”: THE ONLY PRODUCTION OF MAXIM GORKY — BERTOLT BRECHT’S “MOTHER” IN THE USA

The author examines the only production of Maxim Gorky’s novel “Mother” in the USA, which was adapted by Bertolt Brecht and staged by the leading Left-wing theatre of New York — Theatre Union. An analysis of this work as a model of the epic drama is also provided. The history of artistic confrontation of American authors of the production and German playwright, who arrived from over the ocean to supervise it is considered in the paper. As a result of the research of how the production was being made, as well as how it was perceived by Broadway spectators it is possible to conclude that the realistic aesthetics and psychological insight of Gorky was more recognizable to the American producers than the Brecht’s epic theatre. The analysis of the “Mother” production is aimed at expanding the views of Russian writer’s works as well as to consider the problem of familiarization of epic theatre, the Brecht’s dramatic composition by American theater-lovers.
Keywords: Maxim Gorky, Bertolt Brecht, American theatre, Broadway, Theatre Union, “Red 30s”, novel “Mother”, play “Mother”.

Как известно, бóльшая часть первой — ранней — редакции повести «Мать», была написана в 1906 г. в США. Именно за океаном, а не у себя на родине, это произведение впервые увидело свет (в переводе на английский язык) — сначала в нескольких выпусках нью-йоркского журнала “Appleton’s Magazine” [57] (декабрь 1906, январь — июнь 1907), а затем и отдельным изданием [58] (апрель 1907). История создания первоначального текста повести и ее творческих переработок в отечественном горьковедении давно уже тщательно исследована. Выделим здесь, пожалуй, самые первые работы по этой теме: [22; 23], а также одно из последних исследований: [20], изучены и критические отзывы на повесть Горького в американской печати (например, см.: [3]).

Спустя тридцать лет после рождения произведения за океаном и за год до смерти своего автора, оно в первый и последний раз появляется на сцене Бродвея (1935). К этому времени русский «буревестник революции» обладал в США уже мощным, неоспоримым авторитетом и широкой известностью. Однако, как справедливо замечает отечественный исследователь И. В. Киреева, существует «определенная диспропорция между восприятием Горького-прозаика и Горького-драматурга в Америке» [25, с. 4]. В самом деле, за океаном пьесы русского писателя пробивали себе дорогу на сцену с большим трудом.

В силу молодости американского государства его национальная сцена как социально-культурный институт не знала многих форм театра, присущих многовековой истории европейских подмостков (народного, придворного). Вот почему специфика организации театрального дела за океаном существенным образом отличается от большинства европейских стран и России. В США драматурги, актеры, режиссеры, продюсеры и зрители — участники сложного социально-художественного процесса, в котором практически исключается прямая роль государства, а значит, и его идеологического диктата, цензуры и заказа.

К концу XIX века театральным центром США стал Нью-Йорк, а конкретней — его район — Бродвей. Поразительно, что долгие десятилетия понятие «американский театр» (т. е. театр всей огромной страны!) сводилось только к этому одному месту — узкому прямоугольному району между Шестой,

Copyright © 2018

Седьмой и Восьмой авеню с пересекающими их «стритами» (streets) под номерами от 42-го до 54-го. Знаменитый театральный район зрелищ и шоу на Манхэттене — отдельная отрасль американской индустрии развлечений, одна из самых блестящих и дорогих. Принципиальное отличие Бродвея от отечественного репертуарного театра точно формулирует американский исследователь:

> «Коммерческий театр по своей природе базируется на том, чтобы “делать деньги”. Это определяет все — пьеса на несколько персонажей, одна декорация, наличие “звезды”, на которую повалит публика» [11, с. 58].

Расчет на кассовость спектакля, на максимально продолжительную его сценическую судьбу заставляет подстраиваться под средний вкус респектабельной публики в норковых шубах и манто, готовую платить за билеты немалую сумму. Серьезная и экспериментальная драматургия неприемлема для Бродвея, поскольку может адресоваться только узкому кругу изощренных театралов. Очевидно, что революционные пьесы русского пролетарского автора М. Горького мало соответствовали ожиданиям обеспеченного — «буржуазного» — бродвейского зрителя. Это объясняет тот факт, что чаще к произведениям Горького обращаются за океаном не коммерческие, а полупрофессиональные, любительские и региональные театры.

И все же первые постановки его драм были осуществлены именно на Бродвее (перечень постановок пьес Горького в США дается по: [30, с. 23–24; 25; 24; 60]). Еще до приезда русского писателя за океан в театре «Метрополитен» увидела свет рампы пьеса «На дне» (февраль 1905). Согласно мнению советского критика, эта постановка «превратилась в своеобразную демонстрацию сочувствия русской революции. <…> Здесь режиссер Адольф Кон, ставивший спектакль, переработал текст пьесы и, воспользовавшись тем, что зритель знал об аресте Горького, ввел соответствующий пролог, где Горький показывался за тюремной решеткой.

> «Весь спектакль, — как свидетельствует газета «Берлинер Тагеблатт» в своей корреспонденции из Нью-Йорка, — имел характер политической демонстрации. В антракте произносились речи о русском народе и русском освободительном движении» [2, с. 66].

Затем на коммерческой сцене США появились горьковские «Варвары» (1906) и «Дети солнца» (гастрольный тур В. Ф. Комиссаржевской, на сцене театра “Daly’s”, 1908). В 1910–1920-е годы к пьесе «На дне» обращались «Плимут тиэтр», «Еврейский художественный театр» (Нью-Йорк), «Литтл тиэтр» (Остин, Техас). Эту пьесу под названием «Ночлежка» (“Night Lodging”) поставил на Бродвее такой значительный режиссер-экспериментатор, как Артур Хопкинс (1919–1920). Спектакль стал одним из «первых произведений американской профессиональной режиссуры» [34, с. 149]. В 1923 и 1924 гг. американские театралы видели другую постановку этой горьковской пьесы — в рамках легендарного заокеанского тура Московского Художественного театра (режиссеры К. С. Станиславский и Вл. И. Немирович-Данченко). 1930 год — «Мещане» («Литтл Тиэтр», Детройт), «На дне» (театральная компания Льва Булгакова, Бродвей); 1933 год — «На дне» (театр «Гилд» при Иллинойсском университете, Урбана), «Егор Булычев» («рабочий» еврейский театр «Артеф», Нью-Йорк). 1934 год — «На дне» («Комьюнити Тиэтр», Харрисбург), «Достигаев и другие» (театр «Артеф», Нью-Йорк). 1935 год — «Достигаев и другие» («Литтл Тиэтр» при Калифорнийском университете, Беркли).

Тема «Постановки произведений М. Горького на американской сцене» в нашей стране еще ждет своего исследователя-искусствоведа (см. крайне немногие статьи об этом: [24, 25, 36, 37]). В отечественном горьковедении на сегодняшний день на этот счет существует очень много домыслов. Так, абсолютно не соответствует истине утверждение, что «в наши дни (т. е. 1980-е годы. — *М. Г.*) пьесы Горького <…> с успехом идут на сценах американских театров. Известно, что в США поставлены *все* (курсив мой. — *М. Г.*) пьесы Горького» [35, с. 160].

Хотя в 1933 году США официально признали первое в мире социалистическое государство — СССР, произведения советских авторов на американской сцене в 1930-е годы — это все же явление почти маргинальное. Их легко можно пересчитать по пальцам. Знаток американского театра Д. Гасснер, анализируя влияние так называемой «русской революционной» и советской драматургии на сцену США, резонно заключает:

> «Хоть многие наши театры разом и пытались превзойти друг друга в пении “песен социального значения” (выражение из боевых тридцатых годов), в постановке произведений *зарубежных* (курсив мой. — *М. Г.*) авторов, пусть даже и созданных в привычной для нас эстетике реализма, отечественный “социальный театр” все же преуспел мало. В художественном плане мы не так уж много приобрели даже тогда, когда получали материал из так называемого “абсолютно надежного источника” — а именно, театра Советской России. Мы не принимали социалистический реализм не то чтобы категорически или из принципа, а просто потому, что он был нам чужд, непонятен и беспредельно скучен» [54, p. 16–17].

Биржевой крах 1929 года, ставший началом Великой депрессии и вызвавший лавину социальных бедствий, привел в США к активизации левой идеологии, а также усилил интерес к Советскому Союзу, в том числе и к его литературе. В «красные тридцатые» на волне растущего радикализма расцветают некоммерческие и полупрофессиональные, так называемые «рабочие театры»: например, «Театр Действия» и театр «Коллектив».

Наиболее радикальным и единственным профессиональным из них был театр «Юнион» (Theatre Union). В истории американской сцены его называют «революционным», «марксистским». В манифесте театра декларировалось, что он создан для постановки больших революционных пьес о рабочем классе, написанных с точки зрения его интересов, подвергавших критическому рассмотрению все аспекты американской действительности:

> «Наши пьесы обращены к тому большинству, чьи жизни обычно изображались карикатурно или вообще игнорировались. <…> Это новый тип профессионального театра, в его основе лежат интересы и надежды огромных масс рабочих» (цит. по: [61, p. 45]).

Организаторами «Юнион» выступили радикально настроенные молодые писатели Альберт Мальц, Пол Петерс, Джордж Скляр и Виктор Вольфсон (которые и обеспечивали своими пьесами основной репертуар театра), а также их старший коллега Чарльз Р. Уолкер. Ставя перед собой цель прямой и непосредственной пропаганды коммунистических идей, они избрали в качестве эстетического образца клубные драматические кружки, «агитпропы», «живые газеты» и традиции «Синей блузы» (см., например: [39]). Театр просуществовал всего пять лет — с 1933 по 1937 г. — и за это время показал восемь постановок:

1. «Мир на земле» А. Мальца и Д. Скляра (“Peace on Earth”, 1933/34).
2. «Грузчик» П. Петерса и Д. Скляра (“Stevedore”, 1934) (см., например: [1, с. 38–40]).
3. «Матросы из Каттаро» Фридриха Вольфа (“Sailors of Cattaro”, 1934/35).
4. «Шахта» А. Мальца (“Black Pit”, 1935).
5. «Пусть звенит свобода» Альберта Бейна (“Let Freedom Ring”, 1935/36).
6. «Мать» М. Горького — Б. Брехта (“Mother”, 1935).
7. «Суровый поток» В. Вольфсона (“Bitter Stream”, по мотивам антифашистского романа «Фонтамара» итальянского писателя Иньяцио Силоне, 1936).
8. «Маршевая песня» Джона Говарда Лоусона (“Marching Song”, 1937) (см.: [64; 65]).

> «Юнион» был напрямую связан с профсоюзами, Социалистической и Коммунистической партиями США. Билеты в этот театр стоили дешево, а свободные места бесплатно раздавались безработным. Как справедливо замечает отечественный исследователь, «по сравнению с более ранними пролетарскими коллективами театр “Юнион” был шагом вперед. Это была уже не самодеятельная или полусамодеятельная группа, а профессиональный коллектив, показывающий не агитационные представления, а полноценные художественные спектакли» [13, с. 242].

Поскольку участники театра «Юнион» своими постановками провозглашали необходимость за океаном сознательной и целеустремленной борьбы рабочих, поэтому обращение к горьковской повести стало для них естественным. Неслучайно, радикальный американский журналист М. Голд назвал 1930-е годы «десятилетием Максима Горького» [14, с. 167].

Однако в репертуаре «Юнион» повесть Горького «Мать» оказалась в обработке известного немецкого драматурга и театрального деятеля Бертольта Брехта (1898–1956) (анализ пьесы Брехта в отечественной науке представлен в таких работах, как: [42; 40; 21, 31, 29]). Его пьеса “Die Mutter”, имеющая подзаголовок «Жизнь революционерки Пелагеи Власовой из Твери. По роману Максима Горького», написана в 1930–1932 гг. Впервые она была поставлена в Берлине в 13-ю годовщину убийства Розы Люксембург, — этим подчеркивалось, что героические женщины-революционерки есть и среди немецкого народа. Берлинская постановка прошла шестьдесят раз, после чего была запрещена нацистскими властями, некоторые ее участники арестованы, а сам Брехт вынужден бежать из страны. На русский язык пьеса переведена в 1933 г. другом и духовным учителем немецкого писателя С. М. Третьяковым и впервые издана в журнале «Интернациональная литература» [5] вместе со статьей переводчика [38].

Авторитетный американский исследователь Дж. Рабкин считает, что брехтовская обработка повести М. Горького — «несомненно, лучшая пьеса в репертуаре этого театра» [61, p. 60] (наряду с «Матросами из Каттаро» Ф. Вольфа).

Известно, что Горький оказал значительное влияние на идейное развитие Брехта, хотя они и не были лично знакомы [29, с. 487]. О живом интересе и глубоком уважении Брехта к русскому писателю свидетельствует ряд произведений и высказываний. В частности, в 1932 г., спустя несколько месяцев по окончании работы над пьесой «Мать», Брехт пишет: «Будь даже “Мать” (повесть Горького. — *М. Г.*) рассказана менее выразительно, она не потеряла бы своего колоссального значения для всех, кому близки проблемы этой повести. В передаче же Горького эти проблемы становятся вдруг близки огромнейшему количеству людей. Он заставил прислушаться к делу рабочего класса как к делу общему, всеохватному, делу всего человечества» [4]. Прежде чем написать свою пьесу, Брехт попросил у русского писателя разрешение и получил согласие (см.: [16, с. 496]).

На основе произведения Горького немецкий писатель создал не столько инсценировку, сколько оригинальную пьесу по мотивам повести. Из четырнадцати картин лишь в половине — семи — Брехт сохраняет сюжетную связь с теми или иными эпизодами горьковской «Матери». В пьесе действие доводится до 1917 г., чтобы показать зрителю Германии ту историческую перспективу революционной борьбы пролетариата, которая в России уже закончилась сменой государственного строя. Сохранив центральную линию повести Горького — эволюцию

Ниловны, — Брехт разрабатывает ее по-своему, оригинально.

Брехтовская «Мать» относится ко времени окончательного формирования теории эпического театра и концентрирует в себе ее наиболее принципиальные, характерные положения. Для того чтобы активизировать критическое отношение зрителей к увиденному на сцене, немецкий драматург применяет в своей пьесе такой прием эпизации как введение в действие фигуры рассказчика и само рассказывание. Один из эпизодов (пятый) прямо называется — «Рассказ о Первом мае 1905 года». В театре Брехта он решался статически: демонстранты никуда не шли, а стояли на сцене, сгрудившись. Актеры играли участие на первомайской демонстрации через ситуацию допроса перед судом, где их герои рассказывали (вспоминали) о произошедшем:

> «АНДРЕЙ. Рядом со мной шагала Пелагея Власова, вплотную вслед за своим сыном. Когда мы утром за ним зашли, она вдруг вышла из кухни уже одетая и на наш вопрос: куда она? — ответила…
>
> МАТЬ. С вами» [6, с. 419].

До этой своей реплики актриса Елена Вайгель, игравшая Пелагею Власову в берлинской постановке, виднелась на заднем плане как едва различимая за спинами других фигура (маленькая, закутанная в платок). Во время речи Андрея Находки зритель начинал видеть ее лицо с удивленными и недоверчивыми глазами, а на свою фразу она выступала вперед.

Или вот еще другой показательный пример эпизации через введение рассказа, — финал этого же, пятого эпизода:

> «АНДРЕЙ. Четверо или шестеро их кинулись, чтобы захватить знамя. Знамя лежало рядом с ним. И наклонилась тогда Пелагея Власова, наш товарищ, спокойная, невозмутимая, и подняла знамя.
>
> МАТЬ. Дай сюда знамя, Смилгин, *сказала я* (курсив мой. — *М. Г.*). Дай! Я понесу его. Все это еще переменится» [6, с. 421].

Еще одним новаторским элементом брехтовской драмы «Мать» было применение в качестве средства разрушения сценической иллюзии световых проекций (титров). По ходу действия возникали надписи, кратко излагающие мысль эпизода, или цитаты из классиков марксизма (например: «Трудящиеся тянутся к знанию, потому что оно необходимо для победы», В. Ленин), а также лаконичные факты (например: «В ноябре 1917 года русский пролетариат взял власть в свои руки»).

В отличие от последовательно развивающегося сюжета повести Горького пьеса Брехта состоит из череды изолированных эпизодов, художественное время в которых развивается подчеркнуто скачкообразно. Если у русского писателя время локально и сжато (канун демонстрации — Первое мая — тюрьма — суд), то у немецкого драматурга оно протекает спорадически. Вторая картина пьесы открывается словами Антона Рыбина: «Когда ты две недели тому назад вошел в наш кружок, Павел…» [6, с. 403]. Девятая картина предваряется титрами — «1912 год. Возвращение Павла из сибирской ссылки» [6, с. 439], одиннадцатая — начало Первой мировой войны, т. е. 1914 г., тринадцатая — 1916 г., последняя (четырнадцатая) — «1917 год. В рядах бастующих рабочих и восставших матросов шагает Пелагея Власова — Мать» [6, с. 456].

Хотя пьеса во многом отступала от русского оригинала, Горький благосклонно отнесся к обработке Брехта. История сохранила письмо Ханса Эйслера, автора музыки к берлинской постановке «Матери», в котором имеется отзыв русского писателя: «Горький поделился со мной впечатлениями от чтения пьесы “Мать”. Он был очень приветлив и нашел добрые слова о работе Брехта и моей. Он попросил меня сыграть что-нибудь из музыки к пьесе. Я сыграл ему следующие вещи: “Хвала социализму”, “Хвала учению” и “Хвала диалектике”. У Горького нашлись дружеские ободряющие слова» (цит. по: [42, с. 126]). Более того, известно, что автор повести авторизовал пьесу-обработку немецкого драматурга: «В статье о первых представлениях “Матери” жена Б. Брехта артистка Елена Вайгель сообщала, что пьеса Брехта была авторизована Горьким (“Sonntag”, 1956, № 28, 8 Juli, S. 6)» [16, с. 497].

Анализируя постановку пьесы Брехта «Мать» в США, надо сразу подчеркнуть, что отношения американского рабочего театра «Юнион» и немецкого драматурга можно назвать содружеством единомышленников лишь в том смысле, что оба одинаково разделяли радикальные политические убеждения («искусство — это оружие» в классовой борьбе), но в эстетическом и художественном планах это было острое противостояние.

В своей пьесе «Мать» Брехт существенным образом пересматривает задачи, стоящие перед актером, требуя от него особого — эпического — способа сценического существования и специальной актерской техники, где ключевым понятием является «очуждение» (или «остранение»). Сам Брехт поясняет:

> «Пьеса “Мать”, написанная в стиле учебных пьес, но требующая актеров, — пьеса антиметафизической, материалистической, неаристотелевской драматургии. Эта драматургия не рассчитана столь безоговорочно, как аристотелевская, на самозабвенное “вчувствованье” зрителя. <…> Для того чтобы научить своего зрителя определенному практическому поведению, направленному на изменение мира, она должна уже в театре привить ему принципиально иное отношение к театральному зрелищу, отличное от того, к чему он привык» [7, с. 458].

Чтобы спектакль эффективнее воздействовал на зрителя, Брехт ввел в пьесу хоры, песни и речитативы («зонги»), исполняемые группами или отдельными актерами. В них давалась оценка собы-

тиям, разъяснение или призыв, обращенный к залу. В примечаниях к пьесе автор предлагал поместить хоры в зрительном зале, как бы соединяя их со зрителем и побуждая к активному участию в обсуждении происходящего:

> «Чтобы воспрепятствовать “поглощению” зрителя, его “вольным” ассоциациям, в зрительном зале могут быть размещены небольшие хоры, которые показывают пример правильного отношения к действию пьесы, предлагают выработать свое собственное мнение, опираясь на свой опыт и строго проверяя изображаемое на сцене» [7, с. 465].

Брехту польстило, что руководство театра «Юнион» официально обратилось к нему за разрешением на постановку. Немецкий драматург, конечно же, дал добро и даже «благословил» специально написанным по этому случаю довольно длинным стихотворением под названием «Письмо к нью-йоркскому рабочему театру “Юнион” касательно пьесы “Мать”», в котором отчетливо звучит вера в способность американцев правильно понять и поставить его произведение:

> «Когда я писал пьесу “Мать”
> По роману товарища Горького и многим
> Рассказам товарищей-пролетариев об их
> Ежедневной борьбе, я писал ее
> Без обиняков, скупым и сдержанным слогом,
> Тщательно отбирая слова, заботливо подыскивая
> Все жесты моей героини, подобно тому как это делают,
> Когда сообщают о словах и деяниях великих.
> <…>
> Товарищи, форма новых пьес нова. Но почему
> Страшиться того, что ново и что трудно сделать?» [7, с. 474–478].

Однако, как справедливо заметил американский критик Л. Баксандалл, театр, «стремясь поставить то, что (как он надеялся) будет впечатляющей адаптацией реалистической повести Максима Горького, в действительности оказался абсолютно не готов к работе с Брехтом и к тому, на что немецкий драматург рассчитывал — знакомству аудитории США с его эпическим театром» (цит. по: [63, p. 78]). Как не был готов и сам Брехт:

> «Самый верный способ преодоления культурной разницы — приспособить текст под ожидания его новой аудитории. Именно по такому пути и пошел нью-йоркский театр “Юнион”, стремившийся адоптировать пьесу “Мать” под свою аудиторию, меняя ее идеологию, драматургию и эстетику, — к ужасу Брехта» [48, p. 142].

Руководство «Юнион» приняло решение адаптировать текст брехтовской пьесы под реалии США, поручив эту работу одному из организаторов театра — драматургу и журналисту Полу Петерсу. За три месяца до премьеры (август, сентябрь и октябрь 1935 года) Петерс работал над переводом с немецкого на английский язык и адаптацией «Матери», согласовывая по почте свои изменения с Брехтом, находившимся в это время в Дании. Также переговоры с драматургом шли и через другого члена правления «Юнион» Мануэля Гомеса, владеющего немецким языком. Гомес летал в Данию к Брехту, чтобы обсудить основные условия постановки.

Немецкий драматург подчеркивал, что его произведение, которое

> «является пьесой исторической, никоим образом нельзя ставить как *story* (т. е. повесть. — *М. Г.*). Если режиссура слишком выдвинет роль Павла в центр, получится попросту пьеса о матери и сыне и концовку пришлось бы перечеркнуть. <…> Исторический характер пьесы должен быть подчеркнут главным образом кинокадрами, которые играют большую роль и тексты для которых даны в “Примечаниях” к моему изданию “Матери”. Я был бы Вам (т. е. П. Петерсу. — *М. Г.*) очень благодарен, если бы Вы перевели для режиссера и художника-декоратора эти примечания» [10].

Петерс, только что написавший для «Юнион» пьесу «Грузчик» и потому точно знавший, что нужно театру и публике, убрал из брехтовского произведения все упоминания о большевизме и выпады против религии (см.: [48, p. 144–145]).

Автор американской адаптации внес существенные изменения также и в структуру пьесы. Он «продлил» жизнь и революционную деятельность Павлу Власову — теперь он не погибал при попытке перехода финской границы, а участвовал вместе с матерью в антивоенной агитации во время русской мобилизации 1914 г. Руководствуясь тем, что зрительское внимание невозможно удержать более двух часов, Петерс сильно сократил пьесу Брехта. При этом выброшенным оказалось то, что немецкий автор считал главным в своем произведении — антивоенные сцены из третьего акта, без которых «Революция 1917 года выглядит теперь пассивно-ожидаемым подарком небес, а не естественным и заслуженным завоеванием пролетариата» (цит. по: [63, p. 78]). Кроме того, американский автор адаптации превратил эпизод с убийством Павла в неоправданно эмоциональную сцену.

Брехт решительно отверг первый вариант обработки Петерса, после чего американский автор стал писать новую версию. Переговоры шли сложно и болезненно. Наконец, обе стороны (казалось бы) пришли к единому варианту, и театр приступил к репетициям.

Постановку доверили молодому (26-летнему), но амбициозному режиссеру Виктору Вольфсону. На главную роль — Пелагеи Власовой — пригласили возрастную, но не имеющую богатого сценического опыта актрису Хелен Хенри. Актеры играли по нескольку ролей: например, актриса Хестер Сондергаард исполняла роли молодой работницы Маши Халатовой (новый, созданный Брехтом образ,

соединяющий в себе черты Наташи и Саши из повести Горького), Бедной женщины и Женщины в черном. А актер Ли Кобб играл роли Полицейского, старого рабочего Смилгина, мясника Василия Ефимовича и просто Рабочего.

Однако не все в руководстве театра «Юнион» были уверены в том, что утвержденный Брехтом текст пьесы будет иметь успех у американцев. Глава постановочного комитета А. Мальц предчувствовал провал спектакля. Для того чтобы избежать его, было принято решение пригласить в качестве руководителя постановки самого Брехта. Немец согласился, написав перед приездом письмо американцам с такими словами: «Очень рад, что увижусь с вами в Нью-Йорке, и надеюсь, что наше сотрудничество будет плодотворным» [7, с. 462].

Это был первый визит Брехта в США, в 1935 г. ему исполнилось 37 лет. К этому моменту его пьесы уже ставились на американской сцене несколько раз — и все неудачно. В 1931 г. его «учебная пьеса» «Полет Линдбергов» (переименованная в 1950 г. в «Перелет через океан») шла в Филадельфии в сопровождении Филадельфийского оркестра (см.: [55, p. 222]). В 1933 г. на Бродвее с треском провалилась его «Трехгрошовая опера». Она сошла со сцены после двенадцати показов, и лишь один критик разглядел в ней нечто большее, чем искаженную версию пьесы Д. Гея (см.: [47, p. 128–129]). Сразу же после окончания проката «Трехгрошовой оперы» — в том же 1933 г. — дидактическая опера Брехта и К. Вайля «Сказавший “да”» была поставлена за пределами Бродвея участником театра «Груп» С. Майснером в нью-йоркском «Генри Стрит Центре» (Henry Street Settlement House) [47, p. 129–130], ставшем в скором времени знаменитой Актерской школой театра «Нейбохуд».

То, что Брехт увидел на репетиции своей пьесы в «Юнион», повергло его в шок: «“Мать” не просто перевели на английский, но превратили в какой-то безобразный приторный хлам» (цит. по: [63, p. 78]). Роль Ниловны оказалась чрезмерно мелодраматизирована, акцентировалась ее любовь к сыну. Лишь немногие эпизоды с участием Власовой — Х. Хенри устраивали Брехта: среди них — «сцена болезни матери» (см.: [7, с. 473]). Эпически обобщенный образ приземлялся, а патетическая стилистика пьесы заменялась разговорной речью (см.: [48, p. 147–149]). В американской адаптации близость матери и сына строилась не на идеях коммунизма, а на родственных, кровных узах. Вместо эпической отстраненности возникала столь чуждая Брехту сентиментальность. Прав современный отечественный исследователь Ю. А. Клейман: театр «Юнион» «был скорее заинтересован в сюжете романа Горького, чем собственно в брехтовской пьесе» [26, с. 122].

Немецкий драматург попытался вернуть переводу пьесы изначально присущие ей стилевые и композиционные особенности, однако американские авторы постановки сопротивлялись и неохотно шли на компромисс. История сохранила интересные подробности такого «сотрудничества». Мальц не без обиды вспоминал:

> «В работе с Брехтом существовала, кроме всего прочего, одна специфическая вещь — он (как бы это помягче сказать) не мылся. Одет был все время в одни и те же кожаные куртку и кепку, а также серую рубаху, — как у простого рабочего, только из шелка. Их он тоже никогда не стирал. Поэтому сидеть рядом с ним было испытанием не из легких… Несмотря на его худую и невысокую фигуру, он орал так, что стены театра буквально сотрясались. Уже в начале первой репетиции он выпрыгнул из своего стула и вскочил на сцену, грубо толкая актеров и что-то крича им по-немецки» (цит. по: [66, p. 181]).

Известно, что новая — неаристотелевская — драма Брехта требует от постановщика особого понимания сценографического и музыкально-звукового решения. Немецкого драматурга чрезвычайно удивило, что мизансцены и костюмы не были согласованы со сценографом постановки, уже признанным мастером — Мордекаем Гореликом. В последнюю минуту без согласия сценографа была произведена русификация костюмов, что создавало впечатление лубка, дискредитируя идейную направленность и пафос пьесы. Такое решение придавало деятельности революционных рабочих характер узколокальный и даже экзотический.

Брехт потребовал заменить жизнеподобную сценографию на подчеркнуто условную: убрать лишний реквизит, поставить на сцену два огромных рояля (которые заняли половину сценического пространства), повесить экран, — одним словом, приблизить к берлинской премьере. Сам Брехт подробно сообщает свои требования:

> «Сцена не должна была изображать какую-либо реальную обстановку: она, так сказать, сама выражала свое отношение к происходящим событиям — она цитировала, рассказывала, подготовляла и напоминала. В своих скупых намеках на мебель, двери и т. д. она ограничивалась предметами, которые участвовали в спектакле, то есть такими, без которых действие не могло бы развиваться или развивалось бы иначе. Система металлических труб позволяла быстро менять декорации; вертикальные трубы — несколько выше человеческого роста — были укреплены на полу сцены на различных расстояниях друг от друга; на них монтировались горизонтальные раздвижные трубы, которым можно было придать любую длину и на которых крепился холст. В промежутках между трубами висели в рамках настоящие, не бутафорские деревянные двери» [7, с. 458–459].

После вмешательства Брехта на арьерсцене был размещен большой экран, на который проецировались фотодокументы и титры к эпизодам. Световые проекции оставались на экране на протяжении всего эпизода, что позволяло использовать экран и в качестве кулисы.

Поразило Брехта и то, что световая партитура в американской постановке создавалась также без привлечения сценографа. Она была выстроена натуралистически, создавая иллюзию жизнеподобия, в то время как по замыслу немецкого драматурга зритель должен видеть осветительные приборы и высвеченные ими музыкальные инструменты. Поскольку рояли во время исполнения музыки были спрятаны в темноте, то у зрителя возникало ощущение, что для них просто-напросто не нашлось другого места. В постановке, принципиально не рассчитанной на создание иллюзии жизни на сцене, американцы использовали световые иллюзионные трюки. Так, в одном из эпизодов спектакля режиссер создавал «поэтическое» освещение октябрьского вечера — с красным закатом и выразительными подвижными полутенями.

Брехт также возмутился тем, как американцы решили его традиционные «зонги». В отличие от берлинской постановки, где музыка звучала в исполнении «живого» оркестра, а вокальные номера пелись тридцатью голосами, в Нью-Йорке певцов было гораздо меньше, а оркестр заменялся двумя фортепьяно. Особенно драматург негодовал из-за хора под названием «Партия в беде», обращенного к больной матери:

> «Вставай! Ибо партия в беде.
> Ты больна, но партия при смерти.
> Ты слаба, но помоги нам!
> Вставай! Ибо партия в беде!
> <…>
> Не умирай, помоги партии!
> Не отстраняйся! Партия идет в бой.
> Вставай, партия в беде, вставай!» [6, с. 450].

Брехт сокрушался:

> «Вместо того чтобы поместить певцов или певца рядом с музыкальной аппаратурой или за сценой, режиссер заставил певцов ворваться в комнату, где лежит больная мать, и резкими жестами призывать ее прийти на помощь партии. Готовность каждого отдельного борца в час грозящей партии опасности обернулась насилием, вместо призывного клича партии, поднимающего на борьбу даже смертельно больных, получилось грубое вытаскивание из постели больной старухи» [7, с. 472].

Но и после вмешательства Брехта в постановку на сцене все еще оставалось немало бытовых предметов, а, главное, актеры стремились к созданию психологически объемных образов, что противоречило и стилистике пьесы, и попытке использования экрана с титрами: «Исполнители пытались привнести внутреннюю жизнь в характеры, которые изначально не были выписаны психологическими» [56, p. 396].

Оригинальная музыка, сочиненная немецким композитором Х. Эйслером для берлинской постановки (см.: [28, с. 48–53]), в спектакле театра «Юнион» звучала в аранжировке Джерома Моросса. Брехту работа американского аранжировщика крайне не понравилась, он назвал ее «грязной», на что тот заявил, что ему приходится «извлекать музыку из грязи» [48, p. 150]. Брехт же очень ценил музыку Эйслера:

> «Она удивительным образом способствовала упрощению сложнейших политических проблем, решение которых для пролетариата жизненно необходимо. Общественная значимость музыки к небольшой сценке, опровергающей обвинения в том, что коммунизм означает всеобщий хаос, сводится к тому, что она мягко, ненавязчиво заставляет внимать голосу разума. В сценке “Хвала ученью”, связывающей проблему захвата власти пролетариатом с проблемой приобретения им необходимых знаний, музыка придает действию героическое и в то же время непринужденно жизнерадостное звучание. Точно так же и заключительный хор “Хвала диалектике”, который с легкостью мог бы быть воспринят сугубо эмоционально, как песнь торжества, благодаря музыке удерживается в сфере рационального» [8, с. 170–171].

Репетиции спектакля шли в атмосфере взаимной острой неприязни между Брехтом и театром. Отчаявшись что-либо объяснить американцам, он тряс перед их лицами фотографией, на которой были запечатлены восторженные зрители. «Посмотрите на них. Да они же отравлены! Это отвратительно. Как вы сможете теперь их чему-нибудь научить?!» (цит. по: [48, p. 151; 66, p. 181]). Драматург назвал все, что он видит в «Юнион», «Dass ist Scheisse» (цит. по: [55, p. 221]). Прямо во время генерального прогона, на который были приглашены те, кто финансировали постановку, «Брехт вскочил на ноги и начал рычать, “Das ist Dreck” — “Дерьмо!”» (цит. по: [66, p. 182]), после чего покинул «Юнион» навсегда, не дождавшись премьеры.

Экспериментальная — эпическая — постановка привела публику в сильное замешательство, ведь преобладающее ее большинство составляла неискушенная рабочая аудитория, и спектакль сошел после всего тридцати шести показов. В это время на Бродвее гремели такие хиты, как «Тупик» С. Кингсли (687 представлений), «Воцарение зимы» М. Андерсона (195 представлений), «Порги и Бесс» Д. и Д. Хейуордов на музыку Д. Гершвина (124 представления) и даже советский водевиль В. П. Катаева «Квадратура круга» (108 представлений). Только что сошли со сцены знаковые постановки «красного десятилетия», созданные легендарным театром «Груп», — «В ожидании Лефти» и «Воспрянь и торжествуй!» по пьесам К. Одетса. Известно, что после просмотра «Лефти» Брехт назвал эту одноактовку «первой ласточкой истинно пролетарской драмы в США» (цит. по: [41, с. 115]) и даже посвятил ее автору стихотворение «Письмо драматургу Одетсу» [9, с. 480].

В спектакле «Мать» всех зрителей поражала его непривычная стилистика — большая пустая

сцена огромного помещения Гражданского Репертуарного театра, рассчитанного на 1100 зрителей, была залита ярким светом софитов, которые здесь вовсе не прятались. Многообразные декорации, помещенные на подвижные платформы, давали лишь «крайне схематичный намек» [46, p. 126] на то, что они представляли. Короткие фрагменты кинохроники и титры проецировались на экран, подвешенный на арьерсцене. А сценическое действие то и дело прерывалось революционными «зонгами», исполняемыми под аккомпанемент двух фортепьяно. Все это было так не похоже на то, что обычно шло на Бродвее.

Критики также не приняли постановку, — называли ее примитивной в своей дидактике и недостаточно наполненной эмоциями, что может означать, что во многом Брехту удалось настоять на своем, но спектакль был лишен концептуального единства. Замысел Брехта оказался не просто не понят: спектакль превратился в причудливую смесь стилей. Критики ругали постановку именно за то, что Брехту удалось добиться (например, за те моменты, когда Х. Хенри — Власова докладывала зрительному залу свою роль), и хвалили то, что было для него неприемлемо (эпизоды, в которых актриса правдоподобно проявляла нежность к сыну).

Но больше всего респектабельную американскую прессу возмутили не художественно-эстетическое новаторство Брехта и экспериментальная работа театра «Юнион», а идейное содержание постановки, его действенная агитация, своего рода семинар или даже инструктаж по тактике классовой борьбы.

Приведем выдержки из некоторых заокеанских изданий:

> «Дейли миррор»: «“Мать” — никудышная пьеса, поставленная по-любительски…» (цит. по: [7, с. 480]).

> «Нью-Йорк ивнинг джорнал»: «Сдается мне, они (авторы постановки. — *М. Г.*) недооценивают уровень развития своей публики. Их метод наивен, как школьная доска, ребячлив, как набор детских кубиков. “Я Пелагея Власова, — говорит старая женщина, обращаясь непосредственно к публике, — и я готовлю суп своему сыну, рабочему. Суп становится день ото дня все более жидким, и сын отказывается от него. В сыне растет недовольство, и он попадет в беду. Он читает книги”. Она могла бы с таким же успехом сообщить еще и ту интересную новость, что кошка пишется к-о-ш-к-а» (цит. по: [7, с. 480]).

> «Бруклин дейли игл»: «Это следовало бы отнести к детским развлечениям, ибо это всего-навсего детский сад для коммунистических малолеток» (цит. по: [7, с. 480]).

> «Нью-Йорк пост»: «Посетители премьеры, с которыми говорил ваш корреспондент, пришли на спектакль, побуждаемые одним из двух чувств: любопытством или сочувствием борьбе рабочих. В своих высказываниях они, как правило, оставляли без внимания непривычные приемы постановки и больше касались политической темы, чем пьесы как таковой» (цит. по: [7, с. 481]).

Совсем в иной тональности о постановке «Мать» писали, естественно, леворадикальные издания США. Журнал «Нью мэссиз», акцентируя запрет пьесы Брехта в Германии, цитировал высказывание крупнейшего лидера американской Компартии и издателя газеты «Дейли уоркер» Кларенса Хавэвея: «Каждый революционер и каждый рабочий-активист должен увидеть этот волнующий спектакль» (цит. по: [43]). А театральный обозреватель «Нью мэссиз» С. Берншоу назвал произведение Брехта «самой красивой и поэтической пьесой о революции, которая когда-либо появлялась в этой стране» [51]. А такие постановки, как «Мать», «нуждаются в особом внимании и заслуживают уважения со стороны каждого, кому не безразлично его будущее и будущее мира» [50]. Автор «Дэйли уоркер» М. Олгин риторически вопрошал: «Возможно ли сыграть “Капитал” Карла Маркса на сцене? Уверен, что возможно!» (цит. по: [55, p. 221]).

Для того чтобы разъяснить свою постановку и воспитать рабочую аудиторию руководство театра организовало 11 декабря 1935 г. специальный симпозиум, посвященный «Матери» — под названием «Музыка и поэзия в “Рабочем театре”». В качестве экспертов на мероприятие были приглашены известный поэт, драматург и общественный деятель Арчибальд Маклиш с докладом «Поэзия и реализм в театре», знаменитый композитор Аарон Копланд с докладом «Эйслер и музыка для театра», ведущая фигура одного из самых больших рабочих союзов в США — Международного рабочего союза женщин-текстильщиц — Фанния М. Конн с докладом «Социальная драма и образование рабочих» и авторитетный театральный критик Джон Гасснер с докладом «О театральных стилях» [44].

Парадокс: несмотря на то, что спектакль «Мать» оказался самым большим провалом в деятельности «Юнион», выдержавшим наименьшее количество представлений — всего 36 (для сравнения приведем статистику проката других постановок «Юнион»: «Грузчик» выдержала 175 представлений, «Мир на земле» — 144, «Пусть звенит победа» — 108, «Матросы из Каттаро» — 96, «Шахта» — 85, «Суровый поток» и «Маршевая песня» — 61), именно он прославил этот театр на весь мир. Постановка даже стала объектом пародии в сатирическом кабаре 1930-х «Покалывание» (“Pins and Needles”) (см.: [47, p. 131]).

Спустя годы Мальц так объяснял не сложившийся сценический «роман» театра с Брехтом: «Все дело, наверное, в том, что мы с самого начала не поняли друг друга. Театр взялся за эту пьесу, прежде всего, потому, что он (Брехт. — *М. Г.*) дал нам разрешение на ее адаптацию. Но он, скорей всего, думал, что мы просто переведем ее на английский. И естественно, он был шокирован, увидев то, что мы сделали с его текстом. <…> По этой причине его

главной задачей стало приблизить все к оригиналу. В итоге не получилась ни его пьеса, ни наша, — полное фиаско» (цит. по: [66, p. 182]).

Другой причиной провала постановки пьесы Брехта за океаном стала естественная разница в политическом и культурном макроконтексте Германии и США. В отличие от Коммунистической партии Германии (КПГ), Американская компартия никогда не была столь популярна, — даже в годы Великой депрессии. Поэтому агитпроп в Новом Свете не мог прижиться на профессиональной и коммерческой сцене, в то время как «в Германии он стал официальной эстетикой КПГ еще с 1922 года» [48, p. 143]. Даже такому высококлассному театру, как «Груп», не удалось достичь успеха в эпической спектакле, когда в 1936 г. он попытался поставить пьесу Эрвина Пискатора «Дело Клайда Гриффитса», написанную по мотивам «Американской трагедии» Т. Драйзера.

По справедливому замечанию американского исследователя, руководство «Юнион» оказалось глухо к экспериментам Брехта, а сам немецкий драматург проявил излишний нонконформизм в то время, когда его пьеса неизбежно нуждалась в адаптации при постановке в США (см.: [53, p. 19]). Лишь один критик — знаменитый Брукс Аткинсон, — в целом довольно прохладно отозвавшийся о спектакле, оказался чуток к принципиальному новаторству Брехта: «Стиль спектакля интереснее, чем драматическое содержание. <…> Обнажение механики сцены обладает освежающей искренностью. Между актерами и зрителями нет преград» [45]. Американским создателям спектакля оказался близок не эпический театр Брехта, а эстетика русского писателя, его психологизм.

Примечательно, что современный исследователь В. Е. Головчинер считает, что именно М. Горький стоит у истоков эпической драмы: «Предвосхитив Б. Брехта на несколько десятилетий, он (Горький. — *М. Г.*) наметил <…> те моменты в определении эпической драмы, к которым тот будет возвращаться много раз» [15, с. 49].

В письме Горькому немецкий драматург благодарно писал из Нью-Йорка 18 декабря 1935 г. (т. е. за полгода до смерти советского писателя 18 июня 1936), не посвящая его по понятным причинам в свои конфликтные отношения с американским театром:

> «Уважаемый товарищ Горький, инсценировка Вашего романа “Мать”, которую я сделал зимой 1931/32 для Берлина, была 19 ноября поставлена в Нью-Йорке. <…> Что касается постановки, то она вызвала довольно большую дискуссию — о драматургическом воплощении, политическом театре и т. д. Но бессмертная фигура Пелагеи Власовой была вне всякой дискуссии, и даже буржуазная пресса говорила о романе с величайшим уважением как о классическом произведении» [10, с. 463–464].

По всей вероятности, русский писатель не успел ответить Брехту, — как утверждает горьковед Г. Э. Прополянис:

> «Реакция Горького на это письмо неизвестна. Никаких документов, связанных с этим эпизодом инсценировки Брехтом “Матери” на Нью-Йоркской сцене, кроме приведенных выше (т. е. цитированного выше письма Брехта Горькому от 18 декабря 1935 г. — *М. Г.*), в Архиве А. М. Горького не обнаружено» [29, с. 489].

Однако на последовавшую вскоре смерть русского писателя, конечно же, не могли не откликнуться как немецкий драматург [10, с. 276–277], так и американские СМИ (см.: [33]). Признанный специалист в области советского театра, профессор Генри Дана, лично знавший Горького еще со времени пребывания писателя в США в 1906 г., хранитель Горьковского фонда в США (см. три письма Горького к нему: [17, с. 137–138, 229–230; 18, с. 59–60]), так отозвался на его кончину: «Смерть Максима Горького лишила нас не только великого поборника трудящихся масс и великого писателя-реалиста, описывающего жизнь народа, но и прекрасного драматурга, написавшего четырнадцать пьес, всю ценность которых мы только сейчас ощущаем» (цит. по: [12]).

И все-таки надо признать, что пьеса Брехта «Мать», как и дореволюционная повесть Горького, для американцев прочно ассоциировались с коммунистическим режимом Советского Союза и уже потому не очень-то жаловались здесь. Заокеанский критик имел полное право утверждать, что

> «советское государство устанавливало над драматургией жесткую цензуру. Пьесы должны соответствовать новой идеологии, новой морали. <…> Если говорить прямо, первостепенной задачей пьесы стала откровенная пропаганда, — и поэтому она здесь как инородное тело» [49].

Справедливей утверждать, что Горький оказал существенное влияние не на американский сценический процесс, а лишь на драматургию. Безусловно, прав основатель школы американистики в ленинградском-петербургском театроведении Б. А. Смирнов:

> «Несмотря на то, что его (Горького. — М. Г.) пьесы мало ставились на профессиональной сцене, они внимательно читались и послужили могучим стимулом для эволюции американской драматической литературы. Их воздействие сказалось и на “Уличных сценах” Э. Райса, и на “Пробудись и пой” (т. е. “Воспрянь и торжествуй!”. — *М. Г.*) Кл. Одетса, и на пьесах А. Мальца» [34, с. 57, 149].

Но наибольшее влияние Горький оказал на творчество Ю. О’Нила, Л. Хеллман и А. Миллера (например, см.: [34, с. 57, 149–155; 32, с. 132–138; 13, с. 218–219; 27, с. 860–861]). Показательно, что О’Нил, еще в юности прочитавший «На дне», назвал произведение «пьесой, которой по чистейшей, неподдельной мрачности едва ли не принадлежит пальма первенства» [62, p. 36]. Не поменял своего отношения к этой пьесе американский драматург и на закате жизни:

«Я не верю в особые воззвания. В действительности пьеса Горького “На дне”, великая пролетарская революционная пьеса, — это более чудесная пропаганда в защиту бедняков, чем любая из написанных пьес, просто потому, что в ней отсутствует пропаганда, но просто показана жизнь людей, как они есть — истина в категориях человеческой жизни» [52, p. 61].

ЛИТЕРАТУРА

1. Балашов П. Американская драматургия (О современном кризисе, расовой проблеме и войне) // Иностранная книга. — 1934. — № 4. — С. 36–40.
2. Березарк И. Первые пьесы Горького на западной сцене // Театр. — 1937. — № 3 (июнь). — С. 63–67.
3. Боброва Е. И. Критические отзывы американской печати 1907 г. о повести «Мать» // М. Горький. Материалы и исследования. Сб. III. — М.; Л.: Издательство Академии Наук СССР, 1941. — С. 391–403.
4. Брехт Б. [Отклик на юбилей Максима Горького] // Литература мировой революции. — 1932. — № 9–10. — С. 151.
5. Брехт Б., Эйслер Х., Вейсенборн Г. Мать / пер. с нем. С. М. Третьякова // Интернациональная литература. — 1933. — № 2. — С. 35–59.
6. Брехт Б. Мать / пер. с нем. С. М. Третьякова // Брехт Б. Театр: в 5 т. — М.: Искусство, 1963. Т. 1. — С. 397–457.
7. Брехт Б. Примечания [к «Матери»] / пер. с нем. Н. Манушина // Брехт Б. Театр: в 5 т. — М.: Искусство, 1963. Т. 1. — С. 458–492.
8. Брехт Б. Об использовании музыки в эпическом театре / пер. с нем. Е. Михелевич // Брехт Б. Театр: в 5 т. — М.: Искусство, 1965. Т. 5/2. — С. 164–173.
9. Брехт Б. Театр (Пьесы, статьи, высказывания): в 5 т. — М.: Искусство, 1965. Т. 5/1. — 527 с.
10. Брехт Б. О литературе. — М.: Художественная литература, 1988. — 525 с.
11. Брустин Р. Идеи художественного театра в Америке // Режиссерский театр от Б до Ю: Разговоры под занавес века. — М.: МХТ, 1999. — С. 53–66.
12. Гарри Дана о драматургии Горького // Интернациональная литература. — 1936. — № 12. — С. 221–223.
13. Гладышева К. А. Театр Соединенных Штатов Америки // История зарубежного театра: в 4 ч. — М.: Просвещение, 1986. Ч. 3: Театр Западной Европы и США (1917–1945). — 255 с.
14. Голд М. Второй американский Ренессанс (Речь на IV Конгрессе американских писателей) // Писатели США о литературе: в 2 т. Т. 2. — М.: Прогресс, 1982. — С. 161–170.
15. Головчинер В. Е. Эпическая драма в русской литературе XX века. — Томск: Издательство Томского государственного педагогического университета, 2007. — 320 с.
16. Горький М. Полное собрание сочинений: в 25 т. Т. 8. «Мать». Рассказы. Очерк (1906–1910). — М.: Наука, 1970. — 512 с.
17. Горький М. Полное собрание сочинений. Письма: в 24 т. Т. 14. Письма (1922 — май 1924). — М.: Наука, 2009. — 822 с.
18. Горький М. Полное собрание сочинений. Письма: в 24 т. Т. 15. Письма (июнь 1924 — февраль 1926). — М.: Наука, 2012. — 966 с.
19. Громов Н. Н. Проблемы сценографии реалистической драмы в творчестве американского художника театра М. Горелика // Актуальные вопросы современного университетского образования (Материалы VIII Российско-американской научно-практической конференции 17–19 мая 2005). — СПб.: Издательство РГПУ им. А. И. Герцена, 2005. — С. 443–445.
20. Егорова Ю. М. Сравнительный анализ американской и итальянской редакций повести Максима Горького «Мать» // Conversatoria Litteraria / Miedzynarodowy Rocznik Naukowy: Aktualne problemy komparatystyki. Teoria i metodologia badan literaturoznawczych. Siedlce — Banska Bystrica, 2010. — С. 151–171.
21. Жадов В. «Мать» Горького в творчестве Б. Брехта // Русская классика и мировой театральный процесс. — М.: ГИТИС, 1983. — С. 61–66.
22. Касторский С. В. «Мать» М. Горького. Творческая история повести. — Л.: Художественная литература, 1940. — 224 с.
23. Касторский С. В. Из истории создания повести «Мать» (О первоначальном тексте повести) // М. Горький. Материалы и исследования. Сб. III. — М.; Л.: Издательство Академии Наук СССР, 1941. — С. 288–360.
24. Киреева И. В. Горький и американский театр 30-х годов // Горьковские чтения (Материалы конференции «А. М. Горький и театр», 1976). — Горький: Волго-Вятское книжное издание, 1977. — С. 164–170.
25. Киреева И. В. Из истории восприятия драматургии Горького в Америке (20–30 годы) // Литературные связи и проблема взаимовлияния (Сборник научных трудов). — Горький: Издательство Горьковского государственного университета им. Н. И. Лобачевского, 1982. — С. 3–17.
26. Клейман Ю. А. Немецкая драматургия и театр США: парадоксы влияния // Немецкая драматургия на мировой сцене XX — XXI веков (Материалы Международной научной конференции 23–25 апреля 2015 г.). — СПб.: Издательство Российского государственного института сценических искусств, 2016. — С. 117–128.
27. Коренева М. М. Драматургические параллели в русско-американском ключе // История литературы США. — М.: ИМЛИ РАН, 2013. Т. VI. Кн. 2: Литература между двумя мировыми войнами. — С. 842–862.
28. Назарова В. Т. Ганс Эйслер — Бертольт Брехт. Творческое содружество. — Л.: Советский композитор, 1980. — 104 с.
29. Прополянис Г. Э. Максим Горький и Бертольд Брехт (к истории инсценировки повести М. Горького «Мать») // Максим Горький и литературные искания XX столетия. Горьковские чтения-2002 (Материалы Международной конференции). — Н. Новгород: Изд-во НГУ, 2004. — С. 484–489.
30. Пьесы А. М. Горького на зарубежной сцене: 1902–1967 (Указатель) / Составитель Ф. Крымко. — М.: Типография Министерства культуры СССР, 1968. — 34 с.
31. Райх Б. Горький и Брехт / пер. с нем. Г. Бергельсон // Звезда. — 1961. — № 6. — С. 183–189.
32. Ромм А. С. Американская драматургия первой половины XX века. — Л.: Искусство, 1978. — 247 с.
33. Скороходов М. В. Болезнь и смерть Горького в зеркале американских СМИ // Мировое значение М. Горького (Аннотации научных докладов конференции, посвященной 150-летию со дня рождения писателя). — М.: ИМЛИ РАН, 2018. — С. 71–72.
34. Смирнов Б. А. Театр США XX века. — Л.: ЛГИТМиК, 1976. — 254 с.
35. Сохряков Ю. О закономерностях восприятия творческого наследия М. Горького литературно-критической мыслью США XX в. // Взаимодействие культур СССР и США. XVIII — XX вв. — М.: Наука, 1987. — С. 153–161.
36. Толоконникова И. В. Пьеса М. Горького «Враги» на американской сцене // Проблема традиций и новаторства в русской литературе XIX — начала XX вв. (Межвузовский сборник научных трудов). — Горький: Горьковский государственный педагогический институт им. М. Горького, 1981. — С. 16–24.
37. Толоконникова И. В. Пьеса М. Горького «Враги» на американской сцене // М. Горький и современная советская литература (Межвузовский сборник). — Горький: Изд-во ГГУ, 1983. — С. 50–58.

38. Третьяков С. М. Драматург-дидакт (О пьесе Б. Брехта «Мать») // Интернациональная литература. — 1933. — № 2. — С. 116–118.
39. Туркина Л. Н. Вклад Тиэтр Юнион в американскую социальную драму 30-х годов // XXX Герценовские чтения. Литературоведение. (Научные доклады). — Л.: ЛГПИ им. А. И. Герцена, 1977. — С. 75–78.
40. Фортунатова В. А. Сценическая обработка Бертольдом Брехтом романа А. М. Горького «Мать» // Горьковские чтения (Материалы конференции «А.М. Горький и театр», 1976). — Горький: Волго-Вятское книжное издание, 1977. — С. 157–163.
41. Шумахер Э. Жизнь Брехта. — М.: Радуга, 1988. — 352 с.
42. Юрьева Л. М. М. Горький и передовые немецкие писатели XX века. — М.: Издательство Академии наук СССР, 1961. — С. 125–154.
43. Advertisement [‘Mother’] // New Masses. — 1935. — 3 December. — P. 27.
44. Advertisement // New Masses. — 1935. — 10 December. — P. 28.
45. Atkinson B. “Mother” Learns and Teaches the Facts of Life at the Theatre Union in Fourteenth Street // New York Times. — 1935. — 20 November. — P. 26.
46. Bordman G. American Theatre: A Chronicle of Comedy and Drama, 1930–1969. — NY; Oxford: Oxford University Press, 1996. — 472 p.
47. Bouland P. The Hooded Eagle: Modern German Drama on the New York Stage. — Syracuse: Syracuse University Press, 1968. — 299 p.
48. Bradley L. Brecht and Political Theatre: “The Mother” on Stage. — Oxford: Clarendon Press, 2006. — 261 p.
49. Brown J. M. A Drama of Soviet Russia // New York Evening Post. — 1929. — 14 December. — P. M9.
50. Burnshaw S. The Theatre Union Produces “Mother” // New Masses. — 1935. — 3 December. — P. 28.
51. Burnshaw S. A Letter to “Artef” // New Masses. — 1936. — 25 February. — P. 28.
52. Conversations with Eugene O’Neill / Ed. by Mark W. Estrin. — Jackson; London: University Press of Mississippi, 1990. — 282 p.
53. Fletcher A. The Theatre Union’s 1935. Production of Brecht’s “The Mother”: Renegate on Broadway // Brecht, Broadway and United States Theatre / ed. by C. Westgade. — Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2007. — P. 2–23.
54. Gassner J. Introduction: European Drama in the American Theatre // Twenty Best European Plays on the American Stage. — NY: Crown Publ., 1957. — P. 7–26.
55. Goldstein M. The Political Stage: American Drama and Theatre of the Great Depression. — NY: Oxford University Press, 1974. — 482 p.
56. Gorelik M. New Theatres for Old. — NY: E. P. Dutton and Company, 1960. — 553 p.
57. Gorky M. Mother // Appleton’s Magazine. — 1906. — Vol. VIII, No. 6 (December). — P. 720–736; 1907. — Vol. IX, No. 1 (January). — P. 85–99; No. 2 (February). — P. 205–218; No. 3 (March). — P. 320–335; No. 4 (April). — P. 448–467; No. 5 (May). — P. 622–639; No. 6 (June). — P. 752–768.
58. Gorky M. Mother. — NY: D. Appleton and Company, 1907. — 499 p.
59. Helen Henry // Internet Broadway Database. URL: https://www.ibdb.com (дата обращения 21.04.2018).
60. Maxim Gorky // Internet Broadway Database. URL: https://www.ibdb.com (дата обращения 21.03.2018).
61. Rabkin G. Drama and Commitment: Politics in the American Theatre of the Thirties. — Bloomington: Indiana University Press, 1964. — 322 p.
62. Selected Letters of Eugene O’Neill / ed. by Travis Bogard and Jackson R. Bryer. — New Haven; London: Yale University Press, 1988. — 800 p.
63. Taylor K. M. People’s Theatre in Amerika. — NY: Drama Book Specialists, 1972. — 332 p.
64. The Theatre Union // Internet Broadway Database. URL: https://www.ibdb.com (дата обращения 25.03.2018).
65. Theatre Union, Inc. // Internet Broadway Database. URL: https://www.ibdb.com (дата обращения 25.03.2018).
66. Williams J. Stage Left. — NY: Charles Scribner’s Sons, 1974. — 278 p.

УДК 791.43/45

А. С. Занин, О. А. Ковалов
Занин Арсений Сергеевич — магистрант
Российского государственного института сценических искусств,
направление «Проектирование спектакля»,
arsenyzanin@bk.ru;
Ковалов Олег Альбертович — доцент кафедры драматургии и киноведения
Санкт-Петербургского государственного института кино и телевидения,
kovalov.o.a@yandex.ru

ЖИЗНЬ КЛИМА САМГИНА: ВОСКРЕШЕНИЮ НЕ ПОДЛЕЖИТ (ФРАГМЕНТЫ)*

В статье рассматривается телевизионная экранизация романа Максима Горького «Жизнь Клима Самгина», поставленная на «Ленфильме» в 1986–1988 годах (режиссер-постановщик Виктор Титов, оператор Владимир Ильин, исполнитель роли Клима Самгина — Андрей Руденский). В выбранных к публикации фрагментах будет рассмотрен исторический контекст появления этого шестнадцатисерийного фильма, появившегося в самый разгар перестройки и волей судьбы оказавшийся последней крупной костюмной телевизионной постановкой в истории советского кино.
Ключевые слова: Максим Горький, телефильм, экранизация, роман, Жизнь Клима Самгина, В. А. Титов, Перестройка.

Zanin A. S., Kovalov O. A.
LIFE OF KLIM SAMGIN: CANNOT BE RESURRECTION (FRAGMENTS)

The article dedicated to TV-adaption of Maxim Gorky's novel "Life of Klim Samgin", which was produced by Lenfilm in 1986–1988 (director V. Titov, cameraman V. Ilyin, starring A. Rudensky). Much attention in selected parts for this publication is given to historical context of showing-up of this 16-episodes TV-film, which was made in a lifetime of Perestroika and by the will of circumstances out to be the last and the biggest costume TV-product in the history of Soviet Cinema.
Keywords: Maxim Gorky, TV-Film, adaptation, novel, Life of Klim Samgin, V. Titov, Perestroika.

Может быть, все люди ловят несуществующего сома, зная, что сом —
не существует, но скрывая это друг от друга?..
Горький. Жизнь Клима Самгина

Интерес к сюжету, к судьбе героя упал настолько, что Алексей Максимович Горький печатает свой роман сразу в двух журналах, причем в одном идет начало, а в другом — конец. Так можно перевозить только мертвое, мороженое, рубленное на части мясо.
Шкловский. Гамбургский счет

I. Тихая гибель «Человека без свойств»

Когда летом 1927 года Максим Горький печатает главы из первого тома «Жизни Клима Самгина» в журналах «Красная панорама», «Огонёк» и «Красная новь», Виктор Шкловский ругается:

> «Ловят сома из номера в номер. Изменяет Фын Юй-Сян, происходят события в Ухане, в Вене революция, а сом все еще ловится. Это совершенно комично по несовпадению темпа романа с темпом газеты, в которой он печатается. <…> Я не против самого романа Горького, хотя Горький сейчас <…> жертва установки на великую литературу. Но если возражать против сома по существу, то можно сказать, что сом этот произошел по прямой линии от рыси из "Крестьян" Бальзака. Там так же ловили несуществующую рысь, и так же ею крестьяне обманывали интеллигенцию. Таким образом, сом, плавающий на страницах газеты, — сом цитатный» [11, с. 348].

Год спустя Горький возвратится в Советский Союз, пока как гость, но тут же его, как сома «нецитатного», поймают на удочку (на «Соловках», на Ягоду) и он — больше не выездной. «Наш Новый Мир», дожив до десяти лет, вдруг начал растить вокруг себя стеклянный колпак и, закончив пятилетку за три года, накрыл им всю страну: «Дни и ночи часовые / Стерегут мое окно. / А в тюрьме моей темно…». Алексей Максимович заперт треу-

* Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ, проект «Максим Горький как мировое явление. Роль Горького в литературе, критике, публицистике, политике, культуре и искусстве, театре, кино, современной инфосфере» № 18–012–00158.

гольником (Подмосковные «Горки-10» — Музей-квартира на Малой Никитской — дача в Тессели) своих жилищ. В послеобеденный час «буревестник революции» дремлет на диване, а у него во сне девушки поют: «Прутья золотых колосьев лентой красной оплели, / спи баю-бай, ах, Алёша, засыпай…». Его именем зовется 8-моторный самолёт: «Парки, колхозы, улицы и пароход — пора бы уже и жизнь нашу назвать Максимально Горькой!» — шутит Карел Радек, а 18 мая 1935 года во время демонстрационного полета это чудо советского авиастроительства разобьется (когда придет время Радеку припомнят и эту шутку). Писатель Максим Горький, созданный Алексеем Максимовичем Пешковым — уже не принадлежит сам себе. Сорок лет назад он впервые «спустился в царство теней» на сеансе движущейся фотографии братьев Люмьер, а сегодня сам оказался «тенью великого писателя» среди «теней великих граждан»: он так и не получил Нобеля, зато стал «почетным пионером, почетным колхозником и, наверное, теперь даже — почетным сумасшедшим». Через семь месяцев, в сочельник своего последнего года, Горький так и не может найти для Клима Самгина достойную смерть. 12 декабря:

> «Пойду к Самгину… Последние годы это моя душевная забота. Меня все время гнетет какая-то тяжелая мысль: будто написать Самгина — это мой долг… Скажите, могли бы вы узнать у физиологов, что чувствует человек, когда стреляет себе в рот? Что происходит с его головой? Дергается ли? Хочу заставить Самгина покончить с собой таким способом…». 25 декабря: «Пойду класть Клима Самгина на операционный стол, может быть, умрет под ножом хирурга? Впрочем, как с ним кончить, еще не решил… Да и Лев Толстой — тоже не знал, как закончить дело с Анной Карениной… Подскажет развитие событий…» (из разговоров с историком Исааком Минцем, декабрь 1935 года) [7, с. 325].

Спустя тринадцать месяцев после падения авиалайнера «Максим Горький» — «Жизнь Клима Самгина» оборвется просто: «*К*онец романа — конец героя — конец автора» [5, с. 599.] К губам Алексей Максимыча поднесут зеркало, на зеркале проступят слова: «Это ничего, что не поняли. Со временем ваши дети в этой штучке разберутся» [9, с. 360].

II. Обыск в квартире негодяя Горького

Спустя полвека время Самгина все-таки пришло. Первым к нему вошел театр и — сразу с порога начал обыск. Режиссер Андрей Гончаров восемь лет укладывал роман в четыре часа сценического действия:

«Проигранная жизнь Самгина, цепь предательств на каждом этапе его существования заканчивались обыском. Только на этот раз с обыском приходили не полицейские, а коммунисты. Печальный итог: жизнь, которая прожита с детства и до финала в условиях обыска, ведущегося на глазах зрительного зала, — обречена» [3, с. 256].

По Гончарову, мир (вокруг) Самгина замкнулся, и все те, кого он знал, роются по очереди в его квартире, в его юности, в его детстве, в его опустевшей душе. Все, даже собственное отражение в зеркале: *«Увидеть и услышать тему обыска, я бы сказал, обыска жизни Самгина означало найти инсценировочный ход, который определил композиционное построение пьесы»* [3, с. 256]. Но, вытаскивая из письменного стола подробности биографии Клима, люди заполняли комнату сцены до тех пор, пока в ней не становится трудно дышать. В 1986 году главная редакция литературно-драматических программ Центрального Телевидения подготовит телеверсию спектакля, которая, увы, в очередной раз подтвердила правило, что перенос на маленький экран спектакля только губителен для него. Хотя, может быть, проблема была иной, на что намекал режиссер: *«Умудриться уложить четыре толстенные книги не в четырнадцать серий, а в один спектакль — это задача!»* [3, с. 256]. Классическое режиссерское чтение, которое исповедовал режиссер с самой первой (и единственной) репетиции у Станиславского, в случае с «Самгиным» не сработало. Так это или нет, но в экранном варианте спектакль кажется лишенным уже абсолютно какой-либо жизни. Хотя, учитывая, что премьера на телевидении состоялась в полувековой юбилей со смерти писателя, все вроде бы выглядело логичным. Время бурлило, времени больше не нужны были официальные учителя.

Логичным здесь оказалось и то, что опытному мастеру «Ленфильма» Виктору Титову, подготовившему в том же году литературный сценарий и режиссерскую разработку новой адаптации эпопеи Горького, в господдержке фильма отказали. Будущий юбилей (в 1988 году готовились отмечать 120-летие со дня рождения) основателя «главного литературного метода» весомая причина для госзаказа (что позволило бы полнее задействовать художественные цеха студии, оптимизировать съемочный процесс, получить возможность на съемку за границей), но на очередном съезде кинематографистов замысел Титова неожиданно подвергся критике: «Корякин почти проклинал меня за то, что я взялся реабилитировать негодяя» [10, с. 43–44]. Подобная реакция не смутит режиссера, он намеренно обращается к писателю с испорченной репутацией: в запущенных «перестроечных» спорах он сохраняет холодную голову, не позволяя вместе с мутной водой «застоя» выплескивать ребенка:

> «Помню как в одной передаче, в разговоре с Марком Захаровым, Кончаловский, чтобы подкрепить какой-то свой тезис процитировал один рассказ Горького, тот его перебил, сказав: “Не люблю Горького!”. Кончаловский на это ответил, что тоже не любил, пока не наткнулся на этот рассказ. По лицу

Марка Анатольевича было видно, насколько он унижен этой репликой: Бог никогда не прощает незнания (разумеется, в высшем смысле этого слова, а не в том, что опасно чего-то там не прочитать)» [10, с. 43].

Госзаказа не случилось, ведь Титов все-таки не Юткевич, а Горький — не Ленин, чтобы строить настоящие баррикады и снимать Париж в Париже (для съемок «экспериментальной» серии жития вождя «Ленин в Париже» (1981) Сергей Юткевич не только снимает в Париже, но и приглашает на роль Инессы Арманд, возлюбленной (!) Ильича, любимую актрису Трюффо Клод Жад):

«Я был на грани остановки, нам не хватало 600 тысяч (при средней стоимости серии в 200 тысяч рублей), выход был только один — максимально ужимать съемочный период, а за неимением возможностей пластического объема — входить в крупный план, в психологическую разработку, добиваясь компенсации и концентрации визуального материала…» [8].

III. И светит тьма, и свет не объемлет её

Для Титова «Жизнь Клима Самгина» — книга, так и не увидевшая свет, ведь окончательно Горький успел отредактировать только первый том:

«последующие это черновики, в которых Алексей Максимович выявляет себя как смутный и постоянно терзающийся художник. Материал давал возможность обращаться с ним ярко и смело, я был этически свободен, ведь роман так и остался не завершен автором» [10, с. 43],

потому Титов, вместе со сценаристом Александром Лапшиным, переставляют местами целые эпизоды, сокращая расстояние между ними и смещая события, до мельчайших подробностей сохраняя грамматику и лексику горьковского языка. Предельно точно и лаконично они создают условия, в которых каждый вечер Клим Самгин с экрана будет проводить обыск души своего создателя:

«Я очень многое понял в его судьбе и в том, какой страшной средой может быть Россия для восприимчивого человека. Какой тревожной, напряженной жизнью ему пришлось жить, когда его запросто могли стереть и превратить в того, в кого, в конце концов, он и превратился. Струсил, спасовал, практически живя под домашним арестом. Это состояние и ушло в подтекст фильма. Самгин несет на себе эту тему и его постоянно кидает в различные ипостаси» [10, с. 44].

Эту нервозность и рефлексию автора над судьбой героя Титову удалось показать блестяще. Он делает камеру одним из героев фильма, она смотрит на Самгина как в микроскоп. С каждой серией она будет все ближе и ближе подбираться к лицу Самгина, постепенно уменьшая пространство вокруг него, выдавливая из кадра остальных персонажей и все больше оставляя Клима наедине с самим собой. Возникает напряженное взаимодействие между речью героев, остающихся за рамкой кадра, и деталями (к которым камера обращена: блестящее пенсне, дымящаяся папироса, вертящийся в руках героя белый гипсовый шарик). Герой взрослеет, а мир вокруг него театрализуется. Самгин едет в Париж, а тот оказывается фикцией: Париж это статисты, наряженные в платья «эпохи», расставленные вдоль аллей парка. Здесь начало отчуждения Самгина от реального мира, его движение к «театру для себя». Герой остается в одиночестве, в одиночестве метафизическом и экзистенциальном. Тут даже монтаж подчиняется театральности, и герои садятся в конную повозку, которая на монтажной склейке превращается в автомобиль, а потом снова в конку. Париж снимали в Риге, потому что не хватало бюджета и это обстоятельство определило изобразительное решение, что в свою очередь повлияло на самого персонажа: жизнь Клима Самгина это путь от одиночества к отчаянию. Это одиночество символизируется белым шариком, игрушкой, которая появилась у него в тот момент, когда наблюдал собственное рождение, и который с тех пор он не выпускал из рук. Его непонимание, его страх перед миром концентрируется в этой «жемчужине». А вслед за шариком всегда приходит соседский мальчик, сын квартиранта Варавки Бориска, его вечный соперник, который всегда лучше Клима, умнее, талантливее… Этот мальчик в детстве утонул в проруби и оставил после себя пресловутое: «А был ли мальчик-то?» — крылатая фраза, единственное, кажется, что осталось в памяти от горьковского романа. Этот назойливый рефрен будет повторяться в фильме с ужасающей буквальностью, а Климу будет постоянно встречаться на пути мертвый мальчик. В спасении утопающего, да и в смерти, Клим, оказывается, уступает Борису Варавке.

Со временем Клим становится все более молчаливым, стекла его очков — блестят все сильнее, а голова, кажется, готова разорваться от внутреннего напряжения. Это — отчаяние жизни, «сносная тяжесть бытия», жить вопреки которой обрек Самгина автор. То, как будет меняться свет на его молчаливом лице, может стать главным драматическим событием эпизода, вместо сложной декорации или толпы статистов. Клим страдает от невыносимой боли, мучается мигренью существования. В мире, который борется за право называться «новым», в обществе, которое мечтает жить законом новым. Он едва ли не единственный понимает, что мир уже своим фактом борьбы неминуемо обречен на поражение. Потому что он видит мертвого мальчика, а никто другой его не видит. Свет в фильме существует по завету экспрессионистов, независимой от излучающего его источника жизнью, ломая вещественный реалистический мир первых эпизодов и превращая его в финальном эпизоде фактически

в театральные подмостки. Это диалектика существования, об этом Горький составил сборник своих статей «Несвоевременные мысли» (1918), который будет переиздан лишь спустя семьдесят лет. Горький констатирует, что «Новых людей» не будет, останутся только «Вечные революционеры»:

> «Дрожжа, непрерывно раздражающая мозги и нервы человечества, это — или гений, который, разрушая истины, созданные до него, творит новые, или — скромный человек, спокойно уверенный в своей силе, сгорающий тихим, иногда почти невидимым огнем, освещая пути к будущему. Клим Самгин впоследствии окажется таким «вечным революционером».

VI. Послеобеденный отдых пролетария перед ящиком Пандоры

Премьера четырнадцатисерийной эпопеи «Жизнь Клима Самгина» началась вечером 28 марта 1988 года, в день стодвадцатилетия Максима Горького. Недолгую жизнь ему предсказывали: *«Фильм будет показан еще один раз ровно через 5 лет — к 125-летию со дня рождения писателя. Может быть, его еще покажут в 1996 г. к 60-летию со дня его смерти. Потом его, наверное, забудут...»* [2, с. 4]. В итоге оказалось, что зрители забудут не только «Самгина», но и вообще — последние пару веков собственной жизни. Уже будущей осенью из Бразилии привезут «Рабыню Изауру». В одной из рецензий на фильм Титова, зрителям торжественно сообщали, мол, «ждите, едет, теперь посмотрим, как это бывает у них…», а в тот момент, когда «по многочисленным просьбам» она во второй раз подряд будет сбрасывать цепи рабства на пути к настоящей любви, придет время для страны со старым-новым названием Россия. По соседней программе в этот момент повторяют «Жизнь Клима Самгина», но боюсь наш дважды освобожденный класс телезрителей, горюющий о «России, которую мы потеряли», вряд ли переключил канал. Спустя полвека кинематограф отъял зеркало от губ испустившего дух Максима и, как полагалось, там было написано:

> «Передайте режиссеру, что его фильм и его самого надо закопать под могилу Горького. Для дурдома ваш “Клим”. Это не “Шестое июля”, которое я смотрел сегодня. Крепко приложили троцкистов… Они всему виной. И в коллективизации, и в тридцать седьмом, и после… Перестройке нужен Сталин! Без Сталина никакой перестройки не будет. Это я говорю вам я, слесарь-механик 1925 года рождения, москвич, беспартийный» [6, с. 16].

В ночь на 21 апреля в квартире Теймураза Мамаладзе телефон разрывался от звонков. Его номер, как штатного социолога ЦТ, был продиктован с экрана и в тот вечер каждый мог поделиться своими впечатлениями:

> «…разговор с Ниной Петровной несколько затянулся. Мой номер превратился в телефон доверия. Женщина говорила о своем поколении: семнадцатилетней девочкой ушла на фронт… свято верила в справедливость нашей революции… очень страшно только читать, что перехлесты классовой ненависти исподволь вымывали из нас нравственность. <…> она резюмировала: фильм обрадовал, но огорчила усталость моих учеников. Может режиссер предложил непосильную задачу…» [6, с. 16].

Мамаладзе в конце статьи извинялся, что присвоил себе право говорить от имени Гостелерадио, а на другой день кинокритик Лев Анинский сокрушался:

> «Если уж предлагаете — впервые за всю историю ТВ — интеллектуальный роман и хотите знать, готовы ли к этому зрители, делайте социологическое исследование. <…> Однако и в ходе телефонного шквала всплыли аргументы, которые вряд ли выявило бы правильное соцобследование…» [1, с. 17].

VII. И двигается беспокойно человек в пустоте, ибо не стало больше времени

Горький мечтал, что пройдет время и придут «новые люди». Теперь их время пришло и на свой сто двадцатый день рождения Алексей Максимыч приходит к ним в дома. Белым шариком он лежит на ладони у Клима, единственной игрушкой, доставшейся ему от рождения. Для Самгина этот шарик — символ «Пустой Души», который придется нести ему с собой по серебряному веку сорока прожитых лет. Их сопровождает голос режиссера, раздающего нам ключи, которыми мы должны отпереть время: население страны, уровень смертности, количество безработных, подъем в промышленности, статистика неурожайного года. Они приходят, чтобы воображая себя в апреле 1988-го, мы нашли сокровенный ответ: «Как теперь ощущать диалектику исторического процесса?» В 1963 году Виктор Титов наблюдает эту «диалектику» на первом курсе у Михаила Ромма, когда мастер заканчивает третью редакцию «Ленина в Октябре» и неохотно отправляет «630 метров культа личности» в Белые столбы, а не в мусорную корзину. На следующий год Ромма увольняют из ВГИКа, начинается его травля, а бывший друг, только что реабилитированный сценарист фильма Алексей Каплер, в письме припечатает: *«Вы — жертва и борец с культом личности Сталина? Очень, очень смешно... Не надо ничего перекрашивать, да еще “в свою пользу”...»* [4, с. 28].

Премьера «Жизни Клима Самгина» совпала с днями IV пленума правления Союза Кинематографистов СССР, где обсуждались творческие и организационно-экономические проблемы телевидения. И вот в этом совпадении можно разглядеть фатальную шутку истории. По итогам пленума будет решено, что телевидение берет курс на обновление,

на повышение уровня публицистики в эфире, на приближении себя к нуждам современного человека. Всё это означало одно: эпоха больших многосерийных фильмов подходит к завершению. Время, понятно, требовало перемен, игнорируя вслед за Цоем главное китайское предостережение. Перемен не только на телевидении: документальное и научно-популярное кино постигла та же участь шоковой гласности, а что случилось (вернее — не случилось) в результате, мы знаем. Кинопроизводство на «Ленфильме», не пережив первой пятилетки дикого капитализма, впало в летаргический сон, а «Жизнь Клима Самгина» — обернулась шестнадцатичасовым памятником жанру «советский многосерийный художественный фильм». Когда же состоится премьера, окажется, что зритель уснул на диване прямо перед телевизором. Устал на работе, бедняга… Впрочем, фильму до этого уже не будет никакого дела, он — состоялся.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аннинский Л. А. Воскрешение Клима Самгина // Советский экран. 1988. № 14 (Июль). — С. 16.
2. Благов Д. А. был ли мальчик? // Смена. 1988 (21 мая). № 119. — С. 4.
3. Гончаров А. А. Мои театральные пристрастия. Книга первая. Поиски выразительности. — М.: Искусство, 1997. — 336 с.
4. Друнина Ю. В. Горький урок человековедения // Искусство кино. 1993. № 3. с. 103–105.
5. Летопись жизни и творчества А. М. Горького. Вып. 4. 1930–1936 / АН СССР. Институт мировой литературы им. А. М. Горького, 1960. — 723 с.
6. Мамаладзе Т. Г. Неиспорченный телефон, или Нечаянный опыт самоназванного социологического исследования // Московские новости. 1988 (1 мая). № 18. — С. 16.
7. Минц И. И. Из памяти выплыли воспоминания // Минц И. И. Дневниковые записи, путевые заметки, мемуары академика АН СССР И. И. Минца. — М.: Собрание, 2007. — 597 с.
8. Неопубликованное интервью с Виктором Титовым, рукопись любезно предоставлена автором О. Д. Шервуд.
9. Серман И. З. Свободные размышления: Воспоминания, статьи. — М.: Новое литературное обозрение, 2013. — 368 с.
10. Титов В. А. «Я не хочу, чтобы пахло нафталином» (Беседу с кинорежиссером вела Л. Лебедина) // Театральная жизнь. № 1. 1996. — С. 43–44.
11. Шкловский В. Б. Куда идет Горький? // Шкловский В. Б. Гамбургский счет. Статьи-воспоминания-эссе (1914–1933). — М.: Советский писатель, 1990. — 544 с.

УДК 882 (09)

В. Т. Захарова
Захарова Виктория Трофимовна —
доктор филологических наук,
профессор кафедры русской и зарубежной филологии
Нижегородского государственного педагогического университета
им. К. Минина (Мининский университет),
victoriazaharova95@gmail.com

ФУНКЦИИ ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННОЙ ОБРАЗНОСТИ В АВТОБИОГРАФИЧЕСКОЙ ТРИЛОГИИ М. ГОРЬКОГО*

Целью данной статьи является анализ пространственно-временной образности в автобиографической трилогии М. Горького, выявление ее роли в организации повествовательной стратегии. Пространственно-временное мышление Горького было необычайно многомерным. Оно затрагивало буквально все сферы повествования: через пространственную образность передается в трилогии портрет, внутреннее состояние героя, даже его отношение к явлениям духовного порядка. Анализ убеждает приверженность Горького неореалистическим принципам художественного мышления в прозе нового века, а именно мощного усиления авторского начала за счет активности внефабульных средств выразительности. Сюжетная коллизия при этом неизменно имеет и философский план, ассоциативно рождающий у читателя мысли о сущностных началах бытия, внимание к натурфилософской теме, космизму.
Ключевые слова: Горький, автобиографическая трилогия, неореализм, хронотоп, внефабульная сфера.

Zakharova V. T.
FUNCTIONS OF SPACE-TIME IMAGERY IN THE AUTOBIOGRAPHICAL TRILOGY OF M. GORKY

The purpose of this article is to analyze the space-time in imagery in the autobiographical trilogy of M. Gorky, to reveal its role in organizing the narrative strategy. Gorky's spatial-temporal thinking was unusually multidimensional. It affected literally all spheres of the narrative: through spatial imagery, the portrait, the inner state of the hero, even his attitude to the phenomena of the spiritual order are transmitted in the trilogy. The analysis convinces Gorky's commitment to the neo-realistic principles of artistic thinking in the prose of the new century, namely, the powerful enhancement of the author's origin through the activity of extra-fabled means of expressiveness. The plot conflict always has a philosophical plan, associatively giving the reader thoughts about the essential principles of being, attention to the natural-philosophical theme, cosmism.
Keywords: Gorky, autobiographical trilogy, neorealism, chronotop, extrafabulary sphere.

Художественная автобиография М. Горького — заметная веха в его творчестве. Первые же части трилогии, повести «Детство» и «В людях», созданные в 1913–14 гг., по праву считаются литературными шедеврами мирового уровня.

Проблема художественного мастерства писателя в этих произведениях не раз становилась предметом исследования. Полагаем, что анализ художественного времени и пространства в повестях Горького даст более глубокое понимание сути творческого мышления большого художника.

Местом действия, центром художественного пространства повестей «Детство» и «В людях» является город, (конкретно, Нижний Новгород конца XIX столетия). Город же, с одной стороны, вбирает в себя эпицентр, внутреннюю отправную точку пространства — дом (в собирательном смысле), а с другой, — заключает в себе центробежную энергию, выводящую повествование в более широкие пространственные координаты — географические, онтологические и бытийные.

Архетипический образ дома в художественной интерпретации Горького предстает совершенно иначе, чем в «дворянских» биографических хрониках С. Аксакова или Л. Толстого. Он не только лишен светоносного ореола, в течение всей жизни посылающего человеку импульсы добра и чистоты, напротив, является у Горького воплощением темных, враждебных маленькому человеку начал.

Так, дом деда Василия Каширина сразу же показался мальчику приземистым, с «нахлобученной» низкой крышей и выпученными окнами» [3, т. XIII, с. 18].

> «В маленьких полутемных комнатах было *тесно*; везде, как на пароходе перед пристанью, *суетились* сердитые люди, стаей вороватых воробьев *метались* ребятишки, и всюду стоял едкий, незнакомый запах» [3, т. XIII, с. 20].

Это первая, предваряющая все события зарисовка, содержит в себе чрезвычайно характерные для письма Горького черты: мотив тесноты, давящего пространства, хаотичного движения, заполня-

* Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ, проект «Максим Горький как мировое явление. Роль Горького в литературе, критике, публицистике, политике, культуре и искусстве, театре, кино, современной инфосфере» № 18–012–00158.

Copyright © 2018

ющего его, станет во многом далее лейтмотивным. И особенно интересен в поэтике художника *всепроникающий антропоморфизм*. Такой взгляд на неживую природу был свойственен Горькому и в ранний период творчества, но в 1910-е годы антропоморфическое видение окружающего стало отчетливой приметой его стиля.

Дом, в котором мальчик видит главным образом жестокость (неважно, какой это конкретно дом из тех, в которых ему довелось жить), воспринимается им сквозь призму жестоких сцен как нечто живое, берущее на себя человеческую боль: «Рядом с дверью в стене было маленькое окошко — только голову просунуть; дядя уже вышиб стекло из него, и оно, утыканное осколками, чернело, точно выбитый глаз» [3, т. XIII, с. 82]. Когда боль становится нестерпимой, пространственный образ приобретает фантасмагорические черты: «…все, что я видел в этом доме, тянулось сквозь меня, как зимний обоз по улице, и давило, уничтожало…» [3, т. XIII, с. 60]. *Образ давящего пространства концентрируется в лейтмотивном образе дома-темной ямы*, поглощающей собой все: «Я подолгу жил, как в глубокой темной яме, потеряв зрение, слух и все чувства, слепой и полумертвый» [3, т. XIII, с. 93]. «Я видел, что в полутемные, маленькие комнаты стекается, точно в ямы, вся грязь города, вскипает на чадном огне и, насыщенная враждой, злобой, снова изливается в город» [3, т. XIII, с. 542].

Грязь, тоска, тяжелая скука — эти антропоморфические образы, заполняющие тесное пространство дома, под небом Горького приобретают едва ли не сюрреалистический характер: «Скучно; скучно как-то особенно, почти невыносимо; грудь наливается глубоким, теплым свинцом, он давит изнутри, распирает грудь, ребра; мне кажется, что я вздуваюсь, как пузырь, и мне тесно в маленькой комнатке под гробообразным потолком» [3, т. XIII, с. 76]. Или: «скука вливалась в мастерскую волною тяжкой, как свинец, давила людей, умерщвляя в них все живое…» [3, т. XIII, с. 440].

Собирательный образ дома как эпицентра повествовательного пространства выглядит необычайно цельным в своей мрачности, антигуманности. Этого нельзя сказать об образе города.

Есть город, в который выливается злоба домa-темной ямы. Этот город — естественное продолжение и порождение такого дома, когда «невидимо течет по улице сонная усталость и жмет, давит сердце, глаза» [3, т. XIII, с. 88], когда все пространство насыщено унылым «”похоронным” звоном церквей и кажется, что он плавает в воздухе… непрерывно, с утра до ночи… прослаивает все мысли, чувства, ложится пригнетающим, медным осадком поверх всех впечатлений» [3, т. XV, с. 409]. Этот город, в котором, несмотря на пронизывающее его движение, все «кажется неподвижным, лениво кружится на одном месте, прикрепленное к нему невидимыми цепями» [3, т. XV, с. 409].

И есть в повестях Горького другой город — древний и прекрасный в самом себе, независимо от неказистой жизни людей, город, историческое бытие которого вписано в прекрасную природную панораму великой русской реки. Его образ возникает на самых первых страницах «Детства», когда бабушка при виде Нижнего с парохода радостно кричала: «Гляди, гляди, как хорошо! Вот он, батюшка, Нижний-то! Вот он какой, богов! *Церкви-те, гляди-ка ты, летят будто!*» [3, т. XIII, с. 18]. (Здесь и далее в цитатах курсив мой. — *В.З.*) Именно этот образ-интродукция вводит в повествование тему прекрасного, воспаряющего движения, полета, прекрасного, вольного простора, переводит воспоминаемое с житейского плана — в бытийный.

О развитии этой темы в повестях — чуть ниже. А пока заметим следующее. Пространственно-художественное мышление Горького было необычайно многомерным. Оно касалось не только непосредственно координат места действия, но затрагивало буквально все сферы повествования: *через пространственную образность» передается в трилогии портрет, внутреннее состояние героя*, даже *его отношение* к явлениям духовного порядка — *книгам, музыке, церковной службе*. Примеров тому множество.

Свою мать, неожиданно появившуюся в доме деда, Алеша воспринимает так: «В сравнении с матерью все вокруг было маленькое, жалостное и старое… Мать встала, проплыла по комнате точно заревое облако» [3, т. XIII, с. 127]. А когда мать с пестрой ватагой гостей уходила за ворота, мальчику казалось, что «*дом точно в землю погрузился,* везде становилось тихо, тревожно, скучно» [3, т. XIII, с. 147]. Соответственно рождается в душе мальчика и такая образная картина в ответ на предотъездные обещания матери: «Эти “потом”, положенные ею одно за другим*, казались мне лестницею куда-то глубоко вниз и прочь от нее, в темноту, в одиночество*, — не обрадовала меня такая лестница» [3, т. XIII, с. 168].

Отрицательные эмоциональные впечатления у Горького часто связаны с ощущением некоего вектора, направленного вниз, либо чувства сковывающего пространства. Состояние отчаяния, связанного для мальчика с отъездом матери, передано именно так: «Помоги, аль не видишь? — сказал мне дед, — я не помог, туго связанный тоской» [3, т. XIII, с. 170]. А когда пролетки повернули за угол, в груди его *«что-то плотно захлопнулось, закрылось»* [3, т. XIII, с. 168]. Таково здесь свойство горьковского психологизма: при внешне бесстрастной, сдержанной манере письма — через пространственно-метафорическую образность — к передаче сильнейших душевных движений героя.

Мотив давящего пространства, ямы удивительно взаимодействует в поэтике повестей с *мотивом пустоты*, имеющим вариативную оттеночность, но всегда с отрицательным значением.

Так, острое ощущение мальчиком своего одиночества обостряется при взгляде на заволжские дали, и рождается представление, что «пусто на земле, одиноко… И сердце тоже пустеет, тихая грусть щекочет его, все желания исчезают, думаешь — не о чем, хочется закрыть глаза. Ничего не обещает унылая пустота, высасывая из сердца все, что там есть» [3, т. XIII, с. 334].

С этим мотивом связано у Горького и восприятие непонятного, вместе с тем холодного, враждебного в человеческой натуре. Лживый старик-начетчик в иконной лавке кажется ему «окруженным бездонною пустотой; если подойти к нему ближе — куда-то провалишься…» [3, т. XIII, с. 388].

Образ пустоты в сознании горьковского героя возникает и в связи с ощущением тщетности людских попыток изменить или хотя бы объяснить жизнь:

> «Все эти речи, освещая предо мною жизнь, — говорит он, — открывали за нею какую-то унылую пустоту, и в этой пустоте, точно соринки пруда при ветре, бестолково и раздраженно плавают люди, те самые, которые говорят, что такая толкотня бессмысленна и обижает их» [3, т. XIII, с. 428].

Иногда этот образ приобретает даже *вселенский масштаб* — настолько пугающим было это чувство *бесконечного одиночества и космического страха*:

> «…бездонная, синяя пустота смотрит в окно, кажется, что дом, кухня, я — все висит на самом краю этой пустоты и, если сделать резкое движение, все сорвется в синюю, холодную дыру и полетит куда-то мимо звезд, в мертвой тишине, без шума, как тонет камень, брошенный в воду. Долго я лежал неподвижно, боясь перевернуться с боку на бок, ожидая страшного конца жизни» [3, т. XIII, с. 270].

Полагаем, художественное мышление писателя подготавливало те трансформации пустого пространства, которыми столь интересен хронотоп его романа «Жизнь Клима Самгина» [1].

Еще в начале века писавшие об автобиографических повестях, замечали в них не только воплощение «свинцовых мерзостей дикой русской жизни», но и светлое начало. «Если слова о красоте, яркости и многоцветности жизни, — писал критик В. Германов, — часто связаны в современной литературе с имморализмом, то совсем иначе они звучат у Горького в «Детстве» [2, с. 166]. Животворящими началами, врачующими душу мальчика, были, как показывает писатель, добрые люди, — в первую очередь, конечно, бабушка, — а также книги, музыка, природа.

Центральным сквозным мотивом, символизирующим обогащение души мальчика, укрепление ее благотворными воздействиями, является у Горького мотив выхода на простор, дающий ощущение богатства, полноты бытия, расширяющихся горизонтов. Этот архетипический мотив имеет множество вариаций.

К примеру, песня кажется мальчику длинной, как большая дорога: «…она такая же ровная, широкая и мудрая…» [3, т. XIII, с. 324]. Голос певца в трактире, казалось ему, «прошивал глухой гомон трактира серебряной струной…» [3, т. XIII, с. 502]. Особенно богатая «пространственная образность» касается роли книг в жизни Алеши Пешкова.

Поэмы Пушкина вызвали в его душе восторг, который испытываешь, пишет автор, «попадая в невиданно красивое место, — всегда стремишься обежать сразу. Так бывает после того, как долго ходишь по моховым кочкам болотистого леса, и неожиданно развернется перед тобою сухая поляна, вся в цветах и солнце» [3, т. XIII, с. 360].

Эффект расширяющегося пространства ощутили от чтения Алешей книг работники иконописной мастерской: «С книгами у нас стало, как весной, когда зимние рамы выставят и первый раз у окна на волю откроют, — сказал однажды Ситанов» [3, т. XIII, с. 434].

Но наиболее яркой пространственной образностью, имеющей глубокий философский смысл, отличаются у Горького картины природы. Нигде не представлены они в повестях безотносительно психологического состояния героя и выражают разнообразные оттенки этих состояний. И всегда природа дана писателем в противопоставлении человеческому бытию, устроенному жестоко и нелепо. Мир у Горького прекрасен, целесообразен: «Утро такое милое, ясное, но мне немного грустно и хочется уйти в поле, где никого нет, — я уже знаю, что люди, как всегда, запачкают светлый день» [3, т. XIII, с. 248].

Герой повестей наделен способностью глубоко проникаться красотой окружающего, замечать сокровенную динамику жизни природы, чувствовать неслучайность ее строгих ритмов. И это помогало ему преодолеть тоску, отчаяние, чувство одиночества, заполнившего те зияния бессмысленной космической пустоты бытия, что так пугали его.

Так, лежа ночью в саду, наслушавшись рассказов бабушки, Алеша воображает:

> «Ночь идет, и с нею льется в грудь нечто сильное, освежающее, как добрая ласка матери, тишина мягко гладит сердце теплой, мохнатой рукою, и стирается в памяти все, что нужно забыть, — вся едкая мелкая пыль дня. Обаятельно лежать вверх лицом, следя, как разгораются звезды, бесконечно углубляя небо; эта глубина, уходя все выше, открывая новые звезды, легко поднимает тебя с земли и — так странно — не то вся земля умалилась до тебя, *не то сам ты чудесно разросся, развернулся и плавишься, сливаясь со всем, что вокруг*» [3, т. XIII, с. 172].

Именно умение слушать «чуткие струны» природного мира помогало мальчику понять многое в мире людей: подняться над бессмыслицей быта, почувствовать невидимую связь свою со всем живым пространством, его непостижимо-благословенный смысл: «Ночью на Волге — царствие небесное!» [3, т. XIII, с. 605]. Или: «По дороге я смотрю с горы

кремля на Волгу, — издали, с горы, земля кажется огромной и обещает дать все, чего захочешь» [3, т. XIII, с. 448].

Остро вбираемые впечатления от общения с природой служили для героя Горького источником формирования гармонизированнного, оптимистичного миросозерцания — именно в минуты глубокого созерцания рождались у него неопределенные чувствования, что связывали его с вечными, незыблемыми началами бытия, придающими ощущение светлой надежды:

> «Глядя, как течение Волги колеблет парчовую полосу света и, зарожденное где-то далеко во тьме, исчезает в черной тени горного берега, — я чувствую, что мысль моя становится бодрее и острей. Легко думается о чем-то неуловимом словами, чуждом всему, что пережито днем. … вычитанное из книг развивается в странные фантазии, воображение шлет картины бесподобной красоты, и точно плывешь в мягком воздухе ночи вслед за рекою» [3, т. XIII, с. 606].

Только человек, всем существом своим жаждущий постичь тайну бытия, способен так почувствовать свою связь с миром, как герой Горького, ожидающий рассвет в лесу:

> «Далеко, за лесами луговой стороны восходит, не торопясь, посветлевшее солнце …на черных гривах лесов вспыхивают огни, и начинается странное, трогающее душу движение: все быстрее встает туман с лугов и серебрится в солнечном луче, а за ним поднимаются с земли кусты, деревья, стога сена, луга точно тают под солнцем и текут во все стороны, рыжевато-золотые. Вот солнце коснулось тихой воды у берега, — кажется, что вся река подвинулась, подалась туда, где окунулось солнце. Восходя выше, оно радостное, благословляет, греет оголенную, озябшую землю… Прозрачный воздух показывает землю огромной, бесконечно расширяя ее. Все плывет вдаль и манит дойти до синих краев земли» [3, т. XIII, с. 306].

Много значит такое признание автобиографического героя: «Я как-то особенно люблю солнце, мне нравится самое имя его, сладкие звуки имени, звон, скрытый в них…» [3, т. XIII, с. 307]. Полагаем, именно яркая поэтическая солярность мышления Горького помогла его герою выйти из дома-черной ямы — через город золотых куполов — в необозримый мир бытия, вписанного в целесообразно-прекрасный мир Космоса и Солнца.

Верно замечено Л. А. Смирновой, что

> «художник пытливыми глазами Алеши как бы заново открывает мир (от его линий, красок, движений к глубинным, сущностным проявлениям), помогает увидеть незримое. В мастерстве проникновения за пределы известного в обыденном — большое достижение писателя» [6, с. 178].

С решением художественного пространства в трилогии органически связана и проблема художественного времени. Показательно, к примеру, как взаимодействует с хроносом мотив давящего пространства: последнему всегда сопутствует угнетающее ощущение остановившегося времени: «Ночное небо, бездонно углубленное тьмой, словно навсегда спрятало месяц и звезды» [3, т. XIII, с. 224]. «В подвале у рабочих-землекопов было несравнимо интереснее, чем дома, где застывшее однообразие речей, понятий, событий вызывало только тяжелую злую скуку» [3, т. XIII, с. 319]. Порой это чувство у героя разрастается до вселенских масштабов, усиливая психологическое состояние безысходности: шагающему во вьюжной ночи герою «кажется, что кончилась жизнь земли, солнце погашено, не взойдет больше» [3, т. XVI, с. 40].

Насыщенность тяжких душевных переживаний мальчика передается часто и через остро-субъективированное восприятие времени, рождающее эффект резкой уплотненности последнего: «Мне казалось, что я старый, живу на этом пароходе много лет и знаю все, что может на нем случиться завтра, через неделю, осенью, в будущем году» [3, т. XIII, с. 289]. Или: «Мне показалось, что за лето я пережил страшно много, постарел и поумнел, а у хозяев за это время скука стала гуще» [3, т. XIII, с. 314].

Запечатлены в книгах писателя и незабываемые редкие мгновения встреч с прекрасным, так много значивших в его жизни. Полнота ощущений передается тоже через личностное ощущение времени и пространства. Когда мальчик слушал в трактире песню, мудрую, широкую и ровную как большая дорога, то забывал, день на земле или ночь, мальчишка он или уже старик, забывал все:

> «Замрут голоса певцов, — слышно, как вздыхают кони, тоскуя по приволью степей, как тихо и неустранимо двигается с поля осенняя ночь; а сердце растет и хочет разорваться от полноты каких-то необычайных чувств и великой, немой любви к людям, к земле» [3, т. XIII, с. 321].

Накопление же подобных переживаний рождает страстное желание героя Горького изменить ход времени, ускорить его, — приблизить непременное наступление справедливой и счастливой жизни. Таков, к примеру, финал повести «В людях»: «Лежа ночью на откосе, глядя за реку, на луга, удрученный сонной неподвижностью окружающего, когда «все движется как-то неохотно по тяжкой необходимости, а не по пламенной любви к движению, к жизни», он мечтает: «И так хочется дать хороший пинок всей земле и себе самому, чтобы все и сам я — завертелось радостным вихрем, праздничной пляской людей, влюбленных друг в друга, в эту жизнь, начатую ради другой жизни — красивой, бодрой, честной…» [3, т. XIII, с. 510].

К. Чуковский в 1915 году, в одном из первых откликов на «Детство», верно заметил, споря с теми, кто, подобно Сологубу, увидел в повести «сплошной садизм»:

> «…В том-то и чудо, что от этой страшной повести о страшном словно сияние идет, вся она воплощенное “радуйтесь”, и хотя в ней столько проклятий и ран, это — самая веселая, мажорно счастливая книга из всех за десятки лет (…). Горький еще никогда не писал такой воздушно-очаровательной повести. Это лучшее из всего, что им создано» [7].

Такому эффекту немало способствовали многие достоинства поэтики Горького, в числе которых важную роль играло, как можно было убедиться, яркое пространственно-временное мышление. Его изучение помогает глубже уяснить сущность художественных исканий писателя в 1910-е годы.

Общим местом многих критических работ об этих повестях Горького было суждение о том, что личность автора здесь отходит на второй план, а главное место занимают характерные фигуры людей, с которыми жизнь его сталкивала. Полагаем, что подобный взгляд не учитывает специфики художественного мышления в прозе нового века, а именно мощного усиления авторского начала за счет активности внефабульных средств организации повествовательного пространства.

Попытки осмысления новизны этих книг с подобной точки зрения были редки. Андре Жид писал в 1928 г., откликаясь на 60-летие Горького и выражая свое восхищение трилогией: «Какая-то дикая поэзия и безнадежный лиризм проникают все произведение и поднимают его над уровнем простого реализма, не выводя его в то же время из рамок действительности» [4, с. 178]. В этой оценке по сути проницательно замечена с ранних лет свойственная Горькому устремленность к овладению реализмом чеховского типа: «одухотворенному реализму, возвышающемуся до символа», как он его называл. Полагаем, что следование по этому пути привело его в 1910 годы к созданию повести «Городок Окуров», цикла «По Руси», автобиографических повестей «Детство» и «В людях», явивших собой, великолепные образцы русской прозы Серебряного века с ее новым эстетическим сознанием, когда рождался «неореализм» с его восприятием черт символического, импрессионистического, экспрессионистического типов художественного мышления [5].

Именно «неореалистичность» творческого самосознания Горького обусловила расширение и обогащение повествовательного пространства повестей за счет лирической одухотворенности стиля, его повышенной метафоричности, развитой подтекстовой символике, колоритной цветописи, музыкальному началу и многомерно воспринимаемому хронотопу. Сюжетная коллизия при этом неизменно имеет и философский план, ассоциативно рождающий у читателя мысли о сущностных началах бытия, когда человеческая жизнь постигается на широком фоне, с осмыслением натурфилософской темы, космизма, исторических связей.

Восприятие прозы Горького в таком контексте помогает увидеть в литературном процессе XX века как высокохудожественного творения Мастера, давшего новую жизнь традиционным жанрам.

ЛИТЕРАТУРА

1. Воронин В. С. Художественное время и пространство в «Жизни Клима Самгина» М. Горького: автореф. дис. … канд. филол. наук. — Н. Новгород: ННГУ им Н. И. Лобачевского, 1993. — 21 с.
2. Германов В. Вечное в художественной литературе наших дней // Христианская мысль. — 1916. — № 1. — С. 158–171.
3. Горький М. Детство. В людях. Мои университеты // Горький М. Собр. соч.: в 30 т. Т. XIII. — М.: ГИХЛ, 1949–1955.
4. Горький М. Полн. Собр. соч.: Художественные произведения: в 25 т. Т. 15. — М.: Наука, 1968–1976. — 639 с.
5. Захарова В. Т., Комышкова Т. П. Неореализм в русской прозе XX века: типология художественного сознания в аспекте исторической поэтики: учеб. пос. — Н. Новгород: НГПУ, 2012. — 234 с.
6. Смирнова Л. А. Русская литература конца XIX — начала XX века: учеб. для студентов ун-тов и пед. институтов. — М.: Лаком-книга, 2001. — 400 с.
7. Чуковский К. Утешеньшико людишкам // Речь. — 1915. — 5 июля. — № 182. С. 85–96.

УДК 882(09)

В. Т. Захарова
Захарова Виктория Трофимовна — доктор филологических наук,
профессор кафедры русской и зарубежной филологии Нижегородского государственного педагогического университета им. К. Минина (Мининский университет),
victoriazaharova95@gmail.com

ОБРАЗ РУССКОГО ПРОВИНЦИАЛЬНОГО ГОРОДА В ДООКТЯБРЬСКОЙ ПРОЗЕ М. ГОРЬКОГО*

Заметной составляющей горьковского художественного сознания дооктябрьских лет стало особое осмысление художественного пространства, представленного в его произведениях очень многообразно. В рамках данной статьи обозначим лишь наиболее выразительные особенности поэтики Горького, проявившиеся в создании образа русского провинциального города. М. Горький как урбанист провинциальной России выглядит незаурядным художником-мыслителем, в чьем творчестве русская жизнь отразилась в ее глубинных сущностных закономерностях. Образ города — неотъемлемая часть его художественного мира. Собирательные типологические черты этого образа — сложный сплав не столько визуально-панорамного «фонового» значения, сколько многогранно-символического, подтекстово-ассоциативного.
Ключевые слова: Горький, урбанист, провинция, неореализм, поэтика пространства.

Zakharova V. T.
THE IMAGE OF THE RUSSIAN PROVINCIAL TOWN IN THE PRE-OCTOBER PROSE OF M. GORKY

A significant component of Gorky's artistic consciousness before-October years was a special understanding of the artistic space represented in his works is very diverse. Within the framework of this article we will identify only the most expressive features of Gorky's poetics, manifested in the creation of the image of the Russian provincial city. Gorky as urbanist of the provincial Russia is an extraordinary artist and thinker. The Russian life was reflected in her deep intrinsic laws in his works. The image of the city is an integral part of its artistic world. The collective typological features of this image are a complex fusion of not so much a visually-panoramic «background» value as a multifaceted-symbolic, subtext-associative one.
Keywords: Gorky, urbanist, province, neo-realism, poetics of space.

Огромный художественный мир М. Горького поистине энциклопедичен. Он включает в себя многосложные картины русской жизни — большие и малые, — но непременно связанные с «вечными» вопросами бытия, всегда стоявшими перед отечественной литературой. В этих картинах особыми красками — по сравнению с предшествующим эстетическим опытом, в том числе и русской классики — воссоздана окружающая человека обстановка: здесь писатель в полной мере проявил себя как художник нового времени — эпохи Серебряного века. Мы имеем в виду свойства неореалистического художественного мышления, которое обозначило новые связи и взаимозависимости между человеком и внешним миром, — с непривычной для прозы прошлых лет активностью внефабульных и внетекстовых средств выразительности.

Заметной составляющей горьковской поэтики стало особое осмысление художественного пространства, представленного в его произведениях очень многообразно (эта проблема еще не получила достаточного освещения в горьковедении). Обратимся к образу города в дооктябрьской прозе М. Горького.

Проблема изучения и конкретных, и вымышленных топографических образов всегда привлекала и продолжает привлекать внимание литературоведов и культурологов. Так, идея организации образа города, оформившаяся как «Петербургский текст» в трудах Н. П. Анцыферова, ее развитие и формирование методологии исследования в творчестве В. Н. Топорова создали предпосылки для поисков духовных смыслов и анализа эстетических систем в феноменах Крымского, Северного, Сибирского текстов.

Современное литературоведение предлагает весьма широкий спектр трудов, изучающих региональный и национальный аспект «текста», осмысливающих его провинциальный и столичный статус, теоретико- и историко-литературное осмысление феномена [2]. В русле современной научной методологии изучается многогранное художественное явление, каким является «Нижегородский текст русской словесности» [5]. Творчество М. Горького в этом плане, бесспорно, являет собой богатейший материал для исследования. В ограниченных рамках данной статьи обозначим лишь наиболее выразительные, на наш взгляд, особенности поэтики Горь-

* Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ, проект «Максим Горький как мировое явление. Роль Горького в литературе, критике, публицистике, политике, культуре и искусстве, театре, кино, современной инфосфере» № 18–012–00158.

кого, проявившиеся в создании образа русского провинциального города.

Разумеется, в данном контексте в центр внимания должен быть поставлен «окуровский цикл» писателя. «Городок Окуров» (1909), его заглавное произведение, всегда воспринималось литературоведами как некое значительное обобщение всей русской провинциальной жизни. Однако трактовалось это обобщение главным образом в сатирическом ключе, основное виделось в обличении мещанского мировидения. В свое время подобные односторонние взгляды были убедительно опровергнуты Л. Иезуитовой, впервые глубоко осветившей повесть с точки зрения неореалистической поэтики, когда «художник применил систему сложных линз» при характеристике и целого Окурова, и через образы главных героев [4, с. 39]. Со ссылкой на мнение А. Тихонова Л. Иезуитова определяет жанр этого произведения как повесть-поэму, что представляется вполне оправданным. Своеобразным развитием такой концепции является статья В. Самохвалова, посвященная поэтике природы в «Городке Окурове»; здесь в мифопоэтическом аспекте рассматриваются многозначные образы природы, а сакральный образ креста, форму которого, как известно, имеет Окуров, «расшифровывается» автором в христианских представлениях [6, с. 179].

Насколько важной была для Горького тема Окурова, свидетельствует ее мощное развитие в одном из его лучших творений — «Жизни Матвея Кожемякина» (1911). Эта повесть также долгие годы (включая 1990-е) трактовалась с идеологических позиций — как талантливое изображение социальной психологии и мировоззрения реакционного мещанства. Попытка переосмысления этого произведения в ракурсе проблемы художественного времени, неразрывно связанного с топосом Окурова, была предпринята автором этих строк [3]. Философское осмысление Горьким устройства всеобщего миропорядка на Руси через феномен окуровского космоса, как было показано нами, привело Горького к глубоким обобщениям, во многом остающимися еще «непрочитанными». Дополняя и развивая уже сказанное, отметим важные в данном контексте черты его урбанистического художественного сознания.

Понятие «окуровская жизнь» у Горького приобретает характер метафизический, воплощает странную неспособность людей жить счастливо и достойно. В художественной структуре повести переплетаются ряды лейтмотивов, осмысление которых многое проясняет. Так, в начале произведения возникшая под влиянием внешних впечатлений главного героя (здесь все дается сквозь призму его восприятия) картина жизни города завершается так:

> «Кажется, что вся эта тихая жизнь нарисована на земле линючими, тающими красками, не хочет двигаться решительно и быстро, не умеет смеяться, не знает никаких веселых слов и не чувствует радости жить в прозрачном воздухе осени, под ясным небом, на земле, богато вышитой шелковыми травами» [1, т. IX, с. 94].

Видно, что автором изначально заявлен глобальный онтологический масштаб художественного освоения действительности, — при этом отчетливо проступает экзистенциальный ракурс мировидения Горького. Рисуя жуткие картины бытовой, повседневной жестокости, уже и не воспринимаемой за жестокость, автор отнюдь не спешит осуждать окуровцев. Его интонация иная. С самых первых страниц писатель вводит мотив некоей непостижимой силы, сковывающей людей, лишающей их воли: «…мальчик все более ясно чувствовал тупой гнет этой невидимой силы, окружавшей и дом, и все вокруг душным облаком» [1, т. IX, с. 156].

Эта сила обозначена в повести «окуровским словцом» — *«скушно»*, — становящимся концептуальным лейтмотивом произведения. Его экзистенциальная сущность подчеркивается неоднократно, но, пожалуй, наиболее выразительно — в следующем фрагменте: юный Матвей заметил, что пожарный произнес это «окуровское словцо» «в два удара» и вспоминает, что отец его «тоже умел сказать это слово — круглое, тяжкое и емкое — так, что *земля вздрагивала от обиды*» [1, т. IX, с.250]. (Здесь и далее в цитатах курсив мой. — *В.З.*).

Таким образом, рождается сложная, запутанная взаимозависимость: ни в чем не повинный «окуровский человек» живет в городе, в котором «горит окуровское солнце, лишенное лучей» [1, т. IX, с. 214], в котором идут «окуровские дожди», вытесняющие воздух [1, т. IX, с. 228], — и непобедимая *скука* равно губит и человека, и собственно город, как самостоятельную непостижимую сущность. «…ночами казалось, читаем в тексте, — что кто-то — большой, утомленный, невидимый — безнадежно молит о помощи: “Помоги. Пожалей…”» [1, т. IX, с. 228]. И, более того, эта всепоглощающая скука оказывается носительницей злого начала, опасного для человека и обидно-оскорбительного для земли. Так обобщенно осмысляемые беды и обиды маленького городка вписываются Горьким в глобальный масштаб общечеловеческого бытия, причины страдания которого рационально необъяснимы.

В «окуровском» восприятии своего города, своего мира, настойчиво звучит *мотив недовоплощенности* и связанный с ним мотив *сковывающего пространства*, откуда невозможно выпутаться. Мотив спутанности, запутанности (пространства, сознания) имеет тоже полисемантический характер. Вот примеры, которые могут быть умножены: «Ветер, летая над городом, качал деревья, выл в трубах, грозя близкими метелями, рвал звуки и то приносил обрывок слова, то чей-то неоконченный крик) [1, т. IX, с. 230]. «Медь поет робко и уныло, — точно кто-то заплутался в темноте и устало кричит, уже не веря, что его услышат».

Окуровское сознание обладает, как замечено Горьким, и своей *неспособностью видеть красоту*,

восхищаться ею, — более того, писатель одним из ведущих мотивов повести сделал мотив *разрушения красоты* как одного из самых драматических качеств окуровской ментальности. «Дети, — пишет он, — как и взрослые, производили впечатление людей, которые поселились в этом месте временно, — они ничего не любят тут, им ничего не жалко» [1, т. IX, с. 225].

Обратим внимание на тот факт, что художественная образность, ярко и самобытно раскрывающая у Горького многосложный характер провинциального города, обнаруживается еще в раннем его творчестве. Во многих рассказах 1890-х гг. берут свое начало те мотивы, которые в сложной полифонии окуровского цикла разработаны столь виртуозно. Не раз в них возникает мотив *дисгармонии, оскорбления красоты* в отношениях человека и окружающего мира. «Солнце, точно боясь осквернить свои лучи грязью, только ранним утром осторожно и ненадолго заглядывало на эту улицу» [1, т. II, с. 402] — так заканчивается описание улицы в рассказе «Каин и Артем» (1899). Но противопоставлены друг другу в мире Горького *образ жизни людей и бытие природы*, — *город* же оказывается неотъемлемой частью мрачного и антиэстетичного *людского существования*. Вот образ улицы, образ дома в рассказе «Бывшие люди» (1897): здесь «мутно-зеленые от старости стекла окон домишек смотрят друг на друга взглядами трусливых жуликов», а «выморочный» дом купца Петунникова имел самую мрачную физиономию среди своих соседей» [1, т. II, с. 111, 117, 119].

В создаваемом параллельно с окуровским цикле рассказов «По Руси» (1912–16) образ провинциального города также оказался необходим писателю для решения его задач. Художественные координаты, в которые вписан этот образ, — те же, что и в центральном для этой проблематики цикле. Ведущими можно считать узнаваемые мотивы *отчуждения от красоты, осквернения земли*. Особенно экспрессивно звучит он в рассказе «Кладбище», где антиэстетическая картина города завершается признанием рассказчика: «Когда я смотрю из окна через мертвую полосу сожженной и загаженной земли на кладбище, оно кажется прекрасным и ласково манит к себе» [1, т. XI, с. 90]. Мотив *изолированности, замкнутого пространства* тоже варьируется в цикле. Иногда он звучит мягко, элегически: «Ночь прижала дома к земле, и город кажется маленьким в мокром кулаке ночи» («Вечер у Шамова», [1, т. XI, с. 250]. А порой рождается обобщенный образ, выражающий пронзительное недоумение Проходящего перед увиденным и услышанным. Так, по поводу столь привычных трактирных споров он признается, как однажды «смутно почувствовал, что все эти разноголосые состязания до бешенства и до крови выражают собою только безысходную, бестолковую тоску русской жизни, разогнанной по глухим лесным уездам, покорно осевшей на топких берегах тусклых речек, в маленьких городах, забытых счастьем» («Губин», [1, т. XI, с. 42]).

Однако Горький не был бы Горьким, если бы экзистенциальная тоска закрывала собою у него весь мир. Да, писатель необыкновенно талантливо запечатлел собирательный образ провинциального русского города как *носителя ущербного сознания, необъяснимой безысходности*; при этом возник особый эффект неразрывной слиянности города как некоей живой, едва ли не одухотворенной сущности, и его жителей, когда город и люди — одно, большое и недовоплощенное целое, страдающее и молящее о помощи: «Помоги! Пожалей!» Но подобными акцентами «окуровская тема» у Горького не исчерпывается. В этих же произведениях есть и иной образ города, подчеркнем, именно иной, а не другой, ибо речь идет об одном и том же месте действия. *Иным он видится не тем, кто плоть от плоти его.* В «Жизни Матвея Кожемякина» — это молодежь, новое поколение с иными, новыми взглядами; и это сам Матвей, но уже в конце своего жизненного пути, — человек, напряженной духовной работой сумевший избыть безмерную окуровскую скорбь и обрести, наконец, способность радоваться.

Новое поколение Окурова представляет в повести Люба Матушкина и ее друзья. Полная энергии девушка-подросток, которой «жить так интересно», говорит однажды Матвею: «Если бы у меня был свой дом — одна стена была бы вся стеклянная, чтобы все видеть. Вы любите город? Я очень люблю: такой он милый и смешной, точно игрушечный. Издали, с поля, дома — как грибы, высыпанные из лукошка на меже…» [1, т. IX, с. 567]. Любин город — это город светлой надежды. Характерно ее желание раздвинуть стены, закрывающие мир, — этот мотив *необходимости доброй связи всего живого* не раз возникает в произведениях Горького. Здесь его звучание интонировано включением женской темы, восходящей к древнему фольклорному, а затем христианскому архетипу праведницы-девы, одному из женственных воплощений народной мудрости. «Может, она великой праведницей будет», — говорит о Любе старик Хряпов [1, т. IX, с. 579].

Кожемякин друзей Любы также воспринимает в духе открывшихся ему в конце жизни христианских истин: «Приходят к нам молодые люди, юноши, чистые сердцем, будто ангелы приходят и говорят доброе, неслыханное, неведомое нам — истинно божье говорят…» (1X,592). О юном Прачкине Матвей думает: «По глазам — Пантелеймон — целитель» [1, т. IX, с. 562]. Так определяется в повести возможность выхода из тягостной окуровской бессмыслицы, крепнет звучание мотива *активности духовных усилий, деятельного, преобразовательного добра.* Эти начала у Горького связаны неразрывно. Обретение веры в то, что «человек послан богом на землю эту для деяний добрых, для украшения земли радостями», вызывает у Кожемякина неодолимое желание отдавать, чтобы ускорить процесс радостного преображения мира [1, т. IX, с. 602]. Он щедро благотворительствует городу, жертвуя все свои сбережения на строительство училища, раз-

деляя мечты и планы подрядчика Сухобаева: «Пробежит лет десяток, и не узнать будет ни города, ни людей: прямо коробочка с конфетами, честное сло-во-с!» [1, т. IX, с.553].

В конце жизни горьковский герой понял и еще одну необычайно мудрую вещь: в своих записках он просит *«прощения себе и всем, кто бесцветной жизнью обездолил землю...»* [1, т. IX, с. 603]. Так совершается кажущееся невероятным для «окуровца» открытие: монолитный, необъяснимый экзистенциальный сплав, каким понятие «окуровское бытие», оказался способным к расщеплению, к высвобождению радостной творческой энергии. А так необходимая при всех российских спорах-раздорах категория вины (пресловутое «кто виноват?») приобретает здесь *характер онтологический*. Виноватый, конечно, есть, и это не «окуровское нечто», а именно человек, но виновен он, по Горькому, ни много ни мало, как перед целой землей, и виновен прежде всего тем, что лишил ее светлой доли своей трусливой, нерадостной, тусклой жизнью.

В мире Горького герои всегда подразделяются на тех, кто способен видеть красоту, и тех, кто такой способности лишен. От этого в прямой зависимости у него находится и способность человека творить добро и красоту. Это явствует и из «Жизни Матвея Кожемякина», из ряда рассказов цикла «По Руси», — имея в виду в данном контексте модель жизни уездного городка. Одна из драматических антиномий цикла такова: красота окружающего, которая восхищает Проходящего, оказывается невидима для других. К примеру, в рассказе «Губин» главный герой, душа которого светится «обманчивым светом гнилушки» [1, т. XI, с. 47], не может, подобно Проходящему, увидеть, что «белые стволы берез — как серебряные подсвечники, над вершинами их мерцали тысячи огней, чьи-то сине-темные лики неясно смотрят сквозь черные ризы» [1, т. XI, с. 45].

Тихий город Мямлин, о котором идет речь в рассказе, западает в душу Проходящего и великим примером нравственной красоты, уходящим в далекую глубь веков: здесь покоятся мощи «благоверных князей города, мужа и жены» [1, т. XI, с. 66]. Ночью рассказчик замечает: «…над крестами княжой церкви вспыхнула Венера, холодная и зеленая, как изумруд, — здесь ей и гореть, если князь с княгиней всю жизнь прожили “в ненарушимой любви”» [1, т. XI, с. 68].

В таком «звездном» поэтическом обрамлении предстает здесь маленький город, «забытый счастьем».

В рассказе «Ледоход» символом прекрасных духовных начал бытия является *пасхальный колокольный звон*, раздающийся с высокого берега реки: «Работали плотники — а в городе печально и призывно пела медь колоколов. Головы рабочих поднимались вверх, глаза задумчиво тонули в сероватой мгле, обнявшей город, и часто топор, занесенный для удара, нерешительно, на секунду останавливался в воздухе, точно боясь разрубить ласковый звон» [1, т. XI, с. 18]. Прекрасны, по Горькому и собственно храмы в маленьких уездных городах: «Не с чем сравнить церкви. Их много, некоторые очень красивы, и когда смотришь на них — весь городж принимает иные, более приятные и ласковые очертания… если бы люди строили каждый дом как церковь…» («Губин», [1, т. XI, с. 51]. Это размышления Проходящего в рассказе «Губин».

В упомянутых нами произведениях Горького мощной волной художественного обобщения воссоздан сложный облик провинциальной России, мир ее уездной жизни. Известны и образы-прототипы изображенных городов: это Арзамас, Муром, другие города нашей губернии, а в некоторых произведениях это и «сам» Нижний. Думается, тема Нижнего Новгорода в урбанистическом аспекте у Горького — самостоятельный, далеко не исследованный материк. Здесь обозначим лишь самые необходимые факторы.

Да, образ родного города у Горького чаще всего создается в рамках жесткой оппозиции «человек и окружающий мир», когда мир оказывается мрачен, угнетающ, часто беспощаден. Однако одновременно с этим именно с Нижним Новгородом связан в произведениях художника образ прекрасного города, возвышающе и целительно воздействующего на душу человека. Образ города в целом — и как впечатляющая визуальная панорама, и как емкий многогранный символ, — существует в текстах писателя в тесной связи с проблемой героя, хотя одновременно и независим от него. Покажем это на примерах повести «Трое» (1900) и автобиографических повестей «Детство» и «В людях» (1913–14). [7]

Повесть «Трое» открывается величественным образом города, поразившего своей красотой юного героя Илью Лунева, подъезжавшего к нему с дядей с противоположного берега большой реки: «Золотые кресты и главы церквей поднимались над крышами, уходя в глубокое небо… весь город горел яркими красками, сиял золотом» [1, т. V, с. 42]. Однако для Ильи на долгие годы детства и юности мир был персонифицирован в мрачном образе дома купца Петунникова как вместилища людских страданий. А трагедия Ильи, так страстно мечтавшего вырваться оттуда, — это трагедия человека, искавшего красоту не там, проходившего мимо нее, не сумевшего установить духовные связи с высокими началами бытия. Поэтому не случайно такое контрастное пространственное обрамление повести: прекрасный город на высоком берегу в начале повести — и «холодная, серая каменная стена», выросшая перед героем «из тьмы» в финале произведения [1, т. V, с. 289].

По-иному осмыслен образ прекрасного в самом себе и одновременно открытого людям своей красотой большого, старинного русского города в автобиографических повестях. Его панорама возникает тоже на самых первых страницах «Детства», где мальчику проникнуться красотой увиденного помогает восторг старого, доброго человека — ба-

бушки, кричавшей радостно с палубы парохода: «Гляди, гляди, как хорошо! Вот он, батюшка, Нижний-то! Вот он какой, богов! Церкви-те, глядика ты, летят будто!» [1, т. XV, с. 18]. И в этом произведении контрастом этой возвышенной панораме будет собирательный образ дома-темной ямы и города как порождения такого дома. Но в автобиографических повестях мы обнаружим и развитие главного мотива образа-интродукции — мотива полета, воспаряющего движения. Это будет мотив выхода на простор, художественно-многомерно разработанного Горьким, — выхода, означающего установление человеком прочных связей с миром в совершенно иных масштабах: буквально космических.

Герой этих повестей — не ожесточившийся человек, закрывший себе все каналы связей с окружающим миром, подобно Илье Луневу или Фоме Гордееву, — а, напротив, невзирая на все пережитые страдания, на испытанный ужас бесконечного одиночества и космической пустоты бытия, сумевший накопить в себе полноту «каких-то необычайных чувств и великой, немой любви к людям, к земле» [1, т. XV, с. 321].

Именно такой герой оказывается способным впустить в свою душу животворящие начала добра и красоты (у Горького это связано и со встреченными мальчиком людьми, с книгами, песнями, природой), ощутить нерасторжимую связь со всем огромным и прекрасным миром: «По дороге я смотрю с горы кремля на Волгу, — издали, с горы, земля кажется огромной и обещает дать все, что захочешь» [1, т. XV, с. 466]. Заканчивается повесть «В людях» романтическим всплеском мечтаний, охвативших подростка на краю города, на Откосе: «И так хочется дать хороший пинок всей земле и самому себе, чтобы все — и сам я — завертелось радостным вихрем, праздничной пляской людей, влюбленных друг в друга, в эту жизнь, начатую ради другой жизни — красивой, бодрой, честной…» [1, т. XV, с. 530].

Итак, подводя краткие итоги, заметим: М. Горький как урбанист провинциальной России выглядит незаурядным художником-мыслителем, в чьем творчестве русская жизнь отразилась прежде всего в ее глубинных сущностных закономерностях. Образ города — неотъемлемая часть его художественного мира. Собирательные типологические черты этого образа — сложный сплав не столько визуально-панорамного «фонового» значения, сколько многогранно-символического, подтекстово-ассоциативного. Массив дооктябрьской прозы писателя позволяет говорить о талантливом художественном осмыслении сложного взаимодействия непостижимо-пагубных для человека основ национальной ментальности с обнадеживающе — здоровыми нравственными качествами. Мощный философско-эстетический эффект горьковской прозы рождался благодаря раннему развитию у молодого писателя неореалистического художественного сознания.

ЛИТЕРАТУРА

1. Горький М. Жизнь Матвея Кожемякина // Горький М. Собр. соч.: в 30 т. — М.: ГИХЛ, 1949–1955.
2. Захарова В. Т., Дзюба Е. М. Нижегородский текст как объект литературоведческой рефлесии // Toronto Slavic Quarterly. — 2015. — № 53. — С. 53–70.
3. Захарова В. Т. Поэтика времени в повести М. Горького «Жизнь Матвея Кожемякина» // Традиции в русской литературе: Межд. сб. науч. тр. — Н. Новгород: НГПУ, 2002.
4. Иезуитова Л. А. Повесть А. М. Горького «Городок Окуров» в ряду «итоговых книг» русской прозы начала XX века // Горьковские чтения: Мат. конф. «М. Горький и литература XX столетия». — Горький: Волго-Вят. кн. изд-во, 1984. — С. 35–42.
5. Нижегородский текст русской словесности: сб. ст. по мат. межд. науч. конф. / Отв. ред. В. Т. Захарова. — Н. Новгород: НГПУ, 2007, 2009, 2011, 2013, 2015, 2017.
6. Самохвалов В. Поэтика природы в повести А. М. Горького «Городок Окуров» // Максим Горький на пороге XXI столетия. Горьковские чтения, 1998 г. Мат. межд. конф. Т. 1. — Н. Новгород: ННГУ им. Н. И. Лобачевского, 2000. — С. 76–80.
7. Толмачева Н. Ю. Образ города в повести М. Горького «Фома Гордеев» //Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского, 2008, № 5, с. 304–309.

УДК 882 (09)

Л. К. Оляндэр, В. Т. Захарова
Оляндэр Луиза Константиновна — доктор филологических наук,
профессор, заведующая кафедрой славянской филологии
Восточно-европейского национального университета им. Леси Украинки, (Луцк, Украина),
olk32@ukr.net;
Захарова Виктория Трофимовна — доктор филологических наук,
профессор кафедры русской и зарубежной филологии
Нижегородского государственного педагогического университета им. К. Минина
(Мининский университет),
victoriazaharova95@gmail.com

«ЖИЗНЬ КЛИМА САМГИНА» М. ГОРЬКОГО: СВОЕОБРАЗИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОСМЫСЛЕНИЯ ПРОБЛЕМ КУЛЬТУРЫ*

Цель статьи состоит в том, чтобы, учитывая достижения горьковедения, раскрыть те аспекты отношений горьковской концепции культуры с изображенной в романе «Жизни Клима Самгина» действительностью, которым не уделялось еще должного внимания. При этом следует иметь в виду, что *горьковская концепция культуры* чрезвычайно обширна и противоречива, поэтому, на наш взгляд, целесообразно выделить — и в дальнейшем анализе исходить из них — две особенности, характеризующие системный взгляд писателя на культуру: *всеобъемлющий подход* М. Горького к ней и горьковский *гуманизм.* Для наиболее полного постижения всеобъемлющего образа духовной русской жизни, изображенной в «Жизни Клима Самгина», продуктивно рассматривать роман на путях *скрещения методологических подходов — традиционных* и *нетрадиционных*, таких, как герменевтика и акцентированная интертекстуальность.
Ключевые слова: Горький, концепция культуры, бытие России, синтез методологии.

Olander L. K., Zakharova V. T.
"THE LIFE OF KLIMSAMGIN" BY M. GORKY: THE ORIGINALITY OF THE ART IN UNDERSTANDING ISSUES OF CULTURE

The purpose of the article is to, taking into account the achievements of the literary criticism, to uncover those aspects of the relationship between Gorky's concept of culture and the reality depicted in the novel «The life of KlimSamgin», which has not yet received due attention. It should be borne in mind that the Gorky concept of culture is extremely extensive and contradictory, therefore, in our opinion, it is worthwhile to single out — in the further analysis, proceed from them — two features characterizing the writer's systemic view of culture: Gorky's comprehensive approach to it and gorky humanism. For the most complete comprehension of the all-embracing image of Russian spiritual life, depicted in the life of KlimSamgin, it is productive to consider the novel on the road to cross-methodological approaches — traditional and non-traditional, such as hermeneutics and accentuated intertextuality.
Keywords: Gorky, the concept of culture, the life of Russia, the synthesis of methodology.

Актуальность имагологического подхода к творчеству писателя, предложенного Международными XXXIV Горьковскими чтениями, очевидна, хотя нельзя сказать, что он определился впервые только теперь. Осуществление новых конкретных шагов в этом направлении становится возможным в результате достижений всего горьковедения. Среди огромной научной литературы о писателе необходимо выделить — как определенные вехи — монографии: «Творчество М. Горького и мировая литература. 1892–1916» Б. Михайловского (1965), «Жизнь Клима Самгина» в свете истории русской общественной мысли» Б. С. Вальбе (1966), «За горьковской строкой» И. Вайнберга (1972), «Заблуждение и прозрение Максима Горького» С. И. Сухих (1992, 2007), «М. Горький: диалог с историей» Л. А. Спиридоновой (1994), «М. Горький: концепция культуры. Художественное и публицистическое воплощение» Т. Д. Беловой (1999), «Взаимодействие фантазии и абсурда в русской литературе первой трети XX века: символисты, Д. Хармс, М. Горький» В. С. Воронина (2003), «М. Горький: новый взгляд» Л. А. Спиридоновой (2004), «Максим Горький: текст и гипертекст» Л. К. Оляндэр (2005), «Проза М. Горького Серебряного века» В. Т. Захаровой (2008), «Настоящий Горький: мифы и реальность» Л. А. Спиридоновой (2013), документальную повесть «Последние дни М. Горького» И. К. Кузьмичева [6]. Значительно расширяют возможности осмысления горьковской концепции культуры научные сборники материалов Горьковских чтений, издания Института мировой литературы им. М. Горького РАН, в частности книга «Публицистика М. Горького в контексте истории» (2007) со вступительными статьями Л. Спиридоновой, М. Семашкиной, И. Ревякиной. Е. Никитина, Л. Смирновой и др. [9]. Боль-

* Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ, проект «Максим Горький как мировое явление. Роль Горького в литературе, критике, публицистике, политике, культуре и искусстве, театре, кино, современной инфосфере» № 18–012–00158.

Copyright © 2018

шую роль играют исследования методологического характера, такие, как «О методологии и перспективах исследования “проблемы крестьянства” в творчестве М. Горького» Г. Зайцевой [4] и др.

Цель статьи состоит в том, чтобы, учитывая достижения горьковедения, раскрыть те аспекты отношений горьковской концепции культуры с изображенной в романе «Жизни Клима Самгина» действительностью, которым не уделялось еще должного внимания. При этом следует иметь в виду, что *горьковская концепция культуры* чрезвычайно обширна и противоречива, в силу чего она не исчерпывается даже совокупностью посвященных писателю трудов, которые в настоящее время и сами по себе тоже нуждаются в новом осознании и переосмыслении достигнутых в них результатов. Безусловно, эта тема не может быть раскрыта и в рамках одной статьи, поэтому, на наш взгляд, целесообразно выделить — и в дальнейшем анализе исходить из них — две особенности, характеризующие системный взгляд писателя на культуру: *всеобъемлющий подход* М. Горького к ней и горьковский *гуманизм*.

Феномен М. Горького, если идти за М. Хайдеггером, можно определить как способность *вмещать Целое*. Это накладывало отпечаток на все виды деятельности писателя. Неслучайно предпринятое им издание художественного наследия человечества носило название «*Всемирная литература*», а не «Литература народов мира», ибо первое охватывало *Целое*, тогда как второе дробило бы *Целое* на составные части. Себя М. Горький считал *профессиональным читателем* [11, *с.* 132], и, постигая через чтение не только национальную, но и общечеловеческую культуру, он первую осознавал как неотрывную составную второй, что нашло отражение и в романе «Жизнь Клима Самгина», где представлена возможность ощутить объём огромной памяти всечеловеческой культуры, развивающейся в неограниченном времени/пространстве. И на этом фоне отчетливо видны особенности функционирования ее частей в обществе, пребывающем в определенном историческом периоде на просторах России. О такого рода особенностях сам М. Горький в письме С. Цвейгу от 15 мая 1925 г. из Сорренто говорил:

«Это будет, как мне кажется, нечто чрезвычайно азиатское по разнообразию оттенков, пропитанное европейскими влияниями, отраженными в психологии, умонастроении совершенно русском, богатое как страданиями реальными, в равной мере, и страданиями воображаемыми» [8, с. 196].

Горьковская мысль о русской ментальности стимулирует процесс дальнейших размышлений над текстом «Жизни Клима Самгина» с позиций последующего развития истории. Кроме того, нынешнее обращение к заявленной в заглавии статьи проблеме продиктовано не только тем, что настало время проанализировать и систематизировать имеющиеся результаты, но и необходимостью ответить на некоторые, на наш взгляд, слишком пристрастные, а потому и упрощенные трактовки концепции культуры М. Горьким. В этом отношении характерен тезис, выдвинутый в недавно переизданной — во многом интересной — монографии В. Храмовой «Целостность духовной культуры» (2009). В ней автор замечает:

> «…любопытен крах оптимистических идей двух прогрессистов, писателей мировой известности Г. Уэллса и М. Горького. <…> Писатель-гуманист не разглядел изначальную порочность самой идеи насильственной переделки человека с его “инстинктом собственника”, лишенный сострадания, согласился (так ли это? — *Л. О., В. З.*) с изуверским уничтожением миллионов невинных жертв.

И Уэллс, и Горький в течение жизни пережили ряд потрясений и в минуты просветления в конечном счете отказались (один явно, другой — втайне) от собственной интеллектуальной конструкции, опиравшейся на религиозный оптимизм. Последствия оказались роковыми: Уэллс перед смертью был на пороге самоубийства, а Горький — на грани безумия» [10, с. 250–252].

Такой вывод относительно русского писателя сделан, вероятно, на основе слишком прямолинейно воспринятого — с пропуском слова *кажется* — горьковского признания:

> «“Самгин” ест меня. Никогда еще я не чувствовал так глубоко ответственности своей перед действительностью, которую пытаюсь изобразить. Ее огромность и хаотичность таковы, что иногда кажется: я схожу с ума» [5, с. 161].

Не вступая с В. Храмовой в развернутую дискуссию в связи с этим ее суждением о Горьком, тем не менее укажем, что в данном случае она не заметила самого важного в состоянии писателя. Автор «Жизни Клима Самгина», ощущая *огромность и хаотичность* действительности, оказался на пороге смены «парадигмы линейности парадигмой нелинейности» при изображении кризисного момента истории в судьбе России. А это в свою очередь повлекло за собой «принципиальные изменения в научной картине мира и методологии» [10, с. 143], и, конечно, в художественном сознании писателя, что нашло свое отражение в продиктованной самой жизнью структуре произведения. Для наиболее полного постижения всеобъемлющего образа духовной русской жизни, изображенной в «Жизни Клима Самгина», целесообразно рассматривать роман на путях *скрещения методологических подходов — традиционных* и *нетрадиционных*, таких, как герменевтика и акцентированная интертекстуальность.

Чтобы передать *огромность и хаотичность* — в том числе и культурного — бытия в России начала XX века, писателю пришлось модернизировать романную форму, которая только на первый взгляд сохраняет свой классический вид, но в действительности — в строгом смысле — ею уже не является.

Структура романа «Жизнь Клима Самгина» такова, что в ней решающими смыслообразующими элементами являются широко представленные в тексте многочисленные интертекстуальные вкрапления, на долю которых ложится функция обозначить объем памяти культуры в целом — своей и чужой.

Традиционные пути анализа романа, когда он рассматривается как художественная целостность, обеспечивают, условно говоря, горизонтальное его прочтение. Они заставляют прослеживать день за днем развитие исторических событий в стране и мире, судьбы героев, их духовную сущность, общее состояние русской культуры на определенном отрезке времени и т. д. Традиционные методы исследования текста являются единственным ключом к секретам создания эффекта беспрерывного течения жизни.

Нетрадиционные пути анализа обращают внимание реципиента на вертикальные потоки социальных процессов и культурных проявлений. Включенный в нарративную систему интертекст активизирует тезаурус реципиента, понуждая его к обширным интенциям, которые носят диалогический характер с автором романа «Жизнь Клима Самгина».

Такой подход расширяет подступы к разгадке того, каким образом реалисту Горькому удалось объективно создать в романе огромный, сложный по своей структуре *гипертекст* русской культуры, вбирающий в себя ее прошлое и настоящее. Без нарушения органической целостности произведения писателем представлены многочисленные ценностные её пласты, активно взаимодействующие между собой, отражающие основные этапы и глубинные корни культурного развития России и культурного состояния ее народа. Проиллюстрировать это положение можно изображением **фольклорного пласта**, который реализуется в тексте двумя видами кодификации. Первый вид — это внутреннее, специфичное мифопоэтическое свойство народного творчества; второй — способ изображения его функционирования в общественном сознании и эмоциональном переживании в определенную эпоху.

В первой ипостаси фольклорный пласт раскрывается непосредственно в пении неоднократно, но «каждый раз по-иному» [7, с. 482] звучащей «Дубинушки», выступлении сказительницы Орины Федосовой, в которой писатель «увидел крупное явление России конца прошлого века» [7, с. 480]. Несмотря на то, что смыслообразующая роль народной песни и былины о ссоре Ильи Муромца с Владимиром в художественной системе романа уже раскрывалась горьковедами, в частности И. Новичем, тема эта не является до конца исчерпанной. На поверхности текста отражен факт психологический — переживания этого культурного феномена героями, выражение состояния народного духа, а где-то в недрах подтекста содержится переживание самого автора, и свойства этих переживаний не до конца тождественны. Насколько эти размышления и этот художественный прием был характерен для Горького, свидетельствуют многие страницы его произведений. Здесь приведем лишь один пример. Вновь остро почувствовав свое одиночество в доме Маякиных, Фома оказался на пристани, в «шуме труда». Работая, грузчики пели знаменитую «Дубинушку». Примечательна такая необычная фраза: «Фома вслушался в песню и пошел к ней на пристань» [3, т. IV, с. 183]. И эта живая песня радовала Фому, как радовала и «стройная, как музыка», работа грузчиков.

В размышлениях о романе диалогические отношения с Горьким — *согласия/несогласия* с ним — у современного реципиента, знакомого с произведениями В. Белова («Лад»), В. Распутина («Прощание с Матёрой») и др., заостряются в момент активизации в памяти горьковских мыслей о народном творчестве, высказанных писателем в статье «Две культуры» (1919).

Другой ипостасью является знаковое использования имен собирателей фольклора в качестве кода. Каждое такое имя является проводником глубинного культурологического интертекста, который в новой исторической обстановке актуализируется особым образом. Наиболее наглядно это представлено в характерной реплике Платона Довганова:

> «Весьма сожалею, что Николай Михайловский и вообще наши “страха ради иудейска” стесняются признать духовную связь народничества со славянофильством. Ничего не значит, что славянофилы — баре. А ведь именно славянофилы осветили подлинное своеобразие русского народа. Народ чувствуется и понимается не сквозь цифры земско-статистических сборников, а сквозь фольклор, — Киреевский, Афанасьев, Сахаров, Снегирёв, вот кто учит слышать душу народа» [3, т. XXII, с. 183].

Очевидно, что названные деятели русской культуры — Киреевский, Афанасьев, Сахаров, Снегирёв и не названные тут, но присутствующие в тезаурусе реципиента, — одновременно вызывают в памяти их труды, собрания народных песен, сказок, былин — все то, что в мифопоэтической форме содержит в себе ментальные ценности народа, продолжающие так или иначе функционировать в духовной жизни России не только на грани конца XIX — начала XX в. Все это концентрируется в подтексте романа. Но есть еще и *затекстовое* содержание, которое проявляется во множественных и разнообразных интенциях, вызванных этим фрагментом из «Жизни Клима Самгина». С одной стороны, всплывает в памяти высказывание М. Горького из «Несвоевременных мыслей»: «Немцы подсказали нам славянофильство, немцы указали нам необходимость изучения народного творчества» [2, с. 375]; с другой стороны — упреки писателя из цикла «Письма к читателю»: «…не пошли дальше убогого славянофильства и панславизма» [12, с. 312]. А отсюда и *размышления/вопросы* о неоднозначномотношении самого писателя к славянофильству. Нель-

зя тут не вспомнить о надеждах западных славян на объединение благодаря России, об одесском периоде деятельности болгар В. Априлова, Н. Герова, В. Друмева, Х. Ботева, об участливом отношении к молодым болгарским писателям И. Аксакова, о роли славянофильства в становлении их взглядов — и вместе с тем замечания М. Горького по этому поводу: «Мечтая объединить славян всего мира, мы не успели объединиться внутри страны» [11, с. 132]. И далее он пишет о необходимости знать и понимать культуру, запросы духа людей всех национальностей, входящих в состав России. На этой социально-культурной базе возникают многочисленные *субъективно/объективные* интенции. Сама структура романа, провоцируя на какой-то момент «выход» реципиента «Жизни Клима Самгина» за текстовые пределы, обеспечивает затем его возвращение в текст, но уже обогащенным собственными раздумьями.

Продемонстрированный номинативный прием — в разных его формах — широко и продуктивно применяется писателем, достигая нужного эффекта. Подобный способ фиксации культурных событий в романе «Жизнь Клима Самгина» позволяет судить о горьковском видении общечеловеческой и национальной культуры как явления диалектического. За строкой, где упоминается знаковое имя, часто стоят целые эпохи в их наивысших моментах, в точках *кипения* идейных страстей и противоречий. Широко представлен в романе пласт русской литературы, что требует специального рассмотрения.

Знаменательно изображение М. Горьким беспрецедентного явления — утилитарного подхода властей к литературе и интеллигенции, настоятельных попыток с их стороны поставить эту часть культуры себе на службу. В этом отношении показательна сцена в жандармском отделении, когда полковник Васильев, склоняющий Клима к сотрудничеству с охранкой, говорит:

> «Что такое шпион? При каждом посольстве есть военный агент, вы его назовете шпионом? *Поэму Мицкевича “Конрад Валленрод*” — читали? — торопливо говорил он. — Я вам не предлагаю платной службы; я говорю о вашем сотрудничестве добровольном, идейном. <…> Путь, который я вам указал, — путь *жертвенного служения* родине, — ваш путь. <…> Тоже вот *о няньках* написали вы, любопытнейшая мысль, вот бы и развить ее в *статейку*» (курсив наш. — *Л. О., В. З.*) [3, XXII, с. 207–208, 216].

Сцены в жандармском отделении содержат три семантических узла, которые образуют взаимодействующие между собой интенсиональные поля: *жертвенное служение — «Конрад Валленрод» — статья о няньках*. Все три момента действуют в двух направлениях: горизонтальном и вертикальном. По горизонтали — они усиливают мотив иезуитства в предательстве, обряжая его в благородные «белые одежды» патриотизма и благие намерения спасти юношество от опасных заблуждений, а по вертикали, — обеспечивая паузу и активизируя с помощью интертекстуализации фоновые знания реципиента, опять-таки выводят его размышления на некоторое время за пределы текста. С упоминанием поэмы Мицкевича «Конрад Валленрод» ассоциативно актуализируется в памяти реципиента возникшая вокруг нее дискуссия, франковская статья «Поэт измены» и в связи с этим ссора между друзьями: И. Франко и польским поэтом Я. Каспровичем. Мимо дискуссии о *валленродизме*, то есть об этике измены и мести, не проходит и современное польское литературоведение [13, с. 426]. А это еще раз свидетельствует об актуальности для наших дней содержания анализируемого горьковского фрагмента.

Важно обратить внимание на своеобразную парадигму, образованную с использованием двух противоположных по своей сущности понятий, которые вкладываются в словосочетания «*жертвенное служение*». На одном полюсе находится *благородное жертвование* собой в борьбе с тиранией: «“Жертвенное служение”, — думал он (Клим. — *Л. О., В. З.*), всматриваясь в чахоточное лицо Белинского» [3, т. XXII, с. 210]. На другом — вместе с одновременной утратой своей чести приношение в жертву судеб и жизней других людей. Именно к этому склонял Клима служитель правопорядка, которому «необходимы интеллигентные и осведомленные в ходе революционной мысли, — мысли заметьте! — информаторы» [3, т. XXII, с. 207]. И все это под фальшивой заботой о молодежи: ведь написать по просьбе жандармского полковника о *няньках* в этом контексте означало донос.

Знаменательна фраза жандармского полковника Васильева, где им упоминается слово *культура*: «Мы — это те силы России, которые создали ее международное блестящее положение, ее внутреннюю красоту и своеобразную культуру» [9, т. XXII, с. 206]. Ситуация значима в том отношении, что не только раскрывает фарисейство монархической деспотии, выдающей себя за творца русской культуры, но и намерение использовать ее в антинародных целях. Эта сцена показательна для понимания конструкции горьковского текста, который, сохраняя себя в целостности, в то же время дает почти неограниченные возможности для аллюзий, что в определенном смысле делает роман открытым, способным взаимодействовать с другими текстами, созданными позже. Достаточно вспомнить сцену разговора Сталина с Дымковым в романе Л. Леонова «Пирамида», где тоталитаризм намеревался подчинить себе уже не только культуру, но и само *Добро*. Состояние мышления современного реципиента, сформированное под воздействием учений М. Бахтина, Ж. Дерриды, Р. Барта, Р. Нича и др., позволяет рассматривать в едином гипертексте произведения, созданные независимо друг от друга, которые, будучи поставленными один ряд, создают диалогиче-

ские отношения между собой и тем самым раскрывают таящиеся внутри них глубинные смыслы.

В цикле «Письма к читателю» М. Горький писал: «…мы, Русь, во всех слоях, — народ не культурный, социально-косный, политически малограмотный» [12, с. 312]. В романе «Жизнь Клима Самгина» эта оценка о русской действительности находит свое отражение в размышлениях Варавки, в сценах Ходынки (масса людей бездумно хлынула, соблазнившись ожиданием зрелищ, развлечений и подарков), в контрастных картинах Всероссийской выставки, о которой Иноков, ворчливо ругаясь, говорил:

> «Черти неуклюжие! Придумали устроить выставку сокровищ своих на песке и болоте. С одной стороны — выставка, с другой — ярмарка, а в середине — развеселое Кунавино-село, где из трех домов два набиты нищими и речными ворами, а один — публичными девками» [3, т. XXI, с. 542].

О недостатках политической культуры ярко свидетельствуют сцены в Думе. В свете выбранного подхода отчетливо проступают и дополнительные функциональные оттенки образа Клима Самгина как носителя *чужого слова* — и для него, и для той среды, где он его произносит. Все это провоцирует особое напряжение, которое отражает хаотическое напряжение в обществе, находящемся в кризисе. Выражение подобного состояния усиливается такими словами и словосочетаниями, как *хаос вещей*, *кавардак*, *катавасия* и т. д. Конкретные образы беспорядка, отражающие исторические реалии, одновременно приобретают символическое значение, соотносясь через аллюзии с философским пониманием беспредельного пространства, представляющего собой смесь разнородных и разрозненных элементов, из которых должен образоваться новый порядок.

Верно замечено Т. Беловой, что «увиденные глазами Самгина сцены в Петрограде в февральские дни воспринимаются как свидетельство всплеска анархии, бескультурья» [1, с. 55]. «Хаос, — думал Самгин, чувствуя, что его отравляют, насильно втискивая в мозг ему ненужные мысли» [3, т. XXII, с. 59]. И не случайно лейтмотивным образом четвертой части романа становится живопись Иеронима Босха, — точнее, сильное впечатление героя от нее. «Иероним Босх формировал свое мироощущение смело, как никто до него не решался» — эта мысль может быть представлена как ключевая в подтекстово-ассоциативном слое романа [3, т. XXII, с. 53].

Разнообразна смыслообразующая роль произведений искусства, входящих в структуру романного текста. В этом отношении сцена: Самгин перед картиной Босха, которая, являясь зеркальным отражением восприятия русской жизни в начале XX в. как хаоса и абсурда, взаимодействовала с другими структурными элементами — например, с фамилиями А. Блока и Л. Андреева — одновременно передавала и состояние тревоги, предчувствий, охвативших общество.

Текст последней части буквально пронизан — прямо или косвенно — этим «взглядом сквозь Босха». «Большинство людей — только части целого, как на картинах Иеронима Босха. Обломки мира, разрушенного фантазией художника» [3, т. XXII, с. 19]. Или:

> «Нужен дважды гениальный Босх, чтоб превратить вот такую действительность в кошмарный гротеск», — подумал Самгин, споря с кем-то, кто еще не успел сказать ничего, что требовало бы возражения» [3, т. XXII, с. 83].

Стоит подчеркнуть и следующее. Задолго до появления на страницах эпопеи ассоциаций с Босхом эти ассоциации подготавливаются автором. Ведь Босха Клим увидит уже в Берлине, будучи переполненным противоречивыми впечатлениями от событий революции 1905 года. А впечатления эти воспринимались Климом настолько эмоционально-сильно, что рождали воображаемые фантастические картины. Самгин фиксирует:

> «И ежедневно кто-нибудь с чувством ужаса или удовольствия кричал о разгромах крестьянством помещичьих хозяйств. Ночами перед Самгиным развертывалась картина зимней, пуховой земли, сплошь раскрашенной по белому огромными кострами пожаров; огненные вихри вырывались точно из глубины земной, и всюду, по ослепительно белым полям, от вулкана к вулкану двигались, яростно шумя, черные потоки лавы — толпы восставших крестьян. Самгин был уверен, что эта фантастическая и мрачная, но красивая картина возникла пред ним сама собою, почти не потребовав усилий его воображения, которую подсказал ему дьякон три года тому назад. Эта картина говорит больше, другая сила рисует ее огненной кистью, — не та сила восставшего мужика, о которой ежедневно пишут газеты, явно любуясь ею, а тайно, — наверное, боясь. Нет, это действует стихия сверхчеловеческая: заразив людей безумием разрушения, она уже издевается над ними» [3, т. XXI, с. 35].

И такого рода примеров ментального пространства, усиливающего впечатления экспрессией алогизма, в тексте становится немало.

Так, во время сооружения баррикад на улицах Москвы Климу видится, как «неестественна высокая и довольно плотная стена хлама, отслужившего людям» [3, т. XXI, с.43]. Это восприятие неестественности усиливается, когда он увидел солдат: «Солдаты, кроме передового, тоже казались оловянными (как их офицер. — *Л. О., В. З.*); все они были потертые, разрозненные, точно карты, собранные из нескольких игр» [3, т. XXI, с. 49]. Однако кровь пролилась, и это еще более подчеркнуло это впечатление неестественности происходящего: не долженствующего быть события.

Клим Самгин воспринимает революционные события столь субъективированно, что возникают

буквально сюрреалистические картины его душевной жизни. Так уж в провинции, после рассказа Дуняши о кровавых столкновениях в рабочей казарме, «Самгин курил, морщился и вдруг представил себя тонким и длинным, точно нитка, — она запутанно протянута по земле, и чья-то невидимая злая рука туго завязывает на ней узлы» [3, т. XXI, с. 51]. А чуть ниже читаем:

> …Самгин с угрюмым напряжением ощущал, как завязывается новый узел впечатлений. С поразительной реальностью вставали перед ним дом Марины и дом Лидии, улица в Москве, баррикада, сарай, где застрелили Митрофанова, фуражка губернатора вертелась в воздухе, сверкал магазин церковной утвари [3, т. XXI, с. 177].

Как видно, мир воспринимается героем дискретно, в обрывках внешне не связанных между собой впечатлений, экспрессивно воспринимаемых мгновений. Но внутренняя связь, конечно, есть: это драматизм, алогизм, абсурдность происходящего. И этот мотив далее все больше усиливается в тексте.

Очевидно, что М. Горький, изображая *хаос*, благодаря гениальной интуиции художника оказался на пороге синергетического мышления. А

> «синергетику проницают фундаментальная идея необратимой истории, системы, которая актуализирует структурированную группу категорий — хаос, порядок, история, а также фундаментальная идея развития как самоорганизация системы посредством самодействия» [10, с. 143].

В заключение следует добавить, что горьковская гуманистическая концепция культуры — концепция действенная. Русская действительность, культурное состояние России показаны в романе «Жизнь Клима Самгина» во всей своей противоречивости и контрастности. Его роман, аккумулируя в себе пласты всемирной культуры и взаимодействуя с последующими эпохами, выражает главную суть жизнедеятельности писателя — стремление защитить Человека в человекеи его культуру.

ЛИТЕРАТУРА

1. Белова Т. Д. Вопросы культуры в книге М. Горького «Жизнь Клима Самгина» // М. Горький и культура. Горьковские чтения 2010 года: мат. XXXIV Межд. науч. конф. Н. Новгород: РИ «Бегемот», 2012. С. 52–64.
2. Горький в журнале «Коммунистический интернационал» / вступ. ст., подг. и прим. Л. Н. Смирновой // Публицистика М. Горького в контексте истории. Серия «М. Горький. Материалы и исследования». Основана в 1989 г. Вып. 8. М.: ИМЛИ РАН, 2007. С. 352–399.
3. Горький М. Жизнь Клима Самгина // Горький М. Собр. соч.: в 30 т. М.: ГИХЛ, 1949–1955. Т. XIX–XXII.
4. Зайцева Г. О методологии и перспективах исследования «проблемы крестьянства» // Максим Горький — художник: проблемы, итоги и перспективы изучения. Горьковские чтения — 2002: мат. Межд. конф. — Н. Новгород: Изд-во Нижегородского университета, 2002. С. 13–20.
5. Кузьмичев И. К. Последние дни М. Горького: монография. Н. Новгород: Изд-во «Книги», 2005. — 188 с.
6. Михайловский Б. В. Творчество М. Горького и мировая литература: 1892–1916: монография. М. ИМЛИ РАН, 1965. 648 с.
7. Нович И. Художественное завещание Горького: «Жизнь Клима Самгина». М.: Сов. писатель, 1965. 488 с.
8. Переписка М. Горького: в 2 т. Т. 2. М.: Худож. лит., 1986. 447 с.
9. Публицистика М. Горького в контексте истории. Серия «М. Горький. Материалы и исследования». Основана в 1989 г. Вып. 8. М.: ИМЛИ РАН, 2007. 639 с.
10. Храмова В. Целостность духовной культуры. Киев: Феникс, 2009. 467 с.
11. Цикл статей Горького «Издалека» (1911–1912 гг.) / вступ. ст., подг. и прим. М. А. Семашкиной // Публицистика М. Горького в контексте истории. Серия «М. Горький. Материалы и исследования». Основана в 1989 г. Вып. 8. М.: ИМЛИ РАН, 2007. С. 122–197.
12. Цикл статей М. Горького «Письма к читателю» // вступ. ст., подг. и прим. Е. Н. Никитина // Публицистика М. Горького в контексте истории. Серия «М. Горький. Материалы и исследования». Основана в 1989 г. Вып. 8. М.: ИМЛИ РАН, 2007. С. 290–343.
13. Literaturapolska. Encyklopedia PWN: epokiliterackie, prądyikerunki, dziełaitworcy. — Warszawa: Wydawnictwo Naukowe, 2007. — 698 s.

УДК 82:81.03

Т. Г. Максимова, М. Г. Уртминцева
Максимова Татьяна Геннадьевна — аспирантка кафедры русской литературы Нижегородского государственного университета им. Н. И. Лобачевского, maksimova.fr@mail.ru;
Уртминцева Марина Генриховна — профессор кафедры русской литературы Нижегородского государственного университета им. Н. И. Лобачевского, urtminzeva@yandex.ru

«РОЖДЕСТВЕНСКИЕ РАССКАЗЫ» М. ГОРЬКОГО: К ПРОБЛЕМЕ ФИНАЛА СБОРНИКА «EN PRISON»*

Анализ особенностей структуры сборника ранних рассказов М. Горького «En prison», составленный С. М. Перским, показал, что помещенный в финал сборника рассказ писателя выполняет функцию концентрации идеи, на основе которой был осуществлен отбор текстов, последовательно раскрывающий горьковскую идею о литературе, способствующей духовному преобразованию человека. В рассмотренном рассказе Горький не только создает пародию на жанр рождественского рассказа, но и переосмысляет его канон в духе православной пасхальной традиции, усиливая при этом критический пафос изображения социальной действительности.
Ключевые слова: Горький, рождественский рассказ, структура, жанровая традиция, субъектная организация текста.

Maksimova T. G., Urtmintseva M. G.
"CHRISTMAS STORIES" BY M. GORKY: TO THE PROBLEM OF THE FINAL OF THE COLLECTION "EN PRISON"

Analysis of the features of the structure of the collection of early stories by M. Gorky «En prison» compiled by S. M. Persky made it clear that the writer's story placed in the final of the collection fulfills the function of concentrating the idea on the basis of which the translator selected texts that reveal consistently Gorky's idea about the literature that promotes the spiritual man's transformation. In the considered story Gorky not only creates a parody of the genre of the Christmas story, but also reinterprets his canon in the spirit of the Orthodox Easter tradition strengthening the critical pathos of depicting a social reality.
Keywords: Gorky, Christmas story, structure, genre tradition, subjective organization of the text.

Сборник рассказов М. Горького «En prison» («В тюрьме») был опубликован в Париже в 1905 году. Автором-составителем и переводчиком произведений был известный литературный критик, знаток русской литературы С. М. Перский. В настоящее время известно 4 сборника ранних рассказов Горького: «Dans la steppe. Récits de la vie des vagabonds", 1902; "Cain et Artème. Nouveaux récits de la vie des vagabonds", 1902; "Wania. Récits de la vie russe», 1902; «En prison», 1905. В одних случаях название сборников повторяет заглавие одного из произведений («Dans la steppe» («В степи»), «Cain et Artème» («Каин и Артем»), «En prison» («В тюрьме»), в других — отражает характер переводческой интенции («Wania»), имплицитно предваряя вектор восприятия сборника читателем. Важной композиционной особенностью каждой книги С. М. Перского является предисловие, в котором переводчик-составитель выступает в роли «автора», в соответствии с обозначенной в предисловии задачей выстраивающего последовательность помещенных в сборник рассказов.

Сборник «En prison» предваряет предисловие переводчика, который обращает внимание французского читателя на события, произошедшие с Горьким 11 января 1905 года: его арест и заключение в Петропавловскую крепость после участия в демонстрации 9 января. Перский объясняет причину ареста Горького «природой его таланта»:

> «В нём сконцентрированы все основные черты, присущие характеру русского писателя: широкое понимание своих обязанностей по отношению к обществу, беспрестанный поиск правды, в существование которой он верит, а также горячее сочувствие к угнетённым классам. Вот общие направления, которые связывают творчество гениального автора с лучшими традициями славянского духа» [7, с. 3].

В соответствии с этим утверждением Перский объединяет в своей книге произведения, передающие, по его мнению, «все трепещущие пережитые чувства» Горького, испытанные им «в самых критические обстоятельствах» (везде далее цитаты переводов сделаны нами. — *Т. М.*) [7, с. 1]. Перский дает краткую характеристику особенностей образного мышления Горького, его мировоззрения, останавливаясь на интерпретации идейно-тематического своеобразия рассказов, вошедших в сборник. Структурируя сборник, Перский выстраивает свою концепцию творчества молодого писателя, что дает

* Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ, проект «Максим Горький как мировое явление. Роль Горького в литературе, критике, публицистике, политике, культуре и искусстве, театре, кино, современной инфосфере» № 18–012–00158.

Copyright © 2018

основание предположить, что помещение «Рождественских рассказов» в финале сборника далеко не случайно. Перский ставил перед собой цель не только познакомить французского читателя с творчеством Горького, но и прояснить особенности его мировоззренческой позиции. В этом рассказе, пожалуй, как ни в одном другом из включенных в сборник («Тюрьма», «Ма-аленькая!», «Букоемов, Карп Иванович», «Часы», «Рассказ Филиппа Васильевича», «Девочка», «Идиллия», «А. П. Чехов», «Тронуло», «На базаре», «Рождественские рассказы»), мы не найдем так ясно высказавшегося мировоззрения раннего Горького: его веру в возможность возрождения души человека.

Будучи знатоком европейской и русской литературы, С. М. Перский, обратившись к рассказу Горького, вводит его раннее произведение в контекст мировой литературы, в жанровый контекст традиции, начало которой было положено Ч. Диккенсом. Цикл рождественских рассказов Диккенса, по мнению исследователей, представляет собой «не цепь разрозненных новелл», а идейно-художественное единство, целью которого становится «пропаганда определенной социальной философии, равно обращенной к «бедным» и «богатым», во имя улучшения участи бедняков и исправления богачей» [3, с. 176]. Рассматривая своеобразие поэтики рождественских рассказов Диккенса, исследователи полагают, что этот жанр соответствовал «внутренней логике его художественного метода» [5, с. 169]. В своей основе «традиция рождественской идеологии» Диккенса восходит к «религии сердца», получившей воплощение в творчестве В. Ирвинга, пропагандировавшего культ семьи и домашнего очага. Знакомя французского читателя с «Рождественскими рассказами» М. Горького Перский представляет финальный рассказ сборника как соответствующий внутренней логике становления Горького-мыслителя и художника, борца за справедливость.

Известно, что в русской литературе расцвет жанра происходит в последней четверти XIX века. Это связано с бурным ростом периодической печати, активным процессом демократизации ее. Именно периодическая печать ввиду ее приуроченности к определенной дате становится основным поставщиком календарной «литературной продукции», и в том числе — святочного рассказа. Перед автором, желающим или — чаще — получившим заказ редакции написать к празднику святочный рассказ, имеется некоторый «набор» персонажей и заданный набор сюжетных ходов, которые используются им более или менее виртуозно, в зависимости от его литературных способностей [2].

В большинстве своем литературные святочные рассказы не обладают высокими художественными достоинствами. В развитии сюжета они используют давно уже отработанные приемы, их проблематика ограничена узким кругом жизненных проблем, сводящихся, как правило, к выяснению роли случая в жизни человека. Уже в конце XIX века стали появляться пародии, как на жанр святочного рассказа, так и на писателей, работающих в этом направлении, а также на тех, кто их читает [2]. Эта важнейшая особенность массива рождественских (или святочных) рассказов становится основой той негативной реакции, которая мотивировала стремление Горького иронически переосмыслить идейную традицию жанра, к концу XIX столетия ставшего основным и постоянным «чтивом» русского рядового читателя, который на них воспитывался и формировал свой художественный вкус.

В числе авторов, выступивших с критикой литературных шаблонов и штампов, присущих рождественским сюжетам, оказывается и Горький, опубликовавший в «Нижегородском листке» свои «Рождественские рассказы» в 1896 году. Вместе с тем Горький прекрасно представлял себе тот значительный вклад, который был внесен в разработку жанра Лесковым («Отборное зерно», «Зверь», «Маленькая ошибка», «Штопальщик»), Чеховым («Сон», «Ванька», «На пути», «Бабье царство»), Достоевским («Мальчик у Христа на елке») и многими другими писателями, обращавшимися к нему, чтобы напомнить широкому читателю о праздниках, высвечивающих смысл человеческого существования.

В рассказе Горького сюжетная ситуация строится на одной из важнейших структурных особенностей жанра — изображении духовного преображения, ставшего итогом мучительных сомнений и душевных терзаний автора, вынужденного писать рождественскую историю. Автор рассказа использует характерный для жанра прием сновидения: перенесение в иную реальность становится отправной точкой сюжетного движения. Именно эту особенность рассказа отметил переводчик С. М. Перский, охарактеризовав его в предисловии как

> «фантастическое воплощение, жуткое как кошмар, в котором лишь чувство жалости вело вдохновенное перо, заставляя рождаться, жить и умирать своих персонажей в рамках действительности, всегда мрачной и скорбной» [7, с. 9–10].

С. М. Перский справедливо отметил важную роль субъектной организации текста, указывая читателю на то, что перед ним не обычный герой рождественской истории, а тот, кто является создателем этого фантастического мира — писатель. Композиция произведения включает в себя следующие компоненты: пейзажную зарисовку, описание интерьера комнаты, пересказ сюжета рождественской истории о старике и старухе, а также сновидение в качестве обязательного структурного элемента святочного рассказа. Субъект речи — рассказчик — выступает в роли главного героя произведения, эволюция сознании которого становится также и объектом изображения, организуя сложный в речевом отношении текст.

Повествование открывается описанием интерьера комнаты и вьюжной непогоды за окном. В этом

противопоставлении, столь обычном для рождественской истории, уже заложена идея рассказа, построенного на контрасте реального и фантастического. Он подчеркнут лексикой, намекающей на присутствие ирреального:

> «мой слух ловил какие-то странные звуки, точно тихий шепот или чьи-то вздохи проникали с улицы в мою маленькую комнатку, на две трети утопавшую в тени. Вот мимо окна пронеслось в воздухе что-то легкое и белое, пронеслось и исчезло, повеяв на душу холодом» [1, с. 492].

Появление ирреального в рассказе мотивировано обыденной реальностью: утомлением после «разгоряченной работы», сомнением в достоверности созданного текста, созданного в целях «пробудить чувство сострадания в людях». Чувство физической усталости преодолевает возникшие сомнения, герой настраивается на ожидание материальных радостей и забот, связанных с кануном Рождества: «<…> я стал дремать, сквозь дрему думая уже о празднике и тех материальных заботах, которые он приведет за собой…» [1, с. 495]. Однако, переходя из одной реальности в другую, герой снова впадает в беспокойство, связанное с написанным рассказом: «Сквозь сон я слушал шорох снега, он все усиливался. Фонарь погас. Много новых звуков порождала вьюга, … раздавались чьи-то вздохи…» [1, с. 495]. Этот пассаж в повествовании заставляет читателя быть внимательным к смене субъекта сообщения: от созданной картины сновидения автор переходит к изображению сна, как психического состояния человека, мотивируя развитие сюжета, фиксирующего балансирование сознания между сном и бодрствованием. Этот переход отмечен вопросом: «Но вдруг — что это?» [1, с. 495]. В описании происходящего, как и в начале рассказа, появляются островки неопределенности, маркированные употреблением глаголов прошедшего времени, где центральным действующим лицом оказывается персонифицированный образ «мутного пятна»: «…Оно вертелось и таяло, веяло на меня холодом и ужасом, казалось мне необъятным, угрожало мне чем-то…» [1, с. 496].

Психологическое одиночество и замкнутое пространство, в котором находится рассказчик, сюжетно мотивируют олицетворение его душевных терзаний, которые вдруг обретают статус живого существа. Так в рассказе осуществляется переход в другую реальность, где возможна встреча автора с созданными им персонажами. Их появление во сне олицетворяет звучащий голос, «голос вьюги или голос моей совести». В этом фрагменте текста происходит персонификация еще одного «персонажа» — совести, которая блуждает, как и герои рассказа — старики. Только если старики ищут дорогу во тьме рождественской ночи, то совесть олицетворяет нравственное сопереживание, возникающее в сознании автора. В признании рассказчика («мне и стыдно было чего-то пред ними, и всё больше боялся их») отметим смысловые доминанты каждой части сложного предложения [1, с. 497]. В первой части это форма краткого прилагательного «стыдно», смысловой потенциал которого в соотнесении с неопределенным местоимением «чего-то» служит обозначением трудности точного определения психологического состояния говорящего. В другой части высказывания уточняется характеристика психологического состояния рассказчика. Употребление возвратной формы глагола «боялся» указывает на страх, возникающий в сознании, в душе рассказчика. Чувство страха рождено не внешней причиной, но внутренним переживанием рассказчика.

Центральным сюжетным узлом сна становится борьба автора истории, который обретает, наконец, выстраданное желание отрешиться от молчания: «Раньше я смотрел на всё это молча и как бы сквозь дымку сна; теперь нечто проснулось во мне и я хотел говорить… И мне было всё более неловко и стыдно…» [1, с. 497]. В кульминационной сцене рассказа в форме вопросов объективируется запущенный Голосом сна процесс возрождающегося авторского сознания: «Ответь сам на твои вопросы… Зачем ты написал все это? Зачем ты выдумываешь новые несчастия? … Какая цель? Подумай…» [1, с. 498]. В этом фрагменте рассказа имплицитно присутствует диалог с предшествующей Горькому традицией, в частности, с рассказом Ф. Достоевского «Мальчик у Христа на елке», где также появляется утешающий Голос, который слышит ребенок в смертельном сне, Н. С. Лескова «Христос в гостях у мужика», где Голос Его обещает Тимофею обрести гармонию с самим собой. О том, что это был сон и как он повлиял на героя, мы узнаем из последних строк рассказа: «На утро я проснулся с головной болью и тоской в сердце. Прежде всего я взял рассказ о слепом старике и старухе, прочитал его и… разорвал» [1, с. 499]. Используя образ сновидения, Горький рисует онейрическую реальность как пространство, где возможно осуществление невозможного в действительности, тем самым обостряя социально-психологический конфликт рассказа. Голос представлен автором и как субъект высказывания, и как его объект: в сознании рассказчика происходит соединение обеих форм речевого выражения, что подчеркивает иронический модус повествования.

Отметим, что Горький, сохранив классическую форму рождественского рассказа, состоящую из таких элементов, как хронотоп праздника, рождественское чудо, представленное вмешательством сверхъестественных сил и завершившееся метаморфозой персонажа, мотивов сна и смерти, переосмысляет и фольклорную, и литературную традиции жанра. Оно обусловлено не только желанием молодого писателя выразить негативное отношение к канону рождественского рассказа, растиражированному массовой литературой и демократической прессой. Для молодого Горького при всех сложностях его отношений с религией, пасхальность, как категория

нравственная, никогда не подвергалась сомнениям. Поэтому и рождественское чудо преображения и воскресения героя-рассказчика предстает как чудо нравственного перерождения, связанное с осознанием важности воспитательной роли литературы, которая призвана эмоционально воздействовать на читателя, проводя его через сострадание к сопереживанию и нравственному возрождению. Не случайно «спящим» героем, в отличие от героев Достоевского (мальчик) или Чехова (оценщик в ломбарде) оказывается молодой журналист.

Решение С. М. Перского завершить составленный и переведенный им на французский язык сборник «Рождественскими рассказом» воплощает горьковскую идею рассказа, следующим образом интерпретируемую переводчиком: «Где и как найти лекарство от болезней, от которых страдает человечество» [7, с. 5]. В предисловии Перский отмечает, что «Горький не сформулировал абсолютных теорий, способных ответить на эти вопросы, но он изложил некоторые из идей в коротких рассказах…» [7, с. 7–8]. Таким образом, рассказ становится заключительным звеном в структуре единого целого, созданного волей переводчика. Как следует из проведенного нами анализа, Горький не только создает пародию на жанр рождественского рассказа, но и переосмысляет его канон в духе православной пасхальной традиции, усиливая при этом критический пафос изображения социальной действительности.

Различие европейской и русской культуры в отношении к Рождеству проявляется и в характере переводческой интерпретации значимых фрагментов текста. Так, Перский заменяет название рассказа на «Par une nuit de tempête» («В бушующую ночь») [6], что в переводе на русский язык существенно меняет смысл претекста, в котором акцентировано состояние природы, а не на время — канун праздника, с которым связана идея нравственного воскресения. Безусловно, для Горького пейзажные зарисовки важный элемент повествования, однако в данном рассказе мотив вьюги имеет лишь второстепенное значение. Неслучайно в оригинале название «Рождественские рассказы» имеет подзаголовок «Рождественский рассказ». Сомнения рассказчика связаны с его писательской деятельностью, странный сон приходит после завершения работы над рождественской историей. Если заглавие текста полемично по отношению к создателям традиционных рождественских рассказов, то функция подзаголовка, повторяющего название, заключается в усилении противопоставления «массовых» историй той, что способствовала нравственному преображению героя-рассказчика.

Реализуя собственную задачу — представить Горького как художника — борца с социальной несправедливостью, Перский заключает рассказ в «тюремный» сборник. С той же целью он заменяет в начале текста слово «рождественский» на «зимний», нивелируя тем самым хронотоп праздника. Помимо этого Перский игнорирует обязательность точного перевода лексики, связанной с передачей психологического состояния рассказчика. Это приводит к тому, что повествование лишается смысловой и речевой выразительности, необходимого элемента таинственности и фантастичности, что было отмечено нами выше в анализе субъектно-объектных особенностей повествования. Однако чутье критика позволило Перскому поставить этот рассказ в конец сборника, предоставив таким образом слово самому Горькому выразить в традиционном жанре рождественского рассказа мысль о духовно-нравственном потенциале литературы.

Завершая сборник «En prison» «Рождественскими рассказами», Перский использует возможности так называемого «открытого» финала. Решение Перского созвучно именно русской традиции жанра святочных историй, а не западноевропейской, где обязательным атрибутом рождественского рассказа являлся «светлый и радостный финал, в котором торжествует добро в материально-душевном его воплощении» [4]. Святочный рассказ в творчестве русских писателей воплотил христианскую традицию славления Христа, ставшую нравственной доминантой его (рассказа) художественного пространства [4]. Именно нравственным преображением героя-писателя, выраженным имплицитно, заканчивается рассказ Горького, обращенный и к демократическому читателю, и к современным ему писателям, работающим в этом жанре.

ЛИТЕРАТУРА

1. Горький М. Полн. собр. соч.: в 25 т. — Т 3. — М.: Наука, 1968. — 600 с.
2. Душечкина Е. В. Русский святочный рассказ: становление жанра. — СПб., 1995. — 256 с.
3. Ивашева В. В. Творчество Диккенса. — М.: МГУ, 1954. — 473 с.
4. Козлова Г. Своеобразие жанра рождественского и святочного рассказа в западноевропейской и русской литературе // http://parus.ruspole.info/node/4690
5. Сильман Т. Диккенс. Очерки творчества. — М: Худож. лит-ра, 1970. — 376 с.
6. Dictionnaires Le Robert. — Paris, 2006. — 1278 p.
7. Persky S. En Prison // En Prison; Une, qui n'est plus; Carpe Boukoiémov; L'horloge; Le Récit de Philippe Wassilitch; Misère d'enfant; Une Idylle; Ce qu'en pensait Anton Tchekhof; Sur le Fleuve; Au marché; Par une Nuit de tempète. — Paris, 1905. — 287 p.

УДК 791.43/.45

С. А. Семенчук, О. А. Ковалов
Семенчук Светлана Александровна — аспирант Санкт-Петербургского государственного института кино и телевидения,
sveta.wears.sweaters@gmail.com;
Ковалов Олег Альбертович — доцент кафедры драматургии и киноведения Санкт-Петербургского государственного института кино и телевидения,
kovalov.o.a@yandex.ru

ДЕЛО ВАССЫ*

Статья посвящена исследованию истории создания фильма Г. А. Панфилова «Васса» в контексте эстетической мысли и культурной традиции XX века. Основу исследования составляют архивные материалы студии «Мосфильм», не публиковавшиеся ранее. В статье представлен анализ вариантов сценария фильма, заключения художественного совета и другие документы. Развитие творческой мысли создателей картины, раскрывающееся благодаря известным материалам, позволяет выстроить диалог между произведениями Максима Горького и Глеба Панфилова.
Ключевые слова: М. Горький, Г. А. Панфилов, Мосфильм, Васса Железнова, кинематограф СССР.

Semenchuk S. A., Kovalov O. A.
THE VASSA's BUSINESS

The article is devoted to the history of the creation of the film «Vassa» by GA Panfilov in the context of aesthetic thought and the cultural tradition of the 20th century. The basis of the study is the archive materials of the studio "Mosfilm", not previously published. The article presents an analysis of scenarios for the film, the conclusion of the artistic council and other documents. The development of the creative thought of the creators of the painting, which is revealed thanks to the mentioned materials, allows us to construct a dialogue between the works of Maxim Gorky and Gleb Panfilov.
Keywords: M. Gorky, G. A. Panfilov, Mosfilm, Vassa Zheleznova, Soviet cinema.

Всплеском интереса кинематографистов к произведениям М. Горького отмечены десятилетия 1970-х — 1980-х годов. Около десятка картин, среди которых «Егор Булычев и другие» (1971) С. Соловьёва, «Табор уходит в небо» (1976) Э. Лотяну, «Преждевременный человек» (1971) А. Роома, «Жизнь Клима Самгина» (1988) В. Титова и, конечно, «Васса» (1983) и «Мать» (1989) Глеба Панфилова. Горький как персонаж в эти же годы появляется в фильмах «Доверие» (1976) В. Трегубовича и «Я — актриса» (1980) В. Соколова.

Очередной слом эпох и классические произведения Горького, неисчерпаемые в своих ключевых смысловых значениях, но требующие нового выражения и переосмысления в сложившемся контексте, заинтересовали не только дебютантов, но и признанных мастеров. Фразы героини Инны Чуриковой, сыгравшей главную роль в фильме Глеба Панфилова: «Кругом взяточники, продажные души…», «Пропьют они государство-то…» звучали остро и критически. Несмотря на то, что Вассу принято считать персонажем неоднозначным, в ее словах, казалось бы, мелькала болезненно воспринимаемая истина.

Глеб Панфилов, обратившийся к произведению в восьмидесятых годах XX века, вернул временной сдвиг в исконное русло, восстановив связь времен, и пьеса — возможно благодаря выразительности кинематографических приемов, а быть может — режиссерской трактовке, заиграла по-новому. Панфилов воплотил идею собственничества не через слово, но создав на экране вполне ощутимое пространство и предметы, заключенные в нем. Панфилову удалось создать поистине горьковское произведение, не следуя при этом букве литературного оригинала.

Идеальный портрет Глеба Панфилова дала Зара Абдуллаева в статье «Высокая болезнь», появившейся на страницах журнала «Искусство кино» в 1990 году:

> «Инженер-химик Глеб Панфилов, заведующий отделом агитации и пропаганды Свердловского горкома комсомола эпохи оттепели, вдруг круто — перед распахнувшимися воротами Административной системы — ломает свою блестящую политическую карьеру. Этот биографический поворот, этот личный революционный шаг дал советскому кино нового режиссера. Социального по преимуществу, бескомпромиссного по натуре, беззащитного по идеалам» [1, с. 33.].

Быть может, именно поэтому Панфилов оказался так близок к горьковскому миропониманию, ведь проза Горького — это слияние воедино художественного и идеологического, политического и социального.

Режиссер пришел к идее создания экранизации горьковской «Вассы Железновой» в канун социаль-

* Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ, проект «Максим Горький как мировое явление. Роль Горького в литературе, критике, публицистике, политике, культуре и искусстве, театре, кино, современной инфосфере» № 18–012–00158.

Copyright © 2018

ных потрясений. Период «застоя», прикрытый фасадом «развитого социализма», еще держался, но процесс распада государственных структур и любых структур вообще был неминуем. Это время, как и любое время перелома, в кино появлялись неровные, эстетически перегруженные произведения, иногда надуманные, иногда искусственные и безжизненные. Мышление художников становилось неорганичным, эстетическое восприятие — неполноценным. Задача сводилась к противоречивому: осуществлению общественно-значимых и эстетически полнокровных произведений в условиях того, что сами художники отвергали, но отчего находились в фактической финансовой зависимости. Отрицание отрицания нередко приводило к параличу идей и творчества, — свежа была память и самого Панфилова о «полке», на которую была положена его «Тема» (фильм был закончен в 1979 году, однако из-за затронутой темы эмиграции, он была выпущен на экраны только спустя семь лет).

В производственной судьбе фильма Глеба Панфилова, судя по документам, хранящимся в архивах «Мосфильма», не было ничего походящего на драму или трагедию. На первой же беседе по 1-му варианту литературного сценария «Дремлют чинары» [2], прошедшей 6 ноября 1981 года, фильм был единодушно принят, несмотря на то что Васса Железнова, уже в первой версии сценария была представлена не хрестоматийно.

Название сценария было выбрано неслучайно: «Дремлют чинары» — старинный русский романс, исполненный любовной лирики. В самом начале сценария ледоход крушит почти новенькую «Боярыню» — баржу Железновых, плававшую только одну воду. Васса возвращается домой, но и дома на нее «плывут дела»: взятка прокурору не смогла уберечь мужа-растлителя от суда. Уставшая и опустошенная Васса на несколько минут откладывает будничные заботы, погружается в прослушивание любимой мелодии. Хозяйка, держащая все крепкой хваткой, вдруг превращается в юную девушку, две противоположные сущности существуют в ней одновременно, их единением и примирением становится образ любимой, но «железной» матери, нарекаемой хоть и ласково, но мужским именем «Вася».

Тот же прием Панфилов использовал в более ранней своей картине «Прошу слова» (1975), где героиня Инны Чуриковой — честный политик, строгая мать и добропорядочная жена, вместо, казалось бы, органичного пафоса опер П. Чайковского или М. Глинки, всей душой любила оперетту «Сильва» — произведение «низкого» музыкального жанра. Именно мотивы «Сильвы» помогали ей забыться, вспомнить беззаботную юность — идеальное прошлое. В «Вассе» вместо «Сильвы» звучит романс, исполняющий ту же функцию снижения. «Несправедливое и надменное отношение к романсам, распространенным по всей Европе» [5, с. 4] отмечал еще Ц. Кюи, призывая аристократов обратить внимание на этот жанр камерной музыки. В советское время романс был заклеймен пережитком царской культуры, что стало причиной эмиграции ряда исполнителей, в том числе А. Вертинского. Реабилитация жанра произошла лишь в 1970-х годах, когда в общем течении интереса к дореволюционной культуре произошло возрождение русской школы романса. В кино его, пожалуй, высшей точкой стал фильм Эльдара Рязанова «Жестокий романс» (1984), вышедший на экраны спустя год после «Вассы».

В начальных сценах сценария «Дремлют чинары» становится понятна неоднозначность трактовки образа главной героини. В последней сцене первого эпизода фильма Панфилов вводит параллельно развивающееся действие, которое без особых изменений вошло в финальную версию сценария и в фильм: за утренним чаем Васса рассказывает о своей жизни с капитаном Железновым, пока он решает принимать ли порошок, и к финалу рассказа Вассы заканчивается и жизнь Железнова. Васса становится устами его исповеди. Непонятно, принял ли Железнов порошок или действительно пал от сердечного приступа. Ссора с женой, уговаривающей его принять яд, и мысли о грядущем суде растревожили его, да и прошлую ночь капитан, мужчина хоть и крепкого здоровья, но почтенных лет, провел бессонно, за бесчисленным количеством коньяка и картами. Убийство руками Вассы не показано в кадре, значит — и винить ее нельзя. Первый эпизод сценария эсхатологичен: тонет баржа, Васса заикается о собственной смерти, наследник Железновых — Федор болен, умирает капитан Железнов, хоть и номинально, но глава семейства.

Вторая часть сценария четко задает тему революции, за обеденным столом Васса рассказывает девушкам о браке и его старинных обычаях. Младшая дочь Вассы — Людочка брака боится и вместо этого хочет «путешествовать и смотреть ботанические сады, оранжереи и альпийские луга», старшая дочь Ната и вовсе изъявляет желание отказаться от «равного» брака и выйти замуж за «бедного», но детей она не хочет, дабы не «плодить бедных». Из ее уст звучит призыв: «все переделать: браки, и жизнь!», и именно она впервые произносит пока еще столь далекое и совсем никого не пугающее слово «революция». В этой же сцене Васса рассказывает о забастовке в затоне, и тут же выясняется, что Мельников, некогда услужливый взяточник, вступил в черносотенную монархическую организацию «Союз русского народа». Революция, ее сторонники и противники проникают в страдающий бесплодием дом Храповых-Железновых и с помощью приживал: шофера Пятеркина, который задумал женить на себе Людочку, чтобы стать хозяином дома, горничную Полину, недавно вышедшую из тюрьмы и пристроенную в дом по протекции Анны, и, собственно Анны, дальновидно собирающей вокруг себя «своих» людей.

Третья часть сценария посвящена спору о наследстве и наследниках и выражена в основном в споре Рашели с Вассой. Как ни парадоксально, но обе

героини считают, что есть вещи важнее семьи. Для Вассы — это ее дело, хозяйство, для Рашель — революция. Васса оставляет дом, чтобы вызволить из-под ареста баржу, по недосмотру нагруженную кожей без санитарного клейма, Рашель оставляет ребенка, потому что ее «дело» важнее. Словесному и моральному — мирному разрешению конфликта двух женщин противопоставляется упоминаемая драка «на политической основе» в клубе. Прохор избил квартиранта Евгения Мельникова, при том не из идейных политических соображений, а скуки ради.

В поединке двух женщин точку, казалось бы, ставит Рашель, когда объявляет приговор «безнадежно больному классу», но Васса оказывается сильнее: потому что именно она не бросает слов понапрасну, а занимается делом. В сравнении с Вассой Рашель кажется праздной бездельницей, от которой нет никакого толка. Васса одной своей просьбой смогла приструнить Рашель, когда та начала петь революционные песни, одной фразы, произнесенной недовольным тоном «я просила спеть что-нибудь трогательное», хватило, чтобы Рашель тут же исполнила романс «Букет цветов из Ниццы» на французском языке.

Перед надвигающейся смертью Васса снова слушает любимый романс «Дремлют чинары» и тихо переходит в мир иной, вспоминая свое прошлое. Финал решен Панфиловым точно так же, как он был решен Леонидом Луковым в первой экранизации «Вассы Железновой» (1953) — в строгом соответствии с текстом пьесы.

Редактор картины И. Сергиевская на обсуждении первого варианта сценария отметила, что «здесь отношение к Вассе не просто как к женщине умирающего класса, а как к большой личности». И хотя присутствующих на обсуждении тревожило то, что Васса не вызывает ненависти, речь шла больше о том, как осовременить картину, посмотреть на нее «с высоты 80-х годов» [2]. В заключении высказался и сам Глеб Панфилов:

> «<…> Сейчас происходит противоречие между хрестоматийным представлением и нашим сегодняшним представлением на Вассу. Художественная правда пробуждает нас. Надо идти вперед, потому что это классика. Я считаю, что <…> Васса натура незаурядная, но все это рухнет, как только она умирает. Рашель — функционер. Она не руководитель. Рашель не защищена перед Вассой, но она наивна. Главное, что мы сочувствуем ей. Даем возможность коснуться жгучих проблем сегодняшнего дня. Хочу показать, что брожение есть в городе. Я не думал сейчас над этим, но это будет» [2].

Инна Чурикова — жена и муза режиссера, но главное — превосходная актриса, в то время как раз была в возрасте Вассы. К этой роли режиссер ее готовил, и сыграть Вассу в фильме Панфилова могла только Чурикова.

Впрочем, сомнений по поводу этой роли ни у кого и не возникало. Во время обсуждения первого варианта сценария Чурикова уже была утверждена режиссером. Подготовка к роли давалась ей тяжело и, по воспоминаниям Аллы Гербер, больше всего актрисе хотелось бы сыграть «длинный, длинный кадр» [3, с. 115–124], в котором не будет места фальши, только длящееся время чистой игры. Во время художественного совета, обсуждающего фильм, игре Чуриковой было уделено особое внимание. Вера Строева скажет об актрисе: «Я хочу вспомнить пробы Чуриковой и фильм. Это грандиозно, это шаг в сугубо неизвестное в творчестве Чуриковой, и каждый шаг это открытие ее личности. Помимо Вассы Железновой, вы соприсутствуете с актрисой, которая для вас не умирает в образе, а наоборот, несет и приносит этот образ. Я не буду говорить о блестящих режиссерских и операторских находках. О решении целого ряда сцен, кадров можно говорить и говорить. И вдруг нас охватывает чувство буквально на грани мистики, и игра Чуриковой, без того, что это было задано, ее значительность в некоторых сценах — уже за пределами наших стандартных определений в искусстве» [2].

Сценарно-редакционная коллегия Первого творческого объединения Киностудии «Мосфильм» от 9 февраля 1981 года одобрила намерение режиссера вывести действие фильма за стены дома Железновых, в дальнейшем емкими деталями более подробно охарактеризовать историческую предреволюционную атмосферу происходящего. Тогда же было заявлено, что «образ Рашели и другие персонажи также трактуются Панфиловым как живые люди, раскрывающие себя в непримиримой остроте драматических столкновений» [2].

В заключении производственном вариант также был одобрен, правда, на тот момент, режиссеру отводилось 2700 п[леночных] м[етров], что означало, что картина будет односерийной. В плане также указывались два натурных эпизода: первый в марте месяце, когда «река взломала лед и баржу», второй — летом в июле, где та же река, тот же берег с новой баржей. Временной разрыв двух натурных эпизодов создавал трудности планирования съемочного периода, поэтому производственным редактором А. Демидовой было вынесено заключение: перенести на осень весенний период, не укладывающийся по срокам в календарно-производственный план. Такое решение сделало невозможным осуществление изначального замысла Панфилова, где баржу Железновой крушил ледоход, однако быстро отказываться от замысла режиссер не торопился.

Первый вариант режиссерского сценария значительно отличается от литературного детальностью разработки: в сценарий включены описания экстерьера и интерьера дома Вассы, появляется лифт — диковинная машинерия, но, кроме того, вносится и ряд существенных смысловых уточнений. Открывающей сценой по-прежнему был ледоход и крушение баржи, однако режиссер добавил кадр в корабельной рубке, на стене которой красовались журнальные изображения флагманов пароходства

«Храповых-Железновых»: «Наталья», «Федор» и «Людмила». Получается, что соскользнула под воду не одна красавица «Боярыня», но и весь цвет пароходства. Для природы кино изображение внутри кадра — то же, что двойник реального предмета. Мотивы двойничества, слежки, мистики добавляются Панфиловым крайне аккуратно и осторожно. За мужем теперь подглядывает Васса через дырку в стене, Анна шпионит за семьей во время отсутствия хозяйки дома: «из зимнего сада, скрытые пальмой и сумерком, наблюдали два серых внимательных глаза».

Режиссер идет на отчаянный шаг и привносит нечто новое и важное — Панфилов показывает трупы, и это не просто покойники, это покойники, глаза которых и после смерти остаются открытыми. Капитан Железнов умирает с открытыми глазами, Васса не только подходит к нему, закрывает их, но и допивает коньяк, оставшийся в рюмке, и в финале картины умирает так же — с открытыми глазами. По старым русским поверьям, человек, умерший с открытыми глазами, непременно вскоре заберет к себе кого-то из близких. Усложняется персонаж Прохора: брат Вассы становится более развязным — добавлена сцена, в которой Прохор крепко обнимает и целует Рашель «на правах родственника», на гуляние по случаю отсутствия хозяйки зовет не только Пятеркина, но и цыгана Абрамку со скрипочкой. Тонкий, еле заметный штрих, который в фильме разрастется до мощного гротеска. Пока еще намеком дается ранее отсутствующая связь между Пятеркиным и Анной. Усиливается скрытность и озлобленность помощницы Вассы: Анна пренебрежительно говорит об «этой еврейке» Рашель, и колеблется в выдаче ее полиции только потому, что Колю жалко.

Наиболее заметные изменения происходят в финале: опекуном девушек становится Прохор, Анну он намеревается выгнать. Людмила не падает в обморок, но бросается к матери все с тем же протяжным стоном «ма-а-ма».

В итоговом втором варианте режиссерского сценария появляется еще больше деталей, связанных с интерьером дома, из чего можно сделать вывод, что дом Железновых имел для Панфилова если не определяющее, то, несомненно, большое значение. Настойчиво прописывается мотив прослушки и подглядывания, на этот раз с помощью описаний механизма работы телефонной связи внутри дома. В кабинете Вассы наряду с семейным фото появляются фотографии флагманов «Наталья», «Федор», «Людмила». Так «дело» становится равным по значению семье. Появляется новый персонаж — охотничья собака Мадера, которая преданно служит капитану Железнову и напрочь отказывается слушать Вассу — после смерти Сергея Петровича, Мадера выберет себе в хозяева Прохора и продолжит пренебрежительно относиться к владелице дома. Наряду с появлением в сценарии Мадеры, в сценарии также прописывается и две дополнительных сцены, в которых четче обрисовывается отношение Вассы к мужу: она ухаживает за ним сама, не прося помощи прислуги, и терпит грубости Железнова, принимая свою подчиненную роль перед ним. Эти небольшие фрагменты семейной жизни усложняют образ Вассы, теперь она становится не просто тираном, подчиняющим себе дом и желающим отомстить мужу за былые унижения, но рабыней своей былой любви, прошлого и издавна заведенного порядка вещей.

Внимательный зритель мог бы заметить, что никакого ледохода в начале фильма нет, и баржа Железновых сгорает во время пожара. И действительно, сцену ледохода снять не удалось: 25 марта 1982 Панфилов в письме на имя директора I творческого объединения пишет: «В связи с тем, что в процессе производства картины был пролонгирован по 31 марта 1982 года подготовительный период, возникла необходимость изменения творческого решения натурных съемок с ледоходом, так как лед на Волге в районе г. Горького сошел в середине марта. На ледоходные съемки с ледоходом в начале марта группа не смогла выехать из-за отсутствия костюмов. Просим Вас утвердить новое решение съемок этого эпизода, по которому баржу Вассы Борисовны уничтожает не ледоход, а пожар» [2].

Стоит отметить органичность замены сцены всему фильму. После выхода картины критики отмечали, что в первой сцене пожара Панфилов намеренно обращается к другому произведению Горького — «Жизни Клима Самгина», однако это не единственная аллюзия на литературные произведения. Достоевского упоминает Рашель, в ответ на исповедь Вассы, на героев того же писателя походит беременная горничная Лиза, покончившая с собой в бане. Инфантильная Людочка, все переживающая за сад, который после смерти Вассы вероятнее всего будет уничтожен, — героиня чеховского «Вишневого сада». А Рашель в кульминации спора с Вассой выносит приговор классу и практически дословно цитирует А. Блока.

В работе над фильмом возникали сложности с постройкой декораций: «принято решение об увеличении подъема лифта на 1 метр. Съемочной группой была допущена ошибка в техническом задании на разработку конструкции».

Поправки вносил и священнослужитель, консультирующий режиссера по съемке эпизода освящения корабля, и представитель Институт Мировой литературы — по поводу всего, что касается творчества М. Горького.

Натурные съемки должны были происходить в городе Горький (ныне Нижний Новгород.). Отмечалось и то, что «строительство декораций, пошив костюмов дореволюционной эпохи, организация дорогостоящих натурных эпизодов делают картину по себестоимости выше средней».

Литературным консультантом фильма был старший научный сотрудник Института мировой литературы им. А. М. Горького АН СССР (ныне

РАН) доктор филологических наук У. А. Гуральник, который в декабре 1981 года оставил подробный отзыв на режиссерский сценарий Панфилова, носивший название «Васса Железнова»:

«Прочтение Г. Панфиловым “Вассы Железновой” свидетельствует о неисчерпанности горьковского творения, его острой актуальности, современного звучания. <…> Другими словами, Г. Панфилов собирается создать киноверсию классического произведения о сравнительно недавнем прошлом для того, чтобы лучше понять логику современных общественных катаклизмов. “История” Вассы и ее близкого окружения, крах ее надежд и замыслов, бесперспективность ее деяний, таким образом, приобретает значение крупномасштабное. Отсюда оправданность и правомерность известного «укрупнения» главного образа, его осмысления в широком ряду близких Вассе «по крови» персонажей горьковской драматургии и романистики, в свете не только эволюции российской буржуазии до Октябрьского перелома, но и в перспективе вырождения, окончательной дегуманизации этого класса в целом».

15 декабря 1981 года художественный совет Первого творческого объединения киностудии «Мосфильм» вынес заключение на режиссерский сценарий Г. Панфилова «Васса Железнова»:

«<…> Уточнена социальная расстановка сил. Васса Борисовна трактуется как личность поры наивысшего подъема российского капитализма и одновременно преддверия его конца. Отсюда трагичность образа, поданная в режиссерской разработке неназойливо, выразительно.

Принципиально значение конфликта Васса Железнова — Рашель. В полном согласии с замыслом Горького сделаны акценты, образ революционерки укрупнен, менее декларативен.

Интересно по-новому решена сцена смерти Железнова. В описании быта семьи тонко вкраплены приметы конкретного времени — 1912–13. <…> Панфилов прочел “Вассу Железнову” Горького в контексте всего творчества ее автора, — начиная с “Фомы Гордеева” и кончая “Жизнью Клима Самгина”, — читающаяся как бескомпромиссный приговор буржуазному образу жизни, античеловечной по самой своей сути» [2].

На кинопробах, показанных Худсовету 29 января 1982 года было отмечено, что Панфилов точно соблюдает возраст героев, указанных в оригинальной пьесе Горького. Сам Панфилов, уже во время съемочного периода, в интервью А. Липкову прокомментировал это принципиальное решение:

«<…> С чего все началось? — Началось с удивления. <…> Когда я прочел Вассу Железнову, она меня поразила — я увидел как бы новую пьесу. Не ту, которую читал когда-то, которую знал по театру, по фильму-спектаклю Лукова с Верой Пашенной в главной роли, а совершенно новую, никем еще не читанную. Меня удивило, что Васса — молодая женщина, как сказано у автора, «лет 42, кажется — моложе». А значит, драматизм сюжетной ситуации не в том, что умер пожилой, пришедший к своему рубежу, человек, а в том, что он умер преждевременно, в расцвете сил. И дочери, которые остаются сиротами, — не перезрелые тридцатилетие невесты, а юные создания шестнадцати-восемнадцати лет» [6, с. 38].

На роль Прохора Храпова изначально рассматривался Всеволод Ларионов, известный своими ролями в фильмах «Пржевальский» (1951) С. Юткевича, «Серебристая пыль» А. Роома (1953), «12 стульев» (1976) М. Захарова, «Сибириада» (1978) А. Кончаловского. Однако члены комиссии практически единогласно высказались против фигуры Ларионова, отметив его как «вызывающего опасения», «театрального». Раскритикована была и Рашель, представленная на пробах: «Рашель — красивая, но силы духа не хватает, в ней нет покоряющей духовности. Она не может противостоять Вассе», «Должен быть голос той эпохи, а сейчас здесь в пробах я не почувствовала это в Рашели», «Рашель должна быть более глубокой и противной Вассе». Сомнений не вызывала разве что Инна Чурикова, однако было отмечено, что Васса недостаточно серьезно одета, и на ней много современной косметики, которой быть не должно.

Глеб Панфилов:

«Предлагаю утвердить — [Татьяна] Кравченко (Лиза), [Валентина] Теличкина (Анна Оношенкова), <…> [Вячеслав] Богачёв (Алексей Пятёркин), [Яна] Поплавская (Людмила), [Ольга] Машная (Наталья), [Инна] Чурикова (Васса Железнова), [Вадим] Медведев (Сергей Железнов), [Всеволод] Соболев (Гурий Кротких), Прохор и Рашель через неделю будут представлены».

В окончательном варианте роль Прохора исполнил Николай Скоробогатов, роль Рашель — Валентина Якунина. Таким образом, большая часть актеров была утверждена в работе над фильмом после кинопроб, что свидетельствует о необычайной точности автора. Особое внимание следует обратить на исполнительниц ролей дочерей Вассы: Ольгу Машную и Яну Поплавскую. Панфилов выстроил своеобразный диалог с кинематографом 70-х годов, выбрав на роль старшей дочери — распутной Натальи, Ольгу Машную — лицо молодежного протеста 80-х. К моменту выхода «Вассы» Машная уже была известна зрителям по фильмам Динары Асановой «Никудышная» (1980) и «Пацаны» (1983). В обеих картинах девушка сыграла роль существа невинного и порочного одновременно. Взлет карьеры Машной и образа, ею созданного — «молодой да ранней, отъявленной и отверженной» [4, с. 245] пришелся на слом 1980-х годов. Столь же определяющее влияние на роль Яны Поплавской в фильме Панфилова оказала роль в сверхпопулярной картине Леонида Нечаева «Про Красную шапочку» (1977). Повзрослевшая актриса и в роли Людочки — младшей дочери Вассы, выглядит таким же вечным ребенком.

Невестка Вассы, по замыслу Панфилова, должна была походить на молодую Беллу Ахмадуллину: «В ней тот же сплав человеческих качеств — талантливость, ум, восторженность, проницательность, незащищенность, хрупкость. Когда она читает свои стихи с эстрады, невольно ощущаешь одновременно и восхищение, и желание защитить ее — от чего, не знаю, но защитить» [6, с. 47]. Актрису на роль Рашели Панфилову порекомендовал Ион Друцэ. «Васса» стала полноценным дебютом Валентины Якуниной в кино, до 1983 года Якунина играла в театре, в кино снималась лишь в эпизодах.

В июне 1982 года Панфилов настойчиво требует переименовать фильм из «Вассы Железновой» в «Вассу». Трудно сказать, что именно послужило причиной изменения названия. Возможно именно то, что образ главной героини был изменен настолько, что сурово звучащая фамилия никак с ним не вязалась, а возможно и потому, что, несмотря на внимание и почтение к творчеству Горького, фильм все-таки был снят по мотивам пьесы.

Всего одна существенная правка ждала картину от Первого творческого объединения к/с «Мосфильм»:

> «<…> при окончательном редактировании фильма просим учесть замечания Генеральной дирекции: замотивировать репликой слишком внезапное появление цыган в доме Железновых, короче смонтировать эпизод предсмертной галлюцинации Вассы» [2].

Члены Худсовета, за исключением А. Зархи, увидевшего в постановке «фильм-спектакль» и осуждающего режиссера за пренебрежение ко вкусу зрителя, в один голос хвалили Панфилова за авторское прочтение, современный взгляд на классическую пьесу и игру И. Чуриковой. Важно и то, что генеральным директором студии Николаем Трофимовичем Сизовым было сказано: «<…> Поднять знамя Горького и показать его величие в культуре современной и революционной, и дореволюционной очень важно» [2], т. е. реабилитация дореволюционной культуры произошла и на партийном уровне.

О важном понимании фильма как экранизации классического произведения, находящегося в контексте современности, высказался и Юрий Богомолов:

«Картина рассказывает о том, как человек становится не человеком, а потом умирает и выясняется, что он человек — именно потому, что он умирает. И вот эта коллизия, наиболее существенная, и впрямую связывает этот фильм скорее не с Горьким, а с предыдущими картинами Панфилова. <…> Дело не в том, что я скептически отношусь к литературному источнику. Но мне кажется, что кинематограф тогда достигает цели, когда относится к первоисточнику не просто как к некоему памятнику культуры, который надо реставрировать, снять слои штампа и т. д., а когда кинематограф относится к первоисточнику как к инструменту, который позволяет нам сегодня, в нашей духовной практике проанализировать нынешнее духовное состояние» [2].

Согласно акту об окончании производства кинофильма, полнометражный художественный фильм, историко-революционная драма цветного формата. В 14 частях общим метражом 3731,3 м. Была принята 22 ноября 1982 года.

ЛИТЕРАТУРА

1. Абдуллаева З. К. Высокая болезнь // Искусство кино. — 1990. — № 11. — С. 33–44.
2. «Васса». Дело фильма. Архив киностудии «Мосфильм». Ф. 2453. Оп. 17. д. 1012.
3. Гербер А. Е. Судьба и тема. Этюды об Инне Чуриковой. — М.: Искусство, 1985. — 144 с.
4. Дроздова М. Ольга Машная // Новейшая история отечественного кино. 1986–2000. Ч. 1. Кинословарь. Т. 2. СПб.: Сеанс, 2001. — 538 с.
5. Кюи Ц. А. Русский романс: очерки его развития. СПб.: Издание Н. Ф. Финдейзена, 1896. — 211 с.
6. Липков А. Осуществление замысла // Искусство кино. — 1983. — № 7. — С. 37–53.

УДК 82–32

Л. А. Спиридонова
Спиридонова Лидия Алексеевна — доктор филологических наук,
Институт мировой литературы им. А. М. Горького Российской академии наук (ИМЛИ РАН),
spirlid@mail.ru

ИСТОРИЯ И ЛИЧНОСТЬ: «ЕГОР БУЛЫЧОВ И ДРУГИЕ»*

Пьеса «Егор Булычов и другие» занимает особое место в драматургии Горького 1930-х гг. В советском литературоведении ее рассматривали как произведение социалистического реализма, повествующее о неизбежной гибели буржуазного строя. На самом деле ее проблематика касается прежде всего «вечных» вопросов бытия: о смысле человеческой жизни и отношении к смерти. Наличие «подводного течения» в пьесе позволяет обнаружить в ней не только исторические и социальные мотивы, но и глубоко личную трагедию человека, осознавшего перед смертью, что зря растратил талант и душу, живя «не на той улице». Автор делает вывод о новаторстве Горького-драматурга, совместившего в своей пьесе голос истории и голос автора.
Ключевые слова: Горький, драма, проблематика, новаторство, жизнь, смерть.

Spiridonova L. A.
HISTORY AND PERSONALITY: “YEGOR BULYCHOV AND OTHER”

The play “Yegor Bulychov and others” occupies a special place in the Gorky drama of the 1930s d. d. In the Soviet literature it was considered as a work of socialist realism, telling of the imminent destruction of the bourgeois system. In fact, its problematic for pared first of all “eternal” questions of life: the meaning of human life and respect for death. The presence of “underwater current” in the play allows her to discover not only historical and social motives, but also a deeply personal tragedy of the men, realized before his death that he vain wasted talent and soul, because “live on wrong street”. The author concludes that the innovation of Gorky-playwright, is to combine in his play the voice of history and the voice of the artist.
Keywords: Gorky, drama, problems, innovation, life, death.

Первоначально «сцены» М. Горького «Егор Булычов и другие» были названы «Накануне». Действие в пьесе происходит в России в начале 1917 г. в момент Февральской революции. В центре пьесы — трагедия незаурядной личности, напрасно растратившей свои силы на протяжении жизни. Егор Булычов — талантливый человек, полный неуемной энергии, чувствуя приближение смерти, дерзко, порой необузданно смело выражает свой протест и отчаяние. Он лишь перед смертью осознает, что «мимо настоящего дела» жил. В февральские дни 1917 г., когда рушится мир хозяев, одним из которых является богатый купец Булычов, голос истории все громче слышится в происходящих событиях. Однако образ революции возникает лишь в финальной сцене пьесы, когда раздается пение толпы, которая движется под окнами дома. Горький пишет: «За окнами густо поют» [2, XIX, с. 60]. Что поют: «Отречемся от старого мира» или «Боже, царя храни!» — он не уточняет. Главный герой пьесы воспринимает это пение как панихиду по себе, умирающему, и по «царству, где смрад». Перед смертью он дерзко спорит с Богом, спрашивая его: «Какой ты мне отец, если на смерть осудил? За что? Все умирают? Зачем? Ну, пускай — все! А я — зачем?» [2, XIX, с. 60]. Можно сказать, что главной проблемой, оттесняющей на второй план социальные мотивы, в пьесе является тема смерти и извечный вопрос «Зачем живет человек?»

Бунт Булычова — это не бунт Фомы Гордеева и других горьковских героев, «выламывающихся» из своего класса и мечтающих об иной жизни. Он не желает никакой революции, считая ее светопреставлением, концом мира. О революции рассуждают другие герои пьесы: Лаптев, Достигаев, Меланья, даже Шура. Достигаев утверждает: «Государственный плетень со всех сторон свиньи подрывают, и что будет революция, так это даже губернатор понимает…» [2, XIX, с. 23]. Павлин, Звонцов и Елизавета обсуждают известие об отречении Николая II от престола. А Булычов вспоминает, как царь жал ему руку в дни, когда праздновали трехсотлетие дома Романовых в Костроме, и уверяет Павлина:

> «Нет, дело — не в царе… а в самом корне…
> Павлин. Корень — это и есть самодержавие.
> Булычов. Каждый сам собой держится… своей силой… Да вот сила-то где?» [2, XIX, с. 36].

Безуспешно пытаясь понять смысл собственной жизни хотя бы перед смертью, Булычов задается прежде всего «вечными» вопросами бытия. Богатый купец, успешно и бездумно живший в молодости, озабоченный лишь ростом своего капитала, «распутный, с людьми — жесткий, до денег жадный» [2, XIX, с. 53], он вдруг «наткнулся на острое»: «Ну, ведь всякому… интересно: что значит смерть? Или, например, жизнь?» В отличие от толстовского Ивана Ильича, Булычов не может покорно принять

* Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ, проект «Максим Горький как мировое явление. Роль Горького в литературе, критике, публицистике, политике, культуре и искусстве, театре, кино, современной инфосфере» № 18–012–00158.

Copyright © 2018

смерть, он бунтует и сопротивляется: «Лег — значит — сдался. Это как в кулачном бою» [2, XIX, с. 50]. Это бунт не против «своего класса», а против собственной судьбы. Испробовав все средства, которые ему предлагают врачи, знахари и даже шарлатаны, он чувствует себя трагически обманутым самой жизнью, которая оказалась похожей на «царство смрада».

Обращаясь к Шуре, Булычов объясняет ей: «Попы, цари, губернаторы… на кой черт они мне надобны? В Бога — я не верю. Где тут Бог? Сама видишь… И людей хороших — нет. Хорошие редки, как …фальшивые деньги!» [2, XIX, с. 50]. На вопрос, что же делать после отречения Николая II, он отвечает так: «Царя выбирать. Без царя — перегрызетесь вы все» [2, XIX, с. 48]. А когда ему говорят о революции, он размышляет, пропьют или не пропьют рабочие государство, когда станут его хозяевами. Булычова окружают родные и близкие, озабоченные только тем, кому достанется его капитал. Идет мелочная возня из-за завещания, в которой участвуют, с одной стороны, жена и ее сестра Меланья, с другой — дочь с зятем и ее близкие. А Булычову уже не интересно, что будет с его капиталом. Он спокойно относится к попыткам Мелании переписать векселя на имя сестры и поясняет:

> «— Ну, это — твое дело! Однако в случае моей смерти Звонцов Аксинью облапошит. Варвара ему в этом поможет…
>
> Мелания. Вот как ты заговорил? По-новому будто? Злости не слышно. Булычов.
>
> Я злюсь в другую сторону» [2, XIX, с. 33].

Объясняя смысл последней фразы, Е. Тагер пишет:

> «В самом Булычове вся эта мелкая возня вызывает равнодушное презрение. Он весь в “большой смерти”, надвигающейся на общество в целом, он трагически переживает утрату другого, несравненно более обширного “наследия” — банкротство старого обреченного мира» [5, с. 323].

Однако Булычов «злится в другую сторону» не потому, что переживает надвигающуюся гибель капитализма. Напомним, что события в пьесе происходят в феврале 1917, т. е. октябрьская революция еще не произошла и неизвестно, как развернутся события. Его «злит» собственное бессилие, судьба человека, обреченного на смерть: ведь Бог, в которого он не верит, от него отвернулся, и ждать спасения больше не от кого.

Слова о «большой смерти» можно было бы объяснить ссылкой на Первую мировую войну, продолжающуюся в 1917 г. Ведь Булычов появляется в первом действии со словами «Народа перепортили столько, что страшно глядеть». Он только что вернулся из лазарета и общается с Павлином, рассуждающим о соображениях «высшей власти». Но эти соображения не трогают Булычова, который убежден: «Одни — воюют, другие — воруют» [2, XIX, с. 10]. Война прошла мимо него, поэтому он относится с иронией к словоблудию Павлина, говоря: «Воспламенили дух, да в лужу и — бух…» [2, XIX, с. 11].

Образ «большой смерти» свидетельствует о наличии в произведении двух разных планов: малого, «булычовского», и большого, исторического. Написанная в 1930–1931 гг., пьеса не могла не отразить мысли Горького о происходящем в СССР. «Большая смерть» уже реально надвинулась на страну, оставалось всего несколько лет до кровавого 1937 г. Начав сомневаться в справедливости осуждения «врагов народа», писатель сам «злился в другую сторону», размышляя о собственной судьбе. Не вернуться в СССР он уже не мог: слишком много важных дел и новых начинаний ожидали его там, а главное, он все еще рассчитывал, что ему удастся хоть что-то изменить в советской политике.

Бесспорно, в основе сюжета пьесы лежат реальные факты из жизни поволжского купечества, которое хорошо знал Горький. Литературоведы досконально изучили историю Нижнего Новгорода, Костромы, Вятки, Ярославля в поисках прототипов героев пьесы и места ее действия. Оказалось, что в Нижнем существовало несколько поколений богатых купцов и промышленников Булычёвых, один из которых в 1890 г. поднес поздравление и подарки царю Александру III. Существовал «Торговый дом А. В. и В. Ф. Булычёвых», которые торговали железным товаром, а Т. Ф. Булычёва, «жадного и скупого» владельца большого пароходства, Горький назвал в «Очерках и набросках» «хозяином реки Вятки». Его пароходы («Орлов», «Филипп Булычёв», «Братья Булычёвы» и др.) ходили от Нижнего Новгорода до Казани и Вятки, а дочь тоже звали Александрой.

При создании образа главного героя пьесы Горький пользовался и чертами характера купцов-миллионеров С. А. Морозова, Н. А. Бугрова, Я. Е. Башкирова, Г. И. Чернова, Д. В. Сироткина и многих других. Но ни один их них не является точной копией Булычова. Горький заметил: «Я портретов с живых людей не пишу» [2, XIX, X, с. 177]. Сложный многомерный образ главного героя — не просто тип русского купца, «прямого, как железные рычаги», а собирательный портрет незаурядного человека, озабоченного философскими вопросами о смысле жизни и сути бытия, о правде и лжи, о вере и религии.

Герои пьесы тоже не являются портретами с натуры, хотя среди реальных людей существовали и нижегородский купец А. М. Губин, и гласный Думы А. А. Зарубин, и член Союза рабочих водного транспорта Яков Лаптев и даже генерал Н. П. Бетлинг, участник русско-турецкой войны. Нельзя ответить однозначно и на вопрос, где происходит действие пьесы. Булычов вспоминает Кострому, где он встречался с Николаем II во время его поездки по Волге. 700-летие Костромы праздновалось в тот же год, что и 300-летие династии Романовых. 19 и 20 мая 1913 года там состоялась встреча царя с российским купечеством и пышный праздник.

На нем богатейшие люди Поволжья приветствовали членов царского семейства, а Н. А. Бугров поднес им хлеб-соль на серебряном блюде. Но в пьесе упоминается и пригород Нижнего Новгорода село Копосово, где находится монастырь игуменьи Меланьи, и Вятка.

Но больше всего дом Булычова похож на особняк, в котором поселили самого Горького 14 мая 1931 г. после возвращения из Сорренто. Сравним описание дома в начале первого акта пьесы с реальной обстановкой в доме, принадлежавшем до революции миллионеру С. П. Рябушинскому: «Столовая в богатом купеческом доме. Тяжелая громоздкая мебель. Широкий кожаный диван, рядом с ним — лестница на второй этаж. В правом углу фонарь, выход в сад» [2, XIX, с. 7]. Именно такой увидел Горький обстановку в особняке, построенном Ф. Шехтелем в стиле модерн, с монументальной лестницей из мрамора. Именно здесь создавалась последняя часть «Егора Булычова». Уникальный дом на Малой Никитской улице, № 6 стал тюрьмой для писателя: каждый его шаг был под контролем чекистов, напрямую связанных с Г. Ягодой, у входа сидел комендант, к которому поступала вся корреспонденция Горького.

Егор Булычов тоже чувствует себя «арестантом» в собственном доме. Выразителен конец первого действия: герой идет к буфету, чтобы выпить померанцевой водки, и восклицает: «Заперли, черти. Эки свиньи! Оберегают. Похоже, что я заключенный. Арестант… вроде» [2, XIX, с. 21]. Сопоставим жизненную сцену, которую описал А. К. Воронский в «Воспоминаниях об А. М. Горьком»: за ужином писатель попросил коньяку, а когда ему отказали, взял трехгранную склянку с чернилами и стукнул ею об обеденный стол. «Перед ним на скатерти расплылась большая лужа, а он сидел и размешивал ее со сливками» [4]. Такие минуты бессильной ярости, которые Горький скрывал под шутками или нелепыми выходками, явно напоминают булычовские чудачества. Оба они злятся «в другую сторону».

Некоторые сцены в пьесе как будто списаны с реальной жизни Горького. Сопоставим картину из первого акта пьесы — разговор Булычова и Глафиры — с воспоминаниями домашнего врача и сиделки писателя О. Д. Чертковой:

> «Булычов. Как по-твоему — умру я?
> Глафира. Не может этого быть.
> Булычов. Почему?
> Глафира. Не верю.
> Булычов. Не веришь? Нет, брат, дело мое — очень плохо, я знаю!
> Глафира. Не верю» [2, XIX, с. 20].

Рассказывая о последних днях жизни Горького, О. Д. Черткова пишет:

> «Однажды ночью он проснулся и говорит: “А знаешь, я сейчас спорил с Господом Богом. Ух, как спорили. Хочешь — расскажу?” А мне неловко было его расспрашивать. Может подумать, что я перед смертью его расспрашиваю. В то, что он умрет, я никак не могла поверить, хотя и знала, что положение безнадежное. Так и не узнала, о чем он спорил с Богом. <…> За день перед смертью он в беспамятстве вдруг начал материться. Матерится и матерится. Вслух. Я — ни жива, ни мертва. Думаю: “Господи, только бы другие не услыхали!” Потом затих» [1, с. 83].

Как можно объяснить такие переклички? Видимо, в 1930 г., думая о том, что, вернувшись на родину, он долго не проживет, Горький напророчил себе судьбу Егора Булычова. Ведь он вел себя перед смертью так же, как его герой. Приходится признать, что в пьесе гораздо больше элементов «подводного течения», связанного с личностью автора, чем социальных мотивов. Становится ясной еще одна загадочная фраза Булычова: «Понимаешь… какой случай… не на той улице я живу! В чужие люди попал, лет тридцать все — с чужими» [2, XIX, с. 50]. Почему Булычов называет цифру 30, ведь умирает он далеко не молодым, да и торговыми делами занимается немало лет. Это высказывание явно имеет двойной смысл: в чужие люди попал молодой жизнерадостный приказчик, когда женился на богатой глупой купчихе и стал заниматься торговым делом. Но почему же он живет «не на той улице»?

Попробуем понять фразу иначе: она написана в 1931 г. Примерно 30 лет назад молодой Горький сблизился с большевиками и стал помогать им «делать революцию». И только к концу жизни, разочаровавшись в происходящем на родине, понял — «в чужие люди попал». Будучи «буревестником революции», он видел ее в романтическом ореоле и не мог смириться с жестоким подавлением личности, с кровью и насилием. Следовательно, трагедия героя пьесы отражает прежде всего трагедию стареющего писателя, который при всем желании уже ничего не мог изменить в жизни, чтобы вырваться из «золотой клетки». Проигрывая в уме ситуацию Егора Булычова, Горький провидчески предсказал в этой пьесе собственную судьбу. Пройдет около пяти лет, и в подмосковном имении «Горки-10» разыграется подобная сцена, только «другими» будут Сталин и К° с одной стороны, Г. Г. Ягода, М. И. Будберг и Крючков — с другой. А место умирающего Булычова займет сам Горький.

Становится ясно, что в пьесе «Егор Булычев и другие» звучат одновременно голос истории и голос автора. Ее главную тему можно определить как прозрение человека, перед смертью осознавшего, что он «не на той улице живет», т. к. «в чужие люди попал». Предчувствуя приближение «большой смерти», герой «злится» на себя, на Бога, на саму жизнь, которую так и не может понять. Почему революция, которая должна была обновить Россию и создать нового человека, как мечтал Горький, обернулась кровавой борьбой и террором? Почему молчит «разум истории», а торжествует зло, превращая жизнь в светопреставление? Бунт Егора Булычова — это

мнимый конфликт, скрывающий подлинный: противостояние еретика Горького террору и беззаконию. Тогда понятно, почему так волновался писатель, читая пьесу молодым режиссерам и актерам театра им. Евг. Вахтангова.

В замысле пьесы и ее понимании самим Горьким изначально не было идеи о гибели капитализма и торжествующем шествии социализма. Первое название произведения «Накануне» можно понимать двояко, а его черновая рукопись, по-видимому, была сожжена. Современная трактовка пьесы была подсказана писателю в процессе подготовки спектакля в московском театре имени Евг. Вахтангова режиссером П. Г. Антокольским. Именно он поставил задачу на материале купеческой жизни дать символическое изображение гибели капитализма: в лице обреченного на смерть Булычова выступает не отдельный человек, а класс собственников, которых неминуемо сметет революционный ураган. Почти все герои казались ему «типичными представителями русской буржуазии», вымирающей «как класс».

Интрига произведения в понимании Антокольского — жестокая борьба родственников и партнеров за булычевское наследство. Он писал Горькому:

> «Наша задача отчетливо вскрыть эту борьбу в пьесе, личный хищный интерес у всех действующих лиц этой группы, показать острые клыки даже у такого по виду убогого и забитого человечка, как Мокей» [2, XIX, с. 495].

Выступая соавтором писателя, режиссер решил осовременить пьесу идеей неминуемой гибели старого строя, а заодно постарался сделать ее сценичной. Ведь большинству вахтанговцев «Егор Булычов» сначала не понравился. Б. Е. Захава, вспоминая о своем первом впечатлении от чтения Горького, откровенно признался: «Плохая пьеса!» Он заметил, что в ней нет интриги, нет завершения сюжетных линий, а «некоторые сцены вырастают до размеров сгущенного социального символа» [3, с. 158].

Но П. Г. Антокольскому пьеса понравилась, и Горький получил от театра официальное уведомление, что она принята к постановке. Осенью 1931 г. начались репетиции, и тут же стала ясна «новаторская» позиция режиссера. Поклонник современного театра, он попытался поставить произведение по образцу мейерхольдовского «Ревизора». Дом Булычова был наполнен резиновыми куклами и надувными шарами, которые в финале с треском разлетались в куски, символизируя «гибель старого мира». Более того, Антокольский попросил Горького ввести в число героев большевика, которого в пьесе не было. Писатель написал несколько страниц — новую вставку во второй акт, где расширил образ Лаптева, рассуждающего с Шурой о революции. Но выполнив просьбу режиссера, он не сделал никаких существенных изменений в финале, который, по мнению Антокольского, должен был кончаться смертью Булычова. Рассматривая горьковскую пьесу как семейно-бытовую драму, действие которой сосредоточено на борьбе за наследство, он создал видимость интриги и положил под подушку Булычова красный сафьяновый портфель, в котором находилось завещание.

Вряд ли все это могло понравиться Горькому. Вскоре режиссера заменили другим — Б. Е. Захавой. Перечитав пьесу, он понял ее своеобразие и новаторство. «Егора Булычова» нельзя было ставить как бытовую семейную драму, характерную для дореволюционного театра. Захава, по его признанию, почувствовал колоссальную глубину горьковской пьесы, ее масштабность и даже загадочность. Он правильно определил кульминационные центры действия: сцены с Трубачом, Пропотеем и финал. Режиссер понял, что все, что происходит в доме, является отражением того, что делается за его стенами в стране. Тем не менее и он, согласно направлению театра, решил поставить пьесу как произведение политическое. Булычов виделся Захаве как «отщепенец своего класса», а его гибель, которая кажется герою концом мира, «светопреставлением» — гибелью всего класса собственников. Поэтому перед смертью к Булычову должны были явиться Павлин и дьякон, чтобы причастить его и соборовать.

В соответствии с новой трактовкой произведения, Захава решил поменять местами отдельные сцены, ввести злободневный политический пролог, которым открывался спектакль, и изменить финал, придав ему революционный смысл. Теперь перед началом спектакля на сцене появлялись герои, которые читали подлинные тексты газет или официальных документов, относящихся к февралю 1917 г. Поп Павлин читал царский манифест об отречении Николая II от власти, Лаптев — большевистскую прокламацию, а все остальные — газетные сообщения с фронтов Первой мировой войны. Таким образом, уже до начала действия, режиссер объяснял зрителям смысл выражения «большая смерть» — это война и революция.

Побывав на репетиции спектакля в начале 1932 г., Горький высказал много замечаний. Пролог он разрешил оставить, но против финала решительно возразил. Писатель категорически потребовал убрать «сцену с попами» и революционную демонстрацию с пением «Марсельезы», звуки которой врываются в окно дома Булычова. Смерть героя тоже отменялась, Булычов не умирал, спектакль кончался вновь написанным разговором с Шурой, где не говорилось ни о какой революции:

> «Булычов. Что это? Панихида… опять отпевают! Шура! Кто это?
> Шура. Иди сюда, иди… смотри!
> Булычов. Эх, Шура…» [2, XIX, с. 60].

В стенограмме беседы записаны слова Горького:

> «Панихиду не нужно. Ее нужно выкинуть. Сразу оркестр за сценой и Шура у окна. Крик Булычова:

> “К черту, вон, в яму, к дьяволу!” А панихида не нужна. Получается, как будто попы за дверями стояли. Вы не увозите его, пускай лежит тут и бормочет. Все сбежались, его подхватили, в это время — поют. Достигаев с женой примыкают к демонстрации. А остальная публика остается. Это совершенно неожиданная штука, и она не умещается у меня, это вы уберите. Это вы плохо придумали» [3, с. 8].

Писатель возразил и против финала 2-го акта, где вместо трубы, в которую дудит Гаврила Увеков, за сценой громко играл духовой оркестр. Захава недоумевал: так хорошо придумал и все отменить? Много лет спустя он признался: «Откровенно говоря, я до сих пор не могу понять, почему. Мне иногда кажется, что здесь была какая-то интимная причина. Несомненно, что в образе Егора Булычова есть элемент личный, в этот образ Горький вложил кое-что от самого себя, от своей собственной психологии» [5, с. 165–166]. А Горький, оценивая работу режиссера и игру актеров на генеральной репетиции, заметил: «Кое-какие есть неясности, недоговоренности, но это — от пьесы. Я вижу, что в ней есть много недосказанного» [2, XIX, с. 500].

После премьеры в театре им. Евг. Вахтангова, которая состоялась 25 сентября 1932 г., Горький решил передать пьесу в другие театры, которые тоже претендовали на ее постановку: Московский Художественный и Большой драматический в Ленинграде. Можно предположить, что, несмотря на большой успех спектакля, Горький все-таки был уверен, что вахтанговцам не удалось полностью воплотить его замысел. Исполнитель главной роли Б. В. Щукин блестяще сыграл человека, переросшего свою среду, стоящего «на голову выше своего класса и любившего жизнь со всеми ее радостями». Но и он никак не мог понять, положительный или отрицательный герой Булычов, и спрашивал об этом автора. На что писатель, улыбнувшись, ответил: «Положительно-отрицательный» [3, с. 239].

И хотя Горький кое в чем согласился осовременить пьесу, он не увидел на сцене воплощения того, что лично ему было очень дорого. О постановке вахтанговцев В. И. Немирович-Данченко отозвался так: «Там было много крикливых эффектов, яркого и резкого уклона в фельетонную политику» [3, с. 149]. Приняв пьесу к постановке в своем театре, он писал Горькому 22 декабря 1932 г.: «Это цельное драматическое произведение, но — больше пьесы» [3, с. 145]. Можно было ожидать, что в прославленном академическом театре к тексту произведения отнесутся более внимательно. Исполнитель роли Булычова в МХАТе Л. М. Леонидов считал, что пьеса написана на тему о смерти вообще и сравнивал ее с толстовской «Смертью Ивана Ильича». «Образ полон противоречий», — заметил он и пояснил: «Все понял перед концом. В лице Булычова не капитал умирает. Булычов от природы талантлив. Если бы он дожил до революции, неизвестно, что бы сделал и кем бы был» [2, XIX, с. 504].

Тема смерти занимает не последнее место в пьесе Горького. У Леонидова были все основания сравнивать ее со «Смертью Ивана Ильича» Л. Толстого. Поднимаемые Толстым кардинальные вопросы о смысле жизни и отношении к смерти, о том, как человек умирает и нужен ли ему Бог в последние дни жизни, всегда интересовали Горького. Но восхищаясь мастерством великого писателя, он решал эти вопросы по-своему.

В основе сюжета обоих произведений лежит тема прозрения человека, который только перед смертью понял, что жил неправильно. В центре внимания Толстого — идея духовного спасения, воскресения души. Его герой, живший обычной жизнью чиновника, заботясь лишь о земных благах и удовольствиях, в последние дни понимает, что существовал «во грехе». Средний человек, хороший семьянин и служака, он страдает не только от боли, но и от одиночества, от страха смерти. После причащения, ему становится легче, он видит свет загробной жизни и понимает: «Кончена смерть, ее больше нет».

Герой Горького прежде всего чувствует отчаяние от того, что обманут судьбой. В отличие от Ивана Ивановича, он не считает свою жизнь правильной и безгрешной. В ответ на упреки Меланьи Булычов признается: «Конечно, я — грешник, людей обижал и вообще… всячески — грешник. Ну — все друг друга обижают, иначе нельзя, такая жизнь» [2, XIX, с. 34]. Он не может понять, почему Достигаев, который на десять лет его старше и «намного жуликоватее», не наказан Богом. Наживая большие деньги, живя в свое удовольствие, т. е. греховно, он никогда не думал о смерти и воскресении. Булычов с иронией относится к проповедям Павлина и к словам Мелании о спасении души: «Ну да, ежели украл да на церковь дал, так ты не вор, а — праведник» [2, XIX, с. 34].

Как видим, горьковский герой не раскаивается в грехах: ведь другие купцы грешили не меньше. Еретик и озорник, он бунтует, ибо не может смириться со своей участью. Когда Павлин уговаривает его покорно принять возмездие за греховную жизнь, Булычов спрашивает, в какой суд можно подать жалобу на преждевременную смерть. В разговорах с Павлином и Меланьей он намеренно резко демонстрирует свое безбожие. У него нет уважения к духовным лицам, т. к. под христианской проповедью они скрывают корыстные намерения: Павлин выпрашивает большую сумму на колокол, Меланья хочет вынуть из «дела» свои деньги. А Булычова даже перед смертью волнуют не только его личные проблемы. Он говорит Павлину:

> «Все отцы. Бог — отец, царь — отец, ты — отец, я — отец. А силы у нас — нет. И все живем на смерть. Я — не про себя, я про войну, про большую смерть. Как в цирке зверя-тигра выпустили из клетки на людей» [2, XIX, с. 37].

Бессилие что-либо изменить в своей судьбе — вот истинная причина трагедии Булычова.

В одной из заметок, говоря о себе, Горький писал: «Бывают дни, когда все кажется отвратитель-

ным, все — цветы, стулья, люди, солнце. И отвратителен — сам себе — человек, вот этот, который пишет — я. Отвратителен своим ощущением бессилия преодолеть самого себя. Если я исхитрюсь прожить еще несколько лет, меня застигнет очень одинокая и тяжелая старость» [4]. Заметка не датирована, но, скорее всего, написана в Сорренто в 1930 г. Мысль о собственной судьбе сплетается в ней с ощущением бессилия и отвращением к самому себе, вынужденному писать «Сомова и других». Возникает и мысль о смерти.

В отличие от Толстого, для которого болезнь героя является «арзамасским ужасом», приближением неотвратимой трагедии, Булычов вызывает иные чувства у автора. Обращаясь к актерам и режиссерам, Горький постоянно просил не подчеркивать болезненного состояния главного героя, а пьесу сделать посмешнее. В. И. Немирович-Данченко писал К. С. Станиславскому о Леонидове, исполняющем роль Булычова: «…он решил, что эта пьеса написана на тему о смерти. О смерти вообще. Будто бы даже тут есть что-то от “Смерти Ивана Ильича”». И тут же сообщил, что Горький просил его: «Пожалуйста, совсем не надо давать “больного”, ибо Булычов — сильный, не сдающийся человек» [4]. Для Толстого преодоление страха смерти заключается в пробуждении души человека, поверившего в загробную жизнь. Для атеиста Горького борьба до последнего вздоха — удел Человека, заботящегося не об индивидуальном бессмертии, а о социальной значимости своей жизни.

Премьера пьесы состоялась во МХАТе 6 февраля 1934 г. И хотя в ней не было крикливых эффектов и актуальной политизации, свойственной театру им. Евг. Вахтангова, идея гибели старого мира, символом которого является главный герой, не только прозвучала в спектакле, но и сохранилась у мхатовцев надолго. Исполнитель роли Булычова в 1965 г. Б. Ливанов писал:

> «Герой пьесы — революция, движение революции, ее приход». Не считая Булычова героем, он тем не менее почувствовал наличие подтекста в произведении и заметил, что булычовский дом — «гигантская клетка, где живет огромный, одинокий, затравленный медведь, окруженный врагами» [3, с. 148].

При жизни Горького была создана еще одна интерпретация пьесы в ленинградском Большом драматическом театре. Режиссер К. К. Тверской вспоминал:

> «Мы хотели прочесть “Булычова” как пьесу политическую, хотели создать публицистический спектакль — рассказ о разложении и неизбежном крахе старой собственнической царской России в результате неудачной войны и назревавшей революции» [3, с. 186].

Но после встречи с Горьким 26 мая 1932 г. на даче в Горках это намерение немного изменилось. Горький говорил ленинградцам о судьбах разных поколений русской буржуазии. В Булычове он видел человека, самостоятельно выбившегося в люди, энергичного, предприимчивого, жизнелюбивого, похожего на Илью Артамонова-старшего.

Он попытался хоть немного снизить революционный акцент в пьесе. Когда второй режиссер В. Люце сказал, что в Шуре они видят будущую сторонницу большевиков, «Алексей Максимович несколько охладил нас, рассказал, что она — случайная попутчица революции, впадающая впоследствии в “левый уклон”» [3, с. 190]. Действительно, дерзкий протест Шуры основан не на ее революционности и неприятии старого строя, а на конфликте с «другими», доводящими ее любимого отца до смерти. Но к этому времени Горький уже понял, что нужно советским театрам, и сосредоточил внимание актеров и режиссеров на роли российской буржуазии в истории.

Большой удачей в постановке Большого драматического театра стал образ Булычова. Его играл Н. Ф. Монахов, который не побоялся дать свою версию этого характера, так как почувствовал наличие подводного течения в пьесе. В трактовке образа героя он делал упор на его автобиографичность и трагедийность. Егор Монахова — фигура очень значительная: это хозяин в семье, в доме, в городе и, может быть, даже в России. В статье «Моя работа над “Егором Булычовым”» он писал: «… крупный, сильный человек, типа Бугрова, Морозова, Это громадный развесистый дуб, снедаемый внутренним червем» [3, с. 241]. И хотя актер тоже связывал болезнь Булычова с неизлечимой болезнью буржуазного общества, у него были достаточно веские основания для собственного понимания образа главного героя и его подтекста.

Попробуем раскрыть этот подтекст, учитывая, что только теперь стало возможно сопоставить текст пьесы с событиями советской действительности 1930–31 гг. и неизвестными ранее архивными документами. Болезнь Булычова, в самом деле, косвенно проецируется на болезнь общества, но не того, в котором умирает богатый купец, а того, где один за другим идут политические процессы против «вредителей». Страшный рак подозрительности закрадывается в души людей при известиях об аресте 48 так называемых «организаторов пищевого голода», о расстреле без суда и следствия А. П. Пальчинского, Н. К. Фон-Мека и А. Ф. Величко. А тут еще вся буржуазная и эмигрантская пресса твердит, что процессы «вредителей» нужны Сталину и его сторонникам, чтобы скрыть провалы собственной политики и свалить вину на оппозиционеров. Даже давний друг Горького Р. Роллан требует у него объяснений, подозревая, что процессы фальсифицированы, а «подлинные» показания выбиты под пытками.

Процесс над меньшевиками, среди которых были люди, работавшие с Горьким не один год, поколебал его уверенность в существовании «врагов народа». Вернувшись на родину и узнав, что гото-

вятся новые процессы, а в Политбюро идет ожесточенная борьба между его членами, Горький усомнился в сути происходящего. Обстановка в стране напоминала «царство смрада»: «Гаврило-архангел конец миру трубит!.. Глуши, Гаврило! Светопреставление! Конец миру…» [2, XIX, с. 42].

Сохранились воспоминания медсестры и сиделки Горького О. Д. Чертковой, которая свидетельствует, что пьеса «Егор Булычов и другие» имеет глубоко скрытый личностный подтекст. Она пишет: «В “Егоре Булычове” он изобразил меня. Сперва так и называлась — Липа, потом переделал на Глафиру. А в самом Булычове многое от А<лексея> М<аксимовича>» [1, с. 87]. Черновая рукопись пьесы до сих пор не разыскана, но этому свидетельству можно верить. В образе главного героя пьесы, и правда, много черт самого автора.

Егор Булычов, умный талантливый человек, обуреваемый страстями, одинок, несмотря на то, что дом наполнен «чертями домашними» (именно так Горький шутливо называл своих близких) и претендентами на наследство (как Булычов, он тоже не оставлял завещания). Кроме Шурки его искренне любит только Глафира (О. Д. Черткова — последняя возлюбленная писателя). «Здоровая, каленая», она верно служит Булычову днем и ночью. Время от времени появляются «умный и дерзкий» крестник Яков, «как бы член семьи» (Зиновий Пешков, брат Якова Свердлова) и достойный Булычова «партнер и враг» Меланья, которую он знает «и на глаз и на ощупь» (М. И. Бенкендорф-Будберг). Меланья, как прежняя любовница Булычова, ненавидит Глафиру, считая ее блудодейкой. Она настойчиво требует от героя пьесы завещания в свою пользу, чего добивалась от Горького и Будберг. А главное, она называет Булычова еретиком — прямой намек на писателя. Наученный ею Пропотей тоже пророчит ему смерть: «Стукнула полночь… спел петух ку-ка-ре ку… тут конец еретику…» [2, XIX, с. 57].

У Егора Булычова две дочери — законная Варвара и побочная Шурка. Правя беловую рукопись, Горький заменил определение «побочная» на «приемыш». Нет ли тут аналогии: ведь у писателя два сына — законный Максим и крестник Зиновий. Не к Максиму ли обращены его слова о том, что хорошие люди редки, как фальшивые деньги. Кто встретит их на родине и что придется делать сыну? «Вот они теперь запутались, завоевались… очумели! А мне какое дело до них? Булычову-то Егору — зачем они? И тебе… ну, как тебе с ними жить?» [2, XIX, с. 50]. Вряд ли богатый купец, даже такой озорник, как Булычов, мог сказать, что ему не нужны ни цари, ни губернаторы. Ведь он откровенно признается, что мир устроен так: «…мое дело — деньги наживать, а мужиково — хлеб работать, товары покупать» [2, XIX, с. 20]. А всемирно признанному писателю Горькому и вправду нет дела до идущей в СССР жестокой борьбы за власть. В ответ Шурка просит отца не беспокоиться о ней. Она симпатизирует большевикам, как и Максим, который в отличие от отца после Октября вступил в члены ВКП(б).

В речах Булычова то и дело слышатся интонации Горького. Он утверждает, что «рубль ворует. Он сам по себе есть главный вор» [2, XIX, с. 20]. Напомним любимое горьковское изречение Прудона, что «собственность есть кража». Булычов не любит мужика, считая, что ему «все равно, что жить, что умирать» [2, XIX, с. 20]. Даже в облаченном в рясу попе Павлине он видит в первую очередь человека и пытается в спорах с ним определить, в чем главный смысл жизни и «что есть истина». Постоянные рассуждения о правде и справедливости, свойственные героям пьесы, характерны для самого Горького. Размышляя о том, что такое «старая правда» и «закон правды», он тщетно пытается выяснить, в чем же заключается правда, и нужна ли она человеку.

Булычов, как Горький, не верит в Бога, считая, что человек «сам собой держится, своей силой». При этом он может закрывать на многое глаза: «…надо было табак курить. В дыму легче — не все видно» [2, XIX, с. 38]. Донат сообщает Шуре, что Булычова любят извозчики, т. к. «он с ними не торгуется, сколько спросят, столько и дает» [2, XIX, с. 28]. Горький, как известно, тоже никогда не торговался с извозчиками и даже давал деньги мошенникам, если они его остроумно обманули. Сопоставим сцену с трубачом, которого Булычов щедро награждает, когда тот признается, что не дурак и не жулик. Подобные сопоставления можно продолжить. Но главное, Булычов сходен с Горьким в своей жизненной позиции: он постоянно размышляет о смысле жизни и назначении человека, он ненавидит мещанство, иронически относится к либеральным речам, не выносит «стертых слов».

Нет сомнения, что в пьесе одновременно звучат голос истории и голос автора. Ее главную тему можно, как уже было сказано, определить как прозрение человека, перед смертью осознавшего, что он «не на той улице живет», т. к. «в чужие люди попал». Предчувствуя приближение «большой смерти» (не только террора, но и Второй мировой войны), герой злится на себя, на Бога, на саму жизнь, которую так и не может понять. И. П. Ладыжников записал слова Горького: «У меня был большой запас любви к людям, хорошей любви, и тратил я ее щедро, не рассчитывая — достойны те или иные люди такой любви? В этой любви была большая доля жалости, м. б. не очень лестной для людей. Люди жили плохо, но мне казалось, что это не сильно беспокоит их, а я хотел, чтоб им жилось лучше. Но я сознавал также, что и мне плохо с ними. Сознание это мое не от ума, а от существа моего. Я не всегда был добр, иногда бывал раздражен, как рыба, которая попала в соленую воду, или как птица, которая питается недостаточно вкусной рыбой» [4].

В советском литературоведении драматическую трилогию Горького («Сомов и другие», «Егор Булычов и другие», «Достигаев и другие») всегда рас-

сматривали как цикл произведений о столкновении двух социальных сил: умирающего мира собственников и нарождающегося всепобеждающего социализма. Сегодня рассматривая арихитектонику произведения, нужно исходить из наличия в нем двух разных планов (исторического и личного), которые создают разную трактовку одних и тех же событий. «Подводное течение» практически не выходит на поверхность в пьесе, но именно оно движет действием. Конфликт приобретает тем большую остроту, чем острее становится опасность крушения всего старого мира.

Как уж говорилось, в пьесе два конфликта — настоящий и мнимый, но оба они связаны мыслью о прозрении человека, только перед смертью понявшего, что зря растратил свою энергию, ум и талант. Трагизм положения главного героя не в крахе старого мира, а в переоценке собственных взглядов. И, конечно, это не отказ от буржуазной идеологии, свойственной богатому купцу, всю жизнь верившему в ее ценности. Это осознание безысходности своего положения и отчаянная борьба со смертью. В пьесе несколько кульминационных центров: беседы с Павлином и Меланьей о Боге и дьяволе, сцена с Трубачом и финал. Наиболее важна Горькому сцена с Трубачом, которая почти не изменялась от первого до последнего этапов работы.

Только этот эпизод сохранился от первого варианта пьесы. Ее черновая рукопись, по-видимому, была сожжена в Сорренто, о чем Горький сообщил Халатову, говоря, что осталось лишь три страницы. Этот текст почти без изменения присутствует в беловой рукописи и трех авторизованных машинописных копиях. Мотив «светопреставления» в сцене проецируется сразу на несколько исторических событий в России: Первая мировая война, революция, гражданская война, которая продолжается в СССР даже в 1930-е годы, надвигающаяся Вторая мировая война. Библейский сюжет «страшного суда» и всемирного апокалипсиса в комически сниженном виде предстает в сцене с Трубачом. Образ Гаврилы Увекова, тщедушного маленького человека с огромной трубой, символичен. Булычов смеется, узнав его имя, которое ассоциируется с именем архангела Гавриила, возвещающего конец света. А сам Егор тогда предстает Егорием Храбрым или Георгием Победоносцем, смело выступающим против всемирного зла. Он все еще надеется на «разум истории», поэтому приказывает: «Глуши их, Гаврило! Это же Гаврило-архангел конец миру трубит!» [2, XIX, с. 42]. Понятно, почему так возмущался Горький, когда Захава заменил трубу духовым оркестром, играющим за сценой.

Сложнее объяснить горьковскую трактовку финала. Идя навстречу пожеланиям вахтанговцев, писатель дважды правил текст пьесы. Вставка, которую Горький сделал по их просьбе во второй акт, должна была дать образ положительного героя в пьесе, которого там не было. Лаптев лишь упоминался как один из персонажей — умный и дерзкий крестник Булычова. Вначале он немного напоминал приемного сына писателя Зиновия Пешкова, ставшего генералом Франции. В 1930 г. он приезжал к Горькому в Сорренто. Сделать из него большевика было бы смешно. Но театр настаивал, и Горький написал несколько новых страниц для второго акта.

Лаптев появляется на сцене, чтобы попросить у Глафиры мешок муки для своих «приятелей», а у Шуры — денег, чтобы поехать в Москву. О революции он говорит одну фразу:

> «Шура. Слушай: революция будет?
> Лаптев. Да она же началась! Ты — что, газет не читаешь? » [2, XIX, с. 27].

Шура заявляет, что хотела бы помогать Лаптеву, но это его искренне удивляет. Иными словами, если Лаптев — это тот герой, который «делает революцию», вся его работа проходит за сценой. Чем он на самом деле занимается, Горький не уточняет. В третьем действии мельком говорится, что после отречения Николая II Лаптева освободили от ареста, поэтому он «теперь загнет хвост и бунтовать будет» [2, XIX, с. 45]. Скупо намекая на революционность Лаптева, Горький ни в одном из источников текста не называет его большевиком. Сущность этого образа он прояснит лишь в пьесе «Достигаев и другие» (1932).

Можно предположить, что, говоря вахтанговцам о «недосказанности» пьесы, ее неясности и недоговоренности, Горький имел в виду изменение замысла произведения, задуманного как монодрама, но постепенно превращавшегося в социально-историческую драму. Соответственно менялись и образы многих героев. Меланья стала злобной жадной игуменьей, Глафира — просто горничной, а Варвара — интриганкой, желающей смерти собственного отца. Лаптев же так и не превратился в полноценный образ положительного героя, чего хотели в театре. От первоначальной трактовки его образа осталась лишь одна фраза: «Все возможно, все». Лаптев говорит ее в ответ на слова Ксении, что «царя хотят в клетку посадить, как Пугачева». А самому Горькому слышится в ней отголосок его разговоров с Зиновием Пешковым и вопрос о том, что ждет его на родине. В последнюю, третью, машинопись он вписывает еще одну фразу: «Все может быть». Речь идет о трубаче, возвещающем конец света.

Ясно, что идея революционного финала пьесы пришла в голову режиссерам театра им. Евг. Вахтангова и была поддержана другими постановщиками. Горький попытался пойти им навстречу, но не тронул тех страниц, которые были ему дороги. Булычов так и не узнал, какую песню поют под его окном — «Марсельезу», «Варшавянку» или «Боже, царя храни». Его вопрос «Чего на улице поют?» остался без ответа. И хотя все персонажи разделились на две группы — желающих ему смерти и всячески поддерживающих его — они вовсе не представляли разные политические силы русской буржуазии. Василий Достигаев, мечтающий о том,

чтобы государственная власть оказалась в руках хозяев, партнер Булычова. Он говорит: «Почему Америка процветает? Потому что там у власти сами хозяева…» [2, XIX, с. 24]. Оба они представляют ту часть купечества, которая усилила свои позиции, наживаясь на военных поставках в годы войны и стала мечтать об участии в управлении страной. Не случайно «другие» так жалеют, что Булычов заболел не вовремя и теряет много денег.

Тема войны непосредственно связана в пьесе с размышлениями Горького о судьбах русской буржуазии, которая в 1917 г. играла первую скрипку в оппозиции царизму. Созданные в годы Первой мировой войны военно-промышленные комитеты пытались сами руководить обороной страны и требовали создания нового правительства, включающего известных купцов, промышленников и других буржуазных деятелей. Эта тема звучит в первом акте пьесы как примета исторического времени. Во втором акте она усложняется и расширяется. Война символизирует большую смерть, «царство, где смрад» и близость страшного суда. Она ассоциируется и с гражданской войной, вновь вспыхнувшей в СССР после того, как возникли «правый» и «левый» уклоны, началась насильственная коллективизация и надвинулась угроза новой мировой войны. Наконец, в последнем акте борьба Булычова со смертью приобретает глубокий психологический смысл войны с самим собой.

Таким образом, символичны и двойственны не только сюжетные коллизии в пьесе, но и основные понятия, играющие роль концептов (война — болезнь — клетка — царство смрада — смерть). Сквозное действие в «Егоре Булычове» — борьба со смертью, преждевременной и несправедливой — объединяет текст и подтекст произведения, превращая его в монодраму.

Пьесу «Егор Булычов и другие» нельзя судить по законам, применяемым к классическим драматическим произведениям XIX–XX веков. Общечеловеческого и личного в ней не меньше, чем социально значимого и исторического. Новаторская в своей сущности, она была создана после большого перерыва в работе Горького-драматурга, когда в Европе, где он прожил около семи лет, был популярен «театр для себя». Характеризуя жанр монодрамы один из ее создателей Н. Н. Евреинов писал, что это

> «такого рода драматическое представление, которое, стремясь более полно сообщить зрителю душевное состояние действующего, являет на сцене окружающий его мир таковым, каким он воспринимается действующим в любой момент его сценического бытия» [3, с. 46].

Монодрама основана на двойственности восприятия мира и условности его изображения. В ней, как правило, совмещаются два плана, реальный и воображаемый. Ее отличительными чертами являются синтез комического и трагического в одном произведении, а также глубокий психологический подтекст. Теснейшее сплетение смешного и страшного было характерно не только для творчества самого Евреинова в пьесах «Веселая смерть», «Красивый деспот», «Фундамент счастья» (из быта гробовщиков), но и для всей русской литературы первой половины XX века, особенно для эмигрантской. Выразительный оксюморон (страшное смешно) объясняет наличие комических сцен в «Егоре Булычове». Подобно Евреинову, он тоже создал в этой пьесе «театр для себя», применив «примерку смерти» к ее автору. Само название оксюморон (от «оксюс» — острый) заставляет вспомнить слова Булычова о жизни и смерти: «на острое напоролся». Понять, что высшее торжество — это победа человеческого духа над страхом смерти помогает оксюморон.

Но у Горького нет условности изображения мира. Его заменяет реалистическая во всех деталях картина жизни русского купечества в последние предреволюционные годы. И хотя в пьесе совмещаются два разных плана, в последней редакции произведения голос истории явно заглушает голос автора. Назвав «Егора Булычова» сценами, Горький подчеркнул реальность изображаемого: это всего лишь сцены из истории России и одного ее жителя.

Рассказывая начинающим драматургам, как нужно создавать яркие запоминающиеся характеры, Горький исходил из опыта работы над дилогией о Булычове и Достигаеве. Тема смерти больше его не волновала. Он внушал молодым: «Нам размышлять о смерти — некогда, мы взяли в свои руки жизнь и перестраиваем ее, — это крайне трудная работа, требующая непрерывного героического напряжения всех сил воли и разума. В Союзе Социалистических Советов зарождается новое человечество». В 1933 г. он искренне думал так.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вокруг смерти Горького: Документы, факты, версии. М.: ИМЛИ РАН, 2001. 365 с.
2. Горький М. Полн. собр. соч.: Художественные произведения: в 25 т. М., 1958–1976.
3. Егор Булычов и другие. Материалы и исследования / под ред. Б. А. Бялика. М.: ВТО, 1970. 363 с.
4. Институт мировой литературы им. А. М. Горького. Архив А. М. Горького.
5. Тагер Е. Творчество Горького советской эпохи. М., 1964. 380 с.

УДК 82–32

Л. А. Спиридонова
Спиридонова Лидия Алексеевна — доктор филологических наук,
Институт мировой литературы им. А. М. Горького Российской академии наук (ИМЛИ РАН),
spirlid@mail.ru

ГОРЬКИЙ И ФИЛОСОФИЯ ПРАГМАТИЗМА*

В работе показано, как в начале 1900-х гг. М. Горький знакомился и по-своему перерабатывал идеи философии прагматизма, известные ему ранее и представшие перед ним в период его пребывания в США. Автор статьи утверждает, что в 1910-х гг. Горький критически отнесся к попыткам утвердить и в России «новое понимание целей и ценностей человеческой жизни и культуры», основанное на безусловной гипертрофии личности. Демократ и коллективист, он по-прежнему верил в необходимость революционного изменения жизни, а не ее реформирования.
Ключевые слова: русская литература XX века, М. Горький, философия прагматизма

Spiridonova L. A.
GORKY AND THE PHILOSOPHY OF PRAGMATISM

The paper shows how in the early 1900s M. Gorky met and in his own way reworked the ideas of the philosophy of pragmatism, known to him earlier and presented to him during his stay in the United States. The author argues that in the 1910s Gorky critically reacted to the attempts to assert in Russia "a new understanding of the goals and values of human life and culture", based on unconditional hypertrophy of the individual. A democrat and a collectivist, he still believed in the need for a revolutionary change in life, not reform it.
Keywords: Russian literature of the twentieth century, Maxim Gorky, the philosophy of pragmatism

Известно, что побывав в Америке в 1906 г., Горький на всю жизнь проникся неприязнью к американскому образу жизни и морали, а также к реформизму в политике и так называемой «буржуазной демократии». Об этом свидетельствуют не только широко известные циклы памфлетов «В Америке» и «Мои интервью», но и его признания в письмах из Саммер Брук, имения П. и Д. Мартин в горах Адирондаки. Около 12 (25) августа 1906 г. он писал И. П. Ладыжникову: «Знаете, что я Вам скажу? Мы далеко впереди этой свободной Америки, при всех наших несчастиях! Это особенно ясно видно, когда сравниваешь здешнего фермера или рабочего с нашими мужиками и рабочими» [4, с. 202]. В том же письме Горький сообщил, что кончает новую повесть.

Речь идет о первой редакции повести «Мать», в которой писатель пытался показать, как растет новое сознание у русских рабочих, как развиваются и крепнут в народе идеи социализма. Поэтому его особенно интересовало, как решаются вопросы веры и религии в Новом Свете, каковы там новейшие философские течения и социалистические идеи. Около 14 (27) августа 1906 г. в письме К. П. Пятницкому Горький рассказал о своей жизни в «местности, именуемой Адирондакс»: «В миле от нас — философская школа. Вокруг живут профессора и, пользуясь вакансиями, зарабатывают деньги. Читают лекции по всем наукам. Вы платите 10 дол/ларов/ в неделю и слушаете шесть лекций, за это вас еще и кормят, но преимущественно травой» [4, с. 203].

О содержании этих лекций Горький сообщил Л. Андрееву в юмористическом тоне:

> «Можно ездить в Америку для того только, чтоб побеседовать с профессором психологии. В грустный час ты садишься на пароход и, проболтавшись шесть дней в океане, вылезаешь в Америке. Подходит профессор и, не предлагая понести твой чемодан, — что он, вероятно мог бы сделать артистически, — спрашивает, заглядывая своим левым глазом в свою же правую ноздрю:
> — Полагаете ли Вы, сэр, что душа бессмертна?
> И если ты не умрешь со смеха, спрашивает еще:
> — Разумна ли она, сэр?» [4, с. 199–200].

Речь идет о знакомстве писателя с представителями распространенной в США философской школы прагматизма, возникшей в конце XIX — начале XX века. В том же письме Л. Андрееву Горький похвастался:

> «Я здесь все видел — М. Твена, гарвардский университет, миллионеров, Гиддингса и Марка Хама, социалистов и полевых мышей. <… > Еще хороши в Америке профессора, а особенно психологи. Из всех дураков, которые потому именно глупы, что считают себя умными, эти самые совершенные» [4, с. 199].

Приехав в США 28 марта (10 апреля) 1906 г. Горький к августу, действительно, успел познакомиться с писателями Марком Твеном и Гербертом Уэллсом, поэтом Эдвином Маркхэмом, профессором Колумбийского университета Ф. Гиддингсом, по-

* Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ, проект «Максим Горький как мировое явление. Роль Горького в литературе, критике, публицистике, политике, культуре и искусстве, театре, кино, современной инфосфере» № 18–012–00158.

Copyright © 2018

бывать в Гарвардском университете Кэмбриджа, побеседовать с президентом университета Ч. У. Эллиотом и профессором У. Джемсом. Американский философ и психолог Уильям Джемс (1842–1910) был одним из основателей прагматизма в американской философии. Профессор психологии Гарвардского университета в 1889–1907 гг., он был автором трудов «Основания психологии» (т. 1–2. 1890), «Многообразие религиозного опыта» (1902), «Прагматизм» (1907) и многих других. В России Горький мог познакомиться с его работами «Психология» (СПб.: Знание, 1902) и «Зависимость веры от воли» (СПб., 1904), переведенными на русский язык.

В 1904 г. У. Джемса вторично избрали президентом Американской психологической ассоциации, что свидетельствовало о его неоспоримом авторитете среди американских ученых. Горький вновь увидел его в августе среди лекторов философской школы. 19 августа (1 сентября) 1906 г. он сообщил Е. П. Пешковой:

> «Недалеко от нас — философская школа, коя функционирует только летом три месяца в году. Ее основал профессор Дюи. Читают в ней случайные люди, систематических курсов нет. Недавно читал Джемс, психолог, которого здесь чтут как звезду первой величины. Познакомился с ним — ничего, старик славный. Очень хорош Гиддингс, социолог, мы с ним в дружбе» [4, с. 212].

Известный американский философ Джон Дьюи (1859–1952) был не менее У. Джемса популярен в США. Один из идеологов прагматизма, он прославился как основатель Чикагской школы инструментализма, которая к 1903 г. переживала расцвет своей деятельности. Профессор и декан факультета философии, психологии и педагогики в Чикагском университете, а с 1904 г. — профессор Колумбийского университета Нью-Йорка, он был организатором множества «школ-лабораторий», разбросанных по всей стране. Широко известны были его книги «Психология» (1886), «Этика демократии» (1888), «Исследования по теоретической логике» (1903) и др. Можно предположить, что философская школа, организованная им в горах Адирондаки, не случайно привлекла внимание Горького.

Прежде всего его заинтересовать философская концепция прагматизма. В центре ее находится человеческая личность с ее конкретными интересами и переживаниями. Отвергая традиционные понятия философии (противопоставление духа и материи, души и тела), прагматисты утверждали плюрализм и теорию эмоций. Задаваясь вопросом, существует ли сознание, они рассматривали его как поток мышления, а психику как поток сознания. Понятие истины при этом подменялось принципом «полезного действия», которое, выражаясь в «опыте», ведет человека по пути наилучшего достижения своей цели.

Рассуждая о том, что мысль — это функция познания, прагматисты пытались определить понятие «сверхчеловеческой личности», которая призвана исполнять те человеческие намерения, которые имеют особую ценность. А поскольку все в руках самого человека, истина — это синтетическое обозначение ценностей, действующих в «опыте». При этом «чистый опыт» имеет два аспекта: материальный и духовный. Допуская возможность существования Абсолюта, прагматисты рассматривали религию как вторжение подсознательного в нашу жизнь и результат свободного выбора человека.

Нетрудно заметить, что некоторые стороны философии прагматизма были не чужды Горькому. Певец Человека с большой буквы, он всегда ратовал за свободу волеизъявления и свободу мысли. Мечтая о создании идеального человека будущего, который сделает жизнь справедливой и чистой, писатель утверждал:

> «Я не знаю ничего лучше, сложнее, интереснее человека. Он — все. Он создал даже Бога» [1, с. 377].

В письме И. Репину 24 ноября 1899 г. Горький писал:

> «А человеку очень нужна свобода, и в свободе думать по-своему он нуждается больше, чем в свободе передвижения. Никому не подчиняться — это счастье, не правда ли? Быть хозяином своей души и не принимать в нее чужого, нахально сорящего там свое» [1, с. 377].

Утверждая в пьесе «На дне» (1902) идею Человека с большой буквы, Горький не только развивал мысль Ф. Ницше о «сверхчеловеке», но и предвосхищал идеи прагматизма. Выразитель взглядов автора Сатин заявляет: «Все в человеке, все для человека! Существует только человек, все же остальное — дело его рук и его мозга!» [1, с. 177]. Еще более откровенно признание писателя в письме 17 (30) сентября 1908 г. С. С. Кондурушкину: «Полагаю, что Бог — в ощущении человеком жизни вселенской как гармонии и единства…» [4, с. 258].

В центре раннего творчества Горького человек незаурядный, свободолюбивый и яркий, герой «с солнцем в крови». По мнению писателя, только такие люди способны ускорить движение жизни, разрубить ее сложные узлы и создать новое общество. «Безумство храбрых — вот мудрость жизни!» — основной постулат его раннего творчества [2, с. 47]. Утверждение самоценности свободной человеческой личности, доминирующее в произведениях Горького, сближает его с основным постулатом прагматизма.

Можно назвать еще одну идею У. Джемса, которая была близка Горькому. В лекции «Великие люди и их окружение» американский философ говорил о тесной связи личности и окружающей ее среды. По его мнению, изменения в обществе происходят в основном под влиянием великих личностей, гениев. Мысль о движущих силах истории волновала Горького на протяжении всей жизни. Его библиотека свидетельствует, что его всегда интересовали «мировые знаменитости», способные изме-

нить течение истории или оставить в ней яркий след. В личной библиотеке писателя сохранились книги А. Вандаля о Наполеоне и Александре I, Ф. Гаррисона об Оливере Кромвеле, М. Минье о Марии Стюарт, очерки А. К. Бороздина о протопопе Аввакуме, биографии русских полководцев, книга Шель Фетингофа «Мировые знаменитости». Здесь же популярные «Сравнительные жизнеописания Плутарха» и даже «Знаменитые авантюристы XVII века».

Иными словами, изучая жизнь и деятельность великих людей, оставивших заметный след в истории, Горький пытался ответить на вопрос, что движет мировым историческим процессом и какова роль личности в нем. Написанные позднее художественные очерки Горького о В. Ленине, Л. Толстом, Л. Андрееве, Л. Красине, В. Короленко и многих других политических и общественных деятелях, писателях и революционерах отразили итог его раздумий. Мастерски сделанные портреты вождя партии большевиков Ленина и духовного вождя русской нации Л. Толстого свидетельствуют, что Горький воплощал в них свою заветную мечту о великом человеке. Характерно, что первая редакция очерка «В.И. Ленин» называлась «Человек».

Но в отличие от У. Джемса, Горький считал, что изменения в обществе происходят не только благодаря работе гениальных личностей, но и под влиянием деятельности масс. Движущей силой прогресса он считал «организующую силу труда» и постоянно отмечал роль народа в истории. Поэтому он критически относился к концепции культа «избранных» в книгах Т. Карлейля, П. Л. Лаврова и Н. К. Михайловского. Впоследствии он признался: «Я был человеком “толпы”, и “герои” Лаврова-Михайловского и Карлейля не увлекали меня» [6, с. 319]. Что касается У. Джемса, он фактически развивал основную мысль Карлейля из книги «Герои и героическое в истории», что всемирная история — это в сущности история «великих людей», а массы, не способные определить направление исторического процесса, могут быть лишь орудием в руках отдельных личностей.

Герой Горького — новый человек, социалист и революционер, тесно связанный с народом, который, пробуждаясь от сна, «поднимается разумом». В одной из лекций, которые Горький читал рабочим-пропагандистам на Капри в 1909 году, он задавал вопрос: «Может ли вообще у человека нового не быть никакого интереса к людям прошлого?» — и сам ответил: «Разумеется, нет: это невозможно психофизиологически, ибо новый человек рождается не в безвоздушном пространстве, а в известной социальной среде, в более или менее тесном кругу идей, традиций, предрассудков…» [8, с. 209, 235]. Можно сказать, что соглашаясь с американским философом, говорившим о связи личности и среды, и отдавая дань его «психофизиологии», Горький исходил в оценке событий истории из других принципов. Вера в необходимость революционных преобразований в России (т. е. кардинальное изменение социальной среды) сочеталась у него со столь же искренней верой в нового человека, способного повернуть ход истории.

Тем не менее, признавая воздействие великих личностей на ход истории, Горький нисколько не отрицал и даже пропагандировал необходимость изучения жизни и фактов биографий таких людей. В 1916 году он задумал серию книг для детей о «знаменитостях» и уговаривал крупнейших европейских писателей участвовать в ней. Р. Роллану он предлагал написать книгу о Бетховене, Г. Уэллсу — биографию Эдиссона, Ф. Нансену книгу о Х. Колумбе, Х. Н. Бялику — описать жизнь Моисея. Предполагались книги о Жанне д’Арк, Франциске Ассизском и Сократе. Этот замысел не был реализован из-за революции в России. Но Горький вернулся к нему в годы советской власти, основав серию «Жизнь замечательных людей», существующую доныне.

«Наши убеждения суть фактические правила для действия», — утверждал У. Джемс в работе «Воля к вере» (1897). Он доказывал, что верования и убеждения человека играют огромную роль в его практической жизни. Джемс разработал теорию познавательной деятельности и этическое учение о вере, которая является средством, помогающим людям в решении их проблем. И хотя прагматизм базировался на «опыте» как критерии истины, У. Джемс поддерживал и веру в Бога. В книге «Многообразие религиозного опыта» (1902) он рассматривал религиозную веру как средство установления связи между человеком и миром. Выбор веры он предоставлял самому человеку, а истинной, по мнению автора, является та вера, которая пробуждает активные импульсы человека.

Нет сомнения, что с этой книгой американского философа Горький был знаком, ибо узнал о ее содержании, будучи в Америке. В очерке «Город Мамоны», опубликованном в 1906 г. в журнале «Appleton’s Magazine» на английском языке (№ 8), он писал о «превосходном произведении» Джемса, которое заставляет мыслить. Правда, писатель назвал его «Философией религии», видимо не зная точного названия книги. Он писал: «Вот хороший пример пробуждения духа “человеческой жизни” в этой молодой энергичной стране, страдающей от золотой лихорадки» [1, с. 443].

Сама мысль о многообразии религиозного «опыта» вызывала у Горького интерес, т. к. работая над повестью «Мать», он размышлял о том, что в России традиционная христианская религия постепенно вытесняется в сознании людей верой в социализм. У. Джемс утверждал, что целью религии должно быть стремление помочь людям обрести позитивное и уверенное отношение к жизни. Она должна способствовать возникновению у человека верных представлений о себе и окружающем. Он определял католицизм как религию душевного здоровья, а кальвинизм как религию страждущей души.

Создавая в повести «Мать» новое «евангелие для пролетариата», писатель с иронией относился к попыткам прагматистов приспособить веру в Бога

к реальным потребностям американского бизнесмена. В упомянутом выше письме Л. Андрееву из США он иронизирует:

> «Интересна здесь проституция и религия. Религия — предмет комфорта. К попу приходит один из верующих и говорит:
>
> — Я слушал Вас три года, сэр, и Вы меня вполне удовлетворяли. Я люблю, чтобы мне говорили в церкви о небе, ангелах, будущей жизни на небесах, о мирном и кротком, Но, сэр, в последнее время в Ваших речах звучит недовольство жизнью. Это не годится для меня. В церкви я хочу найти отдых… Я — бизнесмен, человек дела. И мне необходим отдых. И поэтому Вы сделаете очень хорошо, сэр, если перестанете говорить о… трудном в жизни… или уйдете из церкви…» [4, с. 200].

Еще более циничен герой горьковского очерка «Один из королей республики» — американский миллионер. На вопрос, как он относится к религии, «король» отвечает: «Религия — это необходимо народу. <…> Религия — масло. Чем обильнее мы будем смазывать ею машину жизни, тем меньше будет трения частей, тем легче задача машиниста…» [6, с. 200, 202]. Считая себя способным управлять всем миром, герой Горького больше всего ненавидит социалистов, считая их слугами Дьявола. «Социалисты — песок в машине жизни, песок, который, проникая всюду, расстраивает правильную работу механизма. У хорошего правительства не должно быть социалистов. <…> Для этого все его члены должны быть избираемы в среде миллионеров. Так!» [1, с. 203]. Рисуя обобщенный сатирический портрет американского миллионера, Горький пишет: «…это были прежде всего длинные эластичные руки. Они охватили весь земной шар, приблизили его у большой темной пасти, и эта пасть сосет, грызет и жует нашу планету…» [1, с. 195].

Как мы видим, знакомясь с новейшими философскими течениями в Америке, Горький относился критически к тем идеям, которые расходились с его собственными убеждениями. Рассказывая о росте революционного сознания у русских рабочих в повести «Мать», он изображал своих героев как апостолов новой веры, апостолов социализма. Около 16 (29) июня он сообщил одному из основателей американской социалистической партии Морису Хилквиту: «Сейчас пишу большую повесть “Мать” — это хроника роста революционного социализма среди рабочих фабрики. Вот, пускай американцы купят и поучатся у русских рабочих — понимать социализм» [4, с. 194].

Сам писатель понимал социализм не так, как ортодоксальные большевики-ленинцы. Это стало ясно, когда, уехав из Америки, он примкнул на Капри к группе А. А. Богданова «Вперед», которую В. Ленин называл антипартийной фракцией и упрекал в идеализме. Об этом свидетельствует известная ленинская работа «Материализм и эмпириокритицизм». Осмысляя итоги 1905 г., Горький пришел к выводу, что само понятие «революция» следует углубить и расширить, включив в него идею духовного обновления человека посредством новой веры. Не без влияния доктрин прагматизма, он руководствовался практической задачей: невозможно перестроить Россию, народ которой исповедует христианство, если не заменить его в общественном сознании верой в социализм.

Считая социализм новой религией, с чем никак не мог согласиться Ленин, Горький ратовал не за насильственное подавление буржуазии в ходе классовой борьбы, а за гармонизацию мира и самого человека в процессе творчества новой жизни. Он писал Е. П. Пешковой из Америки: «Должен сказать тебе — я здесь многое понял и между прочим понял, что до сей поры я — революционером не был. Я только становлюсь им. Те люди, которых мы привыкли считать революционерами — только реформаторы. Самое понятие революция — должно углубить. И возможно!» [4, с. 210].

Размышляя о путях обновления мира, Горький развивал мысль о духовном «воскресении» русского народа, расширив тем самым понятие революция. Главная героиня повести «Мать» — «душа воскресшая». Неграмотная темная женщина, она начинает понимать новую правду сына. Павел Власов — образ социалиста — сеятеля, который пропагандирует идеи социализма среди рабочих фабрики. Падая на добрую почву, эти семена дают обильные всходы. Первомайскую демонстрацию Горький сравнивает в повести с крестным ходом. Андрей Находка обращается к толпе перед началом движения: «Мы пошли теперь крестным ходом во имя бога нового, бога света и правды, бога разума и добра! Далеко от нас цель, терновые венки близко» [2, с. 153].

Чтобы понять, какого бога имеет в виду Горький, обратимся к его письму «социалистической леди» графине Ф. Э. Уоррик 19 апреля 1906 г. из Нью-Йорка: «Богатство и власть, честный ум и отзывчивое сердце — всё должно идти идти прямой и честной дорогой к свободе! — всё должно служить великому делу возрождения жизни, делу Всемирной Революции, которая поднимет нации от рабства к равенству, братству, радости жизни, которая должна стать праздником для всех; если же это будет не так, то это будет уродливая комедия, сознательно участвовать в которой было бы низостью, Да здравствует эта новая религия, которая освобождает бедных от оков бедности, а богатых — от позорного бремени золота и предрассудков» [4, с. 168].

Как мы видим, считая социалистическую идею одной из форм религии, Горький вкладывал в это понятие свои собственные мысли о Человеке с большой буквы и духовном «воскресении» народа. Сблизившись с А. Богдановым, В. Базаровым и А. Луначарским, Горький попытался еще теснее связать социализм с религией и стал исповедовать идею богостроительства, поисков нового бога. Это проявилось уже во второй редакции «Матери», написанной на Капри, и еще более откровенно — в по-

вести «Исповедь» (1908). Богом стал для писателя не только революционный пролетариат, но и весь трудовой люд, «бог-народушка». По мысли писателя, именно он, объединившись в коллектив единомышленников, сплоченный новой верой, способен стать рядом с Богом и творить чудеса.

Можно сказать, что знакомство Горького с новейшими концепциями европейской и американской философии, привело его, с одной стороны, к проповеди богостроительства и идеализации народа, а с другой — повысило интерес к психологии масс и объяснению непознаваемого. Предполагая, что материя при определенных условиях может превращаться в энергию, он в чем-то разделял взгляды прагматистов. Исследуя взаимосвязь и взаимоотталкивание Уильяма Джемса и Горького, зарубежные исследователи замечают синхронность их духовных поисков не только в постижении мира и человека, но и в определении таких понятий, как «истина», «энергия», «гармония», «опыт». Б. Шерр считает, что объяснение сущности Бога и религии, данное Джемсом, во многом напоминает горьковское, ибо для того и другого внутренняя правда начинается с поиска единства человека и природы, гармонического устроения мира.

Он пишет: «Джемс использует Бога как психологическую и философскую конструкцию, Горький использует это понятие в социальных и исторических целях. Для обоих тем не менее вера важна не потому, что может объяснить фактическую природу вещей (хотя согласно Джемсу вера в Бога может быть точным представлением сути вещей), но как способ расширения человеческих способностей» [10, с. 202]. В повести «Исповедь» Горький изображает крестный ход, во время которого эманация коллективной воли народа исцеляет парализованную девушку.

Однако, отмечая бесспорный интерес Горького к исследованию психологии толпы (достаточно сказать, что еще в России он прочитал «Психологию» У. Джемса, изданную «Знанием» в 1902 г.), укажем на его явную несовместимость со многими принципами прагматизма. Идеи не были для писателя лишь инструментом для практики. Критикуя бездуховность общественной жизни Америки, он писал К. П. Пятницкому: «Джемс — славный старикан, но — тоже американец. Ах, чёрт их возьми! Это курьезные люди, особенно когда они называют себя социалистами» [4, с. 204].

Горького раздражал в Америке не только культ доллара и погоня за прибылью любой ценой, но более всего — отсутствие жизни духа, невнимание к человеку труда. «Машина, холодная, невидимая нерассуждающая машина, в которой человек — только ничтожный винт! Я люблю энергию, я преклоняюсь перед ней. Но не тогда, когда люди тратят свою созидательную силу на собственную погибель» [1, с. 432]. Сомневаясь в существовании в Америке настоящей демократии, писатель не признает и американской свободы. «Эта свобода — орудие в руках Желтого Дьявола — золота. Свободы внутренней, свободы духа и сердца — не видно в их энергичных лицах. Эта энергия без свободы напоминает холодный блеск нового ножа, который еще не успели иступить, лоск новой веревки» [1, с. 434].

С американскими социалистами Горький воочию познакомился тоже в Саммер Брук. 19 августа (1 сентября) он писал Е. П. Пешковой: «Послезавтра здесь у некоего Джона Мартина съедется человек сто, кажется социалистов-фабианцев. Буду смотреть. Они ко мне придут пить чай» [4, с. 212]. Джон и Престиния Мартин — те самые американцы, которые спасли Горького и сопровождающих его М. Ф. Андрееву и Н. Е. Буренина от скандала и травли, разразившихся в Нью-Йорке. После того, как русских отказались принять несколько отелей, супруги Мартин поселили их в своем доме на Стейтен Айленд, а потом увезли в имение «Саммер Брук» («Летний ручей») в горах Адирондаки.

Здесь с 19 по 26 августа (1–8 сентября) 1906 г. состоялся очередной съезд социалистов-фабианцев. Это философско-экономическое течение в начале XX века широко распространилось в США. Возникнув в Англии в конце XIX века, фабианство (или фабианский социализм) объединяло представителей умеренно левого крыла лейбористской партии и многих известных писателей (Бернарда Шоу, Герберта Уэллса, Бертрана Рассела и др.) Признавая необходимость реформирования общества, фабианцы считали, что социализм должен вводиться в жизнь постепенно и медленно. При этом они решительно выступали против революции и диктатуры пролетариата. Делая ставку на профессионализм и интеллектуальность власти, они фактически оправдывали господство «избранных», считая, что они смогут преобразовать существующий строй.

Педагог и поклонник воспитательных теорий Джона Дьюи Д. Мартин был фабианцем. Владелица имения Саммер Брук, полностью разделявшая взгляды мужа, любезно пригласила Горького на их конференцию. Писатель был не прочь познакомиться с фабианцами и выпить с ними чаю. В это время он жил «в большом сарае с железной печью и без потолка. С двух сторон его стены из стекла — огромные выдвижные рамы» [4, с. 211]. Здесь он писал повесть «Мать», сюда и пригласил гостей. Впрочем, на конференции он тоже присутствовал.

Сохранились воспоминания одного из участников съезда Д. Спарго, который писал: «Его глаза, казалось, говорили с упреком: “Вы — не социалисты, большинство из вас просто реформисты — вы не сможете понять меня…” Мы беседовали на философские темы, на старую тему об утилитаризме. Горький участвовал в разговоре нехотя, с выражением скуки на лице» [4, с. 475]. Он удивлялся невежеству американцев, ничего не знающих о событиях в России, и высмеивал социал-реформизм.

Понятно, почему писатель признался Е. П. Пешковой, что только в Америке ощутил разницу между революционером и реформатором и только там

понял, каков должен быть настоящий социализм. Побывав в Европе и США, познакомившись с немецкими социал-демократами и американскими фабианцами, он пришел к собственному пониманию социализма как высшей формы духовной жизни, которая может заменить веру в Бога. Сблизившись на Капри с так называемыми «левыми большевиками» (А. А. Богданов, В. А. Базаров, А. В. Луначарский и др.), писатель пошел еще дальше в попытке соединить социализм с религией. Эта идея была заметна уже во второй редакции «Матери», созданной на Капри, но особенно отчетливо проявилась в повести «Исповедь» (1908).

Герой повести Матвей пытается найти истину в вере в Бога, но со временем убеждается, что нет Бога у людей, пока они живут во вражде и рассеянии. Задача же церкви, по его мнению, — «держать народишко в крепкой узде». Сопоставляя божеское и человеческое, он приходит к выводу, что нужно создать нового бога, «бога красоты и разума, справедливости и любви». Таким он считает «неисчислимый мировой народ», «народушко бессмертный», способный творить чудеса. В финале повести чудо исцеления парализованной девушки совершает слитая воедино коллективная воля людей, испытывающих чувство духовного единства. Чем не доказательство зависимости веры от воли по У. Джемсу! Можно сказать, что идея богостроительства возникла в творчестве Горького не без влияния идеалистических концепций американских прагматистов.

После краха каприйской партийной школы и временной размолвки с Лениным и Богдановым, Горький не переставал следить за развитием идей прагматизма, тем более что в России продолжались яростные споры по коренным вопросам философии и оценка новейших достижений науки. Об этом свидетельствуют не только книги Ленина «Материализм и эмпириокритицизм» (1909), Богданова «Падение великого фетишизма. Современный кризис идеологии. Вера и наука» (1910), сборники «Очерки по философии марксизма» (1908), «Очерки философии коллективизма» (1909), но и работы П. Юшкевича «Материализм и критический реализм» (1908), А. Луначарского «Религия и социализм» (1908), Н. Валентинова «Философские построения марксизма. Диалектический материализм, эмпириомонизм и эмпириокритическая философия» (1908). В 1910 году были изданы на русском языке книги Уильяма Джемса «Многообразие религиозного опыта» и «Прагматизм».

В 1910 г. в московском философском обществе и на страницах журнала «Русская мысль» (№ 5) развернулась дискуссия о прагматизме, за которой внимательно следил Горький. В докладе С. Л. Франка «Прагматизм как философское течение» говорилось, что это «новое практическое учение, новая проповедь, направленная на пересмотр целей и ценностей человеческой жизни и культуры» [9, с. 90]. С этим можно согласиться, ибо впоследствии прагматизм стал ведущей «школой жизни» в США, утверждая, что смыслом человеческой жизни является умение жить хорошо «здесь и сейчас» и активно добиваться этого.

В дискуссии приняли участие видные философы и критики: Н. А. Бердяев, С. А. Булгаков, П. Б. Струве, Л. М. Лопатин, Е. Н. Трубецкой и др. Обобщая смысл их статей, Горький в письме А. Богданову назвал это прагматизмом «в изложении ренегатов демократии». Около 17 (30) июня 1910 г. он писал: «Мне кажется, что и мистика, и Бог, и все прочее, утверждаемое ими, в конце-то концов — только желание разделаться с этой гипертрофией “Я”… Рабам требуется иной владыка» [5, с. 85].

Можно сделать вывод, что в 1910 г. Горький критически отнесся к попыткам утвердить и в России «новое понимание целей и ценностей человеческой жизни и культуры», основанное на безусловной гипертрофии личности. Демократ и коллективист, он по-прежнему верил в необходимость революционного изменения жизни, а не ее реформирования. Но это не значит, что труды философов-прагматистов не оказали влияния на формирование его взглядов. Именно в творчестве писателя 1910-х гг. начинает проявляться пристальное внимание к изображению внутреннего мира человека и психологии толпы, характерное для Горького в позднем творчестве.

ЛИТЕРАТУРА

1. Горький М. Полное собрание сочинений. Художественные произведения. Т. 6, 7. М.: Наука, 1970. 482 с.
2. Горький М. Полное собрание сочинений. Художественные произведения. Т. 8. М.: Наука, 1970. 402 с.
3. Горький М. Полное собрание сочинений. Письма. Т. 1. М.: Наука, 1997. 387 с.
4. Горький М. Полное собрание сочинений. Письма. Т. 5. М.: Наука, 1999. 394 с.
5. Горький М. Полное собрание сочинений. Письма. Т. 7. М.: Наука, 2001. 372 с.
6. Горький М. Собрание сочинений: в 30 т. Т. 24. М.: ГИХЛ, 1953. 351 с.
7. Горький в зеркале эпохи. Неизданная переписка. М.: ИМЛИ РАН, 2010. 465 с.
8. Горький М. История русской литературы. М., 1939. 256 с.
9. Русская мысль. 1910. № 5. С. 87–92.
10. William Jams in Russian Culture. New-York—Oxford, 2003. 354 p.

УДК 82–32

М. Г. Уртминцева
Уртминцева Марина Генриховна — профессор кафедры русской литературы Нижегородского государственного университета им. Н. И. Лобачевского, urtminzeva@yandex.ru

АВТОБИОГРАФИЧЕСКОЕ НАЧАЛО В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СТРУКТУРЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ М. ГОРЬКОГО 1890-х — 1900-х ГОДОВ*

Произведения малых эпических форм, созданные М. Горьким в 1890–1900-х годах в Нижнем Новгороде, представляют собой часть единого художественного текста писателя, структура которого определяется преобладанием лирического начала, синтезирующего эмоциональную реакцию и ее рациональное, философское осмысление. Анализ идейно-тематического и художественного своеобразия рассмотренных в статье произведений показал, что центральной эстетической проблемой, которую М. Горький решает на данном этапе творчества, является поиск им способов воплощения авторского сознания, что позволяет рассматривать их как поэтическую автобиографию писателя.
Ключевые слова: Максим Горький, поэтика, структура, художественное сознание, автобиографизм, творческий метод.

Urtmintseva M. G.
AUTOBIOGRAPHICAL PRINCIPLE IN THE ARTISTIC STRUCTURE OF M. GORKY'S WORKS OF THE 1890s-1900s

The works of small epic forms created by M. Gorky in Nizhny Novgorod represent part of the writer's united artistic text whose structure is determined by the predominance of the lyrical principle, synthesizing an emotional reaction and its rational, philosophical comprehension.The analysis of the ideological-thematic and artistic peculiarity of the works examined in the article showed that the central aesthetic problem that M. Gorky decides at this point of creativity is the search for ways of embodying the author's consciousness which allows to regard them as a poetic autobiography of the writer.
Keywords: Maxim Gorky, poetics, structure, artistic consciousness, autobiography, creative method.

Нижегородский период творческой деятельности М. Горького (1893–1904) — время становления художественного сознания Горького-писателя, синтезировавшего в своем творчестве поэтические традиции не только русской, но и мировой литературы. В произведениях, созданных в это время, отразились напряженные поиски писателем художественных форм воплощения разнообразных жизненных впечатлений, стремление выработать собственную философию действительности. Не получивший систематического образования, Горький уже в начале творческого пути отвечает на вызовы времени, идейно и художественно переосмысляя русскую и мировую культурные традиции, вырабатывает свое «чутье новизны», основанное на убеждении в необходимости кардинального преобразования мира. Именно это и определило своеобразие его творческого метода, совместившего в себе черты реализма и романтизма [21, с. 153].

Эстетика Горького развивалась в русле художественных исканий его эпохи, была обусловлена «стремлением реализма к приобретению новых качеств за счет взаимодействия с эстетикой других художественных течений», в частности импрессионизма [13, с. 5]. В современных исследованиях прозы Серебряного века отмечается «редкая мыслеемкость каждого звена повествования… любого изобразительного штриха, краски <…>. Всюду (в неравной степени, конечно) проникновение в дисгармоничные реальные процессы слито с романтическим влечением» [20, с. 140]. Все названные черты поэтики Серебряного века присущи и малым жанрам раннего Горького: очеркам, эскизам, рассказам, этюдам. Среди современных зарубежных исследователей можно сослаться на работу Э. Дж. Брауна, в которой подробно рассматривается вопрос о влиянии символизма на стиль позднего Горького [4]. Обратившись к творчеству Горького нижегородского периода, обнаружим истоки «символической» поэтики писателя, характерной для сюжетосложения, пейзажных, бытовых и портретных зарисовок.

О художественном новаторстве раннего Горького, мимо которого прошла в свое время критика, пишет французский исследователь С. Роле, систематизируя оценки и обобщая опыт критической интерпретации его популярности не только в России, но и за рубежом. Художественные поиски Горького, пишет Роле, не укладывались ни в одно из существующих в то время литературных «направлений», т. к. он, в отличие от современных ему писателей, включая декадентов, «просто игнорировал императивы доминирующей эстетики», не декларировал

* Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ, проект «Максим Горький как мировое явление. Роль Горького в литературе, критике, публицистике, политике, культуре и искусстве, театре, кино, современной инфосфере» № 18–012–00158.

Copyright © 2018

свою эстетическую позицию, он был в процессе ее выработки, так же, как и его герои, для которых «эталоном оценки достоинства человека служат не его образование и кажущаяся преданность народу или человеку, а сила его личности, аутентичность созданной им собственной истины» [19, с. 621–623].

Для современного зарубежного литературоведения последних двадцати лет характерна активная работа по переосмыслению канона литературного процесса конца XIX — начала XX века. Этот процесс был запущен А. Жолковским [12, с. 55–68]. В опубликованной им статье имя Горького только упоминается, т. к. автор сосредоточен на изложении модели переоценки творчества таких русских писателей, как А. Ахматова, Б. Пастернак и М. Зощенко. Описанная Жолковским модель исследования вполне применима и к Горькому, так как алгоритм ее использования дает возможность научно обосновать неправомерность оценок творчества писателя только в идеологическом русле (политической революционности раннего творчества и «примиренчества» советского периода) и вернуться к вопросам эстетической значимости его художественных открытий. Судя по обзорной статье Л. Спиридоновой, включенной в библиографический указатель литературы о Горьком, опубликованной с 1986 по 1996 год [22, с. 554–560], работе В. П. Муромского [16, с. 250–256], в горьковедении наметился процесс «деканонизации» писателя в направлении, о котором пишет немецкая исследовательница Элена Иммендерфер [23, с. 67–86]. Деканонизация, по мнению ученого, обозначает возвращение в исторический контекст, так как предшествующая «канонизация» равнозначна выведению предмета из исторического времени и перемещению его в надысторическую сферу мифа. Творчество Горького советского, как и его произведения 1890–1900-х годов, также нуждается в реинтерпретации, освобождении оценок его художественного мастерства от политических пристрастий, а также более глубокого изучения эффекта «двоедушия», который стал неотъемлемой частью истории восприятия писателя, о чем пишет в своей работе другой современный немецкий исследователь А. Книгге [15, с. 22–34]. Не менее важной проблемой, до сих пор остающейся дискуссионной, является вопрос о «ницшеанстве» раннего Горького. Споры о характере и степени влияния философии Ницше на мировоззрение писателя начались вскоре после появления в печати его ранних произведений, а уверенность многих героев Горького в том, что «все в человеке», действительно созвучно ключевой мысли Ницше, высказанной в книге «Так говорил Заратустра»: «Бог умер!» [17, с. 6]. Действительно, героев раннего Горького отличает стремление к «интеллектуальной честности», они не хотят только верить, они требуют ответов на вечный вопрос: зачем человек живет? Зачем страдает и кто этому причиной? Где в Библии русский народ? В своем «безумстве храбрых» Челкаш, Коновалов, Емельян Пиляй, Григорий Орлов, Карп Букоемов не признавали никаких компромиссов, полуправд, на которые опиралась господствующая мораль. «Такая “тотальность” душевных устремлений, — пишет П. Басинский, — в глазах Горького выглядела куда ценнее христианского смирения перед жизнью» [1, с. 23]. Впоследствии вопросу о «ницшеанстве» Горького Басинский посвятит отдельную главу в беллетризованной биографии писателя [2], закрепляя в сознании современного читателя представление о «ницшеанстве» Горького как о доминирующей черте его мировоззрения, характерной не только для раннего периода творчества.

Автобиографическое начало пронизывает все произведения, созданные Горьким в 1890-х начале 1900-х годов, становится конструктивной основой «единого текста», в котором отразились поиски молодым писателем собственной художественной манеры. Особенности мировоззрения Горького нижегородского периода характеризует не публиковавшийся при жизни писателя незавершенный вариант автобиографии «Изложение фактов и дум, от взаимодействия которых отсохли лучшие куски моего сердца». «Изложение…» считается первой известной автобиографией Горького, мысль написания которой подала Ольга Каминская. История их взаимоотношений, а также образ жизни в Нижнем Новгороде восстановлен Горьким в рассказе «О первой любви», написанным гораздо позднее, при получении ложного известия о смерти его первой гражданской жены. В тексте «Изложения…», а также в рассказе автобиографический герой смятенно признается в неспособности выразить словом то, что он есть на самом деле. Если в «Изложении» констатация несоответствия внутреннего и внешнего облекается в форму самоиронии, то впоследствии Горький сумеет преодолеть эту страшную для него дистанцию и выразит свое душевное состояние более определенно: «Мне нужно было найти себя в пестрой путанице впечатлений и приключений, пережитых мною, но я не умел и боялся сделать это. Кто я и что — я? Меня очень смущал этот вопрос» [8, с. 216]. В этот же период времени Горьким создает еще один незавершенный вариант автобиографии, также неопубликованный при жизни автора. Согласно мнению исследователей, «Биография» могла быть написана в 1893 году, в Нижнем Новгороде, так как тематически и хронологически продолжает «Изложение фактов и дум, от взаимодействия которых отсохли лучшие куски моего сердца», датированное 5 апреля 1893 года.

Содержание и структура незавершенных автобиографических произведений представляет интерес в плане исследования особенностей художественного мышления Горького, отвечает на многие вопросы, связанные с характеристикой его творческого метода. Они естественно возникают при сравнении «Детства» и «Изложения…», повести «В людях» и «Биографии», так как многие события и факты автобиографической повести не совпадают с их из-

ложением и оценкой, данными в более ранних вариантах рассказа Горького о своем детстве.

Автобиографичностью пронизаны все произведения нижегородского периода, однако рассматривать их как достоверный источник сведений о личности писателя нельзя. Даже в том случае, когда Горький пишет «Изложение… », «Биографию», он в первую очередь художник, имеющий право на вымысел. Предваряя свою автобиографию, русский философ Н. Бердяев писал:

> «Истоки человека лишь частично могут быть поняты и рационализированы. Тайна личности, ее единственности, никому не понятна до конца. Личность человеческая более таинственна, чем мир. Она и есть целый мир. Человек — микрокосм и заключает в себе все» [3, с. 11].

Жизнь и творчество Горького убедительно доказывает справедливость этого резюме. Постараемся подтвердить его, избрав для этого принцип автобиографичности, руководствуясь которым осуществляли отбор произведений для собрания сочинений писателя, созданных им в Нижнем Новгороде [11]. Используя термин «автобиографичность», мы имеем в виду прежде всего поэтическую биографию писателя, отразившую путь идейно-художественного самопознания Горького, поиск им своего места в мире. Автобиографичность определила своеобразие поэтики молодого писателя. Она складывалась на основе синтеза различных классических приемов построения текста: аллегория не противоречила импрессионистичности письма («Песня о Буревестнике»), философичность — визуальности («Проходимец», «Мой спутник»), художественность — публицистичности («О черте», «И еще о черте»). Автобиографическое начало — определяющее свойство и качество индивидуально-личностного подхода Горького к постановке и решению художественных задач, выразившегося в стремлении освободиться от традиционных литературных штампов и схем.

Для художественного мышления раннего Горького весьма характерна стилевая манера, основанная на стремлении писателя воплотить в словесный образ пережитое впечатление. Оно может быть воссоздано по ассоциации с переживанием, непосредственно не связанным с событием, описанным в произведении, и возникает спустя некоторое время. Условно этот тип повествования, характерный для раннего Горького, может быть определен как жанровая картинка: сюжетом ее становится впечатление-воспоминание, скорректированное более поздними событиями в жизни автора. К произведениям подобного типа можно отнести рассказ «Мой спутник», «Озорник», «Двадцать шесть и одна», «Супруги Орловы», «Бывшие люди». Все они были написаны в Нижнем Новгороде, но события, изображенные в них, относятся к впечатлениям, полученным Горьким в период его пешего перехода степей причерноморья в Тифлис («Мой спутник»), в Самаре, где Горький был сотрудником, а затем недолгое время редактором «Самарской газеты» («Озорник») и Казани («Двадцать шесть и одна», «Супруги Орловы», «Бывшие люди»). В статье «Беседы о ремесле» Горький указал на значение этого этапа своей литературной деятельности, признаваясь, что в это время он «писал различные весьма сумбурные вещи: «Читатель», «О писателе, который зазнался», «О Чиже, который лгал», «О черте», — писал очень много, а еще больше рвал и сжигал в печке. Известно, что в конце концов я нашел какую-то свою тропу» [10, с. 351–352].

Известно, что Казань — важный этап биографии писателя. Казанские впечатления нашли отражение в своеобразной «серии» рассказов, к которым относятся («Коновалов», «Двадцать шесть и одна», «Супруги Орловы», «Бывшие люди»). События, описанные в «Коновалове» и рассказе «Двадцать шесть и одна», относятся к 1884–1888 годам и развертываются в хлебопекарне В. Семенова. Образ хозяина, атмосфера, царившая в пекарне, взаимоотношения между работниками, их чаяния и надежды запечатлены Горьким в рассказах «Хозяин» и «Двадцать шесть и одна». Появляется образ хозяина и в «Моих университетах». Об автобиографичности рассказов «Коновалов» и «Бывшие люди» Горький впоследствии писал так: «После 15 лет возымел я желание учиться, с какою целью поехал в Казань, предполагая, что науки желающим даром преподаются. Оказалось, что оное не принято, вследствие чего поступил в крендельное заведение, по 3 рубля в месяц. Это — самая тяжелая работа из всех, опробованных мною. В Казани я близко сошелся и долго жил с “бывшими людьми”: зри “Коновалов” и “Бывшие люди”» [9, с. 438].Однако не только прямое указание Горького на автобиографический характер рассказа «Коновалов» позволило составителям двухтомника, выпущенного в Нижнем Новгороде к 150-летнему юбилею писателя, включить его в состав текстов издания сочинений [11]. Архивные документы (ЦГИАЛ, ф. 776, оп. 8, ед. хр. 36), переписка Горького того времени, говорят о том, что судьба журнала «Новое слово», где предполагалось напечатать рассказ, всецело зависела от решения цензуры, которая требовала внести изменения в текст «Коновалова», убрать из него «бунтарское начало». Попытка Горького напечатать «Коновалова» отдельным изданием (вместе с рассказами «Мальва» и «На плотах») также оказалась безуспешной. И только в 1898 году рассказ был напечатан в первом издании «Очерков и рассказов» Горького С. Дороватовским и А. Чарушниковым почти в том же виде, что предполагалось опубликовать в мартовской книжке «Нового слова».

Рассказ «Коновалов» тематически и художественно связан с такими произведениями последнего нижегородского периода в творчестве Горького, как повести «Трое» и «Фома Гордеев», а также рассказом «Супруги Орловы». Одной из центральных сюжетных линий во всех названных произведениях становится мотив тоски, непосредственно связанный

с образами Коновалова, Ильи Лунева, Фомы Гордеева и Григория Орлова. Тоска, как состояние ума и сердца, вызванное потребностью человека понять себя и определить свое место в жизни, было хорошо знакомо писателю. Не случайно этот мотив постоянно звучит в произведениях Горького, в основу которых легли казанские впечатления. Следствием их стала неудачная, к счастью, попытка самоубийства Алеши Пешкова. В силу сложившихся обстоятельств Алеша Пешков оказался «лишним человеком», о чем он писал годы спустя в очерке «Время Короленко»: он чувствовал свою чуждость интеллигенции, людям образованным и просвещенным, но таким же чужаком он был и в среде босяков и «бывших людей», с которыми сталкивала его жизнь. Эта проблема «чуждости» человека, от которой тоска захватывает все его существо, поднимается Горьким и в рассказе «Коновалов». Образ Коновалова — обобщенный образ нравственного состояния неудовлетворенности жизнью, характерного для представителей самых разных сословий.

К рассказу «Коновалов» идейно-тематически близок рассказ «Тоска», в котором выведен другой тип тоскующего героя, мельника Тихона. Редактируя в 1898 году рассказ о русском варианте пессимизма-русской тоске, охватившей Тихона, вдруг задумавшегося о смысле жизни, Горький вычеркивает целый абзац мудреной речи безрукого калеки, рисующего Тихону «философию действительной жизни», очень напоминающую и по содержанию, и по форме суждения о «законе и силе», высказанные в книге Э. Каро «Пессимизм в XIX веке» [14]. Эта книга, прочитанная Горьким с карандашом в руке, была в личной библиотеке писателя в Нижнем Новгороде. Как следует из сравнения первой и второй редакций рассказа, Горький решительно устраняет из текста то, что связано с философствованиями героев, стремясь передавать ощущения изображаемого лица, фиксируя мимику и жест, сопровождающие переживаемые героем чувства.

Деятельность Горького публициста и журналиста, сотрудничавшего с нижегородскими периодическими изданиями, нашла отражение в значительном количестве произведений, написанных им на родине. В Нижнем Горьким будет создан цикл фельетонов «Беглые заметки», посвященный Всероссийской промышленной и художественной выставке (1896), образом Нижегородской ярмарки писатель завершит второй том «Клима Самгина», а герои его романа — Клим Самгин, Иноков, Варавка, Елизавета Спивак будут вести дискуссии о роли прессы в жизни страны, принимать непосредственное участие в ее деятельности. К вопросу о роли печатного слова в формировании общественного мнения Горький обращается и в своих ранних произведениях — рассказах «Озорник», «Бывшие люди» и «Проходимец». В них Горький обобщает свои непосредственные наблюдения, полученные им в самарский период журналистской деятельности, опыт сотрудничества с «Нижегородским листком», «Волгарем», казанским «Волжским вестником». Рупором авторских оценок современной прессы служат слова героя рассказа «Озорник», Николки Гвоздева, вставившего в редакционную статью лишнее слово, изменившее ее смысл. Признав себя виновником скандала, Николка Гвоздев заявляет и издателю, и редактору, что сознательно совершил свой поступок.

> «Пишете, — говорит Николка, — что людям плохо живется на свете, — и потому вы, я вам скажу, все это пишете, что ничего больше делать не умеете. Вот и все… И потому под носом у себя вы никаких зверств не видите, а про турецкие зверства очень хорошо рассказываете. Разве это не пустяки — статьи-то ваши? Давно уж мне хотелось, стыда вашего ради, истинные слова в ваши статьи вклеить. И не так бы еще надо» [5, с. 205].

Жизненные факты, послужившие источником для сюжета, были использованы писателем в создании обобщающего образа предательства прессой интересов рабочего человека.

В рассказе «Проходимец», начатом в конце 1897 года и завершенном в Нижнем Новгороде, Горький опять поднимает вопрос о роли прессы. Среди множества занятий Промтова, героя рассказа, которого критика назвала «нетипичным босяком», есть упоминание о его сотрудничестве в провинциальной газете Елизаветграда, куда этот носитель эгоистичной философии жизни писал фельетоны. «Бился, бился, — рассказывает Промтов, — наконец нашел мой путь! В репортеры местной газеты завербовался, — дело маленькое, но свободное и дает некоторый корм» [6, с. 58]. В философии Промтова, которую он излагает своему спутнику, есть много сходства с философией Луки из пьесы «На дне»: фантазии Промтова, например, о скорой раздаче земли крестьянам — ложь, но эта ложь отвечает чаяниям мужика-земледельца, чью психологию хорошо постиг этот циник. Ложь кормит его, дает право жить «веселой, птичьей жизнью», освобождает от обязанности трудиться. Так «по-птичьи» беззаботно он создает и свои фельетоны, обманывая читателей, врет умеючи, играет с ними в забавную, на его взгляд, игру, презирая всех и вся. Позднее в «Беседах о ремесле» Горький точно определил «философию» Промтова, назвав ее «анархизмом побежденных», имея в виду особый тип психологии, характерный для людей, побежденных «собственной слабостью к мещанским «радостям жизни», или непомерным самолюбием своим» [10, с. 322].

В рассказе «Бывшие люди» (1897) также отразились казанские впечатления Горького 1885–1886 годов. Героями рассказа стали жильцы ночлежки отставного офицера по кличке Кувалда. Ночлежка располагалась в доме купца Петунникова на окраине Казани, где писатель был вынужден обитать с июня по октябрь 1885 года. «Бывшие люди» темой и характерами, в ней изображенными, примыкают к «босяцким» произведениям Горького, однако

именно тема прессы придает рассказу трагическую тональность. Чтение газеты — один из непременных ритуалов быта обитателей ночлежки, становится поводом для пространных суждений босяков о жизни. Так, Аристид Кувалда судит о политике газеты, о содержании и пафосе фельетонов, резко критикующих существующие порядки.

> «Если бы я писал в газетах! — восклицает он. — О, я бы показал купца в его настоящем виде… я бы показал, что он только животное, временно исполняющее должность человека. Он груб, глуп, не имеет вкуса к жизни, не имеет представления об отечестве и ничего выше пятака не знает» [5, с. 295].

Другой обитатель ночлежки, старик-старьевщик Тяпа всегда вылезал из своего угла, когда начиналось чтение газеты, «молча слушал то, что читалось, и глубоко вздыхал, ни о чем не спрашивая» [5, с. 290]. Не веря тому, что прочитано все, он протягивал руку, брал газету, пытаясь найти в ней то, что интересовало — про мужика, про деревню: про побитый градом хлеб, про пожар, погубивший тридцать дворов, про отравление бабой мужа — «все, что принято писать о деревне и что рисует ее нечестной, глупой и злой» (5, с. 290). И все-таки один из босяков, безымянный учитель, пьяница, пишущий фельетоны «ради хлеба», оказывается героем, осмелившимся разоблачить подлость хозяев жизни. Именно его, человека ученого, старик Тяпа спрашивает, почему русский народ Богом обойден? Где у русского народа пророки? И если эти вопросы остаются без ясного ответа, то не в этом вина учителя. В суждениях героев Горького выражено мнение самого писателя о назначении печати, цель которой — разоблачать зло и сеять добро, внушать уважение к человеку, воспитание уважения в нем к себе и другим.

Произведения, написанные Горьким в Нижнем Новгороде, раскрывают жанровое многообразие творчества молодого писателя. Это очерки («Бывшие люди», рассказы («Коновалов», «Дед Архип и Ленька», «Варенька Олесова», «Озорник», «Васька Красный»), повести («Трое» и «Фома Гордеев»), песни («Песня о Соколе», «Песня о Буревестнике»), поэмы (Двадцать шесть и одна», «Человек»), аллегории («О Чиже, который лгал, и о Дятле, любителе истины»), памфлеты («О черте», «И еще о черте»), жанровые сценки («Букоемов, Карп Иванович», «Кирилка»), драмы («Мещане» и «На дне»). В конце 1890-х — начале 1900 годов в «Нижегородском листке» писатель выступает в жанре фельетона, публикуя цикл статей о Всероссийской промышленной и художественной выставке и ярмарке «Беглые заметки». Горький пробует себя в различных жанрах, однако практически в каждом из них можно заметить существенные отступления от жанрового «канона», уже существующего в литературе. Отметим изменения в подходе к решению, например, темы «маленького человека». Оно обусловлено прежде всего стремлением Горького придать повествованию философский характер, а факт биографического характера использовать как мотив, рождающий широкое обобщение. Такова структурная особенность повествования в рассказах «Проходимец», «Мой спутник», «Озорник». Поиск Горьким своего слова стимулирует поиски в области сюжетосложения, способов обрисовки характеров, стремление к созданию повествования и образа синтетического типа.

В пределах малой и средней эпической формы Горький соединяет такие элементы повествовательной структуры, как лирический сюжет описательного характера и бытовую жанровую сценку из повседневной жизни. Лирические пейзажные зарисовки, которые играют важную роль в идейно-философской проблематике произведений раннего Горького, эмоционально-образно передают авторское восприятие красоты окружающего мира — восхищение красочной палитрой степи перед заходом солнца («Емельян Пиляй»), выразительными ликами моря («Челкаш»), тайнами ночных звуков и света («Старуха Изергиль»), одухотворенной свободой гордых птиц («Песня о Соколе», «Песня о буревестнике»), восторженное любование талантливостью простого человека из народа. В фельетоне «Артист» ощутимо проявляется синтетичность стиля Горького, присущий ему органичный сплав публицистического и художественного начал. Яркая метафоричность, панорамность пейзажных зарисовок, символическая интерпретация бытового явления — черты, обусловленные неореалистическим типом художественного мышления раннего Горького.

По контрасту с картинами природы и поэзии труда практически во всех жанрах Горький создает образы эмоционально контрастные — образы, рождающие настроения тоски и отчаяния, — ночлежки, городских окраин, публичных домов, сцены жестоких драк и побоев. Между этими двумя «полюсами» эмоционального напряжения часто располагается третий, не менее значимый образ будничного обыденного существования, повседневной действительности, диктующей свои законы жизни.

Примером такого типа синтетического повествования может служить рассказ «Букоемов, Карп Иванович». В печати рассказ появился в 1905 году, одновременно в Берлине и Санкт-Петербурге, в «Сборнике товарищества «Знание», однако есть все основания полагать, что замысел рассказа вызревает одновременно с рассказом «Злодеи», напечатанном под другим названием — «История одного преступления», — появившемся одновременно в «Нижегородском листке» и в московском «Курьере» в 1901 году. Герой рассказа убийца и каторжник Букоемов, сидя в тюремной камере, рассуждает о жалости как чувстве, которому нет места в жизни человека. Так Букоемов вступает в скрытую полемику с Лукой («На дне»), а Горький с традицией изображения героя, переступившего черту. В суждениях Букоемова можно услышать и отзвук полемики Горького с Достоевским, его концепцией страдающего гордого человека, достойного жалости.

Ситуация рассказа восходит к традиции герметичного решения сюжета и организована по принципу сценки, главным действующим лицом которой становится убийца Букоемов, выступающий в роли судьи жизни, где нет и не может быть места жалости. Тематическая композиция рассказа определяется троекратно повторяющимся образом солнечного луча, живого света, проникающего в камеру узников. Луч — такой же живой герой рассказа, как и Букоемов, Махин, Шишов и Хромой. Появление луча — стимул к освобождению от скуки, вылившийся в суждения Букоемова. Ленивая перебранка с сокамерниками плавно переводит повествование ко второй части — к доказательству Букоемовым справедливости убеждения его в том, что «ни в ком нет жалости». Эта часть предваряется описанием луча, который «поднялся с пола, теперь он, красноватый и дрожащий, полого висит в густом воздухе камеры и упирается в низ двери» [7, с. 119]. Так же упорно, с силой течет речь старика, «ровно и плавно», с той же последовательной уверенностью, что и природный закон меняющегося освещения. Заметим, что эпитеты «красноватый» и «дрожащий» символически предваряют его рассказ о жестокости жизни, случаи из которой приводит Букоемов: кровь и страх правят в мире, а на замечание Хромого «а… сказано: Всякое дыхание да хвалит господа…» герой возражает: «Мало что сказано… ты гляди, что сделано» [7, с. 122]. Движением луча Горький сопровождает развитие темы рассказа, ритмически соотнося его с микросюжетами суждений героев: «солнечный луч медленно ползет по двери кверху и становится все краснее», что непосредственно подводит повествование к кульминации — признанию Букоемова в желании выйти на улицу и громко обвинить людей в подлости, позволившей ему стать убийцей. Композиционно рассказ завершается образом клочка неба — «оно золотое и розовое, высоко в нем кружится стая голубей. Больше ничего нет в небе. А земли не видно». Луч исчез, растворился, окрасив небосвод, к которому опять обращен взгляд Букоемова, опять им овладела скука на «чертей лиловых», его сокамерников, так и оставшихся в тени, не способных понять жестокий закон жизни, взрастивший противоречивую философию старого каторжника.

В нашей статье мы коснулись лишь некоторых аспектов проблемы автобиографизма, наметив вектор исследования особенностей воплощения фактов биографии художника периода становления его художественного сознания. Отличительная черта поэтической автобиографии Горького, запечатленной в его произведениях 1890–1900-х годов, придание жизненному факту, впечатлению обобщающего смысла, представить случайное как проявление закономерного, неумолимых законов враждебной человеку действительности, с которой герои его произведений, как и сам писатель, не могут и не хотят мириться. Этот ракурс изображения внешнего мира и внутренних переживаний героев обусловил и выработку приемов психологического анализа, среди которых Горький отдает предпочтение созданию образа эмоциональной рефлексии автора-повествователя, его комментариям поступков и высказываний персонажа, в результате чего лирический образ-переживание становится доминантой, определяющей особенности художественной структуры произведения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Басинский П. Ранний Горький и Ницше. Горький-художник и революция. Горьковские чтения-1990. Вып. 2. Н. Новгород: Изд-во ННГУ, 1992. С. 20–26.
2. Басинский П. Страсти по Максиму. Девять дней после смерти. М.: АСТ: Астрель, 2011. 411 с.
3. Бердяев Н. Самопознание (опыт философской автобиографии). Париж: Умка-пресс, 1989. 336 с.
4. Браун Э. Символическое влияние на «реалистический» стиль Горького // Русская литература XX века. Исследования американских ученых. СПб.: Петро-РИФ, 1993. С. 110–155.
5. Горький М. Полн. собр. соч. Художественные произведения: в 25 т. Т. 3. М.: Наука, 1969. 559 с.
6. Горький М. Полн. собр. соч. Художественные произведения: в 25 т. Т. 4. М.: Наука, 1969. 638 с.
7. Горький М. Полн. собр. соч. Художественные произведения: 25 т. Т. 6. М.: Наука, 1970. 582 с.
8. Горький М. Полн. собр. соч. Художественные произведения: в 25 т. Т. 16. М.: Наука, 1973.630 с.
9. Горький М. Собр. соч.: в 30 т. Т. 23. М.: ГИХЛ, 1953. 462 с.
10. Горький М. Собр. соч.: в 30 т. Т. 25.М.: ГИХЛ, 1953. 518 с.
11. Горький М. Собрание сочинений, написанных на родине, в Нижнем Новгороде: в 2 т. Н. Новгород: НГОУНБ, 2017.
12. Жолковский А. К переосмыслению канона: советские классики-нонконформисты в постсоветской перспективе // Новое литературное обозрение. 1998. № 29. С. 55–68. С. 55–68.
13. Захарова В. Проза М. Горького Серебряного века. Н. Новгород, 2008. 81 с.
14. Каро Э. Пессимизм в XIX веке. Леопарди — Шопенгауэр — Гартман. Изд. 2-е. М., 1893. 313 с.
15. Книгге А. Новый или «вечный» Горький? О проблеме реинтерпретации личности и творчества писателя // Максим Горький и литературные искания XX столетия. Горьковские чтения — 2002. Н. Новгород: Изд-во ННГУ, 2004. С. 22–34.
16. Муромский В. Все дальше от канона (новые труды о Горьком) // Русская литература. 1997. № 1. С. 253–256.
17. Ницше Ф. Так говорил Заратустра. СПб., 1911. 192 с.
18. Потебня А. О доле и сродных с нею существах // Древности. Труды Московского археологического общества. Т. II. М., 1865.
19. Роле С. О рецепции раннего Горького // Максим Горький и литературные искания XX столетия. Горьковские чтения — 2002. Н. Новгород, 2004. С. 621–623.
20. Смирнова Л. Единство духовных устремлений в литературе Серебряного века // Российский литературоведческий журнал. 1994. № 5–6.
21. Спиридонова Л. Динамика литературного процесса в России XX века: Горький и проблема художественного метода // Максим Горький и Россия. Горьковские чтения-2012. Мат-лы XXXV международн. научн. конф. Н. Новгород, 2014.
22. Спиридонова Л. Литература о Горьком. 1986–1996. Revue des Etudesslaves. 1996. LXVIII. 4. P. 541–553.
23. Imendőrffer H. Eine Dekanonisierung. Die russishe Gor´kij — Rezeptipnseit: 1987. E. Cheaure(Hrsg.) Kunstmark und Kanon bildung. Tendenzenin der rassischen Kulturheute (Osteuropa forschung, 42). Berlin, 2000.