

Acta eruditorum 2020

Выпуск 33

Главный редактор

К. В. Преображенская

Зам. главного редактора

В. А. Егоров

М. Ю. Хромцова

Отв. секретарь редколлегии

О. И. Кулиев

Редакционная коллегия

И. А. Вахрушева

А. А. Синицын

С. М. Капилупи

Т. В. Литвин

Н. С. Широглазова

В. Б. Высоцкий

Издается с 2005 г.



Содержание

Богданова О. В., Оляндэр Л. К. ИНТЕРТЕКСТ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СИСТЕМЕ РОМАНА М. ГОРЬКОГО «ЖИЗНЬ КЛИМА САМГИНА»: К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ	3
Борисова Л. М. «ДА — БЫЛ ЛИ МАЛЬЧИК-ТО?» О СМЫСЛЕ ГОРЬКОВСКОГО РЕФРЕНА	10
Гавриш Т. Р. ОТ «КАРАМОРЫ» К «ЖИЗНИ КЛИМА САМГИНА»: НАЧАЛА И ПЕРСПЕКТИВЫ	19
Гудков М. М. «ВРАГИ» М. ГОРЬКОГО ИЛИ ВРАГИ СОВЕТСКОГО СОЮЗА? (АМЕРИКАНСКАЯ ПРЕМЬЕРА ГОРЬКОВСКОЙ ПЬЕСЫ, НАПИСАННОЙ В США)	24
Давыдова Т. Т. РОССИЯ И АФРИКА В ТВОРЧЕСТВЕ М. ГОРЬКОГО, Е. ЗАМЯТИНА, М. БУЛГАКОВА: К ПРОБЛЕМЕ ЛИТЕРАТУРНЫХ СВЯЗЕЙ	31
Маркова Е. И. РОЛЕВЫЕ ФУНКЦИИ В ДЕТСКИЕ ГОДЫ КЛИМА САМГИНА: ЗРИТЕЛЬ — АКТЕР — РЕЖИССЕР	36
Савинкова Т. В. ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНАЯ ПРОБЛЕМАТИКА РОМАНА М. ГОРЬКОГО «ЖИЗНЬ КЛИМА САМГИНА»: СТРУКТУРНО-ФУНКЦИОНАЛЬНОЕ И ФИЛОСОФСКО-ЭТИЧЕСКОЕ ЗНАЧЕНИЕ	40
Святославский А. В. РЕЦЕПЦИЯ ОБРАЗА ГЛАВНОГО ГЕРОЯ РОМАНА М. ГОРЬКОГО «ЖИЗНЬ КЛИМА САМГИНА»: ОТ АВТОРСКОГО ЗАМЫСЛА К СОВРЕМЕННОМУ ПРОЧТЕНИЮ	45
Спиридонова Л. А. ТРАНСФОРМАЦИЯ ЖАНРОВ В ТВОРЧЕСТВЕ М. ГОРЬКОГО	51
Спиридонова Л. А. «ЖИЗНЬ КЛИМА САМГИНА» М. ГОРЬКОГО — КНИГА ВЕКА	59
Урюпин И. С. НАЦИОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНЫЙ АРХЕТИП «РУССКОГО БУНТА» В ПРОЗЕ М. ГОРЬКОГО	75
Уткина Е. М. «ОТГОЛОСКИ “РУССКОЙ АТЛАНТИДЫ”» (К ВОПРОСУ О МУЗЫКАЛЬНОМ ЭПИГРАФЕ К РОМАНУ М. ГОРЬКОГО «ЖИЗНЬ КЛИМА САМГИНА»)	80
Шубина Н. В. К ПРОБЛЕМЕ «ПЕРЕКОВКИ» ХАРАКТЕРОВ ПРАВОНАРУШИТЕЛЕЙ В УСЛОВИЯХ СТАНОВЛЕНИЯ СОВЕТСКОЙ ПЕНИТЕНЦИАРНОЙ СИСТЕМЫ (ПУБЛИСТИКА А. М. ГОРЬКОГО 20–30-Х ГОДОВ. ВВЕДЕНИЕ В ТЕМУ ПО МАТЕРИАЛАМ МУЗЕЙНЫХ ФОНДОВ)	83
Шуган О. В. БУДДИЗМ КАК КРАЙНЕЕ ВЫРАЖЕНИЕ «АЗИАТЧИНЫ» В ТВОРЧЕСКОМ СОЗНАНИИ М. ГОРЬКОГО	86

Издаётся
Русской
христианской
гуманитарной
академией

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

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

ISSN 2307-6437

DOI 10.25991/AE.2019.22.70.001
УДК 821.161.1.09

О. В. Богданова, Л. К. Оляндэр

Богданова Ольга Владимировна — доктор филологических наук, профессор
Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена,
olgabogdanova03@mail.ru

Оляндэр Луиза Константиновна — доктор филологических наук, профессор
Восточноевропейского национального университета имени Леси Украинки (Луцк, Украина),
olk32@ukr.net

ИНТЕРТЕКСТ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СИСТЕМЕ РОМАНА М. ГОРЬКОГО «ЖИЗНЬ КЛИМА САМГИНА»: К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ*

В статье в опоре на современные методологии частично осмысливается форма- и смыслообразующая роль интертекста в процессе моделирования М. Горьким действительности в романе «Жизнь Клима Самгина». Устанавливается, что в художественной системе романа интертекст как один из основных форма- и смыслообразующих элементов, взаимодействуя с другими элементами, составляет ее незримый фундамент и предстает в разных ипостасях.

Ключевые слова: М. Горький, «Жизнь Клима Самгина», интертекст, конфликт, моделирование действительности, образ.

O. V. Bogdanova, L. K. Olander

INTERTEXT IN THE NOVEL BY M. GORKY “THE LIFE OF KLIM SAMGIN”: PROBLEM STATEMENT

In the article, relying on modern methodologies, the form- and meaning-forming role of intertext in the process of M. Gorky's modeling of reality in the novel “The Life of Klim Samgin” is partially comprehended. It is established that in the artistic system of the novel intertext is one of the main forms and sense-forming elements and it interacts with other elements, forms its invisible foundation and appears in different forms.

Keywords: Maxim Gorky, “The Life of Klim Samgin”, the intertext, the conflict, the modeling of the reality, the image.

Художественно-философская концепция мира и человека в горьковском романе «Жизнь Клима Самгина» — это глубокое осмысление обширного исторического пласта русской жизни и такое воплощение реальности всего происходящего, которое, говоря словами философа М. А. Маслина, можно охарактеризовать так: «все состоялось, как состоялось» [24]. А вчитывание в текст романа, если иметь в виду его метафизический пласт, убеждает в том, что интегральная версия, о которой говорит Маслин, нашла у Горького воплощение в живом и остром столкновении философских концепций.

Чтобы достичь нужного результата, писатель прибегал к многим средствам и приемам, в том числе и к интертексту, т. е. чужому слову, от которого горьковские персонажи то дистанцируются, то присваивают его себе. Потому актуальность проблемы — интертекст в художественной системе романа Горького «Жизнь Клима Самгина» — очевидна, интертекст в нем — один из основных форма- и смыслообразующих структурных элементов, который наряду с другими элементами, составляет опору моделируемой писателем действительности, предстает в разных ипостасях. Интертекст у Горького одновременно является и объектом, и приемом изображения, организатором подтекстового и метатекстового пространств, способом воссоздания состоя-

ния умов в России в кризисную эпоху идейного разброда и шатания (с апреля 1879 — до апреля 1917). Сказанного уже достаточно для того, чтобы представить объёмность и многоаспектность данной проблемы.

Имеющаяся в России и мире литература о «Жизни Клима Самгина» нехватка, и она продолжает расти. Обозреть ее всю в обозначенном в заголовке аспекте возможно лишь усилиями большого коллектива ученых. Однако анализ трудов горьковедов, осуществленный Т. Гавриш в 1999 г., данная ею характеристика «нескольких этапов» в изучении творчества Горького, «отличающихся друг от друга и по оценкам, и по глубине восприятия материала» [8, с. 1–2], свидетельствует о том, что в ракурсе системного изучения интертекст в романе «Жизнь Клима Самгин» почти не рассматривался. К этому же выводу подводит и тематика опубликованных материалов Горьковских чтений, проходящих в Нижнем Новгороде и в Москве. И тем не менее решению проблемы интертекста в художественной системе «Жизни Клима Самгина» содействуют многие труды горьковедов — Б. Вальбе [5], И. Вайнберга [4], А. Овчаренко [21], Л. Спиридоновой [25], С. Сухих [26], Е. Белоусова [1], О. Быстровой [3], Т. Гавриш [7, 8] и др. Среди них в этом отношении особенно значимы две работы — монография Л. Ф. Киселевой «Пушкин

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

в мире русской прозы XX века» (1999) [13] и кандидатская диссертация Е. Р. Матевосян «Достоевский в художественном восприятии Горького» (1998) [16].

Л. Киселева, несмотря на отсутствие у нее термина интертекст, много сделала для того, чтобы осмысливать функции включения пушкинского текста в ткань романа «Жизнь Клима Самгина». А Е. Матевосян рассмотрела различия между *цитатностью* и *упоминанием*, осуществила систематизацию видов *цитатности*, роли цитатности в «построении художественного мира, ее инвариантности и способах реализации» в творчестве писателя. Нельзя не учитывать и концептуальные подходы Н. Фатеевой к процессу интертекстуализации в художественном творчестве, несмотря на то что о «Жизни Клима Самгина» у нее речь не идет.

Все это говорит о том, что проблемы интертекста в «Жизни Клима Самгина» имеют свою предысторию: определенные признаки ее возникновения заметны уже во второй половине XX века. Так, в 1966 г. Б. Вальбе, не ставя перед собой такой задачи, очень отдаленно, но уже приближался к проблеме интертекста в художественной системе романа. Рассматривая «Жизнь Клима Самгина» в свете истории русской общественной мысли, ученый сосредоточил свое внимание на салонах — Самгиных, Премировых, дяди Хрисанфа — как на смысловых и функциональных конструктах. (Салоны — конструкты смысловые, потому что в каждом салоне дискутировали люди различной мировоззренческой и политической направленности, а функциональные, потому что они служили несущими опорами в самом строении романа текста, в его композиции). При этом завсегдатаи одних салонов не контактируют с посетителями других. И тогда каждый салон — между салонами связи нет — может быть прочитан как «автономный» текст с множеством взаимодействующих интертекстов, ибо в нем то или иное Я сталкивается с Я-иным — с иным-близким и иным-чужим. И хотя таким путем Вальбе не идет, но, тем не менее, из дня нынешнего, обратным чтением, в труде ученого распознается его подсказка. Взять хотя бы салон Самгиных с отношением собирающихся там людей к идеям народничества и учению Л. Толстого о непротивлении злу насилием. Здесь, если исходить из задачи установления смыслообразующей роли интертекста у Горького, особенно примечательна сцена реакции — вдруг! — рассердившейся «по-зимнему» Веры Петровны, на философские размышления учителя Томилина,

...который долго и скучно говорил о двух правдах: правде истине и правде справедливости:

— Довольно! — тихо, но так, что все замолчали, сказала она. — Довольно бесплодных жертв. Великодушие наивно. Время поумнеть!

— Да ты с ума сошла, Вера — ужаснулась Мария Романовна и быстро исчезла, громко топая широкими, точно копыта лошади, каблуками башмаков [11, т. 12, ч. 1, с. 16].

Анализируемая сцена состоит из трех частей: высказывания Томилина и двух резких реакций — отрекшейся от народнических идей Веры Петровны и остающейся верной им Марии Романовны.

Для информированного читателя очевидно, что озвученные Томилиным мысли — это скрытая цитата: его фраза-интертекст является прямой отсылкой к тесно связанному с «Народной волей» «властителю дум» 70-х годов XIX в. Н. К. Михайловскому (1842–1904). Ведь с него, что не раз отмечалось современными философами, «начинается языковое оформление двух ипостасей русского слова правда — правды-истины и правды-справедливости» [30, с. 164]. Именно он «впервые наиболее четко определил» понятие «правды-справедливости» [см.: 18, с. 83–84].

Однако возникает вопрос, почему отвлеченные философские мысли так рассердили Веру Петровну? А причина состоит в том, что в них скрыта идея *жертвенности*. (Эта тема, варьируясь, проходит через весь текст.) Ведь в подтексте заключены, видимо, хорошо известные матери Клима и всем участникам спора слова, определяющие жизнетворчество Н. К. Михайловского, который писал:

Безбоязненно смотреть в глаза действительности и ее отражению — правде-истине, правде объективной, и в то же время охранять и правду-справедливость, правду субъективную — такова задача всей моей жизни [20, т. 1, ч. 1, с. 55].

В подтексте этой сцены впервые предугадывается библейская притча «Жертвоприношение Авраама», подготавливая ее появление в тексте — сначала в наивном пересказе Клима, а затем в иносказательном толковании отца — с тем, чтобы уже не исчезать окончательно, а функционировать в новых контекстах [см. т. 12, ч. 1, с. 18; т. 13, ч. 2, с. 51; т. 15, ч. 4, с. 237]. Такой ввод интертекста — один из многочисленных, но характерных и продуктивных приемов, реализуемых писателем в художественной системе романа с различными целями. В данном случае таким способом — правда, с некоторым нарушением хронологии — Горький скжато и документально характеризовал отказ от народничества. Гневный уход Марии Романовны — эпизод психологический, создающий «одним мазком» реалистический образ-тип народоволки, — при взаимодействии «текста в тексте» с тем интертекстом, который возникает благодаря аллюзиям, начинает обретать символическое значение. Одновременно он передает и напряжение в обществе. Но если за образами дяди Якова и Марии Романовны стоит трагедия целого поколения, прошедшего через тюрьмы и ссылки, которое в новых исторических реалиях, мягко говоря, вызывает горькую ironию — неслучайно это снижающее образ сравнение: «точно копыта лошади», — то собрания у Катина приобретают комический облик. Об этом говорит исполняемая кадриль и пушкинские слова: «Тятя, тятя, наши сети / Притащили мертвца...» и выражение-при-

говор Баравки: «рыбы пляски» [11, т. 12, ч. 1, с. 16]. Есть еще один аспект — «Утопленник» был принят в народе: «Песня, сообщал А. Балов в статье “Экскурсы в область русской народной песни” поется целиком, с незначительными изменениями, как плясовая песня, под которую играется кадриль» (Этнографическое обозрение. 1899. № 3, с. 166) [см.: 20, гл. 7]. Предполагается даже, что крестьяне улавливали пушкинскую иронию. Введение Горьким стиха Пушкина в текст, во-первых, придает фразе: «Притащили мертвца» — метафорическое значение, которое указывает на сложившееся представление о «бесплодности» и бесперспективности пути, которым шли народники; во-вторых, намекают на внешнее уподобление народу, на оправдание потолстовскому типу.

Обе сцены взаимосвязаны и интересны своей характерностью для стилистики «Жизни Климова Самгина», где интертекст играет ведущую роль в организации не только подтекстового, но и метатекстового пространства. В первой же сцене с определенностью указывается на то, что в подтекст вводится имя Михайловского, а дальнейшее наполнение зависит от тезауруса реципиента. Особенно это касается метатекстового пространства, которое со временем способно расширяться, углубляя смысловое значение не сказанного. И теперь оно, включая в себя результаты современного михайловского ведения [см.: 18], освобождаясь от мифов, позволяет вступить в диалогические отношения и с Горьким, и с его интерпретаторами.

Необходимо отметить, что возникновению интенций, уходящих и уводящих в метатекстовое пространство «Жизни Климова Самгина», а также проникновению мысли реципиента в подтекст романа содействует и сама композиция труда Б. Вальбе. Она концентрирует внимание на дискуссиях в каждом салоне. А заглавие книги И. Вайнберга «За горьковской строкой» в свою очередь не только приглашает заглянуть за пределы текста, но и соотнести свое с увиденным горьковскими героями.

Рядом с именем Н. Михайловского в тексте «Жизни Климова Самгина» предстает целый ряд фамилий философов — А. С. Хомякова, И. В. Киреевского, В. С. Соловьева и др. Сегодня, по-нашему убеждению, невозможно воспринимать эти личности в художественно-философской системе горьковского романа, не вобрав в романный метатекст взгляды А. А. Ермичёва — «Русская философия как целое. Опыт историко-систематического построения» (1998), — комментарии к Н. Бердяеву и С. Франку и монографию «Имена и сюжеты русской философии» (2014). Роман писателя и концептуальные подходы ученого, взятые в одном континууме, создают напряженное диалогическое поле, в результате чего «Жизнь Климова Самгина» обретает новые ракурсы.

Изучение интертекстуальных связей и отношений на всех уровнях романа усиливают его возрастающий аксиологический аспект. В частности кон-

кретизируются направления в народничестве, проясняется влияние социальных идей народничества на В. И. Ленина и др. А. Овчаренко, обращаясь к метатекстовому пространству романа, представляя уходящий в бесконечность список имен, которые так или иначе могли послужить прототипами Климу Самгину, высказал очень верную мысль: «Но сколько бы ни продолжать этот ряд, он все-таки не дает представления о размахе художественного синтеза, достигнутого Горьким в образе Самгина» [21, с. 224]. Вдумываясь в слова ученого, отталкиваясь от них, можно увидеть, что художественный синтез, достигнутый в данном случае в анализируемой сцене, благодаря интертекстуальному началу обогащаются исторической конкретикой метатекста. Это взаимодействие позволяет проникнуть в суть конфликта на всех уровнях — философском, политическом, психологическом, житейском — и оценить всю сложность не только отхода от народничества, но и того, что получало свое развитие в дальнейшем.

Один из ярких примеров взаимодействия интертекстуальных и не интертекстуальных элементов горьковского текста «предлагает» Д. С. Мережковский. В статье «Семь смиренных» он резко характеризовал авторов «Вех»:

Для Бердяева, — пишет Д. Мережковский, называя их семью няньками, — спасение русской интеллигенции в «религиозной философии»; для Франка — в «религиозном гуманизме»; для Булгакова — в «христианском подвижничестве»; для Струве — в «государственной мистике», для Изгоева — в «любви к жизни»; для Кистяковского — в «истинном правосознании»; для Гершензона — в старании сделаться «человеком» из «человекоподобного чудовища» [17].

Все они проходят и у Горького в разных контекстах романа, но почему писатель почти полностью воспроизводит статью С. Франка «Этика нигилизма», обозначая остальных устами Дронова лишь числом — семеро. Возможно, отчасти потому, что этот философ — «один из самых русских по духу философов, проповедник того, что он называл “русским мировоззрением”» [25], но, вероятно, больше всего потому, что Франк акцентировал внимание на отношении интеллигенции к богатству. Интерес вызывает форма- и смыслообразующая функция такого ввода интертекста.

В романе гранки статьи «отвратительно читает» Климу Дронов «возбужденно, взвизгивая»:

«Русский интеллигент не любит богатства». Ух ты! Слыхал? А может, не любит, как лиса виноград? Она не ценит, прежде всего, богатства духовного, культуры, той идеальной силы и творческой деятельности человеческого духа, которая влечет его к овладению миром и очеловечению мира, к обогащению своей жизни ценностями науки, искусства, религии... Ага, религия? — «и морали». Для укрощения строптивых. Ах, Черти... [11, т. 15, ч. 4, с. 173].

Это уже пример иного и более сложного, многоаспектного интертекста: по отношению к героям он одновременно и аппликативный (оба осведомлены о ситуации, в которой выходили «Вехи»), и реферативный (текст Франка читается впервые), а по отношению к широкому читателю — только реферативный.

Анализируя этот фрагмент романа, важно отметить поведение Дронова, выражающего себя в репликах и жестах, и Самгина, выбирающего для себя те высказывания, которые отвечали его положению наблюдателя и содействовали формированию у него той «системы фраз», которая маскировала бы его пустоту и служила ему оправданием. Дронов читал:

«До последних, революционных лет творческие, даровитые натуры натуры России как-то сторонились от революционной интеллигенции, не вынося ее высокомерия и деспотизма...»

«Это — верно», — подумал Самгин, и подумал так решительно, что даже выпрямился и нахмурил брови: ему показалось, что он произнес эти два слова вслух, и вот сейчас Дронов спросит его:

«Почему — верно?» [11, т. 15, ч. 4, с. 174].

Но, когда Дронов действительно спросил его мнение, Клим уклонился, замечая, что надо прочесть книгу всю, подчеркнув однако некоторые недостатки, что было характерной самгинской претензией на исключительность:

Ее идеи требуют философского спокойствия. И не таких острых формулировок... Автор...

— Авторы, — поправил Дронов. — Их семеро. Все — интеллигенты-разночинцы, те самые... некоторые... ах, черт! Ну... доползли до точки! «Новое слово». — а? [11, т. 15, ч. 4, с. 175].

Здесь значимо слово *семеро*, которое на подтекстовом уровне ассоциативно вызывает в памяти реципиента статью Мережковского «Семь смиренных», а отсюда ход в метатексте к «тройственному союзу» (1908–1913) — З. Гиппиус, Д. Мережковский и Д. Философов.

Однако «Вехи» берутся в контексте других изданий. Дронов досадовал, держа часть гранок:

Прозевал, черт возьми! Два сборника выпустил... а третий — ускользнул. Теперь, брат, мода пошла на сборники. От беков, Луначарского, Богданова, Чернова и до Грингмута, монархиста, все предлагают товар мыслишком своих оптом и в розницу. Ходовой товар. Что будем есть? [11, т. 15, ч. 4., с. 171].

Интертекст здесь охватывает широкую амплитуду философских и политических направлений — от большевиков до монархистов и черносотенцев. На полярных позициях стоят не названный тут В. Ленин и В. Грингмут. В этом контексте бытовой вопрос: «Что будем есть?» — приобретает двойной смысл, свидетельствуя о растерянности таких людей, как

Самгин, об их невозможности определить себя, найти свое место, занять свою позицию в жизненной борьбе.

Рассматриваемая сцена является лишь одной из многочисленных сцен романа, иллюстрирующих, что Горький, как и Томмазо Кампанелла, писавший в инквизиторской тюрьме «Город Солнца» (1602), тоже, говоря словами Л. Воробьева, достигает «единства изображения и мысли» [6], опираясь на ведущую роль интертекста как приема в достижении нужного эффекта, с той разницей, что в «Жизни Кlima Самгина» такое единство сочетается с воплощением «индивидуальных человеческих характеров», а собеседники не «лишены зрывых человеческих качеств» и предстают во всей своей полноте.

Сказанное — чрезвычайно важно, но фрагментарно, а между тем возникает потребность — по возможности — охватить все целостно, учитывая и соотношения между изображением событий и их осмысливанием. В связи с этим, определяя в «Жизни Кlima Самгина» роль интертекста в формировании аксиологической направленности романа, вступая в диалогические отношения с А. Марковичем, необходимо отметить, что автор статьи «С кем спорил Кlim Самгин?» — одновременно прав и не прав, говоря об особенностях книги Горького, что

...главное в ней — не реальные исторические события, а их осмысливание, отраженное в разного рода диалогах. Именно коммуникация становится предметом пристального внимания и художественного исследования писателя. <...> главное в ней — не реальные исторические события, а их осмысливание, отраженное в разного рода диалогах. Именно коммуникация становится предметом пристального внимания и художественного исследования писателя [15, с. 16].

На наш взгляд, дело обстоит сложнее: в художественной системе романного текста реальные исторические события и их осмысливание занимают равноправное положение: одно следует за другим в определенной последовательности. Сначала воссоздается, насколько объективно данное событие, затем идет его обсуждение и осознание. Писатель живописно воссоздал исторические полотна, которые осмысливаются самостоятельно не только героями романа, самим Горьким, но и реципиентом. В частности В. Г. Белоус, опираясь на отдельные детали в изображении Ходынки, Кровавого воскресения, устанавливает пересечения исторического и экзистенциального планов [1, с. 23], что создает условия для выяснения «чужого слова» в формотворении «Жизни Кlima Самгина».

В монографии Л. Киселевой раскрыты механизмы взаимодействия *чужого текста* — в этом случае пушкинского — с словом героев романа, что сочеталось с осмысливанием специфики сознания человека как такового. Иными словами, писатель многими путями, в т. ч. и с помощью интертекста, проникал в механизм взаимодействия единичного индивидуального сознания *одного* с сознанием *другого*.

Что касается Самгина, по выражению Киселевой, *не имеющего своих слов* [13, с. 140–143] и которого А. В. Луначарский, определивший «на много лет вперед направления научного изучения произведения» [14, с. 9], образно охарактеризовал «чертовой куклой» [14, с. 180], то его сознание было кладезем интертекстов, своеобразной библиотекой. Особенность этого персонажа состояла в том, что он, обладая феноменальной памятью и наблюдательностью, аккумулировал в себе не только высказывания известных писателей, художников и философов, но мысли окружающих. Надо отметить, что Горький придал ему свойства своей феноменальной памяти: «*Лет с шестнадцати я живу приемником чужих тайн и мыслей... Ох, сколько я знаю и как это трудно забыть*». Но если у Горького это послужило «материалом» для созидания творчества, то у Клима оно являлось присвоенным *чужим словом*, того же Варавки, которое можно принимать как разновидность интертекста. И когда Клим — типичная межеумка, «глядящая в Наполеоны» — с переменным успехом блистала *чужими мыслями* в разных салонах [см.: 5], то тем самым он не только надевал на себя нужную маску оригинально мыслящего, но и сталкивал эти *чужие мысли* с мыслями тех *других*, кто между собой не контактировали. Тем самым писатель, решая аксиологические задачи — познания состояния умов в определенный исторический период, многоспектрального познания человека, которого время испытывало на прочность, одновременно обеспечивал условия для «вступления» реципиента в диалог.

Рассматривая вопрос о формах интертекста, необходимо акцентировать, что Горький уже заглавием своего произведения, то есть на уровне максимального обобщения, поставил «в центр повествования конкретную личность» [8, с. 322]. Но, реализовывая «принцип биографизма», он начал с того, что сосредоточил внимание на историческом времени рождения своего героя. Вся суть в том, что этот горьковский человек — Самгин, как и все его поколение, родился в кризисную эпоху, — представ перед необходимостью жесткого выбора, когда неотвратимо стоял вопрос: *что делать?* [39, с. 440]. Горький эту ситуацию обозначил двум интертекстами по принципу *или-или*: непротивление (Толстой) и смирение (Достоевский) ↔ активное противостояние. Выбор предполагал действие, поступок, на что Самгин не способен. Описание этого периода — (квази)публицистическое, это, вернее сказать, — образ коллективного брожения умов, состояния, когда прежние надежды и представления, в т. ч. и о народе, рухнули, а новые не сформировались. В детстве в Клима были заложены интертексты, которые получили отзыв в конце романа. Так, если в начале Клим читает некрасовский стих: «*Ты проснешься ль исполненный сил...*», то к концу звучит «*Интернационал*»: «*Вставай проклятьем заклейменный...*»: вначале вопрос — в финале ответ.

Особого внимания, на наш взгляд, требует специфика включения в текст романа *невербального* интертекста. Он, конечно, создается *словом* и подается в том ракурсе, в котором его видят автор-нarrатор или его герой, но одновременно благодаря художественному описанию, он — будь то картина, скульптура, архитектура и др. — в воображении реципиента предстает самостоятельным объектом, который прочитывается и который стимулирует новые интенции.

Невербальный интертекст занимает одно из ключевых мест в художественной системе «Жизни Клима Самгина», к нему, в частности, относится хронотопический интертекст города, прежде всего Петербурга — Москвы — Берлина — Парижа.

Каждый из этих пространственных локусов, — пишет Белоусова, — несет в себе доминантное свойство целого мира — его хаотическую «пестроту». И в наибольшей степени это демонстрируют два столичных российских города — Петербург, названный Мариной Премировой «многоликим городом», и Москва, обнаруживающая в восприятии Самгина сходство с чудовищным «пестро раскрашенным пряником» [1, с. 21].

С невербальным интертекстом в романной художественной системе романа тесно связан «Медный всадник» Фальконе. Сначала он прочитывается Мариной: «*Сумасшедший Павел хотел сделать монумент лучше Фальконетова, — не вышло. Дрянь*» [11, т. 12, ч. 1, с. 160], а затем переживается Клином. Сцена Клим Самгин у памятника Петру I вбирает в свою структуру три интертекстуальные вставки, активизирующие ассоциации, которые создают сложную смыслообразующую сеть ассоциативных связей: прежде всего это сам памятник, отсылающий к поэме Пушкина, к стихотворению Гете «Лесной царь». И эти ассоциации далеко не случайны. *Чужое слово*, слово *иного*, словосочетания — коды в системе сцены — выполняют полифункцию: характеризуют предвоенное состояние России, на это ассоциативно настраивают пушкинское: «*Россию вздернул на дыбы?*» — «*Бунтуя злобно вокруг него*» (теперь уже река народного гнева) — «*Ужо тебе!*». Перед глазами Клима предстанет и тревожит его — на основе его знания действительности — вздыбленная народным возмущением страна, а перед информированным читателем в метатекстовом пространстве теперь широко известные предчувствия А. Блока, о которых Клим знать не мог.

Строки: «*Куда ты скачешь, гордый конь, / И где опустишь ты копыта?*» — строки, которые в дальнейшем будут связаны с гоголевской тройкой, — мотивируют неожиданно вспыхнувшие и говорящие о возникновении тревоги / страха за личную безопасность слова Гете из стихотворения «Лесной царь» [11, т. 12, ч. 1, с. 162]. И за этим — и в подтекстовом, и в метатекстовом пространстве — прочитываются оживляющие пластины русской истории, но каждый раз в кризисные ее моменты. В этой цепи примечатель-

но многоговорящее сравнение Медного всадника с памятником Александру III, который предстал как приговор империи:

За окном, в нежной буре, подпрыгивал на не-подвижном коне черный бородатый царь в шапке полицейского, — царь, ничем, никак не похожий на другого, который стремительно мчался на Сенатской площади, попирая копытами бешеного коня змею [11, т. 15, ч. 4, с. 162].

И это ощущение краха усиливается, когда Клим увидит Николая II на Всероссийской выставке в Нижнем Новгороде. Вместе это звенья одной цепи.

Надо сказать, что связанность интертекстуальных и неинтертекстуальных элементов текста чрезвычайно эффективна для раскрытия замысла романа и зарождения интенций, которые связывают его с целыми направлениями и течениями в философии, литературе и живописи, выражавших мироощущение в канун Первой мировой войны. И особенно значима такая цепочка: обрушение стены, вздигаемой казармы, — летящие в воздухе люди — повторяемые в разных контекстах картина Босха [11, т. 15, ч. 4, с. 193, 381] и «Жертвоприношение Авраама». При обратном чтении реальное изображение гибели каменщиков начинает восприниматься как произведение,озвучная картинам немецких художников-экспрессионистов. Иначе решается вопрос о жертвоприношении — массы людей будут принесены в жертву грядущими событиями. И сам Клим погибнет как таракан.

Итак, поставленная задача на предварительном уровне в статье разрешена. Конечно, это лишь обозначения некоторых подходов к проблеме, не более того. Как видно из анализа, интертекст — одна из важнейших проблем, которая требует глубокого и всестороннего осмыслиения. Во-первых, роман Горького «Жизнь Клима Самгина» примечателен тем, что во многом благодаря интертексту он активизирует со-творческие способности реципиента, уводя его через имена-коды — Л. Шестова, Н. Бердяева, В. Розанова, которые вслед за Н. С. Плотниковым можно назвать *аббревиатурами концептуальных подходов*, в мир метафизики [22]. Однако приведенные Горьким в «Жизнь Клима Самгина» имена-аббревиатуры русских философов, взятые в романном контексте с учетом ассоциативно наполненного реципиентом их жизненными фактами метатекстового пространства, дают возможность осознать и прочувствовать то, что они действительно откликались на западную философию, но это был отклик-диалог, в котором русские философы представляли собственное мировидение. Желательно, не упуская из виду интертекстуальные коды в романе, попытаться в дальнейшем установить по мере возможностей их взаимодействия со всеми элементами художественного целого, выявляя новые смыслы, которые порождает созданная Горьким интертекстуальная сеть.

Литература

- Белоусова Е. Г. Своеобразие художественного мира «Жизни Клима Самгина»: к вопросу об «антитетично-подвижном» способе формотворения М. Горького // Вестник Челябинского университета. 2007. № 10. С. 18–27.
- Богданова О. В., Оляндэр Л. К. Москва как текст в романе М. Горького «Жизнь Клима Самгина» // Acta eruditorum. 2018. Вып. 27. С. 16–20.
- Быстрова О. В. Символы в повести «Жизнь Клима Самгина» // Литературный календарь: книги дня. М.: ООО «Образование 3000», 2011. С. 39–55.
- Вайнберг И. И. За горьковской строкой. Реальный факт и правда искусства. М.: Сов. писатель, 1976. 480 с.
- Вальбе Б. С. «Жизнь Клима Самгина» в свете истории русской общественной мысли. М.; Л.: Сов. писатель, 1966. 287 с.
- Воробьев Л. Утопии и действительность // Утопический роман XVI — XVII веков. М.: Худож. лит., 1971. С. 34–35. 495 с.
- Гавриш Т. Р. «Жизнь Клима Самгина» Максима Горького в литературном процессе 1920–1930-х годов. дис... канд... филол... наук. М., 1999. 210 с.
- Гавриш Т. Р. Проблема романного сознания («Жизнь Клима Самгина»: жанр и герой) // Концепция мира и человека в творчестве Горького. Серия «М. Горький. Материалы и исследования». Вып. 9. М.: ИМЛИ РАН, 2009. С. 317–355.
- Гаспаров М. Л. О русской поэзии. Анализы, интерпретации, характеристики. СПб: Азбука, 2001. 480 с.
- Горький М. Собр. соч.: в 18 т. М.: Худож. лит., 1960–1963. Ссылки на это издание даны в тексте с указанием тома и страницы.
- Ермичёв А. А. Имена и сюжеты русской философии. СПб.: Наука, 2014. 710 с.
- История русской философии / Философские взгляды теоретиков основных идейных течений в России XIX в. / Философия народничества / Н. К. Михайловский: философия личности и общества. URL: <http://www.philosoffine.ru/study-78-1.html>
- Киселева Л. Ф. Пушкин в мире русской прозы XX века. М.: Наследие, 1999. 362 с.
- Луначарский А. В. Самгин // Луначарский А. В. Собр. соч.: в 8 т. М.: Худож. лит., 1963–1967. Т. 2. С. 170–202.
- Маркович А. В. С кем спорил Клим Самгин? Благовещенск: Изд-во БГПУ, 2013. 208 с.
- Матевосян Е. Р. Достоевский в художественном восприятии Горького. Дис. канд. филол. наук. М., 1998. 245 с.
- Мережковский Д. С. Семь смиренных // Вехи: Pro et contra. Антология. СПб.: РХГИ, 1998.
- Н. К. Михайловский: Человек. Мыслитель. Общественный деятель (к 175-летию со дня рождения): сб. науч. тр. / редкол.: Г. Н. Мокшин (отв. ред.) [и др.]. Воронеж: Издательский дом ВГУ, 2017. 300 с.
- Михайловский Н. К. Полн. собр. соч. СПб., 1911.
- Новикова А. М. Русская поэзия XVIII — первой половины XIX в. и народная песня. М.: Просвещение, 1982.
- Овчаренко А. И. М. Горький и литературные исследования XX столетия. М.: Сов. писатель, 1978. 651 с.
- Плотников Н. С. «Философии в России просто не существует...» / Беседовал А. Нилогов. URL: <http://www.russ.ru/mirovaya-povestka/filosofii-v-rossii-prosto-ne-suschestvuet> 18. 01. 2008.
- Пушкин А. Полн. собр. соч.: в 10 т. М.: Изд-во АН СССР, 1956–1958. Рачков П. А. Правда-справедливость // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 7. Философия. 2006. № 1. С. 83–187.
- Русская философия — это совсем не обязательно философия на русском языке. Интервью с заведующим кафедрой истории русской философии М. А. Маслиным в связи с 70-ле-

- тием кафедры. Интервью проведено профессором В. В. Васильевым. URL: <https://runivers.ru/philosophy/logosphere/475724/>
25. Спиридонова Л. А. «Жизнь Клима Самгина» М. Горького — книга века // Литературный календарь: книги дня. М.: ООО «Образование 3000», 2011. С. 39–55.
 26. Сухих С. Проблемы поэтики «Жизни Клима Самгина» (По материалам зарубежной печати) // Горький и вопросы поэтики. Горький: Горьк. гос. ун-т, 1982. С. 9–17.
 27. Фатеева Н. А. Контрапункт интертекстуальности, или Интертекст в мире текстов. М.: Агар, 2000. 280 с.
 28. Франк С. Л. Этика нигилизма (К характеристике нравственного мировоззрения русской интеллигенции) // Вехи. Из глубины. Сб. статей о русской революции. М.: Изд-во Правда, 1991. С. 167–199.
 29. Черников М. В. Концепты «правда» и «истина» в русской культурной традиции // Общественные науки и современность. 1999. № 2. С. 164–175.
 30. Юдин А. И. Народничество и русский марксизм // Вестник Тамбовского университета. Сер. Гуманитарные науки. 2011. № 4. С. 244–251.

DOI 10.25991/AE.2019.28.22.002
УДК 82–32

Л. М. Борисова

Борисова Людмила Михайловна — профессор кафедры русской и зарубежной литературы, доктор филологических наук, факультет славянской филологии и журналистики, член ученого совета Таврической академии Крымского федерального университета им. В. И. Вернадского, Симферополь, borlm-sf@mail.ru

«ДА — БЫЛ ЛИ МАЛЬЧИК-ТО?» О СМЫСЛЕ ГОРЬКОВСКОГО РЕФРЕНА

В статье рассматриваются контекстуальные значения знаменитой фразы, определяются ее литературные источники. Смысл лейтмотива раскрывается с учетом философских предпочтений писателя, особое внимание уделяется проблеме «Горький и Шопенгауэр». По мнению автора статьи, «Да был ли мальчик-то?» не просто риторическая фигура, но ключ ко многим загадкам «Жизни Клим Самгина», мировоззренческая и художественная формула «нового» Горького, позволяющая объяснить его приверженность акториальному повествованию, появление гротескных и авангардных черт в его поэтике, уточнить содержание важной для него категории «воля».

Ключевые слова: М. Горький, «Жизнь Клим Самгина». Протагор, Шопенгауэр, Ницше, акториальный роман, гротеск, лейтмотив, хаос, представление, воля.

L. M. Borisova

«YES — WAS IT A BOY THEN?»

ON THE MEANING OF GORKY REFRAIN

The article considers the contextual meanings of the famous phrase and identifies its literary sources. The meaning of the leitmotif is revealed taking into account the philosophical preferences of the writer, special attention is paid to the problem of “Bitter and Schopenhauer”. According to the author, “Was there a boy?” not just a rhetorical figure, but the key to many mysteries of the “Life of Klim Samgin”, the ideological and artistic formula of the “new” Gorky, which allows to explain his commitment to the actor’s narrative, the appearance of grotesque and avant-garde features in his poetics, to clarify the content of the important category of “will”.

Keywords: M. Gorky, “Life of Klim Samgin”. Protagoras, Schopenhauer, Nietzsche, actuarially novel, the grotesque, the theme, the chaos, the view will.

«Да — был ли мальчик-то, может, мальчика-то и не было?» — знаменитую эту фразу в «Жизни Клим Самгина» знают все. Даже те, кто не дочитал или вовсе не читал горьковского романа. Ни один из афоризмов, на которые так богат Горький, не может сравниться с этим по популярности. На его фоне совсем померкли некогда гремевшие: «Человек — это звучит гордо!», «Жалость унижает...» Но, что, собственно, стоит за скептическим вопросом?

Истоки мотива

Навязчивая фраза всплывает в романе по самым разным поводам. Возвращаясь с любовного свидания, Клим напевает на мелодию оперетки:

«Да — был ли мальчик-то? Быть может, не было мальчика?» Связи с Нехаевой для него, действительно, все равно, что не было.

Другое дело — Лидия. «Да была ли девушка-то?» — «Но девушка была, об этом настойчиво говорила пустота в душе, тянувшая, как боль».

И дальше, как снежный ком: царь, что бы он мог сказать Кутузову, Лютову, Дьякону? — «Да был ли мальчик?»; классовое самосознание — «Да — был ли мальчик-то?»; похороны Баумана («похороны революции») — «Да — был ли

мальчик-то?»; расстрел демонстрантов — «А может быть...»

Сомневается герой и в существовании Марины, которая в романе олицетворяет Россию: «В сущности, она, несмотря на объем ее, тоже — нереальная. Необычна». В одном из черновых вариантов романа Клим еще думает, что «можно спросить: была ли Москва-то? И — о Боге» [18, с. 513].

Последний пример, по мнению А. И. Овчаренко, указывает на то, что лейтмотивная формула могла быть подсказана Горькому Андреем Белым, у которого в романе «Москва» есть фраза: «Москвы-то и не было!» [30, с. 453]. Добавим, что с этой точки зрения примечательно и признание А. Блока, писавшего в 1909 году матери: «Россия для меня — все та же — лирическая величина. На самом деле — ее нет, не было и не будет» [7, с. 289]. (При жизни Горького письма Блока к родным несколько раз выходили отдельным изданием — в 1927, 1929, 1932 годах.)

В своё время А. И. Овчаренко объяснял происхождение рефrena декадентскими настроениями прототипов Самгина, увлеченных шопенгауэрским учением о призрачности сущего [30, с. 451–453]. Это наблюдение нельзя не оценить по достоинству, отметив, однако, что рефлексии на тему «мальчика» наряду с Клином предаются едва ли не все герои романа.

«Да есть ли Россия-то? Такой, как ты ее видишь, нет», — доказывает Лютову Дьякон. Народ-Богоносец? — «Но ведь был сом? Был или нет?» Это уже Лютов разоблачает интеллигентский миф, демонстрирует «дачникам» хитрого мужика и показывает, что никакого чудо-сома (рыба — символ Христа) у того нет. «Сом» был у революционной интеллигенции, он зашифрован в фамилии героини, которую зовут Любовь и которую в революцию привело страдание униженным и оскорбленным. Но у Любаши Сомовой, «святой всеобщей горничной», свои сомнения: «Прошли те времена, когда революции делались Христа ради. Да и еще вопрос: были ли такие революции!» [14, с. 132].

В общем, чего ни хватись — нет. Сомневаются все и в самом для себя главном.

По прошествии времени Климу кажется, что первым «Да был ли мальчик?» сказал мужик, искающий тело Бориса Варавки. Но память подводит героя: косноязычный мужик бормотал нечто невразумительное про образованных господ, которые «распоряжаются», а «закону не знают». Так что неизвестно, кто первый усомнился в существовании мальчика. Сказано лишь: Клима поразил «чай-то серьезный, недоверчивый вопрос». Тайна, которой окутана фигура этого некто, придает найденной писателем формуле универсальность.

Одно шутливое замечание в письме Горького к В. Ходасевичу от 13 июля 1924 позволяет догадываться о том, как рано возникла у писателя преследующая Клима фраза:

А Берберова пусть не фордыбачит: еще посмотрим: кто кого? Я тоже пишу поэму о том, как трудно негру блох ловить. Напишу и посвящу З. Гиппиус. Эпиграф вому у Нины Nikolaevны: «А дом-то где?» [21, с. 31].

Упомянутое писателем стихотворение Берберовой, беспомощное в художественном отношении, примечательно как образец беспредметной интеллигентской рефлексии. В нем есть и «холод и осень», и все, от чего «в сердце людское заходит унылой / Безбожной, бездомной, ночной непогодой тоска», и неприкаянность первого эмигрантского поколения («Скитаемся мы, и летаем, и плаваем много»), и, конечно, его бездомность:

Лесной тропой, степной дорогой
Бреду, и пес бредет со мной.
Пес, не спеша ты ради Бога —
Мы вовремя придем домой.

А дом-то где? Опять забота,
Глухая, скучная дыра...
Ох, тяготит меня дремота!
Заночевать бы нам пора!

А заканчивается все обязательной в подобном случае критикой мироздания:

Что мир? Об этом знает всякий:
Безумный, вековечный лад,

Где бродят люди и собаки,
Тоскуют, воют и скулят.

И ангелы, все это видя,
На небе, ясною порой,
Гуляют, мухи не обидя,
Величественною толпой.

Отдающая пародией безвольная интонация этих строк, так развеселившая Горького, возможно, и подсказала ему внутреннюю интонацию его героя. Но были и другие подсказки. Одна из них содержится в письме Пришвина Горькому от 4 июня 1915 года: «Детство» — очень хорошая книга, но это все-таки половина того, что нужно: не хватает в ней самого мальчика Пешкова» [26, с. 323–324].

На этом можно было бы и закончить разыскания, если бы знаменитая фраза была лишь более или менее случайным, хотя, безусловно, удачным стилистическим декором. Но это не декор, а своеобразный геном горьковского романа, в котором в свернутом виде содержится важнейшая информация о его жанре, типе героя, характере отношений героя и автора.

Мир как представление

Не одного Пришвина смущала отмеченная им особенность горьковского повествования. К. Чуковский писал по тому же поводу:

Горький изображает <...> длинную шеренгу, вереницу одиночек, которые ничем между собою не связаны и проходят, проходят, проходят один за другим. Вначале такое многолюдство возбуждает и радует, но вскоре начинает раздражать. Только что появился один человек, сказал меткое, звонкое, цветистое слово, показал своё курьёзное лицо — и провалился сквозь землю: больше мы его никогда не увидим. Они прохожие, и Горький проходящий: он проходит мимо целой вереницы затейливых, забавных, любопытных людей, — посмотрит на каждого торопящимся взором и шагает дальше к другому. Так и построены все его книги, начиная с «Исповеди»: герой ходит по жизни туда и сюда, а перед ним на ходу мелькают всевозможные людишки [32, с. 233].

Любопытно, что на эту тему размышляет и Самгин: «<...> что можно сказать о себе, кроме: «Я видел то, видел это?» [15, с. 217]. Он сравнивает себя с фонарем на площади: «из улиц выбегают люди; попадая в круг его света, они покричат немножко, затем исчезают, показав ему свое ничтожество» [14, с. 345].

Но откуда всё-таки берутся и куда «проваливаются» горьковские персонажи?

Отличительной особенностью «Жизни Клима Самгина» (как, впрочем, и всех других «жизней» М. Горького — «Жизни Матвея Кожемякина», «Жизни ненужного человека») является тот факт, что

повествование стянуто к одному герою, пропущено сквозь его сознание. В «Самгине» нет ни одного события, ни одного лица неизвестного герою, не отпечатавшегося в его сознании. Мимо этой особенности романа не прошел ни один из писавших о нем исследователей.

Горький сознательно придерживался данного типа повествования, об этом свидетельствуют его советы собратьям-писателям. В 1924 году он, например, писал М. Осоргину по поводу некоторых эпизодов в романе «Сивцев Вражек»:

Вероятно, было бы лучше, если б все эти «явления» Вы пропустили, проходили сквозь сознание одного из героев повести, а не давали их «от автора». Везде, где автор говорит от себя, он воспринимается читателями как человек умный, о многом хорошо подумавший, но он вне связи с повестью, с ее героями, он «взвешен» в воздухе. Даже Л. Т^олстому^о редко удавался этот приём: писать с высоты Монблана <...> [21, с. 68].

В рассуждениях о преимуществах акториального, персонажного повествования над аукториальным, абстрактно-авторским, писателя, как видим, не останавливал даже авторитет Льва Толстого.

О том, что выходило из-под его пера, автор «Самгина» тоже отзывался критически: «<...> растянул я его (роман. — Л. Б.) верст на 16. Нет, я не для больших книг. Плохой архитектор» [23, с. 140]. Но дело не в недостатке у Горького мастерства, а в его философских предпочтениях, особенностях взгляда на мир.

Один из наиболее цитируемых в романе авторов — Шопенгауэр. Горький не раз признавался в любви к этому философи. «<...> Я и Шопенгауэр люблю читать — прекрасный писатель ...», — писал он Р. Роллану [21, с. 114]. И Д. А. Лутохину: «Мои любимцы — Лукреций и Шопенгауэр <...>» [22, с. 377]. В «Беседах о ремесле» иронизировал над своими современниками, «сблизненными» Шопенгаузером: «Шопенгауэра я прочитал раньше их и без вреда для себя» [25, с. 306]. В 1923 году Горький отмечал, что

Толстой многое заимствовал у Руссо, у Паскаля, у Амиеля, но более всего у Шопенгауэра. Странно, что и доныне эта его зависимость от самого талантливого пессимиста не была ясно установлена, тогда как коренные тезисы Толстого можно найти в «Die Welt wie das Willen» [20, с. 175].

Но то же самое можно сказать и о самом Горьком.

В горьковедении проблема «Горький и Шопенгауэр» оказалась оттесненной на второй план другой — «Горький и Ницше», хотя не уступает ей по значению. О Шопенгауэре писали лишь в связи с горьковским отрицанием природы как враждебного человеку хаоса, отношением писателя к инстинкту и разуму, а также особенностями его интерпретации оккультных явлений [см. 1]. В «Жизни

Клима Самгина» сфера воздействия немецкого мыслителя гораздо шире. Герои романа говорят о нем больше, чем о каком-либо другом философе, и он занимает исключительно важное место в авторском сознании.

Жизнь Клима Самгина, начиная с самого детства, разворачивается как история формирования и развития мира-представления.

Все вокруг расширялось, разрасталось, теснилось в его душу так же упрямо и грубо, как богомольцы в церковь Успения <...>. Еще недавно вещи, привычные глазу, стояли на своих местах, не возбуждая интереса к ним, но теперь они чем-то притягивали к себе, тогда, как другие, интересные и любимые, теряли свое обаяние. Даже дом разрастался [14, с. 53].

Представление Самгина разрастается до того, что он чувствует себя «взвешенным в воздухе над широким течением событий» [17, с. 455], сравнивает себя с зеркалом, признается: «действительность враждебна мне. Я хожу над нею, как по канату» [15, с. 128].

Но в мире-представлении замкнут не один Клим. Вот еще двое — Маракуев и Прайс, и они, пишет автор, идут сквозь жизнь «кругами», каждый в своем круге фраз. И так — кого ни возьми. Даже «самый ничтожный человечишка», вор-карманник — и тот, как говорит Митрофанов, «с фантазией».

Какой же ты, сукинов сын, преступник? <...> Ты же — дурак... и ты во сне живешь <...>! Паяц ты, актеришка и самозванец, а не преступник. Не Р-рокамболь, врешь! Тебе, сукинов сын, до Рокамболя, как петуху до орла. И виновен ты в присвоении чужого звания, а не в краже со взломом, дур-рак! Это, знаете, самообман и заблуждение, <...> игра собою и кроме как по морде — ничего не заслуживает. <...> хорошо, что суд в такие штуки не вникает, а то бы — как судить? [14, с. 418–419].

Климу не зря почудился в этих словах иносказательный смысл — агент охранки сформулировал тот закон жизни, который пытается вывести он сам.

Самгин воспитывался на цитатах, вроде байроновской: «Думающий менее реален, чем его мысль», людьми, которых умный Тагильский называет «мыслящими машинками». «Воспитывают нас мыслящие машинки и — не на фактах, а для искажения фактов. На понятиях, но не на логике, а на мистике понятий и против логики фактов» [17, с. 147]. Правоту этих слов отчасти подтверждает Марина Зотова, чей авторитет у Горького непрекаем: «Силою воображения можно изменить представление о мире, а сущность-то — не изменишь» [15, с. 264].

Клим живет, опутанный «системами фраз», не способный вырваться из плена чужих и своих мыслей. Только двое в этом романе имеют дело с реальностью — агент охранки Митрофанов, разо-

блажающий иллюзорность представлений о мире, и готовый радикально его упростить Кутузов. Все остальные — «во что веруешь, то и есть» — обитают в каком-то особом, мысленном измерении, буквально в ноосфере.

«Солипсист»

Акториальное повествование позволяет заметить оборотную, отнюдь не пафосную сторону горьковского кредо: «Все в человеке». В нем заключается признание не только всесилия, но и ограниченности человека, замкнутого в своем «я», в границах собственного сознания. Именно об этом писал Горький 3 января 1922 года И. Н. Ракицкому:

Так Эйнштейна Вы уразумели до конца? Хотелось бы поговорить с Вами об этом. А я, кажется, скоро остановлюсь на том, что существует только человек, все же остальное — его мнение. Нет, вероятно, не остановлюсь на этом, уж очень плоско [20, с. 7].

И тому же адресату спустя несколько дней на ту же тему:

Вы все еще находитесь под обаянием Эйнштейна, а я уже вспомнил старишку Протагора, сущность взглядов которого на явления мира и роль человека в мире изложена так: «Человек есть мера всех вещей, существующих — что они существуют, не существующих — что они не существуют. Противоположные утверждения одинаково верны» [20, с. 16].

Эту мысль Горький выделил особо. При этом писатель добавлял, что признает за теорией Эйнштейна серьезнейшее значение [20, с. 16].

Философы указывают на возможность двойкой интерпретации тезиса Протагора. Суть первой: каждый отдельный человек есть мера вещей. Это суждение близко к солипсизму и означает, что человек навсегда замкнут в себе, в мире собственных мыслей и представлений. Суть второй: мера мира — человек вообще, человечество. Вторая считается более корректной [31].

Какое из двух толкований ближе Горькому? В его мировоззрении дают себя знать оба, но больше все же первое. Синоним разумного человечества, всемогущего человека вообще, горьковский Человек с большой буквы — чистая абстракция. Растворение личности в коллективе выглядит решенной проблемой только в социальных декларациях писателя, в действительности же у его человека весьма напряженные отношения с человечеством. Не случайно в «Истории материализма» Ф. А. Ланге Горький подчеркнул в связи с Протагором: «...Каждый отдельный человек, в каждый отдельный момент есть мера вещей» [см. 20, с. 368].

Противоречивую попытку соединить коллективного человека вообще с монадой — «каждым»,

живущим исключительно собственным опытом, находим в письме Горького Н. С. Тихонову от 25 января 1925 года.

Существует только Человек, все же остальное — его действия, его мнения. То, что я в себе ценю, я получил не от учителей, а так же, как Вы, выработал, выдумал сам. Значит: с Вами говорит человек несколько иного опыта, чем Ваш, но — человек, отнюдь не более значительный и «мудрый», чем Вы [21, с. 116].

Самгин разделяет (и тоже со ссылкой на Протагора) мнение своего создателя: «<...> существует только человек, все же остальное — от его воображения» [13, с. 193]. Лишь один нюанс различает позиции автора и героя в этом вопросе — отношение к «каждому». Если Горький его уважает, то Самгин думает: «Чего стоит действительность, которую тебе подносит Иван Дронов?» Или окружение Варвары? Или Маракуев и Прейс, каждый со своим кругом фраз? А есть еще Лютов, и он «видит то же, что вижу я, но — по-другому. Конечно, это он искажает действительность, а не я» [15, с. 27].

Писатель наговаривал на себя Ракицкому, объявив Протагора пределом своего знания. Автора «Самгина» отличал жгучий интерес к проблемам мироздания. Познакомившись с «Причиной космоса» Циолковского, он даже собирался ехать в Калугу. Но его человеческое достоинство не страдало от мысли, что «выше головы — не подскочить»: «<...> этого и не требуется: мир-то, ведь, помещен в голове человека, мир есть не что иное, как только комплекс его мнений, гипотез, теорий о сути явлений вне его головы» [22, с. 10]. В уже упомянутом письме к М. Осоргину Горький уверял своего адресата, что в «Сивцевом Вражке» космос у того — «только рама» и советовал оставить эту тему Эйнштейну. «Не забудьте, что этот Космос — штучка чисто умозрительная <...>» [21, с. 74].

В «Жизни Клима Самгина» о космосе говорит Леонид Андреев. Его оппонент, медник Лаврушка, высмеивает «безумные», ведущиеся «для устрашения ума» речи, но после социальной революции обещает вернуться к космическим вопросам и призвать к их решению миллионы свободных тружеников. И сам автор в пору создания романа рассуждал в духе своего пролетария, в речи на торжественном заседании пленума Бакинского Совета обещал, что «люди полезут еще на Марс» [24, с. 392]. Но в публистике Горький приспособливался к массе, упрощал себя. Почти в то же время он спорил с Пришвиным: «<...> нет красоты в пустыне, красота — в душе араба. И в угрюмом пейзаже Финляндии нет красоты, — это финн ее вообразил и наделил ею суровую страну свою. <...> Космические катастрофы не так значительны, как социальные», «тайны Космоса не столь интересны и важны», как загадка творческой личности [24, с. 265, 267].

Эта полемика дала основание А. Воронскому говорить о философском и художественном солипсизме Горького* — обвинение, с которым тот легко согласился. «Думаю, что у меня нет и не может быть причин бояться этого «уклона». Я — антропофил и геофил: для меня прежде всего существует человек и земля, на которой, работая, он создает для себя «вторую природу» [23, с. 260].

Если космос для Горького — «умозрительная штучка», то хаос он, можно сказать, видел воочию. Долго, пожалуй, всю жизнь, его преследовало видение Эмпедокловых первоначал, пережитое в юности после лекции студента Васильева: внутри огромной бездонной чаши в бешеном вихре носятся фрагменты живой и неживой природы, при этом части тел соединяются порой самым чудовищным образом. Человеческие головы без лиц, крылатая нога верблюда, рогатые головы сов, бычьи морды без глаз — все это он красочно описал позже в рассказе «О вреде философии» (один из самых важных горьковских текстов).

В «Жизни Клима Самгина», до предела погрузившись в рефлексию своего героя, полностью растворившись в нем, Горький тем самым доказал, что «мальчик Пешков» был. Но вот был ли космос, был ли мир?

Первобытный хаос

В 1920-е годы на преследующий Самгина вопрос писатель, не колеблясь, дал отрицательный ответ: нет, мира не было. Еще не было. В письме к Р. В. Иванову-Разумнику от 6 января 1924 года А. Белый вспоминал о своем общении с Горьким в Германии: «<...> очень странен был Горький в 1922–23 году, признававшийся мне, что собственно говоря, действительности и нет вовсе и что мы к ней придем, ее сделаем» [2, с. 288]. Горький знал, с кем рассуждать о метафизике. Вряд ли кто-нибудь понял бы его лучше, чем Белый, для которого в юности философия Шопенгауэра стала «самым главным событием внутренней жизни» — «это даже не философское откровение, а открытие, так сказать, путей жизни» [27, с. 43].

Содержание жизни, по Горькому, до сих пор составляет первобытный хаос. Сквозь видимую реальность в «Самгине» все время просвечивает мир Эмпедокловых первоначал. В романе практически нет лиц, в которых не таился бы монстр. «Зеркало» беспристрастно отражает всех — главных, второстепенных и совсем уже эпизодических персонажей, лиц без слов.

Портретная сторона многофигурной горьковской композиции заслуживает того, чтобы рассмотреть ее подробнее. Вот Дронов — у него рыбы губы, «туные, жесткие, как хрящи» [13, с. 44], «стертое лицо его напоминало Климу людей сновидения, у которых вместо лица — ладони» [15, с. 157].

Рядом клинообразные Иноков и Макаров, Елизавета Спивак с глазами кошки, ее муж, напоминающий то нетопыря, то собаку. «Респиратор, выдигая его подбородок, придавал его курчавой голове форму головы пуделя, а темненький мохнатый костюм еще больше подчеркивал сходство музыканта с ученой собакой из цирка» [14, с. 10].

У Нехаевой лицо и глаза птицы, и она сгибает шею, как птица, прячущая голову под крыло. У Варавки медвежьи глазки и ступни, как овальные блюда для рыбы. В спальне Варвары висит портрет Самгина во фраке с головой тыквой. Затем идут: Тагильский — лапы кота, «лицо, надутое выпукло, как полушиария большого резинового мяча <...>, свиные красные глазки» [17, с. 132], а иногда жалкие глаза собаки. Певица Дуняша — мордочка лисы и «чужой», большой для нее бюст. Бердников — птичьи глаза и бабье лицо. Безбедов — лицо в желтом цыплячьем пухе, голубые стеклянные глаза, в тюрьме щеки у него обвиснут, как у бульдога, пух обратится в шерсть, а оскаленные зубы довершат сходство с собакой.

На втором плане — Дьякон: тонкие ноги верблюда, шея, как ствол дерева, руки-обезьяны лапы, и он тоже бывает похож на нетопыря. Орина Федосова, похожая на тряпичную куклу, и Диомидов с лицом-маской куклы фарфоровой. Историк Козлов — «старичок с мордочкой хорька» и ладонями «в дряблой коже цвета утиных лап». Дядя Хрисанф: казалось, все его лицо, «скользя вверх, может очутиться на затылке, а на месте лица останется слепой, круглый кусок красной кожи» [13, с. 405]. Проповедник — трехпалая ладонь, как рачья клешня, и Митрофанов, у которого кисти рук напоминают о плавниках.

Скользит по комнатам некто Брагин — с «чужим» носом, птичьими глазами, маленькой головкой ужа; он, конечно, Уж и по социальной сути. Регент Корвин: «круглые глаза ночной птицы как будто слились в один глаз, формою как восьмерка» [14, с. 66] и доктор Данадье: уши «четкой формы цифры 9» и желтый череп в форме дыни. За ними — актер с носом ястреба и ушами зайца, депутат французского парламента с заячьими ушами, подрядчик Воронов и поверенный Марины с лицами, как бараний курдюк и бычий пузырь для плаванья, резчик по дереву Фомин с лицом крысы, старичок-повар

* Под псевдонимом Л. Анисимов Воронский писал: «<...> преобладающее ощущение Горького как художника сводится к восприятию мира, как ненадежного, коварного и страшного хаоса. В этом убеждают его «Мои университеты»; последние рассказы, статьи, художественная подпочва последнего романа «Сорок лет» («Жизнь Клима Самгина») пытаются в значительной мере этим настроением. Мир, как он есть, ненадежен, неверен, хаотичен и страшен этим своим изначальным бессмыслием. Но тогда не только наши понятия о нем носят личный характер, но также исключительно субъективно и наше научное постижение вселенной. <...> Это ошибочная точка зрения. От нее прямая дорога к философскому и художественному солипсизму» [3, с. 177–178].

с мордочкой кота, сводня «с лицом в форме дыни и темными усами под чужим ястребиным носом» [14, с. 15].

А дальше начинается густой фон, сплошная масса птичьих лиц, хищных клювов, мышиных, рыбьих, рачьих, сазаньих, овечьих, голубиных, совиных, воловых и прочих глаз, человечьих, но «чужих» ртов, носов, глаз, бюстов, головы-дыни и арбузы, обезьяны и кошачьи лапы и мордочки, уши-пельмени и как отдельные вкрапления — лысая голова-яйцо, «скелет в пальто», восточная физиономия с глазами на месте ушей, фигура, напоминающая в профиль согнутый гвоздь, туловище-кувшин и какое-нибудь лицо, обросшее древесным лишайем*.

Неудивительно, что в Берлинской картинной галерее Самгин не может оторваться от Босха: на темном квадрате «в хаотическом беспорядке разбросаны были странные фигуры фантастически смешанных форм: человеческое соединялось с птичьим и звериным, треугольник с лицом, вписанным в него, шел на двух ногах». Работа художника «как будто не определялась понятием живописи»: Клим узнал свой бестиарий.

«Большинство людей — только части целого, как на картинах Иеронима Босха. Обломки мира, разрушенного фантазией художника», — подумал Самгин и вздохнул, чувствуя, что нашел нечто, чем объяснялось его отношение к людям [17, с. 20].

По отношению к Босху у него даже не возникло привычной интеллектуальной ревности. «Иероним Босх формулировал свое мироощущение смело, как никто до него не решался...» [17, с. 55]. На оперативность других Клим досадует, гений Босха, воплотившего его собственный «кошмарный гротеск», признает безоговорочно**.

Гротеск в духе Босха изначально присущ Горькому. Мало найдется у него персонажей, у которых бы не было птичьих носов, медвежьих, совиных, овечьих, рачьих, птичьих глаз, губ-дождевых червей, лошадиных челюстей и пр., но прежде это не бросалось в глаза благодаря реалистической ретуши. В «Жизни Клима Самгина» никакая ретушь не способна скрыть первобытное начало в живописуемой массе народа. Когда для полноты обзора писателю не хватает одного зеркала, он ставит в нужной точке второе, и в нем тоже отражается монстр.

...Иноков сказал, легко ударив его по плечу:

* Т. Д. Белова, обратившая внимание на анималистические детали во внешности некоторых горьковских героев, видит в этом либо следствие увлечения Горького теорией эволюции либо стремление подчеркнуть таким образом социальную функцию персонажа. В частности, выражение «интеллигенция — ломовая лошадь истории» исследовательница соотносит с образом народницы Марии Романовны, топающей «широкими, точно копыта лошади, каблуками башмаков» [5]. Первое наблюдение представляется интересным, второе — небесспорным. Для Горького значение личности не сводится к социальной функции. Авторская ирония в приведенном Т. Д. Беловой примере того же рода, что и в словах Пепла: «Ежели людей по работе ценить... тогда лошадь лучше всякого человека». Горький-портретист прибегает к абсурду с более общей целью — продемонстрировать недовоплощенность человеческого рода в целом. Утопическое сознание не способно мириться с несовершенством мира.

** Проблеме «Горький и Босх» посвящена обстоятельная работа Е. Р. Матевосян [29].

— Интересно мне знать, Самгин, о чём вы думаете, когда у вас делается такое щучье лицо? [13, с. 528].

Самгин в этот момент соображал, как бы побольнее задеть «хитрого бродягу».

По-настоящему хороших лиц в романе нет. Если даже иной раз (на ярмарке) покажется: вот, наконец, и прекрасный русский народ — «сотни лохматых, гладко причесанных и лысых голов, курносые, бородатые, здоровые лица, такие солидные, с хорошими глазами, ласковыми и строгими, добрыми и умными» [13, с. 548], — то тут же выяснится, что такого народа нет, а есть тщательно подобранные охранкой ряженые. Настоящий русский народ — это владимирские пастухи-рожечники, с аскетическими лицами святых и глазами хищных птиц. (В разных вариантах это оксюморонное сочетание встречается в «Ледоходе»: «Высокий старик с бородой апостола и глазами вора <...>» [20, с. 174] и в «Рассказе о безответной любви»: «<...> худощавый, бородатый, на икону святого похож, а глаза — разбойника» [17, с. 294].

Только к признанным красавицам, Алине Телепневой, ищущей, страдающей, обманутой в своих ожиданиях, и Марине Зотовой «зеркало» благосклоннее, чем к другим. Сравнение Марины с большой гладкой рыбой не снижает ее образ, поскольку связано не с идеей хаоса, а совсем с другой, религиозно-мистической системой символов в романе [см. 8; 9].

Но в подлинно человеческом виде явлен в романе лишь один — тот, чье призвание уничтожить «гротеск». Кутузов вызывает у Клима «впечатление существа совершенно законченного». Самгин не замечал в нем ничего лишнего, придуманного <...> все было слажено прочно и все необходимо, как необходимы машине ее части» [13, с. 235]. И это думает Клим, в чьих глазах каждый «требовал каких-то добавлений, исправлений!» Впечатление героя позволяет понять смысл несколько странного комплимента Ленину в знаменитом очерке, над которым Горький работал одновременно с «Жизни Клима Самгина»:

<...> весь он на кафедре — точно произведение классического искусства; все есть и ничего лишнего, никаких украшений, а если они были — их не видно, они так же естественно необходимы, как два глаза на лице, пять пальцев на руке [12, с. 15].

Таким образом, есть еще один повод считать Ленина прототипом Кутузова.

Но Ленин-Кутузов — исключение, которое лишь подтверждает правило: «Человека еще нет...», «Человек — это потом...» С такими выводами героев не расходятся настроения самого Горького в период работы над романом. «*<...>* Мы живем все еще в хаосе и сами частицы хаоса», — писал он 29 января 1926 года К. А. Федину [21, с. 366]. И Д. А. Лутохину 13 июля 1927 года: «*<...>* мир — хаос, человек — хаос, но освещенный не очень ярким огоньком разума. Слишком слаб этот огонек для того, чтобы насквозь осветить мир — хаос» [22, с. 377].

Реальность, как она изображена в «Жизни Клима Самгина», кроме Босха, заставляет вспомнить рухнувший старый и становящийся новый мир русского авангарда [подробнее об этом см.: 5; 8; 9]. С одной только поправкой: для Горького в старом есть святое — культура. Авантур — всего лишь рентгеновский снимок действительности, тогда как классика — начало победы над хаосом. Отсюда и все претензии писателя к авангардистам, упреки их в штукарстве, уклонении с пути истинного в искусстве. В оценке же настоящего у Горького с будетлянами расхождений нет. Порожденный, точнее, все еще порождаемый хаосом мир для него все тот же или по крайней мере наполовину хаос, так много в нем «чужого-ненужного-лишнего» (излюбленные горьковские определения): начиная с какой-нибудь крысы на бревне и кончая словами, мыслями, книгами, знаниями.

В природе, например, не нужны ни горы (Кавказ — «ненужное нагромождение камня»), ни море («большая жидккая скука»), ни луна («освещает не- нужное» и потому «сама кажется лишней»). В обществе не нужны целые народы: «Башкиры, калмыки — зря обременяют землю. Работать не умеют, учиться — не способны. Персы — тоже», — это все «осенние листья». Варвара мечтает о городах для отживших людей, а Кутузов наяву видел такой поселок. «Четыре тысячи семьсот обывателей, никому — и самим себе — не нужных, беспомощных людей» [14, с. 443]. Среди ненужных есть такие, которые не знают, чего хотят, или не хотят ничего делать. Те, что знают и хотят, — тоже ненужные. «За границей, слыхать, молодых-то лишних отправляют к неграм, к индейцам, в Америку, а у нас — они дома толпятся... Теперь вот на войну отобрали их *<...>*» [17, с. 386], — слышит герой глас народа.

Самому Климу кажется, что Россия не нуждается в жандармских полковниках, но еще неуместнее здесь большевики, и «уж совсем не нужны, как бородавки на лице, полуумные Дьяконá, Лютовы, Иношки...» [14, с. 222–223]. Иные из чужих-ненужных-лишних и сами понимают, что они представляют собой. «А я давно уже привык думать о себе как о человеке — ни к чему. Революция окончательно убедила меня в этом. Алина, Макаров и тысячи таких же — тоже все люди ни к чему и никуда, — странное племя: неплохое, но — ненужное» [15, с. 315], — рассуждает Лютов. «Первой гильдии лишний человек», — подписывает он свои письма.

Та же мысль посещает Никонову. И то в одном, то в другом месте все чаще чувствует себя чужим Самгин.

Апокалиптическому финалу в «Жизни Клима Самгина» предшествует фантомное состояние мира. Мир сам собой со всем, что в нем есть, на наших глазах стирается, сворачивается, переходит в ничто. Пустеет земля, верхний ее слой «как бы скатывается ковром» (так представляет себе мужицкий бунт Клим). Ветер и тучи гасят звезды; поворачивает пароход — и исчезает город, «точно стертый с лица земли»; городской шум «торопится исчезнуть в холодной, всепоглощающей тишине»; еле светит «стертое лицо луны», лица людей «стерты сумраком». Обращает на себя внимание и фантомное, на грани реальности, существование героев романа. Задолго до своего физического конца «крошится» словами, гримасами, судорогами развинченного тела Лютов, грозя рассыпаться в пыль, в сор, в кучу мелких обломков. Точно так же заблаговременно начинает растворяться в сущем Самгин: опытный оратор стирает его речь, «как стирают тряпкой надпись мелом на школьной доске»; ветер стирает звук его шагов; и сам он с какой-то поры внутренне готов самоуничтожиться.

Мир как воля

По Шопенгауэру, фантомы появляются, когда представление отрывается от воли — природной силы, составляющей сущность мира (она же — кантовская вещь в себе). Вопрос о реальности мира для Шопенгауэра заключается в том, чтобы признать в другом подобное себе самому явление *воли*. Тот, кто на это не способен, «рассматривает все явления, кроме собственного индивида, как фантомы», «считает действительной лишь собственную личность, во всех остальных же видит только призраки и относится к ним как к таковым» [33, с. 232].

Однаковая во всех явлениях природы, как органической, так и неорганической, воля всегда едина. «*<...>* Множество вещей в пространстве и времени, которое в своей совокупности составляет объектность воли, ее саму не затрагивает, и она остается, несмотря на это, неделимой» [33, с. 253–254]. Индивид «существенно отличается от всех других объектов, единственный среди всех есть одновременно воля и представление, все остальное же — только представления, т. е. просто фантомы» [33, с. 232]. (Ср. у Горького: человек «есть орган природы, не совсем удачно созданный ею для самопознания ею же странных и нелепых и отвратительных ее тайн и ее явлений» [22, с. 10].) Поскольку мир без человека — тоже фантом (только фантом!), Горький обожествляет человеческую волю, видит в ней высшее творческое начало, силу, способную если не вызвать к жизни материальный мир, то по крайней мере преобразовать в гармонию первобытный хаос.

Именно потому, что Самгину враждебно любое проявление воли, он порой с «неприятной остротой» ощущает собственную реальность. И все время чувствует, как грозная сила стремится поглотить его. В гимназии одноклассники «всасывали его, стремились сделать незаметной частицей своей массы» [13, с. 60]. Так же всасывает Клима в свою черную гущу и лишает собственной воли, заряжая общей радостью, празднующий в Кремле Пасху народ. Но нисколько не меньше будет потом притягивать к себе героя сектантский хоровод. Одна и та же сила в верноподданнической толпе бросит Самгина на колени перед царем и заставит идти в общем людском потоке в день похорон Баумана. Клим слушает рассказ Дьякона о крестьянских бунтах, но понимает, что речь идет не о социальной борьбе, а о сверхчеловеческой стихии. При всем желании ей невозможно не подчиниться: «не было силы, не было смелости встать в стороне от суматохи» [15, с. 38].

В русском обществе воля распределена крайне неравномерно, «Россия — страна людей с гипертрофированной или атрофированной волей», — говорит в романе некто Флёрёв. «Мы — народы не волевой, а мыслящий, — объясняет такое положение дел Бердников. — Воля у нас не воспитывалась, а давлялась, извне — государством, а изнутри разлагала ее свободная мысль». Попав в Думу, Клим не может не сравнивать русский парламент с французским: там сидели люди, уверенные, что воплощают в себе волю народа Франции, тут — представители тех, которые стояли на коленях, кого расстреливали, или тех, кто приказывал расстреливать. Настоящие сгустки энергии, кванты воли в романе — большевики. «Пять сотен держат в страхе весь город!» — думает Самгин в декабре 1905 года. Уже после первого разговора с Кутузовым он понял, что тот способен духовно подчинить его себе, и вследствии не раз подчинялся кутузовцам.

Итак, воля и только воля способна победить хаос и вызвать к жизни новый мир. Но о какой воле идет речь? В «Жизни Клима Самгина» в этом понятии парадоксальным образом соединились взаимоисключающие представления двух горьковских «любимцев» — Шопенгауэра и Ницше. По Шопенгауэру, присущая индивиду воля к жизни порождает и множит страдание. Для того, чтобы максимально осуществить свое назначение как самосознющей функции воли, человеку надо подавить в себе волю к жизни. Ницше, как и Горький «воспитанник» Шопенгауэра, отверг шопенгауэрское представление о воле как бессодержательное: в нем зачеркнута направленность этой силы, «ее «куда?», для Ницше шопенгауэрская воля — «пустое слово». Ницше отказывается видеть в воле некое «в себе», выносит это понятие за скобки как ненаучное и утверждает в качестве основы сущего ненасытную, неутолимую волю человека к жизни, к власти.

Цель устремлений сознющей себя воли у Шопенгауэра — погружение в nirvanу, растворение

в ничто, у Ницше — в сохранении, постоянном создании «грубого мира пребывающего», «вещей».

В отличие от Шопенгауэра, Ницше видел в мире не организм, а хаос, что было более чем понятно автору рассказа «О вреде философии». Именно перспективой победы над хаосом столь мощно притягивал к себе Горького идеолог сверхчеловечества. Ницше питал горьковский оптимизм, противостоял в сознании писателя пессимизму Шопенгауэра. Герой поэмы «Человек» шествовал «вперед! — и выше!» среди «хаоса настоящего», «хаоса дня» и с «темным хаосом» в сердце, но с растущей верой в то, что силой Мысли сможет осветить «весь мрачный хаос жизни» и «всю злую грязь с нее смести в могилу прошлого!» [10, с. 40].

Горький известен своей нетерпимостью к восточной составляющей русской души — пессимистической, бездеятельной, уводящей от жизни. В то время как Запад борется с Роком, Восток покоряется ему. «Основное мироощущение Востока легко укладывается в такую формулу: человек на всегда подчинен непознаваемой силе, она не постижима разумом, и воля человека — ничто пред нею» [28, с. 96], — писал он в 1915 году. А всего несколько лет спустя говорил Блоку совсем другое:

Ничего, кроме мысли не будет, всё исчезнет, претворенное в чистую мысль; будет существовать только она, воплощая в себе всё мышление человечества от первых проблесков до момента последнего взрыва мысли. <...> Я разрешаю себе думать, что когда-то вся «материя», поглощенная человеком, претворится мозгом его в единую энергию — психическую. Она в себе самой найдет гармонию и замрет в самосозерцании — в созерцании скрытых в ней безгранично разнообразных творческих возможностей [11, с. 60].

Горьковское представление о бессмертии очень близко шопенгауэрскому «буддизму».

В finale романа Горький рисует гибель мира. Сначала Родзянко на фоне Зимнего как бы возвещает торжество хаоса:

По мере того, как Родзянко всё более раздувался, толстое лицо его набухало кровью и неистощимый жирный голос ревел:

— Хаос... [17, с. 566].

Затем в действие вступает та гипертрофированная воля, которую чувствовали в предреволюционном русском обществе герои романа.

— Уди! Уди, с дороги, таракан. И-эх, тар-тар-кан!

Он отставил ногу назад, [размахнул ее] размахнулся ею и ударил Самгина в живот...

Ревел густым басом:

— Делай свое дело, делай!

— Порядок, товарищи, порядок.

[Куда идет?] Порядка хотите

М е ш о к к о с т е й.

Кровь текла из-под шапки и еще откуда-то, у ног его росла красная лужа и казалось, что он тает [17, с. 587].

Направленность этой воли не вызывает сомнений, ее «куда» обозначено четко, ее цель — частица хаоса, человек-таракан. Но точно ли роман заканчивается по Ницше — триумфом воли?

Умирающий Горький подвел черту под своей работой 9 июня 1936 года фразой: «Конец романа конец героя конец автора». Записавшая его слова М. И. Будберг так говорила о «конце романа»:

Над этим Горький много размышлял, у него были мучительные раздумья. Первоначально у Алексея Максимовича возникла оптимистическая идея конца романа. Затем она уступила место пессимистической идеи. Он колебался между этими идеями. Это было страшно важно для него правильно решить вопрос о finale. На этом многое, очень многое зиждилось.

Посвященная в замысел писателя, Будберг подчеркивала: «Для Горького, повторяю, проблема финала этого романа имела значение колossalное. От финала, от завершения зависел, как он полагал, весь смысл романа». Что же «до конца героя», то Будберг считала, что Горький «так и не пришел к определенному решению» [цит. по 4, с. 21]. На самом деле в словах писателя как раз и заключается решение финала, притом вполне определенное. «Конец романа конец героя конец автора» [19, с. 226] — скрытый парафраз шопенгауэрского: «Нет воли, нет представления, нет мира» [33, с. 501].

Литература

1. Агурский М. Великий еретик (Горький как религиозный мыслитель) // Вопросы философии. 1991. № 8. С. 54–74.
2. Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка. Спб.: Atheneum-Феникс, 1998.
3. Анисимов Л. Вопросы художественного творчества // Сибирские огни. 1928. № 1. С. 176–198.
4. Барахов В. С. М. Горький и М. И. Будберг (непрочитанные страницы биографии писателя) // Архив А. М. Горького. Т. XVI. А. М. Горький и М. И. Будберг. Переписка (1920–1936). М.: ИМЛИ РАН, 2001. С. 9–32.
5. Белова Т. Д. Натурфилософские и социокультурные основы изоморфизма в поэтике горьковских образов («Жизнь Клима Самгина») // Горький — художник и мыслитель. Горьковские чтения — 2016. Материалы XXXVII Международной научной конференции. Нижний Новгород: ООО «Бегемот НН», 2016. С. 168–175.
6. Берберова Нина. I «И звезды, и ветер...»; II «Лесной тропой, степной дорогой...» // Дни. Берлин. 31 декабря. № 52. С. 13.
7. Блок А. Собр. соч. в 8 т. Т. 8. М. — Л.: ГИХЛ, 1963.
8. Борисова Л. М., Белова Е. А. Авангардное в поэтике «Жизни КлимаСамгина» М. Горького // Русская речь. 2017. № 1. С. 33–38; № 2. С. 14–20.
9. Борисова Л. М. Водная стихия в символике романа М. Горького «Жизнь КлимаСамгина» // Русская речь. 2017. № 4. С. 17–21.
10. Горький М. Полн. собр. соч. Художественные произведения. В 25 т. Т. 6. М.: Наука, 1970.
11. Горький М. Указ. изд. Т. 17. М.: Наука, 1973.
12. Горький М. Указ. изд. Т. 20. М.: Наука, 1974.
13. Горький М. Указ. изд. Т. 21. М.: Наука, 1974.
14. Горький М. Указ. изд. Т. 22. М.: Наука, 1974.
15. Горький М. Указ. изд. Т. 23. М.: Наука, 1975.
16. Горький М. Указ. изд. Т. 24. М.: Наука, 1975.
17. Горький М. Полн. собр. соч. Варианты к художественным произведениям. Т. 8. Кн. 2. Варианты к тому XXII «Жизнь КлимаСамгина». М.: Наука, 1980.
18. Горький М. Указ. изд. Т. 10. Варианты к тому XXIV «Жизнь КлимаСамгина». М.: Наука, 1982.
19. Горький М. Полн. собр. соч. Письма в 24 т. Т. 14. М.: Наука, 2009.
20. Горький М. Указ. изд. Т. 15. М.: Наука, 2012.
21. Горький М. Указ. изд. Т. 16. М.: Наука, 2013.
22. Горький М. Указ. изд. Т. 17. М.: Наука, 2014.
23. Горький М. Указ. изд. Т. 24. М.: ГИХЛ, 1953.
24. Горький М. Указ. изд. Т. 25. М.: ГИХЛ, 1953.
25. Литературное наследство. Т. 70. М. Горький и советские писатели. Неизданная переписка. М.: АН СССР, 1963.
26. Литературное наследство. Т. 105. Андрей Белый. Автобиографические своды. М.: Наука, 2016.
27. Максим Горький: pro et contra. СПб.: РХГИ, 1997.
28. Матевосян Е. Р. М. Горький и Иероним Босх (По материалам романа «Жизнь КлимаСамгина») // Новый взгляд на творчество М. Горького. Горький и его эпоха. Вып. 4. М.: Наследие, 1995. С. 215–226.
29. Овчаренко А. И. М. Горький и литературные искания XX столетия. 3-е изд., доп. М.: Художественная литература, 1982.
30. Розенгрен М. Тезис Протагора: доксологическая перспектива // Вопросы философии. 2014. № 5. С. 171–178.
31. Чуковский К. И. Две души М. Горького // Чуковский К. И. Собр. соч. в 15 т. Т. 8. М., 2017. С. 185–238.
32. Шопенгауэр А. О четверояком законе достаточного основания. Мир как воля и представление. Т. 1. Критика кантовской философии. М.: Наука, 1993.

DOI 10.25991/AE.2019.16.85.003
УДК 821.161.1

Т. Р. Гавриш

Гавриш Татьяна Ростиславовна — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник Института мировой литературы им. А. М. Горького РАН, ligeia1838@yandex.ru

ОТ «КАРАМОРЫ» К «ЖИЗНИ КЛИМА САМГИНА»: НАЧАЛА И ПЕРСПЕКТИВЫ

Горький отзывался о цикле «Рассказы 1922–1924 годов» как о литературной работе, необходимой для создания следующего произведения. Рассказ «Карамора» является своеобразной постановкой тревожащего писателя вопроса: в чем причина противоречивости личности человека, приводящей его к полному и необратимому падению? Данная статья представляет собой опыт краткого анализа развития образа «запутанного» человека от Петра Каразина — к Климу Самгину и выявления параллелей и различий между созданными Горьким художественными образами.

Ключевые слова: «Рассказы 1922–1924 годов», «Карамора», «Жизнь Климента Самгина», «запутанный» человек

T. R. Gavriš

FROM «KARAMORA» TO «THE LIFE OF KLIM SAMGIN»: START AND PROSPECTS

Gorky spoke about the cycle «Stories of 1922–1924» as a literary work necessary for the creation of the next work. The story «Karamora» is a kind of statement of the disturbing question: what is the reason for the inconsistency of human personality, leading him to a complete and irreversible fall? This article is an experience of a brief analysis of the development of the image of the «confused» man from Peter Karazin to Klim Samgin and the identification of parallels and differences between the created by Gorky artistic images.

Keywords: «Stories of 1922–1924», «Karamora», «The Life of Klim Samgin», «confused» person.

Как известно, Горький отзывался о цикле «Рассказы 1922–1924 годов» как о своеобразной литературной работе, необходимой для создания следующего произведения. «Какую из моих книг я считаю самой лучшей? Она ещё не написана мною», — признался Горький в интервью иностранному корреспонденту осенью 1924 г. [1, с. 116]. В это время писатель жил в предчувствии будущей, «самой лучшей» своей книги. 25 марта 1928 г. он писал В. Я. Зазубрину: ««Рассказы 22–24 годов» <...> — ряд поисков иной формы, иного тона для «Клима Самгина», — работы очень трудной и ответственной. Лично для меня поиски эти я считаю очень полезными <...>» [3, с. 268–269].

«У меня — перегруженность впечатлениями бытия, гипертрофия знания фактов, я слишком увлекаюсь их внешней необычностью, и это делает меня рассказчиком, а не исследователем тайн человеческой души, загадок жизни», — размышлял Горький в письме Р. Роллану 6 ноября 1923 г. [2, с. 265]. «Рассказы 1922–1924 годов» — несомненная попытка Горького приблизиться к исследованию «тайн человеческой души», прикоснуться к скровенным «загадкам жизни».

Рассказ «Карамора», по мнению Е. Б. Тагера, это «психологическое исследование сложной и противоречивой личности» [7, с. 224–225]. Начавший свой жизненный путь как революционер, «старый партиец» Карамора вершит суд и собственноручно казнит агента охранки предателя Попова. Находясь под следствием по делу об убийстве, Карамора оказывается перед выбором: уголовная ответственность и смертная казнь или замена собой казнен-

ного предателя и служба в Охранном отделении. Вчерашний революционер, «организатор восстания, один из самых энергичных работников» [4, с. 371] не задумываясь выбирает последнее, в свою очередь становясь предателем и отступником. Вопрос — в чем причина противоречивости личности человека, приводящей его к полному и необратимому падению — мучительно тревожит Горького. Как и во многих других произведениях Горького, созданный им персонаж стал не столько ответом, сколько вопросом — в формулировке Тагера, «страшной и мучительной загадкой образа Караморы» [7, с. 225].

Действие рассказа начинается в тюрьме, где Карамора ожидает приговора после того как предательство, совершенное им, также оказывается раскрытым. Написанное им признание — это история его жизни и одновременно своеобразная исповедь. Карамора очень рано начинает ощущать внутреннюю раздробленность.

Живут во мне, говорю, два человека, и один к другому не притерся, но есть еще и третий. Он следит за этими двумя, за распределяет их и — не то раздувает, разжигает вражду, не то — честно хочет понять: откуда вражда, почему? Это он и заставляет меня писать. Может быть, он и есть подлинный я, кому хочется понять все или хоть что-нибудь. А может быть, третий-то — самый злой враг мой? Это уж похоже на догадку четвертого [4, с. 372].

Клим Самгин — носитель аналогичного сознания:

Моя жизнь — монолог, а думаю я диалогом, всегда кому-то что-то доказываю, — размышляет он. — Как будто внутри меня живет кто-то чужой, враждебный, он следит за каждой мыслью моей, и я боюсь его [6, с. 204–205].

Тем не менее главный герой рассказа не только способен на нечто доброе: он способен даже на подвиг. В эпизоде спасения Караморой рыбаков с оторванной ветром и уносимой в море льдиной он проявляет лучшее в себе, испытывая импульсивное, то есть первичное и поэтому истинное желание помочь, вплоть до самопожертвования. Однако, по его собственному признанию, в основе этого героического поступка лежит не что иное, как только самолюбование. Карамора вспоминает не только драматичный, но также и «смешной случай» из собственной жизни:

...во время устроенного мною с воли побега товарищам из тюрьмы старичок надзиратель, догоняя, четыре раза выстрелил в меня из револьвера. После второго выстрела я остановился, не хотелось бежать, не то — стыдно было, не то — смешно [4, с. 374].

Вновь герой проявляет и недюжинную смелость, даже дерзость, и чувство собственного достоинства. Однако, в сущности, поведение Караморы — это вопрос лишь его самоощущения: «Всего лучше чувствует себя человек в затруднительном положении» [4, с. 373].

Тем не менее «даже люди, доказавшие способность к подвигам, делали подлости» [4, с. 380]. Карамора как «запутанный человек» также оказывается в их числе. Активной революционной деятельностью, к которой герой всегда был совершенно равнодушен, он занимается только из честолюбия и непомерного тщеславия. Однако постепенно он приходит к внутреннему конфликту, в состояние «тихого, упрямого бунта».

Суть в том, — объясняет себе Карамора, — что раньше я говорил с людьми словами чужими, книжными и, сам оглушенный ими, не прислушивался к себе. А теперь я чувствовал, что внутри меня живет кто-то, гость непрошеный и неприятный, он слушает мои речи и следит за мной недоверчиво, подозрительно [4, с. 381].

«Кто я?» — этот вопрос впервые встает перед героям как самый значительный. Ответом на него становится эпизод «единоличной и немедленной» расправы с провокатором и шпионом Поповым, выдающим Охранному отделению людей, занимающихся подпольной революционной работой, и разрабатывающим план ликвидации самого Караморы и его подруги. Казнь Попова, повесившегося по настоянию Караморы, он переживает как «три, четыре самых скверных часа» [4, с. 383] в своей жизни. Однако убийцу тяготит отнюдь не убийство, совершенное им. Его очень тревожат слова Попова, сказанные им перед смертью: «Если — борьба, так уж герои с обеих сторон» [4, с. 385]. Эта мысль ста-

новится настоящим откровением для Караморы — ведь именно такая жизненная позиция, точнее ее принципиальное отсутствие, ему наиболее близка. Именно поэтому он так спешит привести в исполнение свой приговор: Попов уничтожается им прежде всего как свидетель истинного внутреннего состояния своего палача.

Внутренний конфликт героя разрешается его переходом во внутреннее состояние «отчужденности от самого себя» [4, с. 387]. В этом состоянии Карамора принимает предложение начальника Охранного отделения Симонова, заключающееся в том, чтобы заменить Попова.

Хорошо помню, что меня не испугала петля, накинутая на шею мою, хотя я понимал, что игра моя проиграна неправильно. Мне кажется, что я ни одной минуты не думал о том, какое принять решение, я принял его тотчас же, как только услыхал слова Симонова «заменить Попова». Хорошо помню, что я сам был удивлен быстротой и легкостью, с которыми это решение возникло, — оно явилось так же естественно и просто, как возникает желание спать, гулять, выпить воды [4, с. 388], —

вспоминает он. Нравственные критерии Караморы низведены до уровня физиологических функций и нивелированы в его сознании. Не случайно своеобразным моральным кодексом Симонова, нового соратника Караморы, является «Жизнь животных» Брема. В сознании Караморы рождается предположение:

Ничего нет, все выдумано, все лживо, а я призван открыть ложь, я первый, кто должен открыть людям, что все они обмануты, жизнь действительно голая, зверячья борьба, и незачем сдерживать, главное, нечем сдерживать эту борьбу. Я первый открыл, что у человека нет сил протестовать против подлости в себе самом, да и не надо протестовать против ее: она — законное и действительное орудие взаимной борьбы [4, с. 396–397].

Ситуация возможного аналогичного выбора складывается однажды и в жизни Клима Самгина, в этот момент студента Московского университета, ровесника Караморы. Арестованный, «Самгин немножко любовался своим спокойствием», «чувствуя себя немножко героем». За десять дней пребывания в жандармском управлении определяется внутреннее состояние героя: «Каждый день усиливал бессмысленную скучу, обнажал пустоту в душе и, в пустоте, — обиду, которая хотя и возрастала день ото дня, но побороть скучу не могла» [5, с. 203]. Полковнику Васильеву, рассматривающему дело Самгина и ознакомившемуся с его заметками, непонятны мотивы поведения героя:

Как это выходит, что вы, человек, рассуждающий наедине с самим собою здраво и солидно, уже второй раз попадаете в сферу действий офицеров жандармских управлений? <...> рискуя карьерой, вращаетесь

среди людей политически неблагонадежных, антипатичных вам... [5, с. 692].

«Вот вы пишете: “Двух станов не боец” — я не имею желания быть даже и “случайным гостем” ни одного из них, — позиция совершенно невозможная в наше время! <...> вам надо решить: мы или они?» [5, с. 206] — ставит Самгина перед выбором его собеседник. Он предлагает Самгину «активно выразить <...> подлинные симпатии, решительно встать на защиту правопорядка» [5, с. 206] и стать его осведомителем. «Этого Самгин не ожидал, но и не почувствовал себя особенно смущенным или обиженным» [5, с. 206]. «Неясное, но подавляющее чувство», испытываемое Самгиным в данный момент, — это его эмоциональная реакция на то, «что предложение жандарма не оскорбило его» [5, с. 209].

Самгин принимает твердое решение, трижды отказываясь от сделанного ему Васильевым предложения — сразу же после него, затем в этом же эпизоде после попытки Васильева склонить Самгина на свою сторону, затем через три недели. Таким образом, Самгин отказывается от предложения сотрудничать с полицией и в тот день, когда это предложение сделано, и получив возможность подумать над своим первоначальным решением в течение достаточно долгого времени. «Тяжелые настроения», в одном из которых находится герой, «колеблют и расшатывают его веру в свою оригинальность» [5, с. 215]. Тем не менее в первый момент времени Самгин произносит «нет» «быстро и очень спокойно», только во второй — испытывает «ощущение испуга» (анализируя происшедшее, Самгин прежде всего задается вопросом: «<...> чем испугал жандарм? Теперь ему казалось, что задолго до того, как офицер предложил ему службу шпиона, он уже знал, что это предложение будет сделано. Испугало его не это оскорбительное предложение, а что-то другое» [5, с. 208]) и вновь «спокойно, как только мог», произносит «нет» и, наконец, «очень твердо» повторяет свое «нет» в третий раз. Отпуская Самгина, Васильев упоминает о длительной командировке, в которую отправляется, и «в случае каких-либо недоразумений или вообще... что-нибудь понадобится» [5, с. 218] предлагает Самгину обращаться к замещающему его ротмистру. Уходит Самгин «с чувством иронического снисхождения к человеку, проигравшему игру, и едва скрывая радость победителя» [5, с. 218]. Васильев, не потерявший надежды сделать Самгина шпионом, видится ему дураком. «О себе Самгин сгоряча подумал, что он действительно независимый человек и, в сущности, ничто не мешает ему выбрать любой из двух путей, открытых пред ним» [5, с. 218]. Однако эта самооценка дана героем именно сгоряча; за мыслью о свободе выбора одного из двух путей возникает другая: «Само собою разумеется, что он не пойдет на службу жандармов, но, если бы издавался хороший, независимый от кружков и партий орган, он, может быть, стал бы писать в нем» [5, с. 218]. В действительности

Самгин пытается найти некий третий, собственный путь, существование которого опровергается даже его оппонентом Васильевым, начавшим первую беседу с Самгиным именно с этого. Карамора, который, «видимо, равнодушен к добру и злу» и не знает, «“постыдно” ли такое равнодушие» [4, с. 373], лишен этической ориентации: он в равной мере революционер, осведомитель и, более того, нечто третье: «<...> я мог бы не выдавать товарищей. <...> мне легко было бы делать кое-что полезное для них. Я и делал» [4, с. 395–396]. Именно в этом Клим Самгин, благодаря сделанному им выбору, в чем-то и сопоставлен, и противопоставлен Караморе. Не случайно Васильев считает себя вправе сделать двусмысленное предложение Самгину — человеку без принципиальных взглядов и убеждений (кроме убеждения в собственной оригинальности), без выбора, без пути. Не случайно и то, что Самгин не оскорблен. В сущности, ему понятны мотивы Васильева, а отказ сотрудничать — это отказ и от выбора, который в данный момент ставит перед ним жизнь. Однако отказ Самгина объясняется не только его социальным происхождением, воспитанием и образованием, его статусом интеллигента. Это решение, обоснованное именно этически, принятое даже бессознательно этически; предательство — путь, исключенный для Самгина.

Внутреннее перерождение, духовная дегенерация Караморы проявляется в его новом внутреннем состоянии:

Разумом я сознавал, что делаю так называемое подлое дело, но это сознание не утверждалось соответствующим ему чувством самоосуждения, отвращения, раскаяния или хотя бы страха. Нет, ничего подобного я не испытывал, ничего, кроме любопытства; оно становилось все более едким и, пожалуй, тревожным, выдвигая разные вопросы... [4, с. 396].

Самый болезненный для себя вопрос Карамора формулирует так: «Отчего я так несоединимо и на всегда расклейлся?» [4, с. 399]. В отличие от казненного им Попова, совесть которого протестует против совершающего им предательства и которому «очень страшно» («думаешь, что все догадываются, чувствуют») [4, с. 385], Карамора не ощущает ничего подобного. Тем не менее он настойчиво ищет ответ на поставленный перед собой вопрос.

...я беспощадно нахлестывал себя, чтоб дойти до ответа. Я выдал охране и отправил на каторгу одного из лучших партийных товарищей, человека на редкость хорошего. Я очень уважал его за чистоту души, за бодрость духа, неутомимость в работе, добродушие и веселый характер. Он только что бежал из тюрьмы и третий раз работал нелегально. Выдал я его и ждал, что теперь в душе моей что-то взоет. Ничего не взывало [4, с. 399].

Горьковский герой ощущает множество симптомов внутреннего дробления своей личности

на части, каждая из которых ведет отдельное существование, следуя собственной логике и находя в этом свой обособленный от окружающего смысл. Один из таких признаков духовной болезни индивидуальности — экзистенциальное одиночество. Караморе (как, в равной мере, и Климу Самгину) свойственна первичная рефлексия, смысл которой сформулирован им самим: «В каждом человеке живут двое: один хочет знать только себя, а другого тянет к людям» [4, с. 374]. В неизбытном одиночестве проводит свою жизнь и главный герой горьковского романа. Тип горьковского героя эволюционирует и усложняется: в отличие от Караморы, Самгин не воспринимает собственное «я» как нечто «самое существенное». «Горестное сожаление» об отсутствии действительно близкого человека Самгин отчетливо ощущает после организованного в доме его «патрона» небольшого собрания, на котором Степан Кутузов должен сделать интересное сообщение. Почти восхищенный Кутузовым, фактически признавший личностное превосходство этого человека, вызывающего «и зависть и симпатию», Самгин испытывает искреннее тяготение именно к нему, безотчетно поднимаясь и над самолюбием, и над завистью, — казалось бы, своими неизбежными спутниками.

О другом «симптоме» говорит сам Карамора: «Говорят, есть в глазу какой-то “хрусталик” и от него именно зависит правильность зрения. В душу человека тоже надо бы вложить такой хрусталик. А его — нет. Нет его, вот в чем суть дела» [4, с. 402]. Отсутствие внутреннего стержня отчетливо ощущается этим человеком. Даже в его речи наиболее часты слова «разум», «знание», и совершенно отсутствуют у него «совесть», «любовь», «раскаяние». Полностью возложив роль этих атрофированных чувств и ощущений на рефлексирующий рассудок, Карамора постепенно разрушается изнутри, превращается в человеческие обломки и окончательно заходит в тупик. Уже в начале повествования герой сравнивает себя с «рыбой в бредне» [4, с. 367], а описывая собственную жизнь, смотрит на себя «как на чужого» [4, с. 373]. Окончательно заблудившись в себе и в жизни, Карамора замыкается и отъединяется от мира, так же как и мир отторгает Карамору. Не случайно его жизненное пространство ограничено стенами тюрьмы, а во время «исповеди» он окружен символической темнотой.

Говоря о своем герое, писатель постоянно подчеркивает опасность внутреннего опустошения человека, ведущего его к нравственной гибели. Описывая историю своей жизни, «смелый до нахальства» Карамора вспоминает: «Страх испытал я, кажется, только один раз — во сне...» [4, с. 374]. Автор намеренно погружает героя в сон как особое бессознательное состояние, в котором человек не способен лгать себе. Только во сне Карамора получает возможность встретиться со своим истинным «я». Сон, в котором метафорически обозначены сущность и подлинная жизнь героя, станов-

ится самым страшным кошмаром всей его жизни. Карамора видит замкнутое и все более замыкающееся вместе с ним пространство. Призрачность персонажа, его «нечеловеческое» подтверждается беззвучием его шагов, вполне реальных во сне. Герой, закрытый в скимающейся пустоте, неразрывно связан только со своим обезображенными в отражении двойником, который дан Горьким как истинное лицо Караморы. Он изображен в процессе мучительного поиска собственной цельности, воссоздания своего неделимого «я» — поиска, увенчивающегося не успехом, а напротив, состоянием паники, ужаса и безысходности. Аналогичный художественный прием использован Горьким в «Жизни Климова Самгина». Он вновь позволяет писателю охарактеризовать героя с точки зрения его истинного, единого внутреннего «я». Эта характеристика, несмотря на свою естественную неоднозначность, оказывается совершенно точной.

Горьковских героев пробуждают от сновидений люди, образы которых очень важны для Горького. Появление празднично настроенной перед концертом Дуняши Стрешневой в комнате Самгина сопряжено с образом света. От кошмара Карамору пробуждает человек без имени: «...Явился странный человечек и начал проповедовать мне о «распятом за нас при Понтийском Пилате». Он почти не говорил — «Христос», а всё только «распятый за ны»» [4, с. 374–375]. Карамора вступает в спор с этим человеком. В его понимании религия — это «наивная поэзия, лирика нищих духом, выдумка, обман в конце концов» [4, с. 375]; подвиг Христа, о котором говорит человек без имени, Карамора называет авантюрой. Пробуждение человеком без имени не становится для Караморы пробуждением от сна, в котором он прозябает всю свою жизнь, с одинаковым равнодушием служа, спасая, предавая и убивая. В том же метафорическом сне пребывает и Клим Самгин: «...бог должен быть или непонятен и страшен, или так прекрасен, чтоб можно было внезапно восхищаться им», — думает Самгин; «В бого не должно быть ничего общего с человеком» [6, с. 376]. Ни Карамора, ни Клим Самгин не понимают истинного смысла философии христианства, забывая «о Сыне Человеческом, Который <...> пытался заменить закон Отца, закон борьбы, — законом любви» [6, с. 448].

Но даже Карамора не может не ощущать ценности той высшей правды, которая служит основанием человеческой жизни: «Привычка жить честно — это как раз то самое, чего не хватает людям» [4, с. 398]. Придя к такому выводу, герой осознает наконец, что «поймал что-то верное». Последний человек, о котором он вспоминает перед смертью, — пропагандистка Тася Миронова. Ни разу не упомянувший о собственной матери, духовный сирота, он до последнего дня чувствует острую тоску по «ласковому, но твёрдому сердцу», которое даже он не смеет предать. Но и перед физической гибелью, ставшей следствием нравственного падения, Кара-

мора остается верен себе. После воспоминания о Тасе он вновь замыкается в мысли о себе. «А что, если я действительно тот самый мальчишка, который только один способен видеть правду? «Король-то совсем голый», а?» [4, с. 403].

Окончательный итог жизни Караморы — это приход к абсолютному неприятию мира, погружение в гордыню, самосозерцание и твердая убежденность в своей мнимой правоте и уникальности. Даже своих палачей он встречает полупрезрительно-полуравнодушно: «Опять лезут ко мне... Надоели» [4, с. 403]. Окончательный итог жизни Самгина Горьким не подведен.

Горьковский цикл характеризует единство героя: это человек абсурдный, отверженный или отвергнувший, существующий вне абсурдного мира, породившего его, — «кошмарного раздробленного мира одиноких людей» [8, с. 459]. Это герой с цельным или множественным, но всегда парадоксальным сознанием, необычным, часто в той или иной степени измененным. Модификациями именно такого типа героя через некоторое время Горький наполнит художественное пространство своей последней, «исповедальной» книги — страницы «Жизни Клима Самгина». Рассказ «Карамора» представляет

собой попытку художественного осмысления проблемы «запутанного» человека. Центральный его персонаж — один из литературных предшественников и типологических «родственников» главного героя «Жизни Клима Самгина». Действительно, при всей невозможности прямого соотнесения образов Петра Каразина и Клима Самгина, несомненно определенное сходство их внутренней организации.

Литература

1. Архив А. М. Горького. Т. 12. М.: Наука, 1969.
2. Горький М. Полное собрание сочинений. Письма в двадцать четырех томах. Т. 14. 1922 — май 1924. М.: Наука, 2009.
3. Горький М. Полное собрание сочинений. Письма в двадцать четырех томах. Т. 17. Август 1927 — май 1928. М.: Наука, 2014.
4. Горький М. Полное собрание сочинений. Художественные произведения в 25 т. Т. 17. М.: Наука, 1973.
5. Горький М. Полное собрание сочинений. Художественные произведения в 25 т. Т. 22. М.: Наука, 1974.
6. Горький М. Полное собрание сочинений. Художественные произведения в 25 т. Т. 24. М.: Наука, 1975.
7. Тагер Е. Б. Избранные работы о литературе. М.: Советский писатель, 1988.

DOI 10.25991/AE.2019.75.26.004

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
m.gudkov@spbu.ru

«ВРАГИ» М. ГОРЬКОГО ИЛИ ВРАГИ СОВЕТСКОГО СОЮЗА? (АМЕРИКАНСКАЯ ПРЕМЬЕРА ГОРЬКОВСКОЙ ПЬЕСЫ, НАПИСАННОЙ В США)

Автор исследует американскую премьеру пьесы М. Горького «Враги», которая состоялась в период «разрядки» советско-американских отношений. Осуществленная таким некоммерческим театром Нью-Йорка, как «Репертуарный театр» Линкольн-центра, постановка явилась тонкой и вдумчивой интерпретацией горьковской драмы. Обращение заокеанской сцены к произведению «буревестника русской революции» анализируется в рамках политического и культурного советско-американского макроконтекста эпохи «холодной войны». На основе неизвестных ранее материалов, находящихся в фондах Нью-Йоркской публичной библиотеки исполнительских искусств (New York Public Library for the Performing Arts),дается анализ сценического воплощения драмы Горького и его рецепции заокеанской критикой и зрителем. Данное исследование позволяет расширить представления о сценической судьбе пьес русского писателя в США, а также уточнить картину культурных связей между двумя супердержавами в период их глобального противостояния.

Ключевые слова: М. Горький, американский театр, «Репертуарный театр» Линкольн-центра, пьеса «Враги», русская и советская драматургия, «холодная война».

M. M. Gudkov

M. GORKY'S "ENEMIES" OR ENEMIES OF THE SOVIET UNION?
(AMERICAN PREMIER OF GORKY'S DRAMA, WRITTEN IN THE USA)

The author examines the American premiere of M. Gorky's play "Enemies," which took place during the time of "Détente" between the Soviet Union and the United States. Produced by a non-profit organization such as the Repertory Theatre of Lincoln Center, this performance became a keen and thoughtful interpretation of Gorky's work. The American stage's treatment of the "Stormy Petrel of the Russian revolution" piece is analyzed in the political and cultural Soviet-American macro-context during the Cold War. The author focuses on the reception of Gorky's play and its production in the USA on the basis of previously unknown materials from the collections of the New York Public Library for the Performing Arts. The paper is aimed at expanding the understanding of the Russian writer's work as well as at specifying certain aspects of cultural contacts between the two superpowers during the time of their global confrontation.

Keywords: Maxim Gorky, American theatre, Repertory Theatre of Lincoln Center, play "Enemies," Russian and Soviet drama, Cold War.

Пьеса М. Горького «Враги» написана в 1906 г. именно в Соединенных Штатах, явившись «итогом наблюдений писателя за деятельностью европейских и американских социал-демократов и его раздумий о революции, подлинной и мнимой. Познакомившись во время поездки по Европе и США с философией позитивизма и прагматизма, с деятельностью американских фабианцев, Горький понял разницу между экономической моделью преобразования мира с помощью компромисса между хозяевами и рабочими и революционной борьбой пролетариата» [13, с. 6].

Невозможность постановки своей пьесы на заокеанской сцене того времени была для Горького очевидна: «Пьесу я дам американцам, хотя заранее уверен, что толку здесь с ней не будет. Здесь — театральный синдикат. Ставят — пьесы, написанные по заказу их нарочитыми авторами. Гадость — ужасная! Балаган» [5, с. 428]. Другому адресату — одному из основателей американской социалистической партии М. Хилквиту писатель также признавался: «Не думаю, что она [т. е. пьеса "Враги"]. — М. Г.]

найдет место здесь на сцене» [6]. И, кажется, что лишь недоразумение не позволило «Врагам» тогда увидеть свет театральной рампы за океаном. Хилквит в этой неудаче винил коммерциализм нью-йоркской сцены: «Мы было условились почти окончательно с одним местным театром, который хотел поставить "Враги", когда директор театра узнал, что пьеса напечатана и свободно продается в Нью-Йорке на русском языке» [цит. по 7, с. 470].

Горький оказался прав: за океаном в то время драма «Враги» так и не была ни поставлена, ни напечатана. Более того, этого не случилось и при жизни писателя. Как мы понимаем, не только лишь специфика организации театрального дела в США мешала встрече горьковского произведения с заокеанским зрителем и читателем. Более существенная причина заключалась в «идеологической» пропасти. Впервые свет американской пампы «Враги» увидели спустя лишь семьдесят лет после их написания.

В начале 1970-х гг. США переживают глубокий политический и общественный кризис. Американские войска увязли в затянувшейся и сомнительной

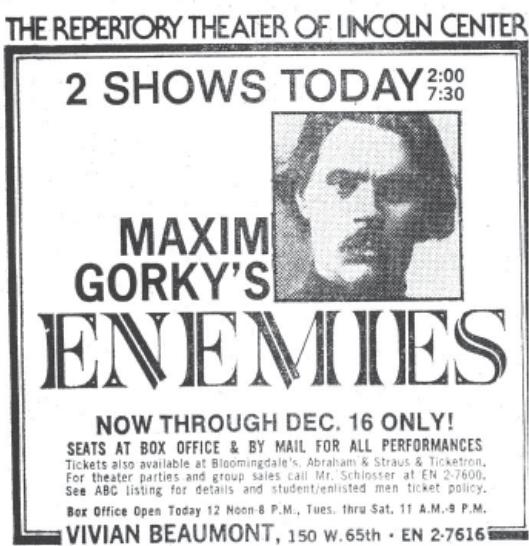


Рис. 1. Анонс американской премьеры пьесы М. Горького «Враги» в «Репертуарном театре» Линкольн-центра (9 ноября 1972).

войне во Вьетнаме. В результате в стране сформировалось мощное движение протеста, которое «раскололо американское общество, и от былого единства, приобретенного в годы Второй мировой, не осталось и следа» [11, с. 566]. В этих обстоятельствах претерпела существенные изменения и позиция США относительно своего главного врага в борьбе за мировое господство — СССР. Эпоха маккартизма хоть и закончилась, тем не менее, за океаном продолжали бояться и ненавидеть «красных». Вновь переизбранный американский президент Ричард Никсон взял курс на «смягчение» отношений с Советским Союзом. В историческую науку это время вошло под названием «разрядки», ослабления международной напряженности, приведшее к расширению политического диалога, — «детант» (“Dé-tente”). В мае 1972 г. Никсон (первым из президентов после Ф. Рузвельта в 1945 г.) с супругой посетил Советский Союз. Во время этого визита Никсон подписал с генеральным секретарем ЦК КПСС Л. И. Брежневым ряд важных договоров, которые послужили сближению двух стран. В числе таких заключенных соглашений был также документ, касавшийся обмена и сотрудничества в области культуры и искусства.

В обстоятельствах хрупкого диалога в эпоху глобального противостояния двух супердержав — 9 ноября 1972 г. — в центре Нью-Йорка и состоялась американская премьера «Врагов» (рис. 1). Во многом она была обязана гастрольным спектаклям «Королевского Шекспировского театра» (Royal Shakespeare Company) из английского Стратфорда-на-Эйвоне, показанным в Нью-Йорке летом 1971 г. Для британской постановки была сделана специальная сценическая версия горьковского текста: перевод осуществлен Китти Хантер-Блэйер (Kitty Hunter-Blair), ко-

торый затем подвергся адаптации Джереми Бруксом (Jeremy Brooks). Забегая вперед, скажем, что именно с этим переводом будет работать и американский постановщик.

Сравнительный анализ английского перевода «Врагов» и оригинала Горького, — как его ранней версии (1906 г.) [8], так и поздней (1933 г.) [9], — а также отечественных исследований о творческой истории пьесы (см., например: [1, с. 81–82; 2, с. 217–225; 10]) позволяет сделать заключение о том, что «Королевский Шекспировский театр», а вслед за ним и американцы, работали именно с ранней версией пьесы. Это подтверждает и сам английский переводчик Д. Брукс: «В большинстве случаев поздние поправки Горького были нами проигнорированы» [17, р. XVII]. Автор перевода был убежден, что переделка произведения Горьким «во многих случаях послужила ему не на пользу» [17, р. XVII] (рис. 2).

Существенное отличие двух редакций точно сформулировал английский исследователь Э. Браун:

Для постановки своих «Врагов» в 1933 году Горький значительным образом переписал их, последовательно убрав изначальную привлекательность семейной четы Бардиных и усилив политическую сознательность Левшина, а также переместив акценты с юной Нади на рабочих [16, р. XII].

В самом деле, в новом варианте пьесы Горький настойчиво внес изменения в реплики Якова, а так-

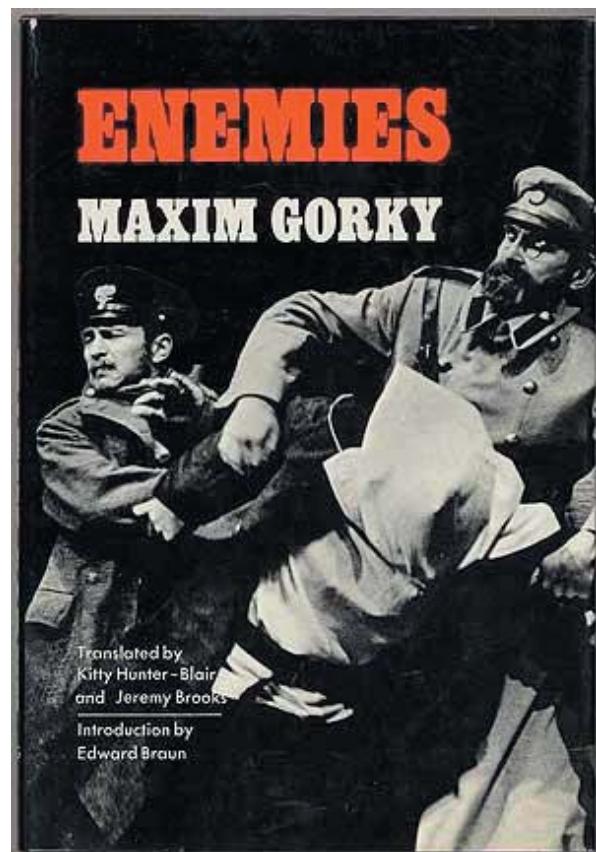


Рис. 2. Обложка американского издания пьесы М. Горького «Враги» (Нью-Йорк, 1972).

же ремарки, относящиеся к этому персонажу. Согласно Б. А. Бялику, «все эти поправки имели один смысл — они снижали трагедийность образа Якова Бардина» [2, с. 219–220]. Если, например, «автор в новой редакции более сурово оценивает Якова, убирая из реплики его жены Татьяны слова о том, что он “был красив изнутри” [8, с. 682]» [10, с. 80], то английский перевод как раз содержит эту уточняющую характеристику героя: «You had an inner beauty...» [20, р. 487]. Подобного рода «реабилитация» Якова, усиление его личной драмы позволит и англичанам, и американцам сделать этого персонажа главным героем постановки. Справедливо утверждать, что в 1972 г. в США пьеса Горького «вернулась» именно в изначальной, «американской» версии — такой, какой она была написана за океаном в 1906 г.

Американскую премьеру осуществил «Репертуарный театр» нью-йоркского Линкольн-центра (Repertory Theatre of Lincoln Center, 1964–1973) (см.: [19]). Подчеркнем существенный факт, что эта премьера состоялась не на Бродвее с его тотальным коммерциализмом, а за его пределами — в районе Вест-Сайд, в «крупнейшем некоммерческом театре США» [4, с. 477]. Пьесы русского пролетарского писателя мало соответствовали ожиданиям бродвейского — «буржуазного», респектабельного — зрителя в норковых манто и смокингах. Чаще к драматургии Горького в Новом Свете обращались имен-

но офф-бродвейские и офф-офф-бродвейские театры Нью-Йорка, а также региональные, университетские и любительские компании.

«Репертуарный театр» Линкольн-центра изначально задумывался как амбициозный проект: должен был воплотить в себе многолетнюю мечту всех театральных деятелей США и стать ни много ни мало главнейшим — национальным — театром Соединенных Штатов. Что-то наподобие «Комеди Франсез» во Франции, МХАТ в СССР и Национального театра в Великобритании. Создание «Репертуарного театра» явилось очередной попыткой переломить ситуацию коммерческого диктата, приведшего сценическое искусство США к идейному и художественному кризису.

Предполагалось создать художественный репертуарный театр с постоянной труппой и меняющимся первоклассным репертуаром, способный ставить как классику, так и лучшие произведения современных отечественных и зарубежных авторов, с компетентным руководством, с существенной финансовой дотацией, имеющий серьезные творческие и общественные задачи. Более чем за год до своего открытия была набрана труппа из 30 человек с тем, чтобы подготовить репертуар, а также иметь время для достижения сыгранности актерского ансамбля и единства стиля. Примечательно, что в США понимали, что «пьеса “Враги” с огромным количеством действующих героев [почти три десят-

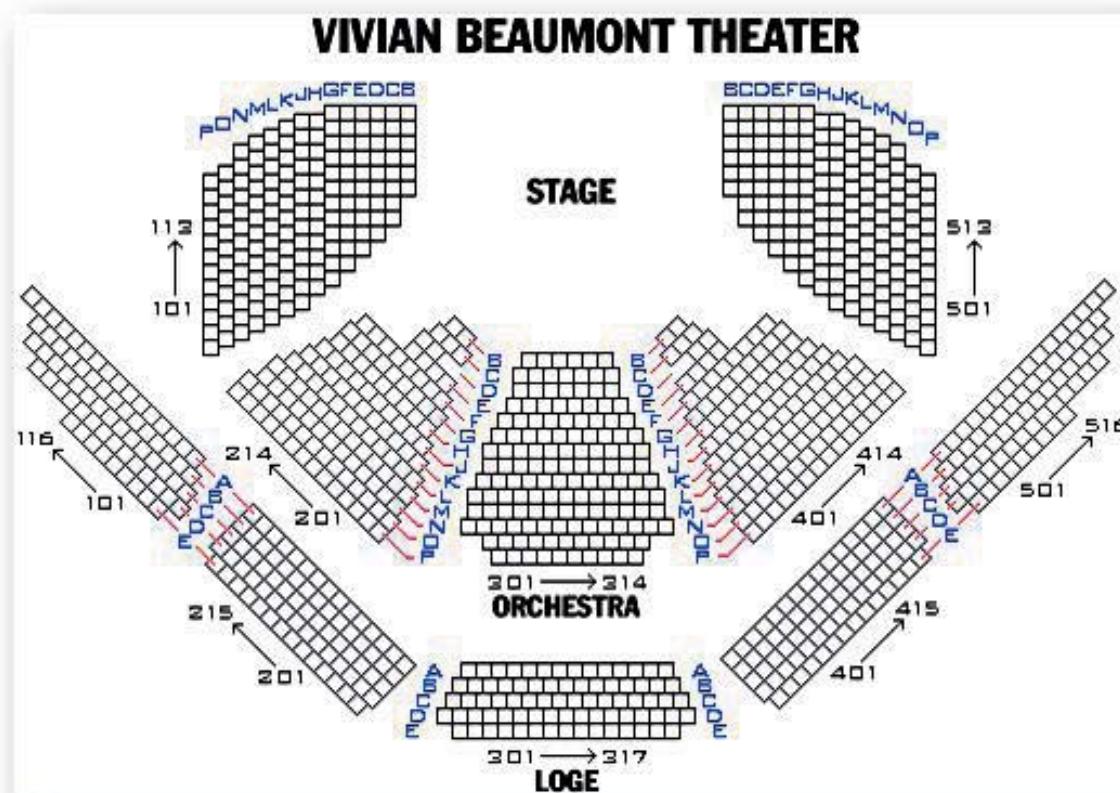


Рис. 3. Схема зрительного зала и сцены «Драматического театра им. Вивиан Бомонт» (Линкольн-центр, Нью-Йорк).

ка. — *M. Г.] и тонкой словесной вязью требует ансамблевого исполнения» [22].*

Принцип суворенитета от диктата коммерции позволил «Репертуарному театру» браться за постановку такой драматургии, которая никогда бы не увидела огней рампы Бродвея, — например, «Марко-миллионщик» Ю. О’Нила, «Смерть Дантона» Г. Бюхнера и «Кавказский меловой круг» Б. Брехта. Так, в репертуаре этого театра появились и горьковские «Враги».

Однако вскоре из-за систематического нажима коммерческих руководителей театра пришлось отказаться и от постоянной труппы, и от меняющегося репертуара. В результате непримиримого конфликта капитала и творчества в 1973 г. «Репертуарный театр» закрылся, просуществовав всего девять сезонов. Спектакль по горьковской пьесе явился одной из последних его постановок.

Примечательно, что даже выбор пьесы в Линкольн-центре определялся экономическими соображениями. Художественный руководитель «Репертуарного театра» Жюль Ирвинг жаловался: «Ставя спектакли на сцене “Драматического театра им. Вивиан Бомонт”, я все время должен искать такие пьесы, в которых бы действие происходило в одних, ну, в крайнем случае — двух декорациях» (цит. по: [23]). Горьковские «Враги», состоящие из трех действий, соответствовали этому требованию: два первых — разворачиваются в осеннем саду имения Захара Бардина, третье — уже в хозяйственном доме. Как ни странно это может выглядеть, но будь горьковское произведение «сложнее» с точки зрения постановочно-материальной части, оно вряд ли бы увидело свет рампы Линкольн-центра.

Отдельно стоит остановиться на сцене того театра, где «Враги» игрались — «Драматического театра имени Вивиан Бомонт», ведь ее специфика существенно определила решение горьковской пьесы, в том числе сценографию и режиссерскую концепцию (рис. 3). Театральное здание носит имя главного мецената, пожертвовавшего специально на его строительство половину всей необходимой суммы (9,7 миллиона долларов) [15, р. 305], — миссис Вивиан Бомонт Аллен. Финансируя проект, наследница корпорации универсальных магазинов заявила:

Я долгое время интересовалась судьбой американского театра. Моею заветной мечтой является надежда, что в нашей стране в один прекрасный день появится Национальный театр, сравнимый по достижениям и достоинствам с «Комеди Франсез» [цит. по 12, с. 206].

Театр представляет собой гигантский зрительный зал, вмещающий 1100 зрителей, и огромную — чрезвычайно широкую — сцену с просцениумом, выступающим на 56 футов (почти 18 метров) в зрительный зал. Такое специфическое пространство требовало от режиссерско-постановочной части и актеров особого решения и навыков.

Анализируя сегодня произведение Горького и спектакль Линкольн-центра без шор марксизма, мы, по сути, приближаемся к тому, как отнеслись к пьесе создатели постановки «Репертуарного театра» и ее зрители. Ведь не так уж ошибался один из героев горьковской драмы, Николай Скроботов, говоря о будущем России:

Идет варвар, чтобы растоптать плоды тысячелетних трудов человечества. <...> Идет толпа, движимая жадностью, организованная единством своего желания — жрать! <...> Что могут внести с собой эти люди? Ничего, кроме разрушения... И, заметьте, у нас это разрушение будет ужаснее, чем где-либо... [9, с. 525–526].

Зная трагическую историю нашей страны, в том числе и «странную» смерть (убийство?) самого Горького, предостережение другой героини «Врагов» — Татьяны — своей юной племяннице «Погибнешь в этом хаосе, милая ты моя!..» [9, с. 554] выглядит чуть ли не пророческим.

Режиссером-постановщиком выступил Эллис Рабб (Ellis Rabb, 1930–1998), за плечами которого уже было обращение к русской классике — «Война и мир» Л. Н. Толстого (1967) и «Вишневый сад» А. П. Чехова (1968).

Режиссерская концепция заключалась в том, что в центре всей истории стал Яков Бардин, который в горьковском оригинале находится лишь на периферии действия. Американская постановка была, прежде всего, про него. В соответствии с этим выстраивалось финальное событие спектакля, существенно отличавшееся от русского оригинала — самоубийство Якова. Не борьба разных классовых лагерей интересовала авторов американской постановки, а судьба одного класса — интеллигенции — на пороге тектонических сдвигов в жизни общества. Неслучайно газета «Нью-Йорк таймс» определила главную тему спектакля как «умирающая цивилизация» [14].

Авторы американской постановки смогли разглядеть в драме Горького простую человеческую историю, понятную не только зрителям тогдашнего «соцлагеря», но абсолютно каждому. Они поднимали философскую, экзистенциальную проблему — о выборе человека и ответственности личности, — которая реализовывалась американцами через судьбу типичного для русской жизни «лишнего» человека Якова Бардина. Переведенный в заокеанской постановке в разряд одинокого, экзистенциалистского героя, Яков сознательно уходил из жизни — сначала забывался в алкоголе, а в finale стрелялся. Решался на это он не только потому, что у него нет воли и мужества бороться (знаменитая «обломовская» лень), но прежде всего оттого, что духовные, нравственные ценности для него еще что-то значат в этом летящем в пропасть мире. Яков в заокеанской постановке воплощал в себе совесть общества в эпоху колоссальных сдвигов и тотального кризиса, когда потеряны опоры, а духовные ценности не ста-

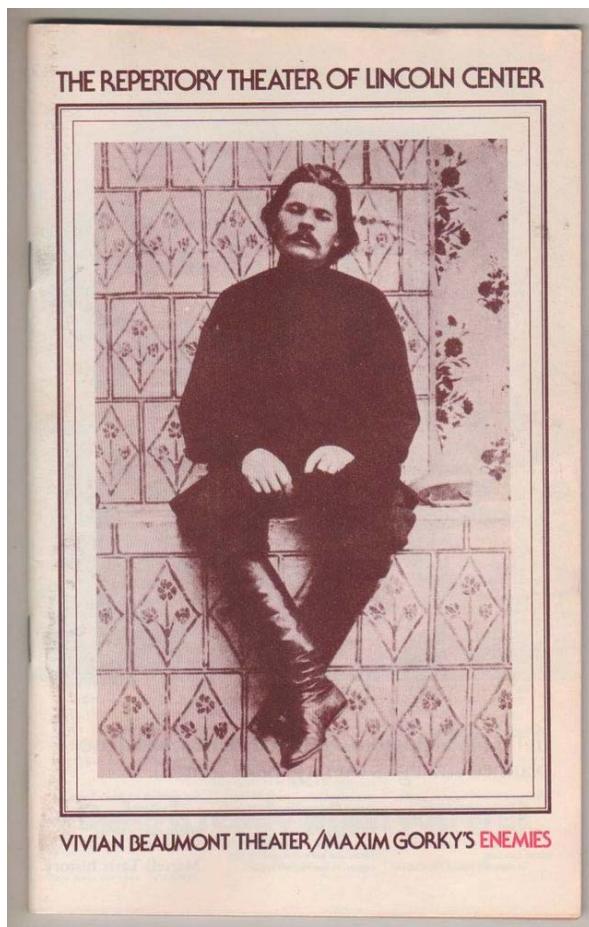


Рис. 4. Обложка программки спектакля «Враги» Линкольн-центра.



Рис. 5. Сцена из спектакля «Враги». Конец 1-го акта: сцена «Смерть Михаила Скроботова».

вятся ни в грош. Ситуация универсальная, знакомая не только нашим соотечественникам (будь то канун революции или «лихие 90-е»), но и американцам.

«Враги» Линкольн-центра (рис. 4) были лишены горьковского оптимизма и пафоса неизбежной победы пролетариата, а оказались окрашены в тревожно-напряженные, трагические тона. Поэтому одной из наиболее пронзительных сцен постановки стал финал второго акта, когда Яков и его жена Татьяна оставались одни, — «две внешне спокойные, но доведенные до отчаяния человеческие души перед лицом надвигающегося на них урагана» [26]. Никаких эффектных действий и броских режиссерских приемов, все строится на двух актерах, на неуловимых импульсах между супружами, которые уже давно не живут вместе, но сохранили уважение друг к другу.

Не оптимизм, а — напротив — чувство безнадежности и страха за будущее вызывали у американского зрителя в finale спектакля слова Татьяны о пролетариате. Вместо реплики «Эти люди победят! <...> (*Hade*). Не плачь, эти люди победят!..» [9, с. 562; 20, р. 524–525] героиня произносila другую фразу из середины пьесы — «Когда я слышу о рабочих как о передовых людях, мне это странно! Это далеко от моего понимания...» [9, с. 526; 20, р. 482]. Такое вмешательство в горьковский оригинал возмутило газету американских коммунистов «Дейли ньюс»: «Наверное, из-за такой кощунственной подмены Горький в гробу перевернулся» [25].

Надо отдать должное и постановщику, и сценографу Дугласу Шмидту (Douglas W. Schmidt), которые не стали переносить действие горьковской

пьесы в современность. Д. Шмидт самым тщательным образом выполнил все ремарки драматурга, костюмы и быт на сцене соответствовали русской провинции начала XX в. Декорации воспроизводили часть сада с большим обеденным столом, на котором всегда кипит самовар и всегда есть что выпить и чем закусить. Сцена была покрыта зеленовато-серым ковром, имитирующим осеннюю пожухлую траву, на которой будут лежать сначала убитый Михаил Скроботов (рис. 5), а затем застрелившийся Яков Бардин. Через образ увядающей природы scenicograph реализовывал идею заката цивилизации.

Поскольку сцена «Драматического театра им. Вивиан Бомонт» имела свою специфику, scenicograph попытался извлечь из нее максимум возможностей. Он предельно открыл ее и вширь, и вглубь так, что сценическое пространство «оказалось длиной в почти настоящее футбольное поле» [21]. На арьерсцене был выстроен фасад трехэтажного дома Бардиных [см. 21], а на открытом просцениуме разместился сад со сбросившими листву редкими деревцами и плетеной мебелью. Игра масштабов — огромного сценического пространства (космоса) и актера (человека) в нем — создавала экзистенциальный образ заброшенности «маленьких» людей, затерянных в безжалостном бытии.

Анtagонизм двух конфликтующих сил в горьковском произведении — «хозяев» и рабочих — воплощался в американской постановке в том числе и симультанным действием. Этот эффект достигался с помощью использования поворотного круга, позволявшего оперативно сменить локацию и показать то, что происходит в это же самое время в другом «лагере». У Горького смена сцен внутри акта строится по принципу «Ушли [одни герои]. <...> Появляются [другие]» [9, с. 532; 20, р. 490]. Поворотный же круг обеспечивал перемену места события и действующих характеров без дробления на «явления», показывая то параллельное действие в другом сценическом месте, то способствовал беспрерывности этого действия, когда исполнители переходили из одной картины в другую. В то время как родственники Михаила Скроботова и компании «отживают» его смерть, поворотный круг поворачивался на 180 градусов, и зрители видели на другом конце сада заговор рабочих — Левшин и Ягодин уговаривают молодого пролетария Рябцова взять вину за убийство на себя. В finale спектакля интерьер комнаты хозяйствского дома, где велся допрос рабочих, благодаря поворотному кругу сменялся экстерьером сада, где в это же самое время (прямо на глазах у зрителей) Яков доставал револьвер и стрелял в себя.

Заокеанская пресса, говоря про «Врагов» Линкольн-центра, подчеркивала, «как хорошо понимают и принимают зрители пьесу, запрещенную царем там [в России. — *M. Г.*], а Джо Маккарти [т. е. сенатором Маккарти, развязавшим в 1940—1950-е гг. «охоту на ведьм». — *M. Г.*] здесь» [24].

Как образно сравнил эту горьковскую постановку тонкий исследователь Г. Клёрман, «по отно-

шению к нашему сегодняшнему сценическому ландшафту “Враги” возвышаются как могущественная башня над игрушечными домиками» [18].

Позволим себе смелость утверждать, что постановка «Врагов» «Репертуарного театра» Линкольн-центра во многом способствовала возникновению на заокеанской сцене целого всплеска интереса к драматургии Горького. Справедливо утверждение Б. А. Бялика: «О США можно сказать, что они открыли для себя драматургию Горького лишь в 70-е годы» [3, с. 233].

Таким образом, американская премьера горьковских «Врагов» была вызвана причудливым единением совершенно разных обстоятельств: и периодом «разрядки» советско-американских отношений в начале 1970-х, и попыткой создания Национального театра — «Репертуарного театра» Линкольн-центра, и нью-йоркскими гастролями «Королевского Шекспировского театра», а также и тем, что для постановки этой небольшой пьесы (всего три действия) требуется «экономичная» сценография.

Литература

- Быстрова О. В. Пьеса М. Горького «Враги» // Драматургия М. Горького в историко-функциональном аспекте (Материалы и исследования) / Серия «М. Горький. Материалы и исследования». Вып. 13. М.: ИМЛИ РАН, 2017. С. 74–102.
- Бялик Б. А. Драматургия М. Горького советской эпохи. М.: Издательство АН СССР, 1952. 320 с.
- Бялик Б. А. Возрождение человека // Новый мир. 1977. № 1. С. 232–234.
- Гаррольд П. Интервью Д. Г. Самитова с помощником генерального директора Театра Линкольн-центра, 12 сентября 1991 г. // Самитов Д. Г. Продюсирование некоммерческого театра: История, социология, менеджмент, маркетинг, правовые аспекты региональных театров США. М.: Российский институт театрального искусства—ГИТИС, 2016. С. 475–488.
- Горький М. Письмо И. П. Ладыжникову (Середина [конец] августа 1906) // Горький М. Собрание сочинений: Письма: В 30 т. Т. 28 (Письма, телеграммы, надписи: 1889–1906). М.: Государственное издательство художественной литературы, 1954. С. 428–429.
- Горький М. Письмо М. Хилквиту (Около 15 [28] августа 1906) // Горький М. Полное собрание сочинений: Письма: В 24 т. Т. 5 (Письма: 1905–1906). М.: Наука, 1999. С. 205.
- Горький М. Полное собрание сочинений: Письма: В 24 т. Т. 5 (Письма: 1905–1906). М.: Наука, 1999. 576 с.
- Горький М. Враги [Варианты] // Горький М. Полное собрание сочинений. Варианты к художественным произведениям. Т. 2 (Варианты к томам VI и VII: 1897–1907). М.: Наука, 1975. С. 669–687.
- Горький М. Враги (Сцены) // Горький М. Полное собрание сочинений. Художественные произведения: В 25 т. Т. 7. Пьесы, драматические наброски (1897–1906). М.: Наука, 1970. С. 485–562.
- Иокар Л. Н. Из творческой истории пьесы «Враги» // Горьковские чтения: 1961–1963 (Драматургия и театр). М.: Наука, 1964. С. 66–82.
- Макинерн Д. США. История страны / пер. с англ. Т. Мининой. М.: Эксмо; СПб.: Мидгард, 2009. 736 с.

12. Самитов Д. Г. Продюсирование некоммерческого театра: История, социология, менеджмент, маркетинг, правовые аспекты региональных театров США. М.: Российский институт театрального искусства—ГИТИС, 2016. 559 с.
13. Спиридонова Л. А. От редакции // Драматургия М. Горького в историко-функциональном аспекте (Материалы и исследования) / Серия «М. Горький. Материалы и исследования». Вып. 13. М.: ИМЛИ РАН, 2017. С. 4–11.
14. Barnes C. Rising to the Occasion of ‘Enemies’ // New York Times. 1972. 11 November. No. 41930. P. 21C.
15. Botto L. At This Theatre: 100 Years of Broadway Shows, Stories and Stars. NY: Applause, 2002. 360 p.
16. Braun E. Introduction // Gorky M. Enemies / Trans. by Kitty Hunter-Blair and Jeremy Brooks. NY: Viking Press, 1972. P. VIII–XIII.
17. Brooks J. Preface: The 1971 Translation // Gorky M. Enemies / Trans. by Kitty Hunter-Blair and Jeremy Brooks. NY: Viking Press, 1972. P. XIV–XVIII.
18. Clurman H. Theatre // Nation. 1972. 27 November. P. 540.
19. Enemies // Internet Broadway Database. URL: <https://www.ibdb.com> (дата обращения 25.06.2019).
20. Gorky M. Enemies / Trans. by Kitty Hunter-Blair and Jeremy Brooks // Gorky M. Five Plays. London: Methuen Paperback, 1988. P. 433–526.
21. Gottfried M. Theatre ‘Enemies’ // Women’s Wear Daily. 1972. 10 November. P. 4.
22. Gussow M. Theatre: New Gorky’s ‘Enemies’ // New York Times. 1982. 6 August. P. C3.
23. Gussow M. Repertory Theatre Battles Depict Woes // New York Times. 1972. 22 November. No. 41941. P. 26C.
24. Siegel D. Agile Gorky Premier Nicked by Director’s Bullet // Daily World. 1972. 18 November. P. 8.
25. Watt D. ‘Enemies’ Opens Lincoln Rep Season // Daily News. 1972. 10 November. P. 8.
26. Wilson E. Broadway’s New Playwrights — Gorky, Shakespeare... // Wall Street Journal. 1972. 14 November. P. 6.

DOI 10.25991/AE.2019.15.44.005
УДК 82.2

Т. Т. Давыдова

Давыдова Татьяна Тимофеевна — доктор филологических наук, профессор Высшей школы печати и медиаиндустрии Московского политехнического университета (Московского Политеха), t.davydova@gmail.com

РОССИЯ И АФРИКА В ТВОРЧЕСТВЕ М. ГОРЬКОГО, Е. ЗАМЯТИНА, М. БУЛГАКОВА: К ПРОБЛЕМЕ ЛИТЕРАТУРНЫХ СВЯЗЕЙ

В статье рассматривается своеобразие интерпретации темы России в рассказе М. Горького «Коновалов», России и Африки в рассказах, повести «Север» и фарсе «Африканский гость» Е. Замятин, повести М. Булгакова «Собачье сердце». Анализируются контактные, сравнительно-типологические и генетические связи творчества Замятиной, Горького и Булгакова; рассматриваются разные функции темы Африки и образа обезьяны в произведениях Замятиной и Булгакова; раскрывается поэтика (типы героев, формы повествования, сатирическое обобщение, комические *qui pro quo*) горьковского рассказа, булгаковской повести и замятинских произведений.

Ключевые слова: Россия, Африка, тема, босяк, герой-мечтатель, сциентизм, сатира, Горький, Замятин, Булгаков.

T. T. Davydova

RUSSIA AND AFRICA IN THE WORKS OF M. GORKY, E. ZAMYATIN, M. BULGAKOV:
TO THE PROBLEM OF LITERARY CONNECTIONS

The article discusses the peculiarity of the interpretation of the theme of Russia in the story of M. Gorky “Konovalov”, Russia and Africa in the short stories, the story “North” and the farce “The African Guest” E. Zamyatin, the story by M. Bulgakov “The Heart of a Dog”. The contact, comparative-typological and genetic relationships of Zamyatin, Gorky and Bulgakov’s works are analyzed; discusses the various functions of the theme of Africa and the image of a monkey in the works of Zamyatin and Bulgakov; the poetics (types of heroes, narrative forms, satirical generalization, comic *qui pro quo*) of the Gorky story, the Bulgakov story and Zamyatin works are revealed.

Keywords: Russia, Africa, theme, tramp, dreamer, scientism, satire, Gorky, Zamyatin, Bulgakov.

Между творчеством М. Горького, Е. Замятиной, М. Булгакова существовали литературные связи — контактные, сравнительно-типологические и генетические. М. Горький и Булгаков — знакомые и адресаты Замятиной, все они относились к одной и той же литературной среде. Особенно частыми были личные контакты Горького с Замятиной, так как они оба в первые послереволюционные годы жили и работали в Петрограде. Несмотря на разногласия, существовавшие между Замятиной и Горьким, двух писателей связывали близкие взгляды, преданное служение России, революции и литературе, критическое отношение к русской провинции и «детским болезням левизмы» (В. И. Ленин) в деятельности русских большевиков. Творческая близость двух писателей усилилась в первой пол. 1920-х гг., когда М. Горького с Замятиной объединило активное участие в строительстве новой культуры: работа в издательстве «Всемирная литература», сотрудничество с независимым литературно-художественным журналом «Русский современник», издававшимся в Ленинграде в 1924 г., покровительство молодым писателям из группы «Серапионовы братья».

С Булгаковым его друг Замятин часто встречался во второй пол. 1920-х гг. во время визитов автора «Дьяволиады» в Ленинград и поездок Замятиной в Москву. Горький также общался с Булгаковым и деятельно помогал ему в 1928–1931 гг.: благодаря его хлопотам, пьеса «Мольер» (авторское

название «Кабала святош»), запрещенная Главред-перткомом, в октябре 1931 г. была принята к постановке в МХАТе. По этому поводу Замятин воскликнул в письме к Булгакову от 28.10.1931 г. <Ленинград.>: «Дорогой Афанасьевич, итак — ура трем М: Михаилу, Максиму и Мольеру!» [8, с. 182].

Осень 1929 г. оказалась тяжелым временем для Замятиной, опубликовавшего за рубежом роман «Мы». Между тем и Булгаков только что издал в Париже в изд-ве «Concorde» конец романа «Белая гвардия», к тому же в Москве ходили слухи о том, что во Франции опубликовали и запрещенную в СССР булгаковскую повесть «Собачье сердце», два экземпляра машинописи которой вместе с рукописью дневника были конфискованы у писателя 7 мая 1926 г. У Булгакова, которого официозная критика в это время причисляла, наряду с Замятиной, к «попутчикам», были все основания тревожиться за свою дальнейшую судьбу, ибо кампания, направленная против «apoliticalного» Всероссийского СП, велась также против Булгакова и других «буржуазных» писателей, показывавших глубинные противоречия действительности. Поэтому Булгаков активизировал уже начатые ранее действия, обратившись в письме от 03.09.1929 г. с просьбой к правительству о разрешении выехать за границу [1, т. 5, с. 434–435]. Во второй пол. сентября 1929 г. в Москве и Ленинграде шли собрания Всероссийского СП, где обсуждалось произведение Замятиной и его пу-

бликация за границей. В середине сентября Замятин приехал из Ленинграда в Москву с письмом в редакцию «Литературной газеты». В этой ситуации Замятин и Булгаков возлагали большие надежды на поддержку и заступничество М. Горького. В Москве Замятин, попав к Горькому 27 сентября и вручив ему свое письмо в «Литературную газету» и заявление о выезде за границу, смог задать ему вопрос и относительно Булгакова. По мнению М. О. Чудаковой,

...содержание ответа Горького Замятину явствует из письма Булгакова, написанного на другой день <...> В печати имя Булгакова уже употреблялось в эти дни рядом с Замятином и Пильняком — в нарицательном значении, во множественном числе: 29 сентября журнал «Жизнь искусства» в статье «Уроки пильняковщины» удивлялся тому, что в Союзе писателей «Булгаковы и Замятинны мирно сожительствовали <...> с подлинными советскими художниками слова» [14, с. 186–187].

Горький заступился в статье «Все о том же» за Пильняка, Замятина и Булгакова, но она не была напечатана. Этот факт был показателем того, что общественный климат в стране значительно менялся и кончалась эпоха альтернатив. И все же Горький сумел помочь Замятину получить разрешение в 1931 г. временно уехать за границу. Поэтому в воспоминаниях Замятин о Горьком (1936) преобладает восхищение человеком «с большим сердцем и с большой биографией» и благодарность за помощь, которой обязан ему автор мемуаров. Вместе с тем Замятин отметил двойственность личности Горького: «кроме “Пешкова”, человека с почти поженским мягким сердцем, в нем жил большевик» [4, с. 291], Замятину был чужд и присущий сознанию Горького утопизм. Высоко оценивается литературно-организационная деятельность Горького также в замятинской статье «Москва — Петербург».

Кроме контактных связей между Горьким, Замятином и Булгаковым, существенные и сравнительно-типологические схождения между творчеством этих писателей. Проза М. Горького 1890–1900-х гг. близка замятинским рассказам и повестям 1910-х гг. воссозданным в них жизненным материалом, темами, авторской оценкой. Похожие сюжетные мотивы и типы героев встречаются в рассказах и драматургии Замятина 1920–1930-х гг., с одной стороны, и повести Булгакова «Собачье сердце», с другой. Тема России главенствует в рассказах Горького «Коновалов» и Замятина «Африка», «Ела», «Наводнение», повести «Север», в замятинских и булгаковских произведениях 1910–1930-х гг. Но на периферии замятинских и булгаковских произведений сопоставление России с далекими странами: у первого — с Африкой и русским севером, у второго — с Францией. Эти писатели создали новые литературные типы: характерный для России *герой-мечтатель, выламывающийся из своей среды* (Коновалов из одноименного рассказа Горького,

Волков из «Африки», лопка Пелька из «Севера»), *пошлий герой/героиня со звериными инстинктами* (пациенты профессора Преображенского, стремящиеся омолодиться ради осуществления низких страсти), *преобразователь природного или социального мира* (Марей из «Севера», профессор Преображенский из «Собачьего сердца», доктор из фарса «Африканский гость»).

Рассказ Замятина «Африка» (1915, опубл.: Северные записки. 1916. № 4/5. С. 1–10) входит, наряду с повестью «Север» (1918), а также рассказами «Ела» (1928) и «Наводнение» (1929), в цикл произведений, изображающих особенности русского менталитета. Главных героев данных произведений отличают сила и ярость страсти, мечтательность, упорство в достижении поставленной цели. В каждом из произведений данного цикла раскрывается какая-то страсть — у Федора Волкова это любовь, соединенная со стремлением «выломаться» из мещанского окружения («Африка»); у лопки Пельки — любовь-ненависть и одновременно любовь-жертва, у ее мужа Марея — увлеченность технической утопической идеей («Север»); у Цыбина — страстная надежда на то, что с приобретением елы у него начнется новая, более счастливая жизнь; у Софы из «Наводнения» — желание иметь ребенка. В образах всех этих героев общечеловеческое тесно переплетено с национальным, особенно выпукло воссозданы свойства русской души.

Главный герой «Африки» китобой Федор Волков относится к типу русского странника-мечтателя, чей удел, по словам Замятина из статьи «Скифы ли?», «вечное агасферово странствование. Вечная погоня за Прекрасной Дамой — которой нет» [7, т. 4, с. 512]. Прекрасной Дамой становится для Волкова виденная раз в жизни девушка-дворянка, которая в шутку сказала, что она из Африки. Призрачность и недостижимость идеала подчеркиваются тем, что эту девушку Волков видит в основном во сне. Возникает своеобразное, в духе символистской и неореалистической, то есть модернистской, картины мира, двоемирье: мечтатель из народа в особых состояниях — «сновиденном» и пограничном между сном и бодрствованием — открывает то, «чего живым видеть нелететь: правду».

Но правда для Волкова, в отличие от героев символизма, связана с поисками не Бога, а идеальной любви. Разочарованный в супружеской жизни с Яустой, герой мечтает найти счастье в ином мире, который воплощен для него в экзотическом континенте.

Мотив путешествия в Африку близок мотивам стихотворений «Жираф», «Носорог», «Озеро Чад» из книги «Романтические цветы. Стихи 1903–1907 гг.» и других произведений Н. С. Гумилева на африканскую тему, в чем проявляется родство художественного метода Замятину акмеизму. Вместе с тем у Замятина значим и другой пространственный образ — Севера, населенного русскими и лопарями народом. Африка и Север выступают в его прозе как

«сновиденные» места, связанные с мечтой о любви к женщине или всему человечеству.

«Задумавшийся», выламывающийся из своей среды, Волков напоминает главного героя рассказа М. Горького «Коновалов» (1896), философа из народа. Как и Коновалов, он, протестуя против скучного мещанского существования, не работает, а пьет, им, как и Коноваловым, владеет тяга к странствиям, подобно горьковскому герою, Волков в конце рассказа умирает, не достигнув своей мечты. В облике горьковского Коновалова много детского («детски ясные глаза», «он по-детски весел и довolen», если его работа удачна, он гигантский ребенок, влагавший «всю душу в работу свою <...>» [2, с. 19]), но детские черты сменяются львиным, огненным, когда он слушает чтение книги Костомарова «Бунт Стеньки Разина». Революционер-повествователь Максим акцентирует именно эту особенность натуры своего героя. Коновалов любит природу, он работал на ватахах на Каспийском море. Замятинский Волков тоже тесно связан с природой. На это указывает, в частности, устойчивое, «интегральное» сравнение Федора с лешим и другая образность рассказа.

У Федора Волкова «маленькие глазки нерпячьи»; морская медуза напоминает цветок, а тот — девушку-«африканку». Казалось бы, подобные «каскадные» метафоры подчеркивают неразрывную связь замятинских «органичных героев» с разными формами природного мира. Но в существовании Волкова и Марея, как и в жизни Коновалова, есть и дисгармония.

Коновалов выкупил из публичного дома случайно оступившуюся в жизни юную Капитолину, но не женился на ней. Горький, подобно Ф. М. Достоевскому, автору «Записок из подполья», приоткрывает здесь контрасты «русской души», сосуществование в ней доброты к ближнему и греховности: «<...> человек без защиты живет, и никакого призора за ним нет. Грешить ему запрещено, но не грешить невозможно... Потому на улицах-то и порядок, а в душе — путаница. И никто никого не может понимать» [2, с. 40]. Вот почему Капа, не найдя в Коновалове моральной опоры, вернулась к прежнему образу жизни и окончательно нравственно погибла. Горький не осудил своего героя, а, как писатель-реалист, запечатлев свойственную Коновалову всепоглощающую жажду свободы: ему присущ «инстинкт бродяги, чувство вечного стремления к свободе» [2, с. 36], а женитьба связала бы его. Замятин, создавший тип «органического» человека, видел вину Волкова и Марея в том, что они нарушили закон всего живого — предпочли жизни пола стремление к туманному идеалу либо осуществление на практике утопической идеи. Он, как и Горький, прибегает к драматическим развязкой в рассказах и повести «Север»: и Коновалов, и Волков с Мареем «наказываются» смертью. Кстати, Горький в «Коновалове» прибегает к развязке, которая станет типичной и в его драматургии 1900-х гг. — самоубийству героя-бродяги и мечтателя. Кончает жизнь

самоубийством и актер из драмы «На дне», неудавшееся самоубийство Рюмина, интеллигента — лишнего человека, запоминающийся сюжетный мотив в «Дачниках». При этом картины мира в «Коновалове» и цикле замятинских произведений существенно различаются: Горький исследует настояще и прошлое только России, а Замятин помещает ее в экзотический этнический контекст, сравнивая русских людей с северным народом лопарей (саами). Поэтому столь отличны друг от друга у Горького и Замятиня и изобразительно-выразительные средства их прозы.

Если Горький для рассказа «Коновалов» выбрал повествование от первого лица, то у Замятиня в «Африке» и «Севере» оно иное, более сложное — односторонний игровой сказ, благодаря которому писатель использовал народные речевые средства. В рассказе и повести немало диалектизмов, записанных, вероятно, в 1904 г. во время поездки Замятиня на Урал.

Иногда в этих произведениях писатель изменял звуковую форму диалектизма, приближая его к литературному языку. «Немтуется» (объясняется знаками) и «чомер» (черт, помрачение) из блокнотов изменены в «Африке» следующим образом: «Федор Волков молчал: только глазами необидными немовал что-то Яусте, а про что немовал — неведомо» [6, т. 4, с. 76]. Здесь же обиженный женой, «со всего бега стал Федор Волков, как чомором помраченный» [6, т. 4, с. 75]. В «Африке» и «Севере» диалектная лексика в основном имеет нравоописательную и характерообразующую функции, способствует, как и другие содержательно-формальные особенности рассказа и повести, лучшему раскрытию русского национального характера, национального бытия. Впоследствии Горький оценил проявившееся уже в замятинском творчестве 1910-х гг. глубокое знание писателем русского языка. В письме Каверину от 13 дек. 1923 г. из Чехословакии он пожелал «свергнуть»: «Я хотел бы, чтобы всех Вас узвила зависть к “прежним” — Сергееву-Ценскому, М. Пришвину, Замятину, людям, которые становятся все богаче — словом» [10, с. 178].

Пьеса «Африканский гость. Невероятное происшествие в трех частях» — (1929–1930), написанная по заказу МХАТа 2-го, относится к замятинским драматургическим произведениям на актуальную тему и может быть сопоставлена с булгаковской повестью, «Собачье сердце», хотя нет точных сведений относительно того, читал ли Замятин это произведение, при жизни ее автора не напечатанное, а опубликованное впервые лишь в 1968 г. в Лондоне. По мнению американского исследователя творчества Замятиня А. Шейна, «Африканский гость» — легкий фарс, близкий поздним рассказам писателя «Икс», «Слово предоставляемое товарищу Чурыгину», в которых сатирически изображены жители русского уездного, приспособляющиеся к советскому образу жизни, и мало что прибавляет к росту Замятиня-драматурга [17].

Такая оценка объективна, так как Замятин высмеивает приспособленчество бывших служителей духовенства вроде Малафея Ионыча и эксплуатирующих актуальные темы бездарных поэтов, подобных Сосулину. Эмигрантская критика тоже увидела в «Африканском госте» комедийную пародию, иронизирование над затхлой атмосферой советской провинции:

В небольшом городишке советские вельможи и чинуши не хотят <...> отстать от столиц, и когда отвергнутый отцом любимой девушки жених обряжается в шкуру гориллы, его торжественно встречают в качестве делегата трудящихся человекообразных обезьян Африки, прибывшего в цитадель мировой революции — СССР — в качестве официального представителя угнетенных, но восставших против империализма африканских масс. Пусть даже и обезьяна, и по-человечески объясняться не может, но все-таки «тут из заграницы... из настоящей», не «из товарищей» все же, «а настоящий кавалер»... Озорная, брызгущая простодушным (но иной раз не без яда...) смехом комедия [13, с. 7–8].

Замеченная Б. Филипповым комическая доминанта этого произведения — доведенная до абсурда симпатия коммунистов к трудящимся, низшим социальным слоям, типологически близка эпизоду сбора средств в пользу пролетарских детей Франции из повести Булгакова «Собачье сердце». (Данный мотив есть уже в набросках к «Африканскому гостю» из блокнотов Замятин.) Но Замятин переносит эту черту из социально-политической области в иную сферу, антропологии, на «низшие расы», и биологии — на человекоподобных обезьян и комически обыгрывает данный мотив.

В игре с данным мотивом есть намек на созданное в 1908 г. ремизовское общество «Обезьяня Великая и Вольная Палата» и аллюзия на один из мотивов пьесы А. М. Ремизова «Трагедия об Иуде, принце Искриотском» (1912). Во втором действии этой мистерии Пилат собирается женить Иуду и его приближенных на обезьянах, чтобы посмотреть, «что-то выйдет — человек и обезьяна» [12, с. 146]. Но если у Ремизова данный юмористический и одновременно сциентистский мотив определяет жанровое своеобразие мистерии, то в замятинской пьесе он становится и сюжето-, и жанрообразующим, и наполняется сатирически-гротескным содержанием. Причем мировоззренчески Замятин ближе здесь М. А. Булгакову.

Подобно булгаковскому Преображенскому, безымянный уездный доктор из «Африканского гостя» мечтает о смелом научном эксперименте — скрещении человека с животным, но не с собакой, а с обезьянкой. Это поможет преодолеть вырождение, возникшее из-за соединения «сосоей одной и той же нации»: «Такие будут головы, такая будет энергия, что через 20 лет все перевернут...» [3, с. 112]. Здесь получают новое раскрытие излюбленные замятинские сциентистские мифологемы энтропии и энер-

гии. Но обезьяна у Замятина оказывается мнимой: в роли африканского гостя, одетого в обезьянью шкуру, выступает собирающийся учиться в Высшей технической школе Витька Жудра, что помогает ему добиться от отца любимой девушки согласия на брак с нею. Это qui pro quo выражает идею фарса.

Как и автор «Собачьего сердца», Замятин убежден: союз людей, стоящих на разных ступенях общественного, интеллектуального и культурного развития, не дает счастья. Писатель, не верящий в Бога, иронизирует в ремарке и над основами дарвинизма, святая святых коммунистической идеологии: «Африканский гость быстро входит в столовую. Это — антропоид, однако по всем видимостям не нынче-завтра он станет антропос-человеком» [3, с. 127].

Замятинский недочеловек типологически близок Шарикову, обретающему люмпен-пролетарское самосознание. Он пытается приспособиться к социалистической деятельности и получить все льготы, причитающиеся пролетариям — прописку и метры в профессорской квартире, комфортное существование за счет непривилегированных социальных слоев (в данном случае за счет научной интеллигенции), «разъясняет» ненавистного ему интеллигента профессора Преображенского. При этом в обоих произведениях есть черты сциентистского мифотворчества: в повести описаны хирургическая операция и история болезни пациента, в «Африканском госте» изложены проекты доктора и научные достижения в области изучения языка обезьян и их военного обучения (последний анекдот, вероятно, заимствован из «Сентиментального путешествия» Шкловского В. Б. [см.: 15, с. 174–175]).

«Африканский гость» — произведение, подчеркнуто условное, формой художественного обобщения в котором, как и в «Собачьем сердце», служит сатирический гротеск. В образе столичного поэта Сосулина подчеркивается такая «интегральная» портретная деталь, как «огромные американские очки. Очки — главная часть его организма, все остальное мало заметно» [3, с. 108]. Данная деталь является типообразующей: она свидетельствует об оторванности этого литератора от реальной жизни, о его идейной и творческой близорукости. Обезьяне в «Собачьем сердце» и «Африканском госте», означая звериное, недочеловеческое, становятся материалом для утопических научных проектов булгаковского Преображенского и замятинского доктора, оба персонажа выражают также скепсис по отношению к дарвинской теории.

Итак, для творчества Замятина и Булгакова 1910–1930-х гг. существенными оказались контакты этих писателей с Горьким, в творчестве Горького, Замятина и Булгакова представлены также сравнительно-типологические связи на уровне темы России, сюжетов и типов героев. Художественные поиски этих авторов шли в близких идейных и эстетических направлениях, у них преобладает тема России в со-

временном мире, а тема Африки является «эндемичной» у Замятиня и Булгакова, причем в «Африке» и «Африканском госте» Африка воображаемая.

Литература

1. Булгаков М. А. Собрание сочинений: В 5 т. М., 1989–1990. Т. 2, 1989. Т. 5, 1990.
2. Горький М. Полн. собр. соч. Художественные произведения: В 25 т. М., 1969. Т. 3.
3. Замятин Е. И. Африканский гость; невероятное происшествие в трех частях / Публ. А. Н. Тюрина // Лепта. — М., 1994. — № 18. С. 108–138.
4. Замятин Е. И. Избр. произведения: В 2 т. — М.: Худож. литература, 1990. Т. 2.
5. Замятин Е. И. М. Горький // Замятин Е. И. Лица. Нью-Йорк: Изд-во им. Чехова, 1955. С. 81–98.
6. Замятин Е. И. Собрание сочинений: В 4 т. М.: Федерация, 1929. Т. 4.
7. Замятин Е. И. Сочинения: В 4 т. — Мюнхен: A. Neimanis Buchvertrieb und Verlag, 1988. Т. 4.
8. Из переписки М. А. Булгакова с Е. И. Замятиним и Л. Н. Замятиной (1928–1936) // Публ. В. В. Бузник // Рус. литература. — 1989. — № 4. С. 178–188.
9. Комлик Н. Н. Народная Россия и поэтика ее воплощения в творчестве Е. И. Замятина. — Елец, 2008.
10. М. Горький и сов. писатели: Неизданная переписка // Л. Н. Т. 70. — М., 1963. С. 178.
11. Попова И. М. «Чужое слово» в творчестве Е. И. Замятина (Н. В. Гоголь, М. Е. Салтыков-Щедрин, Ф. М. Достоевский). — Тамбов, 1997.
12. Ремизов А. М. Сочинения: В 8 т. СПб., 1912. Т. 8.
13. Филиппов Б. Театр Евгения Замятиня // Замятин Е. И. Сочинения: В 4 т. — Мюнхен: A. Neimanis Buchvertrieb und Verlag, 1982. Т. 2. С. 5–10.
14. Чудакова М. О. Послесловие (К повести М. А. Булгакова «Тайному другу») // Новый мир. 1987. — № 8. С. 185–187.
15. Шкловский В. Б. Сентиментальное путешествие. — М.: Новости, 1990.
16. Shane A. The Life and Works of Evgenij Zamyatin. — Berkely; Los Angeles, 1968.
17. Shane A. Zamjatin the Playwright // Замятин Е. Огни св. Доминика; Общество почетных звонарей. — Wurzburg, 1973. Vol. 4. С. V–XIII.

DOI 10.25991/AE.2019.90.88.006
УДК 82-32

Е. И. Маркова

Маркова Елена Ивановна — доктор филологических наук, профессор, руководитель сектора литературоведения Институт языка, литературы и истории Карельского научного центра РАН, Петрозаводск

РОЛЕВЫЕ ФУНКЦИИ В ДЕТСКИЕ ГОДЫ КЛИМА САМГИНА: ЗРИТЕЛЬ — АКТЕР — РЕЖИССЕР*

Статья посвящена анализу детства героя, формированию его как режиссера и актера своего поведения. В связи с этим рассматриваются следующие оппозиции: свой/чужой; актер/зритель; слово/молчание; обиженный/обидчик; правдолюб/предатель; спасатель/невольный убийца; народный избавитель/эгоист.

Ключевые слова: режиссер, актер, зритель, народный избавитель, самость.

E. I. Markova

ROLE FUNCTIONS IN CHILDHOOD OF KLIM SAMGIN: VIEWER — DIRECTOR — ACTOR

The article is devoted to the analysis of the hero's children, to its formation as a Director and as an actor of his behavior. In this regard, the following oppositions are considered: friend/foe; actor/viewer; the word/the silence; offender/offended; truth-seeker/traitor; rescuer/ the involuntary killer; the deliverer of his people/egoist.

Keywords: Director, actor, viewer, the deliverer of his people, selfhood.

Максим Горький назвал свою незаконченную повесть «Жизнь Клима Самгина». Как известно, жизнь в системе национальной культуры рассматривается сквозь призму обрядов: родильно-крестильного, свадебного и погребально-похоронного. Отметим, правда, не без оговорок, наличие данного комплекса в повести. Наиболее подробно выписан начальный обряд. Сопутствующие ему приметы, действия и молитвы здесь претерпели изрядную трансформацию, поскольку родители новорожденного скептически относились к укоренившимся народным обычаям и церковному таинству крещения. У них, либерально настроенных русских интеллигентов, складывается своя культурная парадигма: изначальное вписывание личности в исторический контекст. Поэтому мать Клима Вера свою трудную беременность связывает с волнениями в империи, что, считает она, отразилось на личности ее младшего сына: это — необычный ребенок. Безусловно, подобная аттестация сформировалась не сразу. Отец изначально ориентировался на тип народного избавителя, поэтому его первоначальное желание: дать сыну имя библейского героя сменилось на противоположное — назвать ребенка простонародным именем. По его словам, перемена произошла из-за якобы внутреннего неприятия церковного обряда, на деле — из подсознательного стремления вырастить будущего освободителя униженных и угнетенных. Обе, на первый взгляд, антитетичные характеристики «необычный» и «простой» соединились в родительском сценарии судьбы, уготованной, по их мнению, младшему сыну. Необычность мальчика заключалась в том, что он якобы искренне тяготеет ко всему простому: играет

с сыном нянки, предпочитает простые игрушки, ухаживает за хилым цветком. Мнение деда, утвердившего, что эти причуды вызваны слабостью ребенка, с которым сильные ровесники не играют, отбирают у него дорогие игрушки, родителями игнорируется.

Первая роль навязана ребенку взрослыми, и он играет ее для взрослых. Интересно, что ему не предлагаются сыграть роль кого-то, ему предлагают сыграть роль Клима Самгина, суть которой скрыта в его имени, а имя — это судьба. Что же означает имя? «Клим» — русский вариант римского имени Климент, что означает «милостливый». Определение «милостливый» прилагалось при обращении к Богу, царю, вышестоящему или просто уважаемому лицу. В таких случаях говорили или писали: «Милостливый государь». «Государь» — производная форма от слова «господь». Выходит, отец, будто бы противодействуя церковному ритуалу, на деле находится под его воздействием и выбирает имя, таящее капитальную идею православия — идею милости (милостыни).

Что касается фамилии, то, соглашаясь с писателем и интерпретаторами, что она означает «самость», определим значение этого слова-понятия. Обычно оно приложимо к личности, сосредоточенной только на своем «я». Соответственно, слово имеет отрицательные коннотации: «самость» означает персонификацию эгоизма в чистом виде.

Однако есть и другое толкование этого слова. Стремясь обозначить фигуру посредника между миром посюсторонним и потусторонним, К. Г. Юнг предлагает термин «самость», воспринимая его в качестве объединяющего символа. Ученый полагал,

* Работа выполнена в рамках гос. задания по теме «Литературы Европейского Севера: проблемы этнопоэтики и компаративистики» №АААА-А18-118030190091-5.

что, если бы он истолковывал его с позиции той или иной религии, то, живя на Западе, «должен был бы вместо «Самость» говорить Христос, на Ближнем Востоке — хадир, на Дальнем Востоке — атман, или Дао, или Будда, а на Дальнем Западе — Заяц или Маисовый крахмал, а на языке кабалистики — Тифет» [8, с. 148]. «Самость» трактуется К. Г. Юнгом как целостность индивида, состоящая из сознательного и бессознательного [8, с. 190]. В его системе архетипов это — «первообраз упорядоченной целостности, центр и цель процесса индивидуализации, т. е. становления личности» [8, с. 183–184]. «Самость» выражает присутствие божественного в человеке — Бога в нас» [8, с. 179]. Сочетание «Клим Самгин» означает «Милостливый Человек», что вполне соответствует исповедемой родителями философии антропоцентризма. Что касается присутствия Бога в душе, то для них Человек в своем высшем проявлении есть Бог. На русской почве образ «человека-бога» отождествлялся, как правило, с личностью писателя-пророка. Самгин вырос в атмосфере почитания Слова, постоянного контакта с книгой, как индивидуального, так и коллективного. По вечерам, когда в их доме собирались знакомые, в комнату «вбегала всегда взъерошенная барышня Тоня Куликова, ...; она приносила книжки или тетрадки, исписанные лиловыми словами, наскакивала на всех и подавленно, вполголоса торопила: «Ну, давайте читать, читать!» [3, XXV, с. 15].

Для интеллигенции литература является средством познания мира, человека и конкретно своего «я». Вполне логична для повести цепь сравнений персонажей с книгой, ее элементами и вариантами («иллюстрированной книгой», «каталогом книг», «записной книжкой», «курсивом» и др.). Хотя Самгин, будучи взрослым человеком, ощущал в себе потенции писателя, однако он состоялся только как читатель. Если другого это отнюдь его не умаляет, поскольку «для потока творчества нужен второй полюс — вниматель, сопереживатель...» [7, с. 81], то Климу мало ощущать себя лишь вторым полюсом.

Тем не менее он как читатель не только познает мир, но и пытается найти благодаря книгам ту форму поведения, которая бы помогла сохранить его самость. Из всех известных ему персонажей он интуитивно выбирает тип актера, на что указывал еще А. В. Луначарский [4, II, с. 137]. Родители перед погружением в чтение актуального романа демонстрируют собравшимся своего необычного мальчика. Несмотря на юный возраст, он не раз убеждался в расхождении слова и дела у взрослых и поэтому воспринимает их мир как выдуманный. Внутренняя установка четко сформулирована мальчиком: чтобы утвердиться в их мире, «...всегда нужно что-нибудь выдумывать, иначе никто из взрослых не будет замечать тебя и будешь жить так, как будто тебя и нет или будто ты не Клим, а Дмитрий» [3, XXV, с. 36]. Поэтому он не только выдумывает интересные, с точки зрения взрослых, фразы, запоминает чужие

оригинальные наблюдения и изречения, но и находит нужный момент для подачи своей реплики. Обычно в «сценарий» взрослого «действа» его вводил отец. Постепенно сам Клим четко определяет место в разыгрываемой «пьесе» и органично вписывается в «текст» взрослых вечеров.

Основой практической деятельности людей являются детские игры. Играя во «взрослые игры», Клим не может найти себя в мире детей. Игры взрослых понятнее: разыгрывается одна и та же пьеса, импровизация начисто отсутствует, свою роль можно заранее отрепетировать, можно надеяться на помощь супфлера (отца). Роль, как кажется Климу, у него всегда главная, и «апплодисменты» обеспечены. Детские игры с их установкой на импровизацию, на бескорыстное творчество чужды Климу, и он чужд детям. Соответственна оппозиция: *свой* в мире взрослых/*чужой* в мире детей.

Чаще всего дети играли в цирк. История цирка своими корнями уходит в глубокую древность, в Римскую империю, где на арене демонстрировались зачастую жестокие бои гладиаторов, где поражение в игре стоило жизни. В современном мире артист, исполняя сложные трюки, выступая с хищниками, должен преодолеть свой страх, потому что тоже в большей или меньшей степени рискует жизнью. И тем не менее он не просто показывает свою силу, свою ловкость, он «создает художественное произведение — ритмической и композиционной организованностью номера, продуманным чередованием трюков, артистическим общением с партнером», и в итоге «создает образ победителя, демонстрирующего и осуществляющего возможности человека, решавшего сверхзадачу» [1, с. 295].

Конечно, дети, с которыми играл Клим, не рисковали жизнью, они формировали образ цирка в своем воображении, однако распределение ролей в игре показывало, кто среди детей победитель, а кто аутсайдер. Так, Борис Варавка «был директором и дрессировщиком лошадей», Игорь Туробоев «изображал акробата и льва», старший брат Клима Дмитрий — «клоуна», сестры Сомовы, Варя и Люба, и Алина Телепнева — «пантера, гиена и львица», а Лида Варавка «играла роль укротительницы зверей» [3, XXV, с. 36]. Что касается Клима, то ему отводили роль конюха. Он «подозревал, что это делается нарочно, чтоб унизить. И вообще игра в цирк не нравилась ему... Отказываясь от участия в игре, он уходил “в публику”, на диван...» [3, XXV, с. 36].

Собственно, Клим как актер и режиссер своего «я» родился вследствие внутреннего конфликта, вызванного несоответствием представления о своем «я», сформированного взрослой аудиторией, и отведенной этому «я» роли в детских играх. Быть только зрителем, коим он, по преимуществу, и является (так же, как и читателем), Клим не хотел. В то же время он ничем не мог удивить детей. В отличие от него не примечательные для взрослых Дмитрий и Люба смогли: первый интересно рас-

сказывал о жизни птиц и зверей, а вторая — сочила стихотворение. Климу и хотелось предаться играм столь же непосредственно, как они, но некому было помочь ему найти себя в этом мире, и он, желая как-то подчеркнуть свою независимость, «выработал себе походку, которая, воображал он, должна была придать важность ему, шагал, не сгибая ног и спрятав руки за спину, как это делал учитель Томилин» [3, XXV, с. 40]. Таким образом, как-то трансформируя свой образ, он ориентируется на роль взрослого, на человека, который по роду своей деятельности должен учить детей, руководить ими. Вот только руководить Климу некем.

В гимназии Самгин понял, насколько трудно человеку средних способностей обратить на себя внимание. Новый этап в его жизни характеризуется большим объемом режиссерских усилий: он продумывает свою мимику, жесты, начинает носить очки, вырабатывает систему взаимоотношений с одноклассниками. Если в детстве, пусть только среди взрослых, его выделяет *слово*, то в отрочестве — *молчание*. Его роль не воспринимается одноклассниками как естественная, не случайно замечание Инокова: «Смотри, ..учителем будешь!» [3, XXV, с. 70]. Выпадая из мира ровесников, Клим, несмотря на все усилия, особо не выделен и учительями. В борьбе за «главную роль» он вольно или невольно выводит из игры Инокова и Бориса Варавку, в какой-то мере компрометирует Дронова.

Кажимость и сущность Самгина определяются следующими оппозициями: обиженный/обидчик; правдолюб/ предатель; спасатель/ невольный убийца. Правдолюбом, у которого «рыцарско, честно сердце» [3, XXV, 72], он стал в глазах инспектора Ксаверия Ржиги, который благодаря тому, что Клим вытянул из Дронова имя мальчика, разбившего оконное стекло, смог исключить виновника из гимназии. Им был Иноков. Клим предал его, предал доверие Ивана, причем безнаказанно: он видел подслушивающего их инспектора, а Дронов нет, поэтому так никто и не дознался, кто же из гимназистов проговорился. Клим предал и доверие Лиды, открывшей ему тайну, почему страдает ее брат. Борис как раз не выдал товарищей, за что был жестоко наказан: его оговорил учитель. Поверив ему, соученики по военной школе высекли невиновного. Борис чуть не покончил собой. Чужое страдание могло бы стать для Клима возможностью проявить милосердие к своему обидчику (именно таковым он считал Бориса), но стало поводом для мщения. Своим поведением он провоцировал подозрительность Бориса, не желавшего, чтобы он знал о случившемся. Кульминацией этого негласного поединка стал камбур, невольно сорвавшийся из его уст. Подавая Борису жука, Клим сказал: «На, секомое» [3, XXV, с. 81]. Несмотря на попытки взрослых их помирить, они продолжали друг друга ненавидеть.

Прежде, чем перейти к характеристике оппозиции «спасатель/невольный убийца», напомним о той будущей миссии, которую Клим приуготовили

родители. Как было сказано ранее, они видели в нем народного избавителя. Возможно, если бы они представили его будущий портрет в виде доблестного рыцаря, то это бы польстило мальчику и стало его мечтой. Отец же рассказал ему ветхозаветную притчу о Исааке, готового во имя любви к Богу пожертвовать любимым сыном. Эту ситуацию он соотнес с реальной жизнью, в которой, по его убеждению, «народ-страдалец» требует жертвы, в роли которой должна выступить интеллигенция. Ко всему Иван Самгин присовокупил, что «Христос тоже Исаак, Бог Отец отдал Его в жертву народу» [3, XXV, с. 24].

Клим органически не хочет и не может стать жертвой, тем более что не понимает, какой собственно народ нужно спасать. Когда мальчик впервые побывал на ярмарке, то его «очень удивила огромная толпа празднично одетых баб и мужиков, удивило обилие полулыжных, очень веселых и добродушных людей. Стихами, которые отец заставил выучить и заставлял читать при гостях, Клим спросил девушку:

— А где же настоящий народ, который стонет по полям, по дорогам, по тюрьмам, по острогам, под телогой, ночуя в степи?

Старик засмеялся и сказал, махнув палкой на людей:

— Вот это он и есть, дурачок! [3, XXV, с. 23].

Хотя мальчик не поверил деду, но это событие вкупе с другим ситуациями заставило его усомниться и в словах поэта-пророка, и в том, что народу нужна его жертва. Его дед не возводил себя в ранг жертвы, но гордился своими деяниями для народа — унищожением для сирот. Но реальность и на это раз не совпала со словом: «мальчики были бритоголовые, у многих на лицах золотушные язвы, и все они похожи на оживших солдатиков из олова. Стоя около некрасивой елки в три ряда, в форме буквы «п», они смотрели на нее жадно, испуганно и скучно» [3, XXV, с. 25]. Клим в силу юного возраста не смог сформулировать свой ответ взрослым, но интуитивно понимал, что в представленной ему картине мира кажимость и сущность не совпадают: результат, явно, не стоил того, чтобы отдавать свою жизнь на заклание, поэтому его самость, означающая в данном случае здоровый эгоизм, победила.

Клим не хотел и не мог стать жертвой лидера-ровесника, каким, безусловно, был Борис Варавка. Когда его противник провалился в полынью, он мог взять реванш: спасти Бориса — стать лидером. Первый порыв Клима был искренним и необходимым в сложившейся ситуации: он «быстро обогнал ее (Лидию. — Е. М.), катясь с такой быстротой, что глазам его, широко открытым, было больно» [3, XXV, с. 86].

Сцена гибели Бориса описана в повести подробно. Возможно, он бы и спасся, если бы его не тянула за собой Варя Сомова. Несмотря на свою дерзость, он был великодушен и оказывал внимание не красивой девочке Алине, а ничем не примеча-

тельной Варе. Его мужская жертва стоила ему жизни. Что касается презираемого им Клима, то тот все же бросил в воду спасительный ремень. «Борис поймал конец ремня, потянул его и легко подвинул Клима по льду ближе к воде». Реакция Клима («взвизгнул, закрыл глаза и выпустил из руки ремень») вполне объяснима: сработал инстинкт самоохранения, к тому мальчику при виде картины подступающей смерти охватил «испуг, стиснувший его обессиливающим холодом». Даже сильный человек содрогнулся бы в эту минуту: «все лицо Бориса дико выло, казалось даже, что и глаза его кричат: «Руку... дай руку...» [3, XXV, с. 86].

В общем, ни с юридической, ни с моральной точки зрения Климу нельзя предъявить претензии, ему их и не предъявляют. Но есть то, что знал один он, знал и помнил, что даже в эту минуту он жаждал отмщения. За что? — за то, что не он — первый.

«Был момент, когда Клим подумал — как хорошо было бы увидеть Бориса с таким искаженным, испуганным лицом, таким беспомощным и несчастным не здесь, а дома. И чтобы все видели его, каков он в эту минуту» [3, XXV, с. 86].

Может, это мгновение погасило его благородный порыв, и потому брошенный ремень оказался бесполезным. Скорее, при любом раскладе случилось то, что случилось. Но про себя он знал, что внутренне к роли благородного спасителя он не готов. Несостоявшееся выступление в роли спасателя заканчивается тяжелой болезнью героя.

В детской литературе (см., например, «Детство Темы» Н. Гарина-Михайловского, «Белеет парус одинокий» В. Катаева) обычно сталкиваемся со следующей цепочкой: вина героя — герой в роли спасателя — болезнь — выздоровление. Выздоровление — здесь синоним словам «возрождение», которое знаменует новый этап в жизни юного героя. Особенно показателен рассказ современной писательницы Надежды Васильевой «Полынь», в котором герой-лидер винит себя не за то, что не спас Лешу Лебедева: ребята просто не успели подбежать вовремя, а за то, что не сказал о случившемся его матери, боясь, что в милиции «затаскают», за то, что еще во 2-м классе во время беседы о спасении утопающих, пошутил: «А я бы тебя, Лунатик (кличка Лешки-Е.М.), и спасать не стал!» [2, с. 64], не думая, что брошенное слово может оказаться пророческим; что добрый мальчик «с чудинкой», желая спасти замерзающих на льду мальков, погибнет. Страдания героя (мучившее его «видение» и «голос» покойного), завершились катарсисом — духовным очищением, благодаря тому, что рядом с ним оказалась живая душа — мать Лешки: она отдала ему аквариум на память о сыне. Он в ответ на добро спас бездомного щенка [6, с. 116–122].

В повести М. Горького другой финал. Традиционная цепочка: вина — неудавшееся спасение — болезнь — обрывается: возрождение героя не состоялось. То, что Клим стал «ребенком в маске», шло от навязанной ему любящими родителями роли. Она стала средством его защиты в мире равнодушных взрослых (например, учителей) и диктата детей, стравившихся, наоборот, навязать ему непrestижные роли. В то же время Клим на момент трагедии был уже в том возрасте, когда человек в силах пересмотреть свою позицию и начать меняться в лучшую сторону. Этого не случилось. Да, он не убил Бориса, он душу свою загубил — изменил своему имени «Милосердный»

Детские роли героя — роли всей его жизни. Разумеется, чем дальше, тем более расплывчатый характер приобретают его маски. Именно аморфность последних позволяет Самгину успешно адаптироваться в разные периоды эпохи исторических катаклизмов, однако не спасают от трагического конца.

Справедливости ради, надо напомнить, что всю жизнь Самгина мучает вопрос: «Да — был ли мальчик-то, может, мальчика-то и не было?» [3, XXV, с. 87]. Это не только отличает его от образа законченного негодяя, но и позволяет читателю в зеркале его переживаний, увидеть, возможно, и свое «я». Подчас даже у человека с безупречной репутацией память отягощена муками совершенным в детстве грехом, о чем свидетельствует написанный от первого лица рассказ канадской писательницы, лауреата Нобелевской премии Элис Манро «Детская игра», в подтексте которого звучит вопрос: «А была ли девочка? Может, девочки-то и не было?» [5, с. 210–248]. «Был ли человек? Может, обиженного Вами человека и не было?» — этот вопрос задает читателю еще и еще раз большая литература.

Литература

1. Борев Ю. Б. Эстетика. М.: «Полит. литература», 1969. 349 с.
2. Васильева Н. Б. Живой души потемки. Рассказы. Петрозаводск: Карелия, 1992. 202 с.
3. Горький М. Полн. собр. соч. Художественные произведения в 25 томах. М.: Наука, 1974. Т. XXI. 575 с.
4. Луначарский А. В. Собр. соч. в 8 томах. М.: Худ. литература, 1964. Т. II. 702 с.
5. Манро Элис. Слишком много счастья. Новеллы. СПб.: Азбука, 2014. 352 с.
6. Маркова Е. И. История русской детской словесности Карелии. Петрозаводск: КарНЦ РАН, 2014. 394 с.
7. Толстой А. Н. Познание счастья. М.: Молодая гвардия, 1981. 240 с.
8. Юнг К. Г. Один современный миф. О вещах, наблюдаемых в небе / Долгов К. М. Анима-квантэссенция НЛО? Послесловие. Довальцев П. Ф. Примечания. М.: Наука, 1993. 192 с.

УДК 82–32
DOI 10.25991/AE.2019.49.99.007

Т. В. Савинкова

Савинкова Тамара Викторовна — кандидат филологических наук, доцент Североизападного института управления Российской академии народного хозяйства и государственной службы, savinkovatv@gmail.com

ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНАЯ ПРОБЛЕМАТИКА РОМАНА М. ГОРЬКОГО «ЖИЗНЬ КЛИМА САМГИНА»: СТРУКТУРНО-ФУНКЦИОНАЛЬНОЕ И ФИЛОСОФСКО-ЭТИЧЕСКОЕ ЗНАЧЕНИЕ

В статье раскрываются причины и характер обостренного внимания М. Горького к ситуациям избыточной экзистенции — прежде всего вопросу о смерти. Рассматривается многофункциональность экзистенциальной проблематики романа «Жизнь Клима Самгина», обогатившей способы структурно-функциональной организации художественного текста, служащей индикатором мировоззренческих и нравственно-этических позиций персонажей, а также воссоздающей картину «заката эпохи».

Ключевые слова: М. Горький, «Жизнь Клима Самгина», смерть, экзистенция, экзистенциализм, экзистенциальная проблематика, «закат эпохи».

T. V. Savinkova

EXISTENTIAL PROBLEMS of M. GORKY's NOVEL "LIFE OF KLIM SAMGIN":
STRUCTURAL AND FUNCTIONAL AND PHILOSOPHICAL-ETHICAL SIGNIFICANCE

The article reveals the causes and nature of M. Gorky's heightened attention to situations of excessive existence — primarily the issue of death. The multifunctionality of the existential problematics of the novel "The Life of Klim Samgine" is considered.

Keywords: M. Gorky, "The Life of Klim Samgin", death, situations of excessive existence, existentialism, existential problematics, "sunset era".

Изучение романа М. Горького «Жизнь Клима Самгина» в широком контексте художественных исканий XX века — давно сложившаяся и обогащаемая многими поколениями литературоведов традиция. В то же время недостаточность внимания горьковедов к экзистенциальной проблематике романа очевидна.

Так, современный биограф писателя П. В. Басинский пишет:

Как бы ни пытались в свое время привязать последнюю незавершенную повесть — «Жизнь Клима Самгина» к «критическому» или «социалистическому» реализму, это произведение было и остается вещью с отчетливо выраженной экзистенциальной темой — темой судьбы и положения человека в мире [2, с. 45].

На «элементы экзистенциализма» в романе «...самого, что ни на есть “пролетарского” писателя и классика реализма М. Горького» предлагает обратить внимание Н. Л. Слободянюк [14]. «В русском литературоведении не было попыток посмотреть на Горького в экзистенциальном ракурсе, — утверждает В. В. Заманская. — В этом смысле он и через много десятилетий остается “новым Горьким”» [6, с. 187]. Исследователь, призывая к изучению творчества писателя в контексте экзистенциальной традиции, идущей от Л. Н. Толстого и Ф. М. Достоевского, уделяет вни-

мание таким горьковским произведениям, как пьеса «На дне», рассказы из цикла «Заметки из дневника. Воспоминания» и роман «Жизнь Клима Самгина».

«Экзистенциальность» итогового романа М. Горького «Жизнь Клима Самгина», над которым писатель работал в период наивысшей жизненной и творческой зрелости, В. В. Заманская видит в психологических первоосновах личности центрального героя и особой жанровой форме романа* — потока сознания, «который и организует замысел писателя, стремящегося показать “всю адову суматоху конца века и бури начала ХХ”» [6, с. 189]. Это, по утверждению литературоведа, не только не противоречит социальной проблематике произведения, историзму оценок, но, напротив, «обеспечивает роману беспрецедентность, позволяет понять человека социально и исторически мотивированного еще и как человека экзистенциального» [6, с. 189].

Исследователь особо отмечает такой важный элемент экзистенциальной поэтики романа, как «ситуация “за шаг до поступка”», посредством которой создается характер Самгина с его постоянной предрасположенностью к предательству:

Цепь таких ситуаций подводит читателя (без авторского морализаторства) к истинной оценке пустой души. Сущность человека обнаруживается не только

* О способе нелинейной организации повествования в романе «Жизнь Клима Самгина» см. также: Савинкова Т. В. «Жизнь Клима Самгина» как культурологический роман. Проблематика и способ организации текста // Горьковские чтения 2010. — Нижний Новгород: РИ «Бегемот», 2012. С. 131–140.

ко в совершенном поступке, но и в психологической реакции на него. Нигде Горький не разоблачает Самгина, он оставляет его на грани, за шаг до поступка. Клим Самгин всегда готов к предательству. Так несостоявшаяся, нереализованная, много раз повторяющаяся ситуация раскрывает невысказываемую авторскую позицию и формирует адекватную оценку героя читателем [6, с. 190*].

Обозначенные В. В. Заманской подходы к изучению «Жизни Клима Самгина» в контексте экзистенциализма необходимо дополнить исследованием причин и характера обострённого внимания писателя к ситуациям «избыточной экзистенции» — прежде всего «вопросу о смерти».

Экзистенциалисты ставили проблему смерти как особо значимую в критических ситуациях человека, оторванного от общества и противопоставленного ему. Универсальность идеи человеческого существования перед лицом смерти отмечена Ж.-П. Сартром в эссе «Экзистенциализм — это гуманизм» (1942 г.):

Исторические ситуации меняются: человек может родиться рабом в языческом обществе, феодальным сеньором или пролетарием. Не изменяется лишь необходимость для него быть в мире, быть в нем за работой, быть в нем среди других и быть в нем смертным [12, с. 336].

К. Г. Исупов справедливо замечает:

Революции и войны нашего столетия воздвигли живые картины активной смерти. В искусстве авангард разрушил классическую геометрию прямой перспективы и эстетику жизнеподобия. В литературе импрессионизм размыл четко очерченные контуры внешнего мира, а символизм и вовсе заменил их мифологической конструкцией. Мифология мирового Зла, танатоса и эстетические программы суицида заняли в быте и творчестве символистов центральное место. Футуризм избрал поэтику насилия и идеологию разрушения «старого мира». Ситуация человека, стоящего перед угрожающим ему извне миром, усложнялась кризисом внутреннего человека: ницшеанство и психоанализ, релятивистские концепции в физике и космогонии, неокантианская гносеология и культурфилософия «заката Европы» довершили разгром традиционных гуманистических ценностей путем простой перемены знака [8].

В таком контексте постановка Горьким в романе «Жизнь Клима Самгина» проблемы существования человека перед лицом смерти выглядит обоснованной.

Горькому, как известно, была чужда пессимистическая, индивидуалистическая философия экзистенциализма, однако как художник, сформировавшийся в определенной общественной и художественно-эстетической атмосфере Серебряного века, он не мог обойти черты и мотивы, характерные для этого течения [11, с. 19]. Еще в юности Горький, по его признанию, чувствовал «смутную неприязнь» к книгам с характерными названиями: «Мертвые души», «Мертвый дом», «Смерть», «Три смерти», «Живые монстры» [3, т. 13, с. 448]. С. Г. Семенова пишет: «Упоенное преклонение перед смертью писатель считал принципиально “мещанским”» [13, с. 289]. В настроениях скучи жизни, охватившей западный мир на рубеже веков, он видел опасный для общества симптом. Русские же, полагал писатель, думают и боятся смерти больше других людей, однако это происходит исключительно из-за красоты заупокойно литургии. Сам же Горький относился к смерти как проявлению слепых сил природы — её «диодизму». В этом наблюдается сходство позиций писателя с философией Н. Федорова. «Смерть, — по убеждению писателя, — момент ничтожный, к тому же лишённый всякого смысла — в сравнении с длительностью жизни во времени и её насыщенностью великолепным трагизмом» [1, с. 137–139]. Тонкая художественная интуиция и богатый жизненный опыт позволили писателю во многих произведениях не только отразить самые трагические диссонансы переломного времени, но и, вопреки гуманистической природе своего таланта, сосредоточить внимание на смерти в качестве доминанты человеческого существования. В «прощальном» романе «Жизнь Клима Самгина» вопрос о смерти развернут особенно широко и многогранно.

Реализуя замысел о Климе Самгине в контексте истории личностного самоопределения героя, Горький не мог обойтись без экзистенциальной проблематики, которая обусловила своеобразие композиционного построения горьковского романа: весь художественный материал сконцентрирован вокруг фигуры главного персонажа Клима Самгина в экзистенциальном понимании — как движение героя к смерти.Monoцентрическое построение текста не противоречит многоплановости сюжетного повествования: здесь органично соединяются разные принципы построения текста: и линейного, хронологического изложения истории существования Клима Самгина в контексте определенных исторических реалий, и концентрической художественной

* Следует заметить, что мнение В. В. Заманской о том, что первым указал на экзистенциальный контекст в творчестве Горького американский ученый Дж. Б. Эдвард, не совсем точна [5, с. 187]. Гораздо более раннее обращение к экзистенциальной проблематике в творчестве писателя находим у физиолога мирового масштаба, создателя учения о доминанте А. А. Ухтомского, который еще в начале 1910-х годов обнаружил у автора «Исповеди» и «Детства» «близкие и родственные понимания» о подлинном смысле жизни и смерти и уделил этому немало внимания в дневнике и в переписке 1915 г. — см.: Савинкова Т. В. Повесть М. Горького «Детство» в оценке А. А. Ухтомского // Максим Горький: взгляд из XXI века. Материалы научной конференции с международным участием, посвященной 150-летию со дня рождения А. М. Горького. — Великий Новгород, НовГУ им. Ярослава Мудрого, 2918. С. 159–170.

организации событий, свидетелем которых он является, и потока сознания, выявляющего экзистенциальные состояния героя (курсив мой. — Т. С.).

Горьковский роман — это роман о человеке в истории, при этом понятие *истории* в романе удвоено: здесь сливаются как частная, субъективная история, так и объективный процесс общественных изменений.

Уже с первых страниц Клим Самгин предстает как смертный в смертном мире: еще ребенком он узнает о смертельной болезни матери сестер Сомовых; в день ее похорон неожиданно умирает бабушка Клима; доктор Сомов стреляется на могиле жены; «совершенно оглохла и не торопясь умирала в маленькой, полутемной комнатке за кухней» нянька — бабушка Дронова [3, т. 19, с. 71].

Самгин становится не только свидетелем, но и косвенно виновным в гибели Бориса Варавки, и, чтобы освободиться от личной ответственности за случившееся, находит спасительную для себя формулу: «А был ли мальчик?»

Неожиданно для семьи Самгиных умирает Таня Куликова; «устал умирать» музыкант Спивак, наблюдая за которым Клим «впервые видел, как смерть душит человека», и «чувствовал себя стиснутым страхом и отвращением» [3, т. 20, с. 267]; уходят из жизни отец и брат Клима, Тимофей Варавка; умирает в тюрьме дядя Яков; Клим — очевидец мученической смерти Варвары; самоубийством заканчивается существование жизнелюбца Лютова; страшна посмертная участь Анфимьевны; погибают Маракуев, Туробоев; загадочен уход из жизни Марии Зотовой, Безбедова, Тагильского и т. д.

Перенасыщенная смертями повседневность настраивает Клина на восприятие всего происходящего сквозь призму бессмыслинности человеческого существования, а социальные потрясения, свидетелем и участником которых он невольно становится, — ходынская давка, Кровавое воскресенье 1905 года* и революционный террор — заставляют испытывать чувство отчаяния и безысходности, неотвратимости разрушения всего мира.

Ж.-П. Сартр указывал: «Человек существует лишь настолько, насколько себя осуществляет. Он представляет собой, следовательно, не что иное, как собственную жизнь» [12, с. 333]. Что касается Клима, то почти полвека его жизни, разворачивающейся на фоне трагического слома русской истории, оказались пусты, не наполнены ничем значимым. Жизнь, ставшая неприятной до отвращения, — причина «неопределенной болезни» Клима.

В течение пяти недель доктор Любомудров не мог с достаточной ясностью определить болезнь пациента, а пациент не мог понять, физически болен он

или его свалило с ног отвращение к жизни, к людям?» Климу «не хотелось смотреть на людей, было неприятно слышать их голоса, он заранее знал, что скажет мать, Варавка, нерешительный доктор... Люди раздражали уже только тем, что они существуют, двигаются, смотрят, говорят [3, т. 19, с. 382–383]. После трагедии Ходынки Клим «устал физически и, насмотревшись на сотни избитых, изорванных людей, чувствовал себя отравленным, отупевшим [3, т. 19, с. 459].

Узнав о самоубийстве Лютова, Клим чувствует беспокойство:

Где-то глубоко под кожей назревало, пульсировало, как нарвы, слово: «смерть». Соединение пяти неприятных звуков этого слова как будто требовало, чтоб его произносили шепотом. Клим Иванович Самгин чувствовал, что по всему телу, обессиливая его, растекается жалостная и скучная тревога [3, т. 22, с. 39].

Самгин как личность, обращенная исключительно к самой себе, умирает раньше своей физической смерти. На это обращает внимание Марина Зотова, заметившая, что у Клима «под всею путаницей размышлений скрыто живет страх перед жизнью»: «Скука и есть смерть», и он давно «перестал жить» [3, т. 21, с. 159, 188].

Сам Клим вынужден признать, что чувство страха перед смертью у него настолько велико, что возникает боязнь самой жизни: он «... почувствовал, что его давит новый страшок, не похожий на тот, который он испытал на Невском: тогда пугала смерть, теперь — жизнь» [3, т. 20, с. 566–567]. Клим дважды задумывается о самоубийстве, но осознает свою неспособность к такому решительному поступку [3, т. 21, с. 264].

Отчужденность Самгина от всего происходящего делает его гибель в Петрограде в хаосе «кровавого пиршества» революции закономерной и при этом нелепой, лишенной значимого смысла. Прожющий, ударивший Клима ногой в живот, сопровождает свое грубое действие оскорбительным обращением: «Уйди! Уйди с дороги, таракан. И — эх, тар-ракан! <...> Мешок костей» [3, т. 22, с. 552].

Примечательно, что согласно народной традиции таракан символизирует неубедительное, ложное существование: *ложь на тараканых ножках ходит* [5].

По наблюдениям культурологов, коннотация таракана символизирует особь, обреченную на гибель, что проявляется в ритуальных формах изведения тараканов, связанных с имитацией похорон: таракана заворачивают в тряпку и закапывают в землю [4, с. 425] или же подкладывают в гроб к покойнику [10].

* См. об этом: Савинкова Т. В. Поэтика катастрофы в поэме А. Пушкина «Медный всадник» и романе М. Горького «Жизнь Клима Самгина»// Русский язык и литература в пространстве мировой культуры: Материалы XIII Конгресса МАПРЯЛ (г. Гранада, Испания, 13–20 сентября 2015 года) / Ред. кол.: Л. А. Вербицкая, К. А. Рогова, Т. И. Попова и др. — В 15 т. — СПб.: МАПРЯЛ, 2015.

В. Елистратов, исследовавший символику таракана в широком контексте языковых и культурных реалий, видит в таракане «один из неотъемлемых атрибутов так называемой “мещанской пошлости”»:

...Наш персонаж <...> занимает чисто созерцательную позицию “над схваткой”. Таракан как бы активизируется в смутное время, во времена революционных потрясений и ломки привычных бытовых устоев. Он выполняет «на площадь» для участия во всеобщем карнавальном действе-пиршестве. Таракан-обыватель становится «плотью и кровью» массы зевак, праздной толпы [9].

Таким образом, символическая концовка ухода из жизни Самгина усиливает мысль о бесплодности существования героя, охваченного пессимистическими настроениями: «Жить, чтобы умереть, — это плохо придумано» [3, т. 22, с. 14].

Экзистенциальная проблематика «Жизни Клима Самгина» становится индикатором мировоззренческих и нравственно-этических позиций персонажей горьковского романа.

Так, восприятие Клином смерти родных и знакомых людей дается в романе в широком диапазоне чувств героя: от детского равнодушия и любопытства до чувства неприязни, отвращения и страха. На жалобу «уставшего умирать» музыканта Спивака: «Умираю. Осеню, наверно, умру». — «Полноте, что вы, — возразил Самгин, заботясь, чтоб слова его звучали не очень равнодушно» [3, т. 20, 10]. Навещая больного в другой раз, он торопится уйти: «До свидания, — сказал Клим и быстро отступил, боясь, что умирающий протянет ему руку. Он впервые видел, как смерть душит человека, он чувствовал себя стиснутым страхом и отвращением» [3, т. 20, с. 267].

Самгин без переживаний воспринимает болезнь и смерть отца: сначала «...глядя на его полумертвое лицо, Клим чувствовал себя угнетенно», а позже «вообще все шло необычно просто и легко, и почти не чувствовалось, забывалось как-то, что отец умирает» [3, т. 20, с. 164]. Эмоциональный рассказ Нехаевой о смерти своих родителей неожиданно настроил Клина «лирически» [3, т. 19, с. 230]. Клим называет Нехаеву Смертяшиной, на что Лидия замечает ему: «...И не смешно это» [3, т. 19, с. 252].

Самгина, далекого от онтологического осмысливания смерти, не интересует ее трансцендентная загадка, он не пытается задуматься, чем будет оправдываться перед Богом. Однако, воспринимая уход из жизни своих родственников и многих из окружающих его с детства людей преимущественно отстраненно — лишь фиксируя неприятные детали их гибели, Клим со временем начинает переносить неприятные мысли о неотвратимости смер-

ти на самого себя. На похоронах Варвары «Самгин смотрел на гроб, на ямы, на пустынные места и, вздрагивая, думал: “Вот и меня так же...” “Вот и меня так же”, — неотвязно вертелась одна и та же мысль, в одних и тех же словах, холодных, как сухой и звонкий морозный воздух кладбища» [3, т. 22, с. 178–179].

Противоположное Климу поведение демонстрирует перед лицом смерти Спивак, принимающий неизбежное с мужеством и достоинством, сожалеющий лишь о том, что не сможет учить детей музыке.

Его жена Елизавета Спивак заявляет Климу: «Я люблю все элегическое. У нас лучше всего кладбища. Все, что около смерти, у нас — отлично» [3, т. 19, с. 335].

С упоением обсуждает тему смерти декадентка Нехаева, и Клим не находит «...смысла слушать ее истерические речи, вызванные страхом смерти» [3, т. 19, с. 223].

Непоказанное христианское служение людям свойственно Тане Куликовой до последней минуты ее жизни.

Народное восприятие «легкой смерти» передает реакция Дронова на неожиданный уход бабушки Клима: «Ловко померла. — И тотчас добавил, обращаясь к своей бабушке: — Вот, — учись, нянька!» [3, т. 19, с. 55].

Показателен pragmatism поведения Варавки, отправившегося сначала «в Петербург хлопотать о железный дороге, а оттуда должен был поехать за границу хоронить жену» [3, т. 19, с. 62].

Отвратителен цинизм купца, о котором в связи с ходынской давкой вспоминает Поярков:

«На днях купец, у которого я урок даю, сказал: “Хочется блинов поесть, а знакомые не умирают”. Спрашиваю: “Зачем же нужно вам, чтоб они умирали?” — “А блин, говорит, особенно хорош на поминках”. Вероятно, теперь поест блинов...», [3, т. 19, с. 466].

В соответствии с традицией русской философии и литературы абсолютной альтернативой смерти является детство. В феномене ребенка заключена субстанция жизненности. В. Т. Захарова показала на примере рассказов и повести «Детство» «глубокую сущностную соотнесенность детства и старости в художественном сознании М. Горького» [7, с. 61]. Примечательно, что в «Жизни Клима Самгина» совершенно отсутствуют такие «взаимодополняющие и обогащающие друг друга отношения» [7, с. 62].

Так, Клим формируется вне детства. Его жизнь выстраивается взрослыми в просветительской традиции понимания ребёнка как «взрослого маленького формата», что выражается в одежде под взрос-

* В. Елистратов, рассматривая таракана с позиций полифункциональности, амбивалентности на значительном материале русской и зарубежной литературы, совершенно не упоминает М. Горького, который органично вписывается с данной темой в ряд таких писателей, как Гоголь, Достоевский, Чехов, Булгаков, Пелевин, Мандельштам, Кафка и др.

лого, взрослой прическе «под народ», участии во взрослых разговорах, неумении общаться со сверстниками и т. д. Впоследствии Клим осознает, как ему недоставало материнской любви и внимания.

Поколение, которому принадлежит Самгин, лишено инстинкта жизни и, за исключением Елизаветы Спивак, бесплодно. Писатель Катин, говоря о своей жене, сокрушается: «Замечательно легко родит, а дети — не живут!» [3, т. 19, с. 121]. Лидия испытывает физиологическое отвращение к природным инстинктам, Макаров осуждает красавицу Алину, изуродовавшую себяabortами, Варвара отказывается от ребенка, чтобы угодить Климу, Дуняша Стрешнева объясняет нежелание иметь детей ответственностью за них: «Нет, дети — тяжело и страшно! Это — не для меня. Я — не надолго» [3, т. 21, с. 130], Безбедов цинично рассуждает о том, что не нашел женщины, годной стать матерью его ребенка. И даже самая здоровая Марина Зотова, вместо материнства, жаждет религиозного воскрешения. «Детей — не любила и не хотела», — говорит о ней Кутузов [3, т. 22, с. 170].

В период сближения с Нехаевой «...мысль, что у него может быть ребенок от этой девицы, пугала Клима» [3, т. 19, с. 248]. Ему неприятна беременность Елизаветы Спивак [3, т. 20, с. 337]. «Равнодушный к детям», Клим не находит общего языка с ее сыном Аркадием [3, т. 20, с. 502]. «Хотел бы ребенка от тебя», — говорит он Никоновой, и тут же «помнил, что он создан для холостой жизни» [3, т. 20, с. 444]. В Берлине Самгин узнает от Долганова о гибели Любимовой (Никоновой): «Убита. С ребенком. Любимова...». Однако для Клима «она давно истлела из его памяти» и лишь «чахоточный воскресил ее из мертвых» [3, т. 22, с. 17]. Довольно скоро он находит для себя утешительную мысль: «В конце концов: интеллигенция — кочевое племя, хорошо, что у меня нет семьи» [3, т. 22, с. 146].

Концепт смерти выступает в романе как средство характеристики философско-эстетических идей конкретного исторического периода. Текст изобилует дискуссиями персонажей о пессимистической философии Шопенгауэра, Ницше, символизме Мертерлинка, салонными спорами о декадентах и др.

Все это по-особому оттеняет атмосферу «заката эпохи», обусловленного в немалой степени нежизнеспособностью целого поколения русских людей, занятых бесплодными разговорами, не способных к жизни, к подлинному существованию.

Таким образом, поднятые Горьким в романе «Жизнь Клима Самгина» экзистенциальные проблемы разнообразны и содержательны. Выступая в качестве стержневых идей всего произведения, они привносят в текст философскую глубину, дают возможность показать каждого героя с нравственно-этической стороны, выполняют фабульную функцию, позволившую писателю дать развернутую картину трагического существования человека в изменяющемся мире.

Литература

1. Архив А. М. Горького. Т. XII. — М.: Наука, 1969.
2. Басинский П. В. Предисловие // Рассказы. Пьесы / М. Горький. — М.: Дрофа, 2012. 477 с.
3. Горький А. М. Собр. соч. В 30 т. М.: Госиздат. худож. литературы, 1952–1953.
4. Гура А. В. Символика животных в славянской народной традиции. — М.: Индрик, 1997.
5. Даля В. В. Пословицы русского народа. — М.: Художественная литература. 1989.
6. Заманская В. В. Экзистенциальная традиция в русской литературе XX века: Диалоги на границах столетий: Учеб. пособие / В. В. Заманская. — М.: Флинта Наука, 2002. 302 с.
7. Захарова В. Т. Детство и старость в художественном постижении М. Горького (онтологический аспект) // Человек и мир в творчестве М. Горького. Горьковские чтения 2006 года. Нижний Новгород: Изд-во Нижегородского ун-та, 2008.
8. Исупов К. Г. Русская философская танатология // Вопросы философии. 1994. № 3.
9. Елистратов В. С. Новый таракан // Нева, 2006, № 12.
10. Кривошапова Ю. А. Языковой и культурный портрет реалии: таракан. [<http://www.ruthenia.ru/folklore/folklorelaboratory/krivosjapova.htm> (дата обращения 14.02.2019)].
11. Примочкина Н. Н. Экзистенциальные мотивы пьесы «На дне» // Человек и мир в творчестве Горького. Горьковские чтения 2006 года. Материалы Международной конференции. Нижний Новгород: Изд-во ННГУ, 2008.
12. Сартр Ж.-П. Экзистенциализм — это гуманизм // Сумерки богов / Сост. и общ. ред. А. А. Яковлева. — М.: Политиздат, 1990.
13. Семенова С. Г. Человек и мещанин. Отношение к смерти у Максима Горького // Семенова С. Г. Преодоление трагедии. М.: Сов. писатель, 1989.
14. Слободянюк Н. Л. Роман Максима Горького «Жизнь Клима Самгина». Экзистенциальное начало и его влияние на язык произведения // Сборник научных трудов ФМО, КРСУ, 2003, вып. 2. <http://www.literatura.kg/articles/?aid=485> (дата обращения 20.12.2017).

А. В. Святославский

Святославский Алексей Владимирович — доктор культурологии,
Институт филологии Московского педагогического государственного университета,
pokrov1988@gmail.com

РЕЦЕПЦИЯ ОБРАЗА ГЛАВНОГО ГЕРОЯ РОМАНА М. ГОРЬКОГО «ЖИЗНЬ КЛИМА САМГИНА»: ОТ АВТОРСКОГО ЗАМЫСЛА К СОВРЕМЕННОМУ ПРОЧТЕНИЮ

Статья посвящена анализу динамики восприятия образа главного героя горьковского романа-хроники в меняющемся контексте представлений о месте и роли русской интеллигенции в историческом процессе конца XIX в. и первых десятилетий XX в. Автор доклада ищет ответы на ряд вопросов, среди которых вопросы о том, насколько типичным и весомым в социальном контексте русской жизни получился образ Клим Самгина у Горького; насколько актуальным остается для современного читателя прочтение этого образа как «истории пустой души» в соответствии с первоначальным замыслом писателя; обусловлен ли традиционный негатив в восприятии образа Клим Самгина тем, что он воплощение ненавистного Горькому мещанства, или тем, что он не верит в идеалы революционной перестройки общества; возможно ли оправдание жизненной позиции Клим Самгина современным читателем.

Ключевые слова: М. Горький. «Жизнь Клим Самгина», интеллигенция, мещанство, рецепция, русская литература XX в., советская литература.

A. V. Svyatoslavsky

RECEPTION OF THE MAIN HERO IMAGE OF THE NOVEL BY M. GORKY “LIFE OF KLIM SAMGIN”: FROM THE AUTHOR’S CONCEPTION TO THE MODERN READING

The article is devoted to the analysis of the image of the main character perception dynamics in Maxim Gorky’s novel-chronicle through changing context of ideas about the place and role of the Russian intelligentsia in the historical process of the end of the XIX century and the first decades of the twentieth century. The author of the report is looking for answers to a number of questions, including questions about how typical and weighty in the social context of Russian life was the image of Klim Samgin; how relevant for the modern reader is to read this image as a “history of an empty soul” in accordance with the original intention of the writer; whether the traditional negativity in the perception of the image of Klim Samgin is due to the fact that he embodies bourgeois hated by Gorky, or because he does not believe in the ideals of the revolutionary restructuring of society; is it possible to justify the life position of Klim Samgin by the modern reader?

Keywords: Maxim Gorky, “Life of Klim Samgin”, the 20th cent. Russian literature, intelligentsia, filistinism.

Обращение к рецепции романа «Жизнь Клим Самгина» и его главного героя предполагает вхождение в более общую область историко-культурологического знания, связанную с изучением формирования исторических образов. Общая картина динамики восприятия романа Горького, главного героя и оценок его в советской критике XX века представлена и проанализирована в работе Т. Р. Гавриш [3]. А. И. Овчаренко в работе «М. Горький и литературные искания XX столетия» [13] дал подробный анализ реакции зарубежной критики, включая представителей русских эмигрантских кругов.

Период с 1927 г. (публикация первой части романа) и до кончины Горького в 1936 г. характеризовался в СССР довольно широким спектром мнений: от восхищения до жесткой критики всех аспектов произведения, несмотря на кажущуюся сегодня заданность критики того времени единой идеологической позицией. После 1936 г. ситуация в СССР во многом меняется к безусловному славословию Горького, тормозившему объективный научный анализ «Жизни Клим Самгина» и других произведений.

Критическое отношение к замыслу образа главного героя романа как попытке Горького осудить российскую интеллигенцию было характерно для значительной части эмигрантской критики, что вполне естественно, ибо, по свидетельству самого писателя, замысел романа рождался в свое время как реакция на выход сборника «Вехи», многие авторы которого были вынуждены эмигрировать после 1917 г. «А то еще есть альманах “Вехи” — мерзкая книжица за всю историю русской литературы», — писал Горький Е. П. Пешковой еще в 1909 г. [7, с. 65].

Иного рода негативные оценки романа Горького происходили из недр РАППа и отчасти сохранили себя в советской критике 1930-х гг. после ликвидации РАППа, будучи вызваны тем, что Горький избрал «зеркалом» российской революционной истории ничтожную личность, вместо того чтобы сделать главным героем носителя правильной пролетарской идеологии. Позднее негатив в отношении романа в СССР уходил по вполне понятным причинам: Горький возвращается в Россию и становится важной в идеологическом отношении фигурой.

Вполне естественно, что по принципу маятника (весьма характерного для истории господствующих идей в России) период безусловного славословия Горького должен был когда-то смениться резко негативным отношением к нему, что и произошло в 1990-х гг. Горького теперь осуждали, в том числе за то, чего он не делал. Это опять затрудняло трезвый анализ творчества писателя, его роли в отечественном литературном процессе. К тому же негативная оценка деятельности «веховцев» Н. Бердяева, С. Булгакова, П. Струве и др., которых сам Горький называл среди прототипов Климента Самгина, сменилась в 1990-х позитивной — в трудах авторитетных ученых-гуманитариев. Однако во втором десятилетии XXI в. мы вновь наблюдаем признаки очередного движения социально-идеологического маятника вспять. Социологические исследования фиксируют резкое нарастание симпатий масс к советскому строю, обвязанному своим существованием тем самым революциям, жестокости которых так пугали эмиграцию, а одно время и самого Горького. Целый ряд работ последнего десятилетия, в том числе в рамках проекта «Русский путь: pro et contra» РХГА, помог наконец подойти более взвешенно к творчеству Горького, но не снял проблемы интерпретации его творчества в рамках идеологических парадигм. Сегодня по-прежнему наряду с позитивной оценкой Горького как ортодоксального носителя советской идеологии, существует мнение о нем как о «внутреннем эмигранте», который, увидев истинное положение дел в СССР, осудил его и мечтал вернуться в Европу. Есть критики и читатели, которые продолжают тенденцию 1990-х, обвиняя Горького в потакании процессу закабаления личности в рамках новой советской идеологии, создании ГУЛАГа и т. д.

Сложность рецепции «Жизни Климента Самгина», как отмечалось не раз, связана с тем, что роман предстает явлением, по крайней мере, двухплановым. С одной стороны, это историческая хроника-эпопея, о чем свидетельствовал сам Горький и что выразилось в немалом объеме произведения и подзаголовке «Сорок лет», с другой — это социально-психологический роман, во многом фокусирующий нас на личности героя, о чем свидетельствует окончательный вариант названия романа. В данной статье мы не обращаемся к анализу всех аспектов романа «Жизнь Климента Самгина», сосредоточившись на образе главного героя.

Однозначно положительная оценка романа во многих отечественных работах сталкивается с тремя мешающими трудностями. Первое — мнение самого Горького о своем романе как трудно идущей, тяжелой вещи, так и не дописанной и с не вполне понятным самому автору концом. Второе — негативная оценка (доброжелательными по отношению к Горькому) собратьями по перу одних и тех же особенностей романа. Третье — негативное мнение современных читателей, основанное на тех же самых, отмеченных профессионалами перва, недостатках.

В связи с этим встает вопрос, насколько вообще актуален сегодня роман Горького, прочтение которого требует от рядового читателя, на наш взгляд, куда больше терпения, чем даже освоение немалых объемов «Войны и мира» или «Тихого Дона». Чтобы получить ответ, нужно обозначить ряд более частных вопросов. Как понимать историческую типичность образа интеллигента, о которой говорит Горький? Что такое русский интеллигент? «Самгинство» есть свойство большинства или меньшинства русских интеллигентов нач. XX века? Насколько Климент Самгин удался как образ, соответствующий замыслу автора, или он «ушел» от автора и стал жить своей жизнью? Возможно ли оправдание Самгина с позиций современного читателя? Есть ли в Самгине что-то от самого писателя или, возможно, это антипод личности Горького? Оправдано ли мнение, что черты личности Самгина в той или иной мере присущи большинству людей всех эпох, и роман Горького может быть прочитан как морально-диактическое произведение?

Горький сам ответил на некоторые из поставленных нами вопросов в выступлении на заседании редакционного совета Издательства ВЦСПС в 1931 г.

У меня явилось желание, — объяснял писатель, — дать фигуру такого, по моему мнению, типичного интеллигента <...> Этот тип индивидуалиста, человека непременно средних интеллектуальных способностей, лишенного каких-либо ярких качеств, проходит в литературе на протяжении всего XIX века <...> Мне хотелось изобразить в лице Самгина такого интеллигента средней стойности, который проходит сквозь целый ряд настроений, ища для себя наиболее независимого места в жизни, где бы ему было удобно и материально и внутренне [8, с. 541].

Анализируя различные точки зрения по поводу фигуры Клима, остановимся на статье А. В. Луначарского с характерным названием «Самгин», увидевшей свет в 1932 г. по выходе первых трех частей горьковского романа. Именно Луначарский четко поставил главные вопросы, касающиеся рецепции и интерпретации образа горьковского героя и ответил на них с позиций русского интеллигента-большевика. Жанровую особенность романа Луначарский определяет немецкоязычным термином *Bildungsroman*, то есть роман о становлении характера молодого человека. Интеллигенцию в целом Луначарский рассматривает как «группу мелкобуржуазную», капиталом она не обладает, но продает свой труд капиталистам или государству, которое тоже обслуживает богатых. Из этой группы выделяется часть интеллектуальных *тружеников*, врачей, педагогов, деятелей искусства, которые по определению близки к социализму. Таким образом, российская интеллигенция оказывается расколота по принципу служения интересам крестьянства (XIX век) и пролетариата (XX век), или, напротив, служения капиталу и антенародному государству

[11, с. 120]. Но доля прогрессивной интеллигенции представляется Луначарскому не слишком внушительной, поскольку он замечает, что «все-таки известная, очень широкая часть интеллигенции может посчитать себя уязвленной этими тремя томами» романа Горького [11, с. 109]. Разница психологических типов сводится к тому, что первые готовы отдавать себя общему делу, делу интересов народа, вторые — заботятся лишь о собственных удобствах, при этом испытывая равнодушие, страх или высокомерие по отношению к народу. Характерной чертой вторых является, по Луначарскому, их бесполезность, заставляющая создавать иллюзию собственной значимости, в том числе, путем бесконечного суесловия.

Осуждая «самгинство», делает вывод Луначарский, Горький делает полезное дело, переводя роман в воспитательную плоскость. Несмотря на большевистский радикализм, Луначарский понимает, что граница между двумя типами интеллигентов до некоторой степени условна, что черты Самгина в той или иной степени продолжают жить в представителях уже новой, советской, интеллигенции, а значит, читая роман, читателю полезно примерить черты Самгина на себя. «Хороший, здоровый тип, готовясь празднословить, или сделать пустое дело, или еще что-нибудь в этом роде, вспомнив Клима Самгина, вдруг спросит себя: «А не похож ли я буду на сего джентльмена?»», — делает вывод Луначарский [11, с. 125].

Еще один важный для понимания образа горьковского героя момент отметил Б. А. Бялик [2], при анализе образа Самгина совершенно справедливо обратившись к теме «Горький и мещанство». Очевидно, что осуждение мещанства проходит через все творчество Горького, включая его драматические и прозаические произведения, выступления, письма и статьи. Бялик цитирует характеристику мещанства из горьковской статьи 1905 года «Заметки о мещанстве» (уродливо развитое чувство собственности, страх перед всем, что нарушает личный покой и т. д.), прилагая ее к образу Клима Самгина и получая в итоге портрет его души. Анализируя роман «Жизнь Клима Самгина», нельзя не вспомнить слова Горького в выступлении на I Всесоюзном съезде советских писателей в августе 1934 г.:

О мещанстве мы писали и пишем много, но во-
площения мещанства в одном лице, в одном обра-
зе — не дано. А его необходимо изобразить именно
в одном лице и так крупно, как сделаны мировые
типы Фауста, Гамлета и др. [16, с. 16].

Феномен, понимаемый Горьким как мещанство, в реальности характеризует обширное явление массовой культуры в европейском обществе. Х. Ортега-и-Гассет среди определяющих черт европейца, носителя массовой культуры, которого по-русски можно назвать мещанином, обозначает эгоизм («жизнь для себя»), непрерывное стремление к улучшению личного комфорта, притязание на различные права в ущерб обязанностям. Ощущение собственного

превосходства над людьми заставляет массового человека «навязывать свою убогость бесцеремонно, безоглядно, безотлагательно и безоговорочно» [14, с. 88]. Сам Горький в статье «О социалистическом реализме» (1933) и в выступлении на Первом Всесоюзном съезде советских писателей (1934) рассуждает о том, что мещанство, несмотря на свое мелкобуржуазное происхождение, не ушло в прошлое и черты его проявляют себя в среде новой советской интеллигенции.

И все-таки возникает старый читательский вопрос: возможен ли такой резко отрицательный тип в жизни? Ф. Энгельс в известном определении художественного реализма обозначил, что данный метод «предполагает, помимо правдивости деталей, правдивое воспроизведение типических характеров в типических обстоятельствах» [23, с. 35]. Б. В. Томашевский определяет основу реализма как «стремление к наибольшему подражанию жизни» [21, с. 45]. Социалистический же реализм, образцом которого считался анализируемый роман Горького, теоретики литературы в его время понимали как метод, требующий от художника «правдивого, исторически конкретного изображения действительности в ее революционном развитии», причем «правдивость и историческая конкретность художественного изображения действительности должны сочетаться с задачей идейной переделки и воспитания трудящихся в духе социализма» [22, с. 716]. Насколько образ Самгина жизнеподобный, насколько он типичен — если исходить из приведенных и ставших каноническими в советское время характеристик реализма? С одной стороны, можно упрекнуть Горького, что он потратил столько сил, чтобы подробнейшим образом расписать жизнь человека, отказав ему в каких-либо достоинствах, в добрых поступках, идущих от души, а не от корысти или страха. Друзей и даже настоящих *приятелей* у Клима нет, к женщинам он подходит потребительски, гражданская активность его оказывается вынужденной и неискренней и т. д. Тогда кажется, что Горький перебрал черной краски, и образ не жизнеподобен. С другой стороны, вспоминается предание о высказанном в разговоре намеке Горького на себя самого как прототипа Клима Самгина. Конечно, легче всего отвергнуть подобную гипотезу, хотя бы на основании того, что Горький по натуре искренний альтруист, не замкнутый в собственном эгоизме. Однако намек Горького, если и был таковой, может быть истолкован совершенно по-другому — как мысль о том, что какие-то черты Самгина в той или иной мере сидят в каждом человеке, тогда смысл духовного роста и сводится к стремлению преодолеть в себе «самгинщину». Типичность Клима Самгина заключается в типичности отрицательных черт его характера, которые в зародыше существуют в каждом. Воспитательную роль «Жизни Клима Самгина» подчеркнул уже Луначарский в указанной выше работе, когда писал, что «те, в ком много Самгина, могут увидеть в его образе пощечину себе».

Те, в ком его немного, увидят здесь как бы целебную хирургическую операцию, извлекающую из них больное» [11, с. 110].

Остановимся теперь на критических мнениях, высказанных литераторами, в целом высоко оценившими мастерство Горького. В переписке Горького с писателями обращают на себя внимание отзывы о «Климе Самгине» М. Пришвина, Ф. Гладкова и Б. Пастернака. Пришвин в переписке придерживается достаточно взвешенных и во многом положительных оценок романа «Жизнь Клим Самгина», однако в своем дневнике отзываетя о прочитанной им в 1927 г. первой книге романа достаточно критически.

У Горького, — записывает он 25 октября 1927 г., — характерна бесконечная дробимость его выносных мыслей, образуется что-то вроде фарша в романе, которым начиняются лица все без различия пола и возраста, так что разговор гимназистов иногда можно отнести к беседе индусских мудрецов. И вот если у Гоголя является чёрт из трагедии сердца, то у Горького, я думаю, он выходит из трагедии разума, из упрямого желания разделять и бесконечно дробить то, что по существу своему не делимо. Притом эта подмена необходимого синтеза незаконным анализом происходит помимо воли автора, переносится где-то в его подсознательное я, и вот почему его творчество характерно чудовищными провалами. Говоря попросту, он при громадном художественном таланте, далеко превосходящем в смысле постижения жизни наше обычное разумное ее понимание, непременно хочет быть и обыкновенным разумником. Очень возможно, что его рассудочный герой Клим, который «учится любви», и является образом Горького, который тоже все учится. Прочитав большую половины этого фаршированного романа, я с большой радостью отдохнул на подлинно горьковской странице про охоту на сома [18, с. 509].

В письме Горькому от 2–3 ноября 1927 г., высоко оценивая художественное мастерство Горького, Пришвин проводит мысль о том, что самое сильное в романе это историческая панорама и событийные сцены (описание Ходынской катастрофы, описание ярмарки в Нижнем Новгороде и под.) и критикует Горького за утомительность диалогов [17, с. 352]. Позднее, в дневнике 1946 года от 30 марта Пришвин как бы одергивает себя аналогией с «Клином Самгиным», работая в это время над романом «Осударева дорога»: «Под влиянием сна вчера написал целую новую 7-ю главу. И так хочу дальше, не засиживаясь, вперед и вперед [...] иначе выйдет <как> у Горького его жвачка «Клим Самгин»» [19, с. 102].

Показательно, что именно в переписке с Пришвиным сам Горький уже в 1927 г. отмечает трудности в работе над романом. «Роман мой я еще не кончил, — пишет Горький Пришвину из Сорrento, — и не знаю, когда кончу, но уже почти уверен, что это будет книга тяжелая и неудачная» [6, с. 345]. О «Климе» как «тяжелой и трудной книге» Горький также писал 16 июня 1933 г. А. П. Чапыгину.

В унисон пришвинским мыслям о том, что отрицательный образ у Горького выходит не из «трагедии сердца», а из из «трагедии разума» звучат обращенные к Горькому по прочтении «Самгина» строки из письма Федора Гладкова:

Очень вы много говорили и говорите о человеке, о любви к нему. А мне кажется, что вы не любите людей, презираете их и глумитесь над ними. И все, что вы пишете о людях, — все это от ума, и ум у вас какой-то диогеновский, а может быть и аввакумовский — горький и жуткий ум [5, с. 97–98].

Однако именно трудность чтения и осмысливания романа Горького была воспринята как его достоинство — Б. Пастернаком, который фактически оценил «Клима» как произведение для элитарного читателя, способного терпеливо осмысливать авторские замыслы. Считая первую книгу «Самгина» более удивившимся произведением, чем «Дело Артамоновых», Пастернак пишет:

Однако, вдумываясь (просто для себя) в причины художественного превосходства повести, я нахожу, что ее достоинства прямо связаны с тем, что читать ее труднее, чем «Д^ело А^ртамоновых», что, обсуждая вещь, с интересом и надеждой тянемся к оговоркам и противоположениям, короче говоря, высота и весомость вещи в том, что ее судьба и строй подчинены более широким и основным законам духа, нежели беллетристика бесспорная [15, с. 305].

Выходит, что в годы, когда все, включая самого Горького, рассуждали о формировании массового советского читателя, «Клим Самгин» оказывается рассчитанным на читателя-интеллектуала, — в том своем аспекте, который не связан с описаниями ловли сома или Нижегородской ярмарки, а связан с осмысливанием роли русской интелигенции. Уже Пришвин в переписке с Горьким отметил, что его восемнадцатилетний сын Петр, читая «Клима», выпускает бесконечные диалоги, заостряя внимание на изображении. В 1930-х гг. процент интеллектуалов-читателей в СССР был не высок. «Писатели и критики, равно как и читатели, были методологически и культурно мало подготовлены к объективному толкованию горьковского эпоса», — отмечают с высоты лет современные исследователи [12, с. 49].

Что думал сам Горький о рецепции романа? Т. Р. Гавриш отмечает, что «Горький, внимательно следивший за восприятием романа и его заглавного героя, пытался приостановить прочтение своего произведения только в рамках актуальных для 30-х годов социально-политических оценок» [3, с. 3]. При этом исследователь приводит свидетельство самого Горького из письма критику И. Груздеву от 18–19 февраля 1930 г., где Горький жалуется, что на поверху дня его Самгин выходит слишком негативным типом, которого сам автор слишком «энергично бичует», не желая того. А. И. Овчаренко, обращаясь к тому же адресованному Горьким к Груздеву письму, отмечает, что «антагония его [Горького. — A. C.]

к Климу Самгину настолько сильна, что от произведения порой веет холдом» [13, с. 297], но недовольство собой этот литературовед объясняет тем, что Горький, не отрицая личной антипатии, хотел бы искуснее скрыть авторское неприятие героя, подав его в более объективированном виде. Таким образом, Овчаренко переводит причины недовольства Горького из идейной плоскости в плоскость художественную.

Анализ приведенных точек зрения снова заставляет задаться вопросом: то ли Горький мировоззренно эволюционировал уже в краткий период от середины 1920-х к моменту написания письма Груздеву (1930) и решил смягчить отношение к своему герою, отнестись с большим пониманием к человеческим слабостям и духовным поискам Самгина, то ли Горький был недоволен лишь посещением материала, выявившей чрезмерную идеологическую ангажированность писателя в образе автора и повествователя.

Это часть более общего и важного для нас вопроса: насколько вызвана отрицательная критика романа в СССР, в постсоветской России и за границей — неприятием причинами идеологического порядка, а насколько изъянами художественного плана? В эпоху, когда в СССР полагалось безоговорочно хвалить Горького, говорить о второго рода причинах считалось невозможным, роман «Жизнь Климента Самгина» подавался как удачный во всех отношениях, во-первых, потому что идеология доминировала, а во-вторых, Горький был признанным мастером слова. Однако сам Горький, не страдавший манией величия, как видим, признавался в больших трудностях работы над последним романом, весьма жестко и критически отзывался о своем детище. И в итоге так и не дописал его, что тоже видится знаковым фактом. Конечно, неправильно было бы сказать, что роман не удался, потому что не был дописан. Анализ причин недописанных романов — дело неблагодарное, хотя и увлекательное. Однако можно отважиться предположить, что в данном случае причина кроется в том, что Горький поставил перед собой слишком всеохватывающую задачу. Подобным образом два десятилетия спустя А. Т. Твардовский объяснил неудачу фадеевской «Черной металлургии».

Ведь даже если не принимать во внимание критику романа как паски на русскую интеллигенцию (эмигрантская критика), то нельзя не заметить замечаний со стороны советских, причем даже ценящих Горького, братьев по перу. Мы уже приводили мнение Пришвина, к нему добавляется мнение К. И. Чуковского, записавшего в дневнике 30 января 1928 г.: «Сегодня я читаю лекцию о Горьком и по этому слушаю ночью, проснувшись, стал перелистывать “Жизнь Климента Самгина”. Отдельные куски — хороши, а все вместе ни к чему. Не картина, а панорама, на каждой странице узоры» [24, с. 507]. Чуковского, плакавшего при известии о кончине Горького, высказавшего немало добрых слов

о нем, нельзя обвинить в идейной неприязни к Горькому при всей разнице их мировоззрений.

Характерна и запись о Горьком Александра Твардовского, тоже для себя — в дневнике от 20 апреля 1955 г., по прочтении тома переписки Горького: «Письма Горького — великий воистину, но тяжелый, малообаятельный, деланный и нудноватый человек» [20, с. 200]. Великий, но нудноватый. Не отразилась ли эта «нудноватость» Горького в образе Клима? Георгий Адамович, будучи представителем эмигрантской литературы, тем не менее, критиковал роман Горького не за идеологические установки, чуждые «Русскому Зарубежью», но за художественные недостатки.

«Жизнь Климента Самгина», — писал он в специальной статье, посвященной этому произведению, — скучна не столько по материалу или теме, сколько по манере изложения: бесконечный, медленный поток лиц, разговоров, событий и картин, без всякого развития и, в сущности, даже без фабулы <...>. В «Климе Самгине» встречается множество удачнейших, живых и очень ярких эпизодов, но в целое они будто «вкраплены» для развлечения читателя и тягучую ткань романа лишь иллюстрируют, как вставные картинки, с ней не сливаюсь [1, с. 118].

Теперь мы видим, что целый ряд мнений о недостатках романа касается, во-первых, одних и тех же художественных особенностей и, во-вторых, принадлежит не массовому читателю или недоброжелателям Горького, а тем, кто традиционно высоко оценивал его мастерство. Очевидно, что исправить указанные недостатки романа путем дальнейшего его дописывания, следуя в том же русле и множа число действующих лиц, их монологи, диалоги, полилоги, рефлексии и проч. было невозможно. А значит, даже лучше, что роман остался незавершенным и при этом состоялся как замечательный факт мировой культуры.

Восприятие романа современным студенчеством, как показала наша работа со студентами педагогического вуза, сталкивается ровно с теми же проблемами художественного плана, что были обозначены Пришвиным, Чуковским, Адамовичем, Твардовским... Положительная оценка романа теми, кто сумел-таки его прочитать полностью или отчасти, сводится к похвале традиционной горьковской изобразительности (сцены Ходынской катастрофы, Нижегородской ярмарки, Кровавого воскресенья, а также водружения колокола, ловли сома и под.). Отрицательная состоит в упреке автору за перегруженность романа бесконечными диалогами и рассуждениями. Звучали, например, мнения о том, что для осуждения мещанства и недостатков русской интеллигентии в нашей литературе достаточно малых чеховских форм и совсем не нужно было писать четырехтомную эпопею, продолжение которой ушло в бесконечность.

Основное впечатление от образа главного героя у автора данной статьи всегда сводилось к тому, что

Горький хотел показать в Климе беспомощность значительной части русской интеллигенции перед лицом решения социальных и политических задач, той немалой части, которая радостно приветствовала Февральскую революцию 1917 года, а затем, войдя в новые органы власти, оказалась беспомощной перед лицом необходимости преодоления экономического и политического кризиса. Уже 3 июня на I Всероссийском съезде советов рабочих и солдатских депутатов председатель Петросовета И. Г. Церетели ставит вопрос о политической партии, которая могла бы взять на себя ответственность за политический процесс и события продолжающейся революции, но ответа не получает, пока ответ не прозвучал на следующий день в выступлении лидера большевиков В. И. Ленина: «наша партия от этого не отказывается: каждую минуту она готова взять власть целиком» [10, с. 267]. Горький не принял то время жестоких методов большевиков, но позднее, в 1920-х гг. осознал, что история неизбежно выбрала именно их, потому что Клим Самгин оказался годен лишь для суесловия и суемыслия. Глубокое постижение психологии этого типа, конечно, было связано не только с тем, что писатель «знал» самгинских лично, как он заметил в упомянутом выступлении на заседании редакционного совета Издательства ВЦСПС в 1931 г., но в определенном смысле носил какие-то черты интеллигента Самгина в себе.

Литература

1. Адамович Г. В. «Жизнь Кlima Самгина» М. Горького // Адамович Г. В. Собр. соч. Литературные заметки. В 5-ти кн. Кн. 2 («Последние новости» 1932–1933) / Подг. текста, сост. и примеч. О. А. Коростелева. — СПб.: Алетейя, 2007. — С. 117–124.
2. Бялик Б. А. Судьба Максима Горького. М.: Худож. литература. — 392 с.
3. Гавриш Т. Р. «Жизнь Кlima Самгина» М. Горького в литературном процессе 1920 — нач. 1930-х гг. — Дисс. канд. филол. наук. Москва. ИМЛИ РАН, 1999. — 210 с.
4. Гавриш Т. Р. Проблема романного сознания («Жизнь Кlima Самгина»: Жанр и герой) // Концепция мира и человека в творчестве М. Горького. / Сер. «М. Горький. Материалы и исследования» основана в 1989 г. Вып. 9. М.: ИМЛИ РАН, 2009. С. 317–355.
5. Гладков — Горькому. Москва. 7 VIII. 1927 г. // Литературное наследство Т. 70. Горький и советские писатели. Неизданная переписка. М.: Изд-во АН СССР, 1963. — С. 97–99.
6. Горький — Пришвину. Сорренто, апрель 1927 г. // Литературное наследство Т. 70. Горький и советские писатели. Неизданная переписка. М.: Изд-во АН СССР, 1963. С. 344–345.
7. Горький М. / А. М. Горький. Письма к Е. П. Пешковой (1906–1932). В 2 кн. Т. IX. М.: Наука, 1966. — 479 с.
8. Горький М. Собр. соч. В 30 т. Т. 19. «Жизнь Кlima Самгина». 1925–1935. Примечания. М.: ГИХЛ, 1952. С. 541–545.
9. Киселева Л. Ф. «Жизнь Кlima Самгина» в зеркале современности // Новый взгляд на М. Горького. М. Горький и его эпоха. Мат-лы и исслед. М.: Наследие, 1995. С. 98–102.
10. Ленин В. И. Речь об отношении к Временному правительству // Ленин В. И. Полн. собр. соч. Т. 32. М.: Политиздат, 1969. С. 263–276.
11. Луначарский А. В. Самгин // Луначарский А. В. О Горьком. М.: Худож. литература, 1975. С. 84–134.
12. Неженец Н. И., Палеева Н. Н. «Жизнь Кlima Самгина»: Незавершенный роман Горького // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры. 2018. № 2. С. 46–55.
13. Овчаренко А. И. М. Горький и литературные исследования XX столетия. 3-е изд. М.: Худож. литература, 1982. — 590 с.
14. Ортега-и-Гассет Х. Восстание масс // Ортега-и-Гассет Хосе. Восстание масс. Дегуманизация искусства. Бесхребетная Испания. М.: АСТ: СТ МОСКВА, 2008. С. 13–198.
15. Пастернак — Горькому. Москва. 23.XI 27. // Литературное наследство Т. 70. Горький и советские писатели. Неизданная переписка. М.: Изд-во АН СССР, 1963. С. 304–306.
16. Первый Всесоюзный съезд советских писателей. Стенографический отчет. М., 1934. — 718 с.
17. Пришвин — Горькому. 2–3 ноября 1927 г. // Литературное наследство Т. 70. Горький и советские писатели. Неизданная переписка. М.: Изд-во АН СССР, 1963. С. 352–353.
18. Пришвин М. М. Дневники. 1926–1927. М.: Русская книга, 2003. — 592 с.
19. Пришвин М. М. Дневники. 1946–1947. М.: Новый хронограф, 2013. — 968 с.
20. Твардовский А. Т. Дневник. 1950–1959. М.: ПРОЗАиК, 2013. — 526 с.
21. Томашевский Б. В. Теория литературы. Ростов-на-Дону: Феникс; СПб.: Северо-запад, 2006. — 192 с.
22. Устав Союза Советских писателей СССР // Первый Всесоюзный съезд советских писателей. Стенографический отчет. Приложение VIII. М., 1934. С. 716–718 с.
23. Энгельс / Ф. Энгельс — Маргарет Гаркнесс, апрель 1888. // Маркс К. и Энгельс Ф. Сочинения. 2-е изд. Т. 37. М.: Политиздат, 1965. С. 35–37.
24. Чуковский К. И. Дневник. 1901–1969. В 2 т. Т. 1. М.: ОЛМА-ПРЕСС Звездный мир, 2003. 638 с.

Л. А. Спиридоноva

Спиридоноva Лидия Алексеевна — доктор филологических наук, профессор Института мировой литературы им. А. М. Горького РАН, зав. отделом изучения и издания творчества М. Горького

ТРАНСФОРМАЦИЯ ЖАНРОВ В ТВОРЧЕСТВЕ М. ГОРЬКОГО*

С самого начала творчества М. Горький стремился к созданию нового искусства, адекватно отражающего веяния времени. Идя по пути синтеза разных художественных структур, он использовал новый метод изображения действительности с точки зрения будущего и соответственно новую систему жанров. Это был не только синтез канонических и неканонических жанров, углубление и расширение традиционных, но и создание новых в соответствии с творческимиисканиями писателей Серебряного века. Трансформируя классические жанры оды или энкомии, Горький написал «песни» о Соколе и Буревестнике, обновляя и расширяя жанр повести, создал роман-утопию «Мать» и эпопею «Жизнь Клима Самгина», дав ей подзаголовок «повесть». Очерки об итальянской жизни, ее удивительном народе и чарующей природе писатель назвал «Сказками об Италии». Анализируя творчество Горького — от ранних рассказов до «Жизни Клима Самгина» — можно сделать вывод, что трансформация жанров шла у него в русле творческих экспериментов писателей Серебряного века.

Ключевые слова: Горький, творчество, жанр, трансформация, синтез.

L. A. Spiridonova

TRANSFORMATION OF GENRES IN THE WORK OF M. GORKY

From the very beginning of his work, M. Gorky sought to create a new art that adequately reflects the trends of the time. Going on the way of synthesis of different artistic structures, he used a new method of depicting reality from the point of view of the future and, accordingly, a new system of genres. It was not only a synthesis of canonical and non-canonical genres, the deepening and expansion of traditional, but also the creation of new ones in accordance with the creative quest of writers of the Silver age. Transforming the classic genres of odes or encomia, Gorky wrote “songs” of the Falcon and the Shearwater, updating and expanding the genre of the novel, wrote the novel-utopia “Mother” and the epic “The Life of Klim Samgin”, giving it the subtitle “the story”. The writer called essays about Italian life, its amazing people and charming nature “Fairy Tales about Italy”. Analyzing the work of Gorky—from the early stories to “The Life of Klim Samgin”—we can conclude that the transformation of genres was in line with the creative experiments of writers of the Silver age.

Keywords: Gorky, work, genre, transformming, synthesis.

Русская литература Серебряного века, сложная и неоднозначная, отличалась прежде всего стремлением к обновлению старых форм творчества и переоценкой традиционных норм бытия. Грозное дыхание войн и революций, сопровождавшее наступление XX века, чувствовалось уже в конце «золотого» XIX столетия, порождая у одних страх перед неведомым будущим, а у других — желание кардинально перестроить застоявшуюся жизнь. «Синдром рубежа веков» содействовал обновлению русской литературы, которое выражалось в расцвете индивидуально-творческого художественного сознания и возникновении разных модернистских течений. Качественное изменение коснулось не только конкретных жанров, но и динамики всей жанровой системы.

Авторы коллективного труда «Жанр и жанровая система в русской литературе конца XIX — начала XX века», анализируя литературу Серебряного века, отмечают три ее особенности: 1) создание нового типа жанровой системы 2) деканонизация жанров. 3) взаимодействие канонических и неканонических жанров [13, с. 11]. Назовем хотя бы некоторые из жан-

ров нового типа, возникших в литературе Серебряного века: «симфонии» А. Белого, «мелопея» Вяч. Иванова «мистерии» А. Блока, «сны человеческие» В. Брюсова, «эгопозы» И. Северянина. Синкретические жанры разного рода возникали при соединении художественного слова с живописью (в импрессионизме), театральным искусством (в футуризме), музыкой (в символизме) и др.

Добавим еще, что создание новых образований часто происходило при посредстве синтеза качественно разных, а порой едва ли не противоположных жанров. Так, в подзаголовке книги стихов В. Горянского «Мои дураки» значилось «лиросатиры». Определение жанра,казалось, было составлено из двух несовместимых понятий: сатира и лирика. Однако именно оно точно отражало жанр не только стихотворений Горянского, но и специфику творчества целой плеяды поэтов «Сатирикона» и «Нового Сатирикона», у которых разоблачение героя не было лобовым, а совмещалось с глубоким проникновением в его внутренний мир. Автор фактически критиковал не только героя, но отчасти и самого себя.

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

Психологическая «лиросатира» включала в себя лирический дневник поэта, разоблачение персонажа и критику общества, создавшего такого «героя», Блестящим примером этого жанра может быть творчество Саши Черного, создателя циклов «Всем нищим духом», «Горький мед» и др.

Многие теоретики литературы отмечают трудность классификации жанров в литературе Серебряного века. Е. Б. Баринова утверждает:

Начало XX века было ознаменовано кризисом жанрологии, и на протяжении десятилетий большинство упоминаний о жанровом своеобразии тех или иных литературных произведений сводилось к проблеме размытия жанровых границ как следствие неопределенности, неуловимости и даже разрушения жанров [2, с. 18].

Деканонизация жанров происходила нагляднее всего в эпических произведениях. Можно сказать, что уже в позднем творчестве А. П. Чехова и Л. Н. Толстого размывается понятие больших, средних и малых прозаических жанров. Привычные определения эпоса, романа, повести, рассказа постепенно трансформируются и утрачивают свою роль, становясь неканоническими. Анализируя повесть Л. Толстого «Хаджи Мурат», В. А. Келдыш рассматривает эту небольшую повесть с точки зрения обновления жанра. Сопоставляя произведение с классической исторической прозой, он замечает, что Л. Толстой, «сохраняя масштабы содержания, присущее большой эпической форме, предельно минимизировал занимаемое ими пространство» [13, с. 246–247]. В «Хаджи Мурате» читатель находит философские мысли об «общем бытии», сопряжение художественных времен при изображении двух антагонистических миров, разноплановость повествования и сокрущность личного сюжета с другими, в том числе эпизодическими фигурами. В. А. Келдыш пишет: «Крупный эпический масштаб небольшой повести предстает в разных ее сторонах» [13, с. 257] и делает вывод, что произошла трансформация «кавказской повести» Л. Толстого в эпопею.

Деканонизацию малых жанров в литературе конца XIX — начала XX в. описывает А. П. Чудаков в работе «Ароморфоз русского рассказа». На материале творчества Чехова он показывает, как происходила реформа малых форм прозы, усложнялась ее структура, разрушались устоявшиеся «перегородки» между жанрами [13, с. 369–375]. Критики неоднократно упрекали Чехова за наличие в рассказах слабо связанных между собой сцен, отсутствие фабульного действия, эпизоды, не работающие на развитие сюжета, открытые финалы. На самом деле в этом и состояло сюжетное и жанровое новаторство писателя. Чеховская «простота» стала новым качеством литературного произведения, которое было призвано изображать поток бытия, не имеющий концов, бегущую «ленту жизни». Поэтому традиционный рассказ превратился в сложный конгломерат, основанный на новом типе мышления.

Б. В. Томашевский писал, что в таком случае «никакой логической и твердой классификации жанров произвести невозможно» и предлагал подходить к вопросу описательно [14, с. 219]. Анализируя творчество Чехова, он называл такие жанры, как «чеховская новелла», «бесфабульная новелла» и даже «новелла-эпос». Добавим к этому ряду «рассказ-портрет» И. Бунина, «этюды» и «миниатюры» А. Куприна, «случай» или «происшествие» И. Шмелева, «легенду» и «восточная сказку» у В. Дорошевича, «очерк-фельетон» А. Амфитеатрова и мн. др.

Усложнение (ароморфоз) повести привело к сближению ее с историческим эпосом, а трансформация малых форм прозы — к возникновению огромного количества обновленных и усложненных жанров: эссе, «дневник», новелла, этюд, случай, картина и др. В литературе Серебряного века разрушались даже перегородки, ставшие привычными, между разными типами жанров: элегии, оды, дружеские послания, идиllии превращались в рассказы, лирическая исповедь или ламентация становилась лиросатирой, а каноническая проза — лирической поэмой, ритмической или двухсложниковой прозой.

Жанровая система эпохи Серебряного века обогащалась не только благодаря расширению смысла и усложнению образной структуры произведений. Немаловажным было взаимодействие канонических и неканонических жанров, ориентация на воскрешение античности как идеала человеческого бытия. Культ Аполлона и Диониса, интерес к изучению древних памятников и античных жанров проявляли многие выдающиеся писатели, как лирики, так и прозаики. Сошлемся на исторические романы Д. Мережковского, В. Брюсова, А. Амфитеатрова, поэзию А. Блока, В. Брюсова, Н. Гумилева, Вяч. Иванова, М. Волошина и мн. др. Активно воскрешались традиционные драматические жанры (трагедия, мистерия, действие, драма, фарс, мелодрама), превращаясь в трагикомедию, мистерию-буфф, пьесу-притчу, народное представление, лубок и даже в «роман-трагедию». В качестве примера приведем экспрессионистские или панпсихические драмы Л. Андреева или «мистерии» В. Маяковского. Реставрация канонических жанров наглядно сказалась в поэзии Серебряного века, породив обилие идиллий, сонетов, триолетов, секстин, канzon, баллад, терцин, од, посланий. В творчестве М. Волошина это привело даже к возрождению алкеевой строфы и других античных размеров в циклах «Лунария» и «Киммерийские сумерки». В. Брюсов в цикле «Сны человеческие» воссоздал все формы лирики прошлых эпох.

Можно сказать, что жанровая система эпохи Серебряного века была неканонической, трудно поддающейся точным определениям. Переход от канонических к неканоническим формам сопровождался стремлением сказать новое слово в литературе начала XX века и даже создать свой собственный метод, отличающийся от критического реализма и натурализма XIX века. Неореализм и неороман-

тизм как определение модернистских течений того времени свидетельствовали о качественном изменении литературы в связи с изменением индивидуально-творческого сознания художника. В. В. Полонский пишет:

Думается, что мифологизация глубинных повествовательных структур — важный этап в живой динамике традиционной прозы на пути к развитым формам неореализма, синтезирующим жизнеподобие с модернистским вкусом к художественному выявлению мировых универсалий [13, с. 169].

Историчность, полифонизм, психологизм, мифологизация, вторгаясь в мироощущение писателей, привели к своеобразию жанровых форм и их синтезу. С другой стороны, «жизнестроительство» как творчество самой жизни, популярное у писателей идеалистов, сказалось на создании «текстов жизни» у В. Розанова, символистских романов Ф. Сологуба («Творимая легенда» и др.) и А. Белого произведений А. Ремизова. Анализируя их, В. В. Полонский замечает:

Структурно воспроизводя архетипические жанрообразующие схемы, писатель выворачивает их функции и заставляет мифопоэтический организм работать в обратном порядке — художественно оформлять распад, хаотизацию деструкцию картины мира [13, с. 162].

За сферой символического действия чаще всего стоит категория Игры или претензия на «преобразование мира», поэтому в теургии за словами простираются следы мифологического сознания.

Имя Максима Горького редко упоминают в трудах, посвященных литературе Серебряного века. Более того, бытует мнение, что писатель вообще не принадлежит к творцам «нового искусства». В фундаментальной «Истории русской литературы», изданной во Франции издательством «Файяр» в 1987 г., первый том которой называется «Серебряный век», есть отдельные главы о Чехове, Бунине, Пришвине и даже о Саше Черном, но анализ горьковского творчества дается только во втором томе, в рубрике «Литература социалистического реализма». Зарубежные литературоведы, да и многие наши соотечественники, выводят Горького за пределы Серебряного века и даже русской литературы вообще, ограничивая его творчество лишь рамками последнего, советского, периода жизни. Эволюцию творческого пути «первого пролетарского писателя и «основоположника социалистического реализма» по-прежнему рассматривают как путь от революционного романтизма к реализму, а затем к социалистическому реализму.

Между тем с конца 1980-х гг. до наших дней начался медленный, но неуклонный процесс «перезагрузки» горьковедения. Впервые опубликованные архивные материалы, запрещенные при советской власти, издание второй серии Полного собрания сочинений Горького (с 1997 г. вышло 20 томов),

14 выпусков серии «М. Горький. Материалы и исследования», два новых тома «Архива А. М. Горького» и значительное число научных сборников «Горьковские чтения», изданных по материалам международных конференций в Москве, Нижнем Новгороде и Казани, позволяют по-новому взглянуть на роль писателя в мировой литературе и его значение в Серебряном веке. В соответствии с изменившейся методологией в произведениях Горького стали отмечать не эпизоды классовой борьбы пролетариата и буржуазии, а более широкое общечеловеческое содержание, религиозно-философскую и мифопоэтическую основу его творчества. Все это заставляет более пристально взглянуться в художественный мир Горького, чтобы определить, был ли он «социалистическим реалистом» или писателем, который с самого начала творческого пути искал свой стиль и новый метод постижения действительности. Ответ на этот непростой вопрос поможет дать анализ жанровой системы в его творчестве.

Первый сборник М. Горького «Очерки и рассказы» (СПб.: изд. С. Дороватовского и А. Чарушникова, 1898) имел четкое определение жанров произведений. Как известно, издание появилось после настойчивой просьбы друзей юного А. М. Пешкова не только рассказать о своих впечатлениях от хождения по Руси, но и написать о них. Книга, действительно, представляет собой повествование о событиях и людях, которые встречались автору на пути от Черного моря до Нижнего Новгорода: Макар Чудра, Емельян Пиляй, старуха Изегиль, дед Архип и Ленька, супруги Орловы. Их судьбы и рассказы о жизни дают повествователю материал для раздумий о человеке и его предназначении, о смысле жизни и поисках счастья. При этом жанр путевого очерка видоизменяется в зависимости от авторского замысла. Небольшие по размеру «наброски» реальной жизни в одних случаях продолжают традиции «физиологического очерка» или этнографического рассказа, популярного в середине XIX века. Достаточно сравнить их с «Очерками народного быта» Н. В. Успенского, «Уличными сценами» В. А. Слепцова или с творчеством И. Ф. Горбунова, родоначальника жанра «сцен», чтобы почувствовать их преемственную связь. Однако у Горького очерк не просто переходит в картины, сцены и наброски, а так же, как у Чехова, насыщается новыми возможностями изображения мира и человека.

Слабо связанные между собой сцены, эпизоды, не работающие на развитие сюжета, отсутствие единой фабулы, усложняя структуру очерка или рассказа, дают возможность Горькому поставить волнующие его философские и социальные вопросы: зачем живет человек, должен ли он быть рабом Божиим и всю жизнь работать, не видя ширы степной, не слыша говора морской волны, что сильнее в жизни — любовь или смерть? Создавая «рассказ в рассказе», совмещая его с легендой, сказкой, былью, он вслед за Чеховым, убирает жесткие разграничения

между разными жанрами малой прозы и создает собственную жанровую систему. В рассказе «Старуха Изергиль» несколько разных сюжетов ориентированы на этнографическую реальность: «Я слышал эти рассказы под Аккерманом в Бессарабии, на морском берегу» [5, с. 76]. Так Горький начинает рассказ, сразу же определяя реальный характер повествования. Но вставленные в текст легенды о Ларре и Данко переводят повествование в романтический план, создавая в целом рассказ-притчу, наполненную философским содержанием. Контрастно сопоставленные друг с другом образы индивидуалиста ницшеанского типа и альтруиста, отдающего жизнь за счастье людей, расширяют пространство небольшого рассказа, приближая его к романтической поэме.

В первой книге Горького было единственное произведение, выпадающее из общего контекста по жанру. Это поэма в стихах «Девушка и смерть», названная Горьким сказкой. Известно, что Горький начинал свой творческий путь как поэт и всю жизнь писал стихи, иногда вставляя их в прозаические произведения, пьесы и даже очерки. Сам писатель относился к ним резко критически и большую часть своих ранних произведений уничтожил. Поэма «Девушка и смерть» была написана в 1892 году, хотя опубликована значительно позже. Она названа сказкой, т. к. в ней отчетливо проявляются традиции русского народного творчества: изображение Смерти в виде злодейки с косой, ее облик, похожий на деревенскую старуху в лаптях и онучах, образ царя, соответствующий бытующему в народной сатире. В текст вкраплен рассказ о Каине и Иуде — вариант духовного стиха. Совмещая сказку с апокрифическим сказанием и легендой, Горький создает на спрессованном малом пространстве байроническую поэму о жизни и всемогущей любви, о силе духа одного человека, противостоящего злу, ненависти и даже Смерти.

Можно сказать, что с самого начала творческого пути Горький выступал как новатор в литературе, что сказывалось и в жанровом своеобразии его произведений. Пытаясь воспроизвести жизнь в ее стремительном развитии, он рисовал реальные сценки, куски действительности, подчиняя их определенной идее. Посмотрим, как называл он свои рассказы и очерки, вошедшие в первые тома его сочинений. Реалистические рассказы («На соли», «Емельян Пилия», «Варенъка Олесова», «Челкаш», «Мальва», «Бывшие люди», «Супруги Орловы», «В степи», Скуки ради) и мн. др.) обычно не имеют подзаголовков. Очерками названы «Мой спутник», «Два бояска» и «Свадьба», легендами — «Слепота любви», «Хан и его сын», «Немой», сказками — «Девушка и смерть», «О маленькой фее и молодом чабане», набросками — «Колюша», «Бабушка Акулина», «Колокол». «Встречи», «У схимника», «Поэт». Иногда определение жанра расширяется, включая в себя элементы содержания: «История, маловероятная, но вполне возможная» («Разговор по душе»). Или

«История, к сожалению, правдивая» («О Чиже, который лгал, и о Дятле, Любителе истины»).

Изредка Горький прямо указывает «Пасхальный рассказ» или «Святочный рассказ», предупреждая читателя, что будет следовать традициям. Но на самом деле он сразу же нарушает их, заявляя, что в его рождественском рассказе мальчик и девочка не замерзнут. В рассказе «На платах» дана бытовая картина, типичная для русского крестьянского быта Конфликт между красавцем Силаном, влюбленным в сноху, и убогим сыном Митрием, проецируясь на идеи Ф. Ницше о «праве сильного» и «ненужности слабого», никак не укладывается в каноническую форму пасхального рассказа. Довольно часто писатель пользуется определениями «картина», «эскиз», «с натуры», подчеркивая связь повествования с живописью. Интересно такое жанровое обозначение, как «этюд», свидетельствующее о включении музыкальных мотивов и терминов в произведение: в рассказе «Соло» протест маленького человека музыканта Илькова выражается громким звуком трубы, на которой он исполняет соло в музыкальной картине «Пробуждение леса».

Трансформация жанров наглядно проявляется в таких произведениях, как «Легенда о Марко», «Песня о Соколе» и «Песня о Буревестнике». Стихотворный отрывок «В лесу над рекой жила фея», включенный в сказку «О маленькой фее и молодом чабане», рассказывал о трагической любви рыбака Марко к лесной фее. В 1902 г. Горький выделил его из романтической сказки и превратил в самостоятельную легенду, которая кончалась словами, полюбившимися революционной молодежи:

А вы на земле проживете,
Как черви слепые живут:
Ни сказок о вас не расскажут,
Ни песен о вас не споют.

Слова были обращены к обывателям, не имеющим высокой цели в жизни, к мещанам, довольным собой и не желающим никаких перемен в обществе. «Легенда о Марко» прославляла человека, способного на сильные чувства и отчаянные поступки. Она стала ступенью к созданию «Песни о Соколе», в которой под формой аллегории был скрыт революционный протест против обывательской жизни и прославление «безумства храбрых». Произведение состоит из двух частей, написанных прозой и стихом, точнее, ритмизированной прозой. Вставной эпизод «сказка», которую рассказывает автору старый крымский чабан, повествует об умирающем Соколе, упавшем в ущелье, где тихо и спокойно живет довольный собою Уж. Сокол мечтает подняться в небо, еще хотя бы раз, чтобы испытать «счастье битвы» Уж, которому хорошо в душном и сыром ущелье, не может понять, в чем прелест полетов в небо. После смерти Сокола он сам пытается взлететь, но напрасно: «рожденный ползать — летать не может» [6, с. 46].

Сыре мрачное ущелье, где пахнет гнилью — символ современной российской жизни, а образы Сокола и Ужа — аллегорическое изображение героя и мещанина. Их диалог — отражение двух разных правд, которые исповедует современное российское общество. По мнению Ужа, небо — лишь пустое место, где «нет пищи, и нет опоры живому телу» [6, с. 46], а мечта о полетах — обман. Чтобы разрешить спор, Горький подключает к повествованию музыку, создавая песню о Соколе: «Блестело море, все в ярком свете, и грозно волны о берег бились. В их львином реве гремела песня о гордой птице, дрожали скалы от их ударов, дрожало небо от грозной песни:

Безумству храбрых поем мы славу!

Безумство храбрых — вот мудрость жизни! О смелый Сокол! В бою с врагами истек ты кровью...
Но будет время — и капли крови твоей горячей, как искры, вспыхнут во мраке жизни и много смелых сердец зажгут безумной жаждой свободы, света!

Пускай ты умер! Но в песне смелых и сильных духом всегда ты будешь живым примером, призывом гордым к свободе, к свету.

Безумству храбрых поем мы песню! [6, с. 47]

Попробуем определить жанр этого произведения Горького, учитывая, что в нем есть элементы рассказа, аллегории, сказки и песни. Налицо синтез канонических (ода или энкомий) и неканонических жанров, которые трансформируются, приобретая новое качество. Этнографический рассказ о Крыме и старом чабане Рагиме соединяется с сатирической сказкой и аллегорией и становится качественно новым жанром — *песней-одой*, прославляющей погибшего героя. Формирование этого жанра завершается в «Песне о Буревестнике», написанной в марте 1901 года. В обстановке приближающейся революции она прозвучала как призыв к свержению старого строя. Символическое изображение бушующего народного моря, «демона бури» Буревестника, подобного черной молнии, трусливого жирного пингвина, гагар, замирающих от страха при оглушительных раскатах грома, дополнялось энергичным утверждением автора: «Буря, скоро грязнет буря! Пусть сильнее грязнет буря!» [7, с. 8]. Эти слова сразу же стали крылатыми, а «Песня» превратилась в революционную прокламацию. Горький создал еще один неканонический жанр, идя от классической оды к *песне-прокламации*. Самого писателя сразу же стали называть буревестником революции, пророком грядущей победы. В «Песне о Буревестнике», как и в «Песне о Соколе» немаловажную роль играет музыкальное сопровождение текста: гулкие удары грома, вой ветра, рев бушующих волн создают ту самую «музыку революции», которую услышал А. Блок, работая над знаменитой поэмой «Двенадцать». Художник революции Горький услышал ее значительно раньше и воплотил в синтезе разных художественных структур.

Новаторская система жанров продолжала складываться на пути Горького к синтезу социализма

с религией, а нищешанства с марксизмом. Обратимся к повести «Мать», которую долгое время рассматривали лишь как первое произведение социалистического реализма в русской литературе и до сих спорят, повесть это или роман. Небольшое по объему произведение с явными признаками традиционной повести очень сложно по своему идеиному содержанию и поэтике. Задумав написать повесть о Матери, которая стоит у истоков новой жизни, Горький, живя в Америке, представлял себе «весь мировой процесс как шествие *детей* к правде» [8, с. 157]. Правдой для писателя была в тот период идеология социал-демократии и твердая уверенность, что новая жизнь в России начнется только после пролетарской революции. Лидеру американских социалистов Морису Хилквиту Горький сообщил: «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. 210].

Однако в процессе работы, которая продолжалась на Капри в 1907 году, Горький расширил замысел произведения, решив показать, как идеи социал-демократии овладевают душами русских людей, постепенно замещая в них христианскую религию. Под влиянием книги американского философа Г. Джемса о многообразии религиозного «опыта» и «других большевиков» (А. Богданова, В. Базарова, А. Луначарского), которые окружали его на Капри, писатель решил, что социализм может стать истинной верой трудового человека в России. Неграмотная вдова рабочего Ниловна, которая, поверив в новую «правду сына», распространяет ее в народе (на фабрике и в деревне) приобретает облик Богоматери. Большевик Павел Власов выступает в роли Иисуса Христа, а его друзья напоминают 12 апостолов. Всё произведение после расширения и углубления замысла, стало синтезом реалистической летописи революционных событий 1902 г. в Сормове и мифологического «евангелия для пролетариата». Совмещение реалистических и модернистских художественных приемов в рамках одного произведения потребовало и трансформации его жанра, который можно назвать *романом-утопией*.

Сопоставим «Мать» с романами А. Богданова «Красная звезда» (1908) и «Инженер Мэнни» (1913), повествующими об идеальном коммунистическом обществе, существующем на Марсе. Инженер-большевик Леонид, участник революции 1905 г., отправляется вместе с марсианами на красную планету и узнает, что коммунизм возник там еще во время строительства марсианских каналов. С тех пор наука и техника так далеко шагнули вперед, что марсиане могут совершать космические полеты на Землю и Венеру, широко используют внутриатомную энергию, саморегулирующиеся организмы, знают о компьютерах и телевизорах. Они широко используют «организационную науку»: все заняты разумным творческим трудом, переходя из одного учреж-

дения в другое. Их беспокоит только недостаток радиоактивных материалов, которые они пытаются добить на других планетах.

Романы А. Богданова — это научные утопии, которые роднит с горьковской «Матерью» вера в безупречность модели социализма (нижней формы коммунизма) для русского общества. Утопия, как изображение идеального общественного строя в прошлом или будущем, основана на критике современного строя в любой стране («Утопия» Томаса Мора). Горький и Богданов, будучи социал-демократами, протестуют против самодержавного строя в России и создают идеальную модель будущего. Однако у Богданова утопия построена на фантастике, осложненной его «организационной наукой» и предвидением новых технических открытий. У Горького реалистическое описание жизни рабочей слободки и революционного движения в Нижнем Новгороде и Сормове сочетается с мифопоэтической символикой. Народная толпа на демонстрации сравнивается с символом революции Буревестником: «Теперь толпа имела форму клина, острием ее был Павел, и над его головой красно горело знамя рабочего народа. И еще толпа походила на черную птицу — широко раскинув свои крылья, она насторожилась, готовая подняться и лететь, а Павел был ее клювом» [8, с. 108]. Модернизация самой идеи революции привела к проповеди социализма как нового Слова Божьего.

Искренняя вера, что социализм станет новой религией трудящегося человека в России и поможет изменить несправедливый социальный строй, сплачивает героев повести «Мать» в одного Человека с большой буквы, полного неисчерпаемой силы. Ниловна говорит о друзьях сына: «...хотя у каждого было свое лицо, — для нее все лица сливались в одно, спокойно решительное, ясное лицо с глубоким взглядом темных глаз, ласковым и строгим, точно взгляд Христа на пути в Эммаус» [8, с. 108]. Апостолы новой веры, они идеализированы автором, поэтому изображены иконописно и исключительно светлыми красками. Характерный для утопии контраст настоящего и будущего Горький передает с помощью чередования черных и белых тонов: изображение грязной слободки и ясного солнечного дня забастовки, отжившие свой век судьи и молодые полные сил подсудимые, утверждающие правду социализма. Характерно для утопии и отсутствие в произведении индивидуализированных характеров, за что Горького не раз упрекали критики, отказывая «Матери» в художественности. Но если учесть жанровое своеобразие и романтический мифологизм произведения, станет ясно, что Горькому важны не реалистические картины борьбы пролетариата, а богостроительские идеи, заключенные в нем. Пропаганда идей социализма была облечена в форму нового пролетарского «евангелия», а ее герои напоминали Христа и апостолов. Идеализирована и «душа воскресшая» Ниловна, хотя по сравнению с другими главными героями изображена живыми, а не иконописными красками.

Другие признаки утопии как жанра (замкнутость пространства действия, оторванность идеала от реальности) тоже можно найти в «Матери» Горького. Действие происходит в пределах одного небольшого провинциального местечка, центром которого является фабрика. Отдельные отступления («хождение» Ниловны и большевиков-интеллигентов в деревню) даются в духе идеи о необходимости создания нового Бога для народа, т. е. выпадают из реалистического развития событий. Образ Павла Власова и его матери даже большевистские критики, в том числе В. Воровский, считали нетипичными для рабочей среды, хотя Горький утверждал, что у них есть реальные жизненные прототипы. Все это заставляет признать, что «Мать» как роман-утопия отразил новаторские поиски Горького-художника. В нем впервые в русской литературе социализм был изображен как проявление духовной жизни русского народа, мечтавшего о свободной и счастливой жизни. Отразив наиболее актуальные религиозно-философские искания своего времени, писатель попытался соединить социализм с религией, что вызвало резкую критику в либеральной среде и неодобрение В. И. Ленина.

Несмотря на холодный прием «Матери» в России, Горький продолжал свой путь к созданию синтеза реализма, романтизма и социалистического мифотворчества. Следующим этапом на этом пути стали «Сказки об Италии» (1911–1913), которые по жанру фактически являются художественными очерками о прекрасной стране Италии и ее удивительном народе. Реалистические описания городов и островов чужой страны, мастерски сделанные портреты простых итальянцев сочетаются в цикле очерков с символическими образами моря, солнца, вечно живой природы. При этом яркие картинки жизни итальянского народа Горький дает сквозь призму социалистического идеала. Идея пролетарской солидарности и активности во имя построения новой счастливой жизни отчетливо слышна во многих сказках: о строительстве Симплонского туннеля, встрече детей Пармы, рабочих обществах Милана и Турине, коммуне в Сенеркиле и др. В XIII сказке Горький приводит слова простого человека: «Социалисты? О, друг мой, рабочий человек рождается социалистом, как я думаю, и хотя мы не читаем книг, но правду слышим по запаху, — ведь правда крепко пахнет и всегда одинаково — трудовым потом!» [9, с. 72].

Почему же Горький назвал свои очерки сказками? Канонический жанр сказки существует в разных формах: русская народная сказка, фантастическая сказка, сатирическая сказка, сказка для детей. «Сказки» об Италии близки к фольклорному жанру, о котором сказано «Сказка-ложь, да в ней намек, добрым молодцам урок». Создавая идеализированный образ Италии и ее народа, Горький подчеркивает те черты народного сознания, которые он хотел бы видеть в русском народе: коллективизм, товарищескую взаимопомощь, трудовой энтузиазм, человеческую

отзывчивость, уважение к собственной истории, демократизм. При этом он выражает не расхожий марксистский тезис «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!», а собственные мысли об общественном прогрессе, как движении общества к социалистическому строю. Он верит, что проводником разума должен быть Человек с большой буквы, внутренне свободный, гармонически цельный, непобедимый. Романтическая мечта о новом человеке, характерная для всего творчества Горького, превращает его итальянские очерки в сказки.

Та же мечта является идеальным стержнем автобиографической трилогии Горького «Детство», «В людях», «Мои университеты», которые по жанру являются ярчайшим образом автобиографической прозы. Писатель воссоздает реальную обстановку, в которой проходили его детство и юность, мастерски рисует образы родных (бабушка, дедушка, мать, отчим, родня), обстановку, в которой он жил «в людях». Но все это — лишь канва, по которой Горький искусно вышивает произведения, наполненные сложной морально философской проблематикой. Он создает миф о себе самом, ибо Алеша Пешков — не просто мальчик, а новый человек, который растет в старом обществе, несмотря на «свинцовую мерзоту русской жизни» Писатель признается, что порой изображение мира бывает у него чересчур темным, и замечает: «Но правда выше жалости, а ведь *не про себя* я рассказываю, а про тот тесный душный круг жутких впечатлений, в котором жил — да и по сей день живет — простой русский человек» [10, с. 30].

Сложный процесс формирования детской души под влиянием окружающей среды, описанный в трилогии, сочетается с кардинальными мировоззренческими вопросами о вере и безверии, назначении человека и смысле жизни, свободе и необходимости, гуманизме и жестокости. Алеше ближе добрый Бог бабушки, чем жестокий и злой Бог дедушки, наказывающий человека за малейшую провинность. Но христианское всепрощение тоже чуждо мальчику: он не может подставлять вторую щеку, когда его бьют, и не прощает обид. Со временем у него рождается своя «еретическая» вера в Человека с большой буквы, заменяющая ему религию. В трилогии ощущимо присутствует тема России и ее судьбы, проблема русского национального характера. В «пестрых душах» героев Горького уживаются дерзкая непокорность и рабская психология, звериное и человеческое, но он верит, что в стране «сквозь жирный пласт всяческой дряни победно прорастает яркое, здоровое, творческое, растет доброе, человечное» [10, с. 134].

Как мы видим, традиционный жанр автобиографической повести («Детство» Л. Толстого, «Детские годы Багрова внука» С. Аксакова) у Горького неизмеримо усложняется. Описание событий реальной жизни ребенка превращается в «жизнестроение», столь популярное в литературе Серебряного века. Элементы мифотворчества явно присутствуют в повестях: Алеша — это Алексей Божий человек, бабуш-

ка и дедушка — контрастно противопоставленные типы русского народа, обладающего двумя душами, восточной и западной, книга — «символ бессознательного» по Юнгу, спасает героя от злых духов. Социалистическое мифотворчество создает из реальной биографии героя символическое повествование о будущих судьбах России. Говоря о жанре биографии, С. Аверинцев писал: «Биография может, не переставая быть биографией, быть энкомием, диалогом и еще многое чем другим» [1, с. 198–199].

Синтез реализма, романтизма и социалистического мифотворчества завершился в итоговом произведении Горького «Жизнь Клима Самгина», которую можно назвать книгой века. Говоря о ней, литературоведы обычно пользуются жанровыми определениями роман или эпопея. Бессспорно, это произведение принадлежит в жанровой категории большой прозы, однако сам автор назвал его «повестью». Задумано оно было как роман, действие которого организовано вокруг главного героя, имя которого вынесено в заглавие. Жизнь либерального интеллигента Клима Самгина, человека средних способностей, но «выдумывающего себя» как героя, прослежена от рождения до смерти. Но Горький работал над произведением более 12 лет, и роман постепенно превращался в нечто большее, ибо автор населил его множеством персон, создающих полифоническую симфонию жизни, в которую погружен Самгин. Более того, писатель постепенно переакцентировал внимание читателя, перенося его с жизни отдельного человека на описание сорока лет истории России. Вместо изображения «героя и массы» возникает проблема «героя-массы», т. к. под влиянием пропаганды социализма слепая толпа, не сознающая своих целей «масса икринок», постепенно превращается в революционную силу. Трагедия Ходынки, мирное шествие рабочих к царю в день кровавого воскресенья, похороны Баумана, декабристское восстание 1905 года, февраль 1917 — этапы развития народного самосознания, позволяющие назвать произведение эпопеей.

Горький довел повествование до Февральской революции, но так и не смог завершить его. М. И. Будберг, которой посвящена «Жизнь Клима Самгина», так ответила на вопрос горьковедов о конце произведения: «Я думаю, что Алексей Максимович так и не пришел к определенному решению» [3]. Этому можно верить. Сохранилось несколько вариантов предполагаемой судьбы главного героя: Клима Самгина убивает революционная толпа («Уйди с дороги, таракан!»), он уезжает за границу и примыкает к эмигрантам, остается в Советском Союзе и становится «врагом народа», кончает жизнь самоубийством. Неоднозначное отношение Горького к событиям Февраля и Октября 1917 года заставило его заново пересмотреть соответствующие страницы истории. Четвертый неоконченный том «Жизни Клима Самгина» свидетельствует о мучительном процессе пересмотра горьковских взглядов в 1933–1936 гг.

Тем не менее советские литературоведы уверенно называли произведение Горького крупным достижением социалистического реализма. Б. В. Михайловский сделал такой вывод, основываясь на том, что российская действительность показана писателем в ее революционном развитии [12, с. 403]. Историзм, действительно, присущ произведению. Но сложное полифоническое единство, в котором судьба отдельной личности рассматривается на фоне сорока лет жизни России и развития общественного сознания интеллигенции, никак не назовешь типичным образцом социалистического реализма. Показывая трагедию личности в период смены эпох и глобальной переоценки ценностей, Горький следует за мастерами европейского интеллектуального романа (Р. Роллан, Г. и Т. Манны, Г. Уэллс, Д. Джойс, М. Пруст). Но в отличие от них, он называет свое произведение повестью, имея в виду широкое толкование термина — «повествование», как в древнерусской «Повести временных лет». Жанр среднего эпоса расширяется в этом случае безмерно, т. к. повесть о герое плавно переходит в описание судеб русской интеллигенции на переломе XIX–XX веков и шире — о трагической истории страны и ее народа. А Самгин выступает в роли медиума, сознание которого вызывает к жизни «все наши ходынки, все гетакомбы, принесенные нами в жертву истории» [11, с. 644]. Постижение России происходит параллельно с раскрытием характера главного героя. Художественное мастерство писателя столь велико, что каждая идея облекается в образы реальных персонажей, а иногда и в образы исторических деятелей эпохи.

Можно сделать вывод, что, будучи художником-новатором, Горький с самого начала творчества искал способы создания нового искусства, адекватного требованиям времени. Синтез реализма и романтизма, который он осуществлял в раннем творчестве и на уровне метода, и в области поэтики и жанра, осложнился идеями богостроительства и социалистического мифотворчества, которые широко распространялись в литературе Серебряного века. Полемизируя с писателями-декадентами, Горький тем не менее внимательно присматривался к творческим достижениям модернизма и использовал их в своих произведениях. Зрелое творчество писателя прошло в значительной степени за границей, где Горький внимательно следил за современными те-

чениями в науке, философии и искусстве. Идя по пути синтеза разных литературных форм, он стал новатором и в области жанров, о чем свидетельствуют «песни» вместо традиционной «оды», «роман-утопия» «Мать», «сказка» вместо «очерка», «жизнестроение» вместо автобиографической повести, наконец, «повествование», объединяющее одновременно роман и эпопею. Новаторство Горького в области жанров во многом было подхвачено советской литературой 1920-х гг. В частности, его «песня» заменяющая восторженную оду революции, широко распространялась в творчестве пролетарских поэтов, а роман-утопия воскрес в творчестве А. Толстого («Аэлита»), А. Беляева («Человек-амфибия» и др.). Писатель был не только связующим звеном между русской классической и новой советской литературой, но и ярчайшим представителем Серебряного века.

Литература

1. Аверинцев С. С. Жанр как абстракция и жанры как реальность: диалектика замкнутости и разомкнутости // Аверинцев С. С. Риторика и истоки европейской литературной традиции. М.: Языки русской культуры, 1996. 448 с.
2. Баринова Е. Б. Проблема классификации в теории жанров // Вестник Челябинского государственного университета. 2012. № 6(260). Вып. 64. С. 17–25.
3. Беседа М. И. Будберг с сотрудниками ИМЛИ 6 декабря 1973 г. // Архив А. М. Горького. МоГ-2–48–7.
4. Горький М. Полное собрание сочинений. Письма: в 24 т. Т. 5. М.: Наука, 1999. 492 с.
5. Горький М. Полное собрание сочинений: в 25 т. Т. 1. М.: Наука, 1968. 702 с.
6. Горький М. Полное собрание сочинений: в 25 т. Т. 2. М.: Наука, 1969. 479 с.
7. Горький М. Полное собрание сочинений: в 25 т. Т. 6. М.: Наука, 1970. 622 с.
8. Горький М. Полное собрание сочинений: в 25 т. Т. 8. М.: Наука, 1970. 604 с.
9. Горький М. Полное собрание сочинений: в 25 т. Т. 12. М.: Наука, 1971. 623 с.
10. Горький М. Полное собрание сочинений: в 25 т. Т. 15. М.: Наука, 1972. 965 с.
11. Максим Горький. Pro et contra. Антология. СПб.: РХГИ, 1997. 901 с.
12. Михайловский Б. В. Творчество Горького и мировая литература. М.: Наука, 1965. 648 с.
13. Поэтика русской литературы конца XIX — начала XX века. Динамика жанра. Общие проблемы. Проза. М.: ИМЛИ РАН, 2009. 829 с.
14. Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. М.: Наука, 1996. 334 с.

DOI 10.25991/AE.2019.79.80.010
УДК 82–32

Л. А. Спиридонова

Спиридонова Лидия Алексеевна — доктор филологических наук, профессор Института мировой литературы им. А. М. Горького РАН, зав. отделом изучения и издания творчества М. Горького

«ЖИЗНЬ КЛИМА САМГИНА» М. ГОРЬКОГО — КНИГА ВЕКА*

«Жизнь Клима Самгина» — художественное завещание М. Горького, незаконченное итоговое произведение, замысел которого возник вскоре после первой русской революции. Оно мыслилось писателю как «роман века», в котором будет изображена не только судьба отдельного человека на широком фоне истории России с 1880 г. до февраля 1918 г., но и хроника духовной жизни русской интеллигенции. В статье на новом архивном материале рассматривается история создания и трансформация замысла «Жизни Клима Самгина», а также тема народа, превращающегося из слепой толпы в организованную силу, способную изменить ход истории.

Ключевые слова: М. Горький, Самгин, повесть, герой, толпа, революция.

L. A. Spiridonova

“THE LIFE OF KLIM SAMGIN” BY M. GORKY — THE BOOK OF THE CENTURY

“The life of Klim Samgin” artistic last will and Testament of M. Gorky, unfinished final work, the intention of which appeared shortly after the first Russian revolution. It was conceived the writer as a “novel of the century”, which depicts not only the fate of individuals on a broad background of the history of Russia from 1880 until February 1918., but chronicle of the spiritual life of the Russian intelligentsia. In the article on new archival materials considers the history of creation and transformation plan “The life of Klim Samgin” and also the theme of people becoming blind from the crowd into an organized force that can change the course of history.

Keywords: Gorky, Samgin, the story, the hero, the mob, the revolution.

«Жизнь Клима Самгина» — итоговое произведение М. Горького, его художественное завещание, над которым писатель работал более десяти лет. Замысел возник вскоре после первой русской революции и отразился в таких набросках, как «Жизнь г. Платона Ильича Пенкина», «Записки д-ра Ряхина», повести «Все то же». Однако непосредственная работа над произведением началась в январе 1925 г. и продолжалась до последнего дня жизни. Текст непрерывно усложнялся и расширялся, повествование приобретало то черты романа, то эпопеи в четырех книгах. Последний четвертый том остался неоконченным, более того в последний год жизни Горький не раз выражал желание переделать «Жизнь Клима Самгина» с начала до конца.

Произведение мыслилось писателю как «роман века», в котором структурный принцип «персонажного» романа соединен с хроникой духовной жизни русской интеллигенции и «движущейся панорамой десятилетий» истории России с 1880-х гг. до февраля 1918 г. Горький писал 21 марта 1925 г. Р. Роллану: «Начал писать роман о выдуманных людях. Очень хочется работать. Роману придаю значение итога всего, что мною сделано» [14, с. 146], а в письме 10 сентября 1925 г. пояснил:

Писать русский роман — очень трудно, ибо приходится изображать людей, много думающих и говорящих, но неясно чувствующих и мало делающих. Собственно говоря, я, вероятно, напишу не роман,

а хронику духовной жизни России с 80-х гг. до 1918 го. Конечно, будут женщины и любовь, будут драмы — самоубийства, но — гораздо больше будет «разговора». Такова правда русской жизни, как мне кажется [14, с. 263].

В письме А. К. Воронскому от 23 марта 1926 г. Горький охарактеризовал тематический диапазон книги еще шире: «Я должен изобразить все классы, «течения», «направления», всю адову суматоху конца века и бури начала XX-го!» [24, с. 24]. В беседе с полпредом СССР в Италии Д. И. Курским он сказал:

Я не могу не писать «Жизнь Клима Самгина». У меня накопился фантастически обширный материал, он властно требует, чтобы я объединил его, обработал. Я не имею права умирать, пока не сделаю этого... Есть у Менделеева книга с весьма полновесным названием «К познанию России». Я был бы счастлив, если бы мою хронику можно было так назвать... Быть может, сразу вешь моя не будет понята. Но когда-нибудь оценят... [3, с. 204].

А в конце жизни признавался самому себе:

«Самгин» есть меня. Никогда еще я не чувствовал так глубоко ответственности своей перед действительностью, которую пытаюсь изобразить. Ее огромность и хаотичность таковы, что иногда кажется: схожу с ума [1, с. 203].

Как мы видим, писатель попытался заново осмыслить историю России и проблему трансформации

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

индивидуалистического сознания в эпоху глобальных социальных перемен. Если учесть, что его собственное сознание претерпело с 1928 по 1936 г. существенные изменения в связи с возвращением писателя на родину из итальянского зарубежья, можно понять, почему итоговое произведение Горького, его художественное завещание, создавалось так долго и мучительно трудно. По свидетельству коменданта дачи в Крыму М. И. Алексеева, писатель работал над произведением вплоть до конца мая 1936 г.:

В последний приезд в Тессели Алексей Максимович усиленно работал над «Клином Самгиным». У него был жесткий режим дня. Вставал к восьми часам утра и почти без перерыва работал до обеда. После обеда выходил на прогулку, бродил по парку или уходил в лес. Затем снова работал — иногда до часу-двух ночи. Выходных дней не признавал [2, с. 69].

Несмотря на это Горький так и не успел кончить книгу.

В центре произведения фигура Клима Ивановича Самгина — «революционера поневоле», ощущающего себя «жертвой истории». Он постоянно мечется между непримиримыми общественными силами, между «да» и «нет», пытаясь самоопределяться. За его «двойничеством» скрыта не только трагедия индивидуалиста, «среднего» человека, обладающего гипертрофированным чувством собственной исключительности. Страницы его жизни дают Горькому возможность изобразить трагедию русской интеллигенции, поставленной волей истории в положение между «молотом и наковальней», между угнетателями и угнетенными, и пытающуюся быть надклассовой и беспартийной. Являя собой новую вариацию «лишнего человека», тип героя, похожего на «человека из подполья» Ф. М. Достоевского, Самгин выступает в роли «временно обязанного» революционера, который помогает делать революцию только до конституции, а потом принимает «более или менее активное участие в спасении России от революции» [4, с. 37].

Горький неоднократно писал, что хотел изобразить в Самгине тип индивидуалиста, лишенного каких-либо яких качеств и убеждений, но претендующего на значительную роль в общественной жизни. Социально-психологические черты явления, которое получило обобщенное название «самгинщины» писатель находил не только в русской жизни, но именно среди российской интеллигенции он видел особенно много людей, «выдумывающих» себя и становящихся впоследствии жертвами собственной выдумки. Не удивительно, что, низвергая Горького с пьедестала классика, видные деятели русской эмиграции, а следом за ними современные критики в лице Б. Парамонова или В. Костикова изображают самого писателя жертвой собственного «иллюзиона счастья», мифа о справедливом обществе будущего и новом социалистическом Человеке [см. 5].

В «Жизни Клима Самгина» повествование о главном герое переходит в рассказ о судьбах русской интеллигенции на переломе XIX и XX веков и шире — о трагической истории страны и ее народа. Самгин выступает в роли медиума, сознание которого вызывает к жизни «все наши ходынки», «все гекатомбы, принесенные нами в жертву истории». Постижение России происходит параллельно с раскрытием характера главного героя. Горький проводит его через испытание народничеством, марксизмом, легальным марксизмом, большевизмом, веховством, анархизмом, нигилизмом. Ироническое отношение Клима к высохшему, превратившемуся в мумию дяде Якову свидетельствует о неприятии им революционного народничества. В постоянных спорах с Кутузовым выявляется органическая чуждость самгинского мировосприятия большевизму. Герои дискусируют о теории солидарности классов и классовой борьбе, об идее «Великой России» и об «эросе в политике», о легальной организации рабочего класса, которая позволила бы ему участвовать в буржуазном парламенте, и о «зубатовщине».

Художественное мастерство писателя столь велико, что каждая из этих идей облекается в образы горьковских персонажей, а то и реальных исторических деятелей со своим складом мыслей и чувств. Роллан писал Горькому:

Я восхищен жгучей беспристрастностью Вашего глаза и ума, умеющих с безошибочной ясностью увидеть всех этих пасынков природы, которых она бросила на полпути, недоделанными, неполнценными, и изобразить их с своеобразной любовью, которая и ненавидит, и презирает. В Вашей книге нет ни одного образа, с которым Вы не «слились бы». (Я хочу сказать, «в чью шкуру Вы не влезли бы» — относясь к ним часто со сдержаненным гневом, но всегда справедливо и человечно) [2, с. 202].

Из всех персонажей Горький более всего «сливается» с Клиром Ивановичем Самгиным. Его образ имеет собирательный характер, т. к. прототипами героя, по признанию Горького, были известные общественные и литературные деятели: С. П. Мельгунов, В. С. Миролюбов, К. П. Пятницкий, А. А. Ярошевский, В. С. Лукин, Н. И. Тимковский, П. Н. Шатагин, Ю. И. Айхенвальд и прочие. Продолжая этот ряд, горьковеды находили черты Клима Самгина во многих писателях, журналистах, общественных и культурных деятелях Серебряного века. Однако, как и другие действующие лица в горьковском произведении, реальные прототипы являются лишь материалом для создания художественных образов героев.

Сохранился список имен, сделанный Горьким в период работы над первыми двумя томами «Жизни Клима Самгина», которые были написаны в Сорренто. Из него следует, что прототипами Лютова являются С. И. Морозов и С. И. Мамонтов, Дьякона — К. П. Радонежский, Спивак — А. А. Каспари, старого писателя — Н. Н. Златовратский. На осно-

вании документальных источников установлено, что Марина Зотова многими чертами напоминает купчиху Ю. А. Болотову, Степан Кутузов списан с большевиков И. И. Скворцова-Степанова, Л. Б. Красина, Н. Е. Вилонова, а провокаторша Никонова — с Н. К. Истоминой.

В густо населенном произведении Горького, которое фельетонист Арго назвал романом «на 800 персон», реальные политические и общественные деятели встречаются наряду с вымыщенными. На его страницах появляются император Николай II, императрица Александра Федоровна и цесаревич Алексей, великие князья, политические и общественные деятели П. А. Столыпин, С. Ю. Витте, Г. А. Гапон, Е. Ф. Азеф, глава китайской государственной миссии Ли-Хунг-Чанг и многие другие. Часто мелькают известные писатели: Л. А. Андреев, А. И. Куприн, З. Н. Гиппиус, А. С. Рославлев, авторы известного сборника «Вехи». Особенно много революционеров — от народников до большевиков: В. И. Ленин, Н. Э. Бауман, В. Богомолов, А. Ф. Войткевич, О. Иваницкая, А. В. Ухтомский и др. Горький старается максимально придерживаться реальности, используя мемуары и свидетельства современников, историческую литературу. Так, рассказ о хищении Ли-Хунг-Чангом изумрудов во время работы Всероссийской торгово-промышленной выставки дается со слов главного полицмейстера генерала Фабрициуса.

Не раз на страницах «Жизни Клима Самгина» появляется сам Горький — то в облике высокого рыжеусого человека, похожего на переодетого солдата, то модного писателя, воспевшего боярков. О нем упоминает Туробоев накануне 9 января 1905 г., рассказывая о готовящейся провокации: «Вчера, у одного сочинителя, Савва Морозов сообщал о посещении промышленниками Витте» [9, с. 542]. Это сам Горький в день «кровавого воскресенья» идет в плотной толпе рабочих, которых ведут нижегородцы А. Войткевич и О. Иваницкая, именно он прячет за пазуху красное знамя, услышав протест манифестантов «Прочь с флагом!», он приводит Гапона в Вольное Экономическое общество, чтобы собравшиеся могли убедиться, что священник жив.

Примечательна сцена на квартире Горького 9 января 1905 г., в которой помимо самого Горького участвуют Савва Морозов, эсер П. М. Рутенберг и Гапон. По комнате мечется только что переживший расстрел возглавляемой им народной манифестации человек, похожий «на цыгана, не из ловких». Горький и Морозов относятся к нему с нескрываемым презрением. Гапона отправил на квартиру писателя Рутенберг, чтобы переодеть его, постричь и перевправить за границу.

Обратимся к черновому наброску этой сцены:

Кроме попа в комнате как будто никого не было, все молчали. Человек с рыжими усами стоял, прислонясь к стене солдатски прямо, в оскаленных его зубах торчала не зажженная папироса, у него — лицо

человека, который может укусить, и папиросу он воткнул в зубы только для того, чтобы не закричать на попа. Рядом с ним на стуле, в позе человека, готового вскочить и бежать, плотный Морозов, чем-то похожий на чугунный утюг. Он близко от Самгина и [Самгину] слышно, как они шепчутся:

— Вождь, а?

— Твой человек с большой буквы, — ответил Морозов, и его татарское лицо как будто перевернулось от быстрой ядовитой улыбочки.

— Жалоба — без гнева, обида — без ненависти.

— Нищий. Вошь [2, с. 331].

Иронический каламбур «вождь — вошь», характеризуя Гапона, существенно снижает образ проповедника, которому верили тысячи рабочих: вместо Человека с большой буквы — фигляр. Эта сцена отражает эволюцию мировоззрения самого Горького, который в 1905 г. еще верил в искренность Гапона, считая его христианским демократом, даже пытался наладить с ним контакты, и только после его убийства узнал о связях Гапона с Департаментом полиции. В очерке «Поп Гапон», написанном для одной из американских газет в 1906 г., Горький писал:

Это — человек случая, выдвинутый вперед других бурей времени, не потому, что он — талант, а только потому, что у него развита впечатительность, которая позволяет ему воспринимать и отражать настроение момента, у него есть честолюбие, которое толкает его вперед и — затем губит <...> Такого типа люди высказывают вперед на минуту для того, чтобы в следующую напялить на свои плечи мантию герцога. Их значение в истории — ничтожно, их гибель — вполне естественна. Это — эфемериды в политической жизни [6, с. 402].

Создавая второй том «Жизни Клима Самгина» в 1927–1928 гг., Горький снова пересмотрел известные страницы истории, и вынес более суровый приговор Гапону — не вождь, а человек, который пытался обмануть рабочих, следя коварному замыслу полицейского начальника Зубатова — оторвать недовольные народные массы от революционных пропагандистов. Теперь это уже не искренне заблуждающийся человек, а позор и трус, не сознавший своей ответственности перед историей. Многие исторические факты в «Жизни Клима Самгина» подчинены задаче показать, кто претендовал на роль вождей в русской истории и какова в ней роль личности и народной массы.

Сплав реальности и вымысла в «Жизни Клима Самгина» создает впечатление подлинности происходящего, эффект исторической хроники, в которой изображены Ходынка и Всероссийская торгово-промышленная выставка 1896 г. в Нижнем Новгороде, «кровавое воскресенье» и баррикады на Пресне в 1905 г., восстание на броненосце «Потемкин» и Первая мировая война, наконец, взлом дверей хлебных магазинов, с которого началась Февральская революция 1917 г. Все эти события

пропущены сквозь призму сознания Клима Самгина, т. е. их оценка дается не автором, а героем, отражающим точку зрения рядового либерального интеллигента.

В произведении действуют представители всех классов, члены самых разных партий, в изобилии возникавших в ту пору на Руси. Воспроизведя ожесточенные споры на актуальные темы о судьбах России, роли интеллигенции и народа в истории, проблемах национального и интернационального, самодержавия и демократии, анархии и твердой власти, Горький дает широкую панораму политической и общественной жизни конца XIX — первой трети XX в. С первых страниц «Жизни Клима Самгина» читатель погружается в накаленную атмосферу споров о народе и общественном прогрессе. Звучат цитаты из статьи Л. Н. Толстого «Прогресс и определение образования», из работ Н. К. Михайловского «Что такое прогресс?», «Десница и шуйца Льва Толстого». Речь идет о теории прогресса, согласно которой нет никаких правил развития общества, ибо «общий вечный закон написан в душе каждого человека» [8, с. 73].

Во многом соглашаясь с Толстым, Н. Михайловский ставил общественный прогресс в прямую зависимость от нравственности, справедливости и разума. Он писал, что «исторический ход событий сам по себе совершенно бессмыслен и, взятый в своей грубой эмпирической целости может оказаться таким смешением добра и зла, что последнее перевесит первое» [12, с. 51]. Отголоски этих идей слышны в споре Клима Самгина и Любаши Сомовой. Она спрашивает:

Классовая точка зрения совершенно вычеркивает гуманизм, верно?

— Совершенно правильно, — отвечал он, и желая смутиТЬ, запугать ее, говорил тоном философа, привыкшего мыслить безжалостно. — Гуманизм и борьба — понятия взаимоисключающие друг друга. Вполне правильное представление о классовой борьбе имели только Разин и Пугачев, творцы безжалостного и беспощадного русского бунта. Из наших интеллигентов только один Нечаев понимал, чего требует революция от человека.

Тут Самгин чувствовал, что говорит не столько для Сомовой, сколько для себя.

— Требует она, чтобы человек покорно признал себя слугой истории, жертвой ее, а не мечтал бы о возможности личной свободы, независимого творчества [9, с. 156].

Мечтая о личной свободе и независимости, Самгин резко критикует марксистскую теорию прогресса. Победа революции видится ему как торжество «массократии», а не демократии. Он убежден, что социализм в его реальном воплощении приведет к новому варварству, к разрушению и гибели культуры. В отличие от него, Горький верит, что только социализм может дать подлинную свободу народу и приведет к расцвету лучших черт личности. Так

уже во втором томе произведения намечается разногласие между автором и главным героем. Иногда они даже встают друг против друга как враги: в четвертом томе Самгин размышляет: «Историю делают герои... Безумство смелых... Харламов» [13, с. 511].

Цитируя известную горьковскую фразу: «Безумство храбрых — вот мудрость жизни» [17, с. 47], он опровергает убеждение Горького, что историю делает народ. Духовная эволюция Самгина завершается полным отрицанием марксизма и исторического материализма. Читая книги Маркса, Плеханова, Ленина, он понимает, что решительно не согласен с «философией истории, по-новому изображающей процесс развития мировой культуры. Нет, историюдвигают, конечно, не классы, не слепые скопища людей, а единицы, герои, и англичанин Карлейль ближе к истине, чем немецкий еврей Маркс. Марксизм не только ограничивал, он почти уничтожал значение личности в истории» [13, с. 511].

Клим Самгин ведет счет личностям, неприемлемым, враждебным ему: Аркадий Спивак, товарищ Яков, Харламов, Тагильский, Макаров, Илоков, Поярков, Тося и ее друзья. А главное, Кутузов, «тяжелый, подавляющий человек и те, кто рядом с ним». Все они верят в необходимость социальных изменений, агитируют на фабриках, организовывают политические стачки, проповедуют в армии и даже поговаривают о гражданской войне. Чем ближе к концу подходит произведение, тем больше становится заметным расхождение взглядов автора и главного героя, хотя голос писателя практически неразличим среди полифонического многоголосия хора. И хотя многие упрекали Горького в том, что он смотрит на мир «сквозь самгинские очки», а напостовские критики (Г. Горбачев, В. Вешнев, Я. Эльсберг и др.) прямо заявили, что Самгин — это всего лишь «ширма, за которую спрятался сам автор» [18, с. 52], это далеко не так.

Бживаясь в образ героя, чтобы максимально правдиво изобразить его мысли и чувства, Горький вовсе не подчиняется «пассивно-растерянному мировосприятию» Самгина. Авторская позиция не совпадает с самгинской хотя бы потому, что писатель поставил перед собой цель разоблачить «самгинщину» как типичное общественное явление, которое в итоге может привести к предательству. Не случайно Климу оказываются близки и симпатичны провокаторша Никонова и агент полиции Митрофанов.

На протяжении всего многотомного повествования оба — автор и герой — производят смотр своим мыслям, рассуждая о самых сложных проблемах и событиях общественно-политической жизни России. При этом Самгину становится ясно, что народ ему — «очень дальний родственник»:

О рабочем классе Клим Иванович Самгин думал так же мало, как о жизни различных племен, вхо-

дивших в состав империи — эти племена изредка напоминали о себе такими фактами, каково было «Андижанское восстание», о рабочих думалось, разумеется, чаще, — каждый раз, когда их расстреливали. Эти думы обладали свойством мимолетности, они, проходя сквозь сознание, не возбуждали в нем идеи ответственности за жизнь, основанную на угнетении людей, на убийстве их [13, с. 365].

Горький, певец пролетариата и защитник его классовых интересов, никогда не мог бы так сказать. Он изображает процесс пробуждения народного самосознания под влиянием революционной агитации большевиков. Эта тема становится в произведении центральной, объединяя исследование психологии масс с раздумьями писателя о движущих силах истории и о роли вождей масс.

Сложная и противоречивая проблематика произведения, которое автор назвал повестью в широком смысле слова (повествование, как в «Повести временных лет»), не позволила современникам оценить его по достоинству. Полемика вокруг первых томов «Жизни Клима Самгина» вызвала такой отклик Горького:

Сначала этот роман никто не поймет, будут ругать, да уже и ругают. Лет через пятнадцать кое-кто начнет смекать, в чем суть, через двадцать пять академики рассердятся, а через пятьдесят — будут говорить: «Был такой писатель Максим Горький — очень много написал, и все плохо, а что и осталось от него, так это роман “Жизнь Клима Самгина”» [19, с. 183].

После смерти Горького прошло более 80 лет, и только в XXI в. литературоведы начали по-новому перечитывать и осмысливать его «книгу века». И хотя не утратили своей актуальности и художественной ценности такие горьковские шедевры, как автобиографическая трилогия, цикл «По Руси», литературные портреты и драматические произведения, «Жизнь Клима Самгина» — бесспорно — самое сложное, пока еще не разгаданное его творение.

Колоссальный замысел сопровождался столь же колоссальной авторской работой: в Архиве А. М. Горького (Москва, ИМЛИ РАН) общий объем рукописных и машинописных страниц произведения достигает 80 000 единиц хранения, не считая мелких набросков и заметок. Заглянув в творческую лабораторию Горького и сопоставив черновые и беловые рукописи, можно проследить за динамикой развития замысла произведения и эволюцией образов.

Стоит обратиться к наиболее значимой в «Жизни Клима Самгина» теме, сохранившей свою актуальность сегодня: изображению массовых движений народа, процессу его духовного преображения под влиянием революционной пропаганды. Горький пытается проникнуть в психологию масс и решить проблему «герой и масса» или «масса — герой». Философия истории в 1920 — нач. 1930-х гг. неизменно обращалась

к этой проблеме. Именно в начале XX века возникает концепция «массового сознания» и «массовой культуры», а «человек массы» подвергается пристальному изучению. Испанский философ Х. Ортеги-и-Гассет утверждал, что в XX веке народилась новая порода людей — «мятежный человек массы» — и предупреждал:

...если эта порода людей будет хозяйничать в Европе, через каких-нибудь 30 лет Европа вернется к варварству. Наш правовой строй, и вся наша техника исчезнут с лица земли так же легко, как и многие достижения былых веков и культур. Вся жизнь оскудеет и уяннет. Сегодняшнее изобилие возможностей сменится всеобщим недостатком: это будет подлинный упадок и закат [20, с. 137].

О «закате Европы» писал в одноименной книге О. Шпенглер, В. Ратенау предупреждал, что восстание масс непременно будет вторжением варварства. Горький не мог пройти мимо этой проблемы в «Жизни Клима Самгина». Образ слепой толпы, которая в своем движении сметает все на своем пути, он создал еще в очерке «Мов», написанном на основе впечатлений от жизни в Америке. Именно там Горький наблюдал, как рождается «страшное животное, которое носит тупое имя «Мов» — толпа»:

Люди, не спеша, слагаются один с другим — их стягивает в кучу, — точно магнит опилки железа, — общее всем им ощущение тревожной пустоты в груди. Почти не глядя друг на друга, они становятся плечом к плечу, сдвигаются все теснее, и — в углу площади образовалось плотное черное тело со множеством голов. Угрюмо молчаливое, выжидательно напряженное, оно почти неподвижно. Сложилось тело, и тотчас быстро возникает дух, образуется широкое тусклое лицо, и сотни пустых глаз принимают единое выражение, смотрят одним взглядом, который бессознательно ищет нечто, о чем пугливо доносит инстинкт [6, с. 267].

В своем «чистом» виде толпа действует только под властью инстинктов: чувств голода, страха, раздражения, зависти, гнева, вожделения и пр. Но в основе всего лежит неудовлетворенность жизнью, которую могут использовать в своих целях разного рода агитаторы, «объясняющие господа». В повести «Мать», рассказывая о пробуждении классового сознания рабочих под влиянием речи Павла Власова, Горький изображает толпу так: «...толпа медленно подвигалась к нему, складываясь в темное тысячеглавое тело. Она смотрела в его лицо сотнями внимательных глаз, всасывала его слова» [21, с. 62]. На первомайской демонстрации люди стягиваются к Павлу, «окружая его, точно крупинки железа кусок магнита», а толпа превращается в большую черную птицу.

Теперь толпа имела форму клина, острием ее был Павел, и над его головой красно горело знамя рабо-

чего народа. И еще толпа походила на черную птицу — широко раскинув свои крылья, она насторожилась, готовая подняться и лететь, а Павел был ее клювом... [21, с. 157].

Образ явно ориентирован на воспетых Горьким Сокола и Буревестника, призывающего революционную бурю.

В повести «Исповедь» толпа паломников, идущих крестным ходом в Седмиозерской пустыни, изображена иначе:

...течет темными волнами тело народное к воротам обители, бьется, плещется о стены ее. Нисходит солнце, и ярко-красны его осенние лучи. Колокола трепещут, как птицы готовые лететь вслед за песнью своей, и везде — обнаженные головы людей краснеют в лучах солнца, подобно махровым макам [22, с. 385].

В образе огненной птицы изображена осиянная лучами солнца икона Богоматери, а народ, словно темный вал морской, превращается в одно идущее за ней гигантское тело. Он неудержимо летит над землей, «готовый перешагнуть все препяды и пропасти, все недоумения и страхи» [22, с. 387].

Народ становится богостроителем: огненный поток «живых сил, бурно текущих к слиянию в единую силу» совершает чудо — исцеление больной девушки. Под влиянием массового импульса веры парализованная встает и начинает ходить. Писатель верил, что объединенная коллективная энергия может стать материальной силой, а толпа превратится в Бога-народушку.

Идея колLECTивизма, которую Горький во многом заимствовал в работах А. А. Богданова, В. А. Базарова, А. В. Луначарского, вела его к утверждению необходимости «слияния» людей труда в единую созидательную силу. В переписке с Богдановым, особенно активной в 1908–1909 гг., он не раз поднимал вопрос о важности понимания психологии толпы. Называя себя «преколлективистом по Базарову» [25, с. 37], писатель выступал против социологов, которые, изучая проблему колLECTивной психологии, делают акцент на преступности толпы и преувеличивают роль личности в истории.

Среди них Горький упоминает французского социолога Г. Тарда, итальянского Ш. Сигеле и Н. К. Михайловского, представлявшего субъективную этико-социологическую школу в России. В работах «Герои и толпа», «Еще о героях», «Еще о толпе» Михайловский утверждал, что колLECTивному «автоматизму» подвержены только ущербные личности, готовые подчиниться внешней власти. Он осуждал народные бунты и восстания, считая, что их участники идут по скользкому пути, по которому можно докатиться до грабежа и разбоя.

Горький придерживался точки зрения Базарова, высказанной в статье «Материал колLECTивного опыта и организующие его формы» (опубликована

в сборнике «Очерков философии колLECTивизма» (1909. Вып. 1). По его мнению, колLECTивизм органически присущ пролетарскому сознанию и должен стать основой для создания нового типа человека в социалистическом обществе будущего («Пролетарии всех стран, соединяйтесь!»). Во многом, соглашаясь с этой точкой зрения в период жизни на Капри, Горький считал, что «настало уже время, когда взгляд на психику не только народа, но и толпы должен быть радикально изменен» [26, с. 198]. Именно поэтому, пересматривая свои взгляды и сопоставляя разные социологические концепции, в «Жизни Климa Самгина» писатель вновь ставит вопрос о том, что такое толпа — слепое безлиное чудовище, способное на любое преступление, или могучая созидательная сила, обновляющая бытие и сознание человека.

В «Жизни Климa Самгина» Горький показывает разные этапы эволюции образа толпы, которая постепенно превращается в грозную непобедимую силу. Этот мотив органически связан и с эволюцией образа главного героя, претендующего на роль идеального руководителя масс, и с осмыслением роли большевиков в событиях конца XIX — начала XX в., и с оценкой таких значимых для истории России событий, как Ходынка, Девятое января 1905 г., Всеобщая октябрьская стачка, Декабрьское вооруженное восстание 1905 г., Февральская и Октябрьская революции 1917 г.

Образ народной массы появляется уже в первом томе «Жизни Климa Самгина» в сцене поднятия деревенского колокола. Идя в пестрой толпе мужчин и сельчан из окрестных деревень, Клим не может избавиться от предчувствия трагедии.

Тихий гул толпы, сгущаясь, заражал напряженным ожиданием взрыва громовых криков. Турбоев шел впереди, протискиваясь сквозь непрочную плоть толпы, за ним гуськом, продвигались остальные, и чем ближе была мясная масса колокольни, тем глупше становился жалобный шумок бабых молитв, слышнее голоса духовенства, служившего молебен [28, с. 366–367].

Все вокруг неприятно и чуждо Самгину, который ждет, что колокол вот-вот упадет на землю, и замирает от ужаса, увидев мертвого парня в розовой рубахе, которому веревкой захлестнуло шею. Толпа пугает его, а герой — кузнец, поднявший семнадцатипудовый колокол, — не вызывает восторга: «А может, кузнец пошутил, нарочно веревку то накинул... Может, и ошибся... Всякое бывает» [28, с. 374]. Клим уверен, что трагедия неминуема там, где большое скопление народа. И толпа, и герой лишены здесь ореола.

Трагедия, которая произошла в день коронации Николая II на Ходынском поле в Москве, была чудовищным несчастьем, унесшим жизни около 2 000 человек. Огромная толпа народа, скопившаяся, чтобы получить «царский гостище», издалека кажется Самгину икрой, а головы людей — мел-

кими кругленькими зернами: «Да, поле, накрытое непонятным облаком, казалось смазано толстым слоем икры...». Он соглашается с Макаровым, считающим поведение народа «концентрированной глупостью». Неисчислимая толпа, плотно спрессованная в единую «икряную массу», пугает Клима, как пугал в детстве крестный ход. Ему кажется, что «если эта масса внезапно хлынет в город, — улицы не смогут вместить напора темных потоков людей, люди опрокинут дома, растопчут их руины в пыль, сметут весь город, как щетка сметает сор» [28, с. 468].

Но вот мимо Самгина проезжают телеги с трупами раздавленных на Ходынском поле, идут и едут искалеченные, раненые, безумные, «расплющенные» люди. Нагнетается атмосфера духоты, гущи, трясины, в которой люди хуже икринок: их головы давят, втаптывают в землю, по ним идут, как по камням: «растопчут человека и уходят, не оглядываясь на него». Образ толпы приобретает звериный характер, но зверь этот пассивен. «Возмущенных мало... Возмущенных я не видел», — говорит Маракуев. «Люди устало шли против солнца, наклоня голову, как бы чувствуя себя виноватыми» [28, с. 476]. Самгин делает вывод: «Макаров прав: люди — это икра <...> людям следует разъединиться, так они виднее и понятнее друг другу. И каждый должен иметь место для единоборства» [28, с. 489]. Дилемма «человек—толпа» решается в пользу личности, и в этом автор соглашается со своими героями.

Эволюция образа народной толпы продолжается во второй части «Жизни Клима Самгина». Уступая просьбе Варвары, Клим идет с ней в Кремль, чтобы встретить пасхальную ночь. Они попадают в плотный поток людей, который движется к памятнику царя Александра II. За стенами Кремля

толпа, сейчас же всосав его в свою черную гущу, лишила воли, начала подталкивать, передвигать куда-то <...> Холодная тьма скажа людей в единое чудовищное целое, оно волнообразно покачивалось, прогибая землю своей тяжестью. Желтые жирные потоки света из окон храмов вторгались во тьму над толпой, раздирали тьму, и по краям разрывов она светилась синевато, как лед. Свет падал на непокрытые головы, было много лысых черепов, похожих на картофель, орехи и горошины, все они были меньше естественного, дневного объема и чем дальше, тем заметнее уменьшались, а еще дальше люди сливались в безглавое и бесформенное черное [9, с. 328].

Толпа выступает в роли врага личности, ибо подавляет волю Клима, заставляя делать то, что ему чуждо.

Конные полицейские, охраняющие порядок, кажутся Самгину страшными черными кентаврами, толпа, окружившая колокольню Ивана Великого, мертвый зыбью, а сама колокольня — огромным уродливым пальцем с медным ногтем.

Клим подумал: упади она, и погибнут сотни людей из Охотного ряда, из Китай-города, с Ордынки и Арбата, замоскворецкие люди из пьеся Островского. Еще большие сотни, в ужасе перед смертью, изувечат, передавят друг друга. Или какой-нибудь иной ужас взорвет это крепко спрессованное тело, и тогда оно, разрушенное, разрушит все вокруг, все здания, храмы, стены Кремля [9, с. 328].

Если в «Исповеди» религиозная толпа рисуется как созидатель, равный по силе и могуществу Богу, то в этом отрывке «Жизни Клима Самгина» она выступает в роли разрушителя. Лишь пасхальный благовест и восклицание «Христос воскресе!» заставляет ее преобразиться: «Толпа быстро распадалась на отдельных, вполне ясных людей, это — очень обыкновенные люди, только празднично повеселевшие...» [9, с. 330]. Черное чудовище превращается в отдельных людей.

Сопоставление черновых и беловых рукописей позволяет увидеть, как развивается мысль автора. Описывая в черновой редакции день 9 января, Горький отмечает, что рабочие «шли густой черной волной, не торопясь и не шумно. В воздухе колебалась и плыл знакомый Самгину говор сотен людей, напоминавший скорее деревенский шумок, когда поднимали колокол, чем нестройный гул той рабочей толпы, которая шла в Кремль к деду царя» [9, с. 547].

Писатель подчеркивает «деловитую уверенность» людей, «единодушное стремление» к мирному разговору с царем, их серьезное и торжественное настроение. После выстрелов в безоружных рабочих толпа «рявкнула, заметалась, стала рассыпаться на кучки, единицы». Теперь в тексте черновика появляются такие фразы: «согнутые ветром, темненькие одинокие фигурки», «взмахи бессильных рук». Горький пишет: «Убитые и раненые падали головами вперед, точно кланялись убийцам в ноги» [30, с. 122].

В беловом автографе усиливается мысль об исторической значимости происходящего. После слов о «деловитой уверенности» появляется фраза, объясняющая такое настроение людей: «Самгин почувствовал в неторопливости движения рабочих сознание, что они идут на большое историческое дело» [9, с. 547]. Пытаясь договориться с царем и веря в успех мирных переговоров, рабочие даже не догадываются, что их предали и ведут под пули. В описании расстрела Горький подчеркивает доминирующую в беловом автографе мысль: понимания со стороны царя рабочие не дождались, поэтому 9 января в России была убита вера в самодержавие. Возникает выразительная символическая картина: вместо рук, доверчиво протянутых к царю, на площади перед Троицким мостом лежит отрубленная «темная кисть руки вверх ладонью» [9, с. 554].

Сравним соответствующие друг другу тексты черновой и беловой рукописей:

ЧА

«На площади валялись много шапок, галош, была аккуратно разостлана серая шаль, около нее — рукав пиджака, а среди этих вещей ползали окровавленные люди, лежали убитые в странных позах» [30, с. 122].

Горький не просто расширяет описание, делая его выразительнее и точнее. В первоначальном варианте он лишь фиксирует то, что отложилось в его памяти, т. к. сам был свидетелем происходящего. В окончательном тексте писатель дает свою трактовку трагедии, углубляя причинную последовательность событий, конкретизируя детали и доводы некоторые из них до жуткого символа (шаль, отрубленная рука, рабочий, которого вместо свободы напоили собственной кровью).

Горький подчеркивает, что после выстрелов плотное тело толпы, спрессованное вначале общим стремлением рассказать царю о своих бедах и попросить помочь, начало «рассыпаться на кучки, на единицы»: «...тело толпы распадалось, отдельные фигуры, отскакивая с боков ее, бежали прочь, падали на землю и корчились, ползли, а многие ложились на снег в позах безнадежно неподвижных» [9, с. 551–552].

Расстрел безоружной толпы, которую добивали шашками кавалеристы по приказу великого князя Владимира Александровича (Романова), озлобил народ и толкнул его к революционерам: на Васильевском острове в тот же день рабочие под руководством большевиков захватили оружейную мастерскую и начали строить баррикаду. Настроение людей стремительно меняется: «Толпа выла, ревела, грозила солдатам кулаками, некоторые швыряли в них комьями снега...» [9, с. 560]. Город гудел, чувствуя, что случилось что-то необыкновенное, устрашающее, к вечеру в типографии, захваченной большевиками, уже была отпечатана прокламация

ЧА

«Когда люди сплыли с площади, Самгин увидел распостертую на булыжнике дамскую перчатку» [30, с. 132].

БА

По площади ползали окровавленные люди, другие молча подбирали их, несли куда-то; валялось много шапок, галош, большая серая шаль лежала комком, точно в ней был завернут ребенок, а около ее, на снеге — темная кисть руки вверх ладонью. Зарубленный рабочий лежал лицом в луже крови, точно пил ее, руки его были спрятаны под грудью, а ноги, как римская цифра V» [9, с. 557].

с призывами: «К оружию, товарищи!», «Свергнем царское правительство, поставим свое!». И Самгин сделал вывод: «Героем времени постепенно становится толпа, масса...» [9, с. 580].

Следующим этапом развития образа толпы является описание манифестации черносотенцев, демонстрирующих верность царю осенью 1905 г. Стремясь противопоставить большевикам свою силу, они выводят на улицу всех, кто отвечает на звон соборного колокола, зовущего на молебен:

люди шагали быстро, говорили крикливо и необычно перепутались: рядом с горожанами, одетыми празднично, шла растрепанная мастеровщина, всюду сновали оборванные ребятишки, стремясь, как на пожар или на парад [9, с. 596].

Площадь перед собором, полная народом, кажется Самгину огромным блюдом, наполненным «салатом из овощей, зонтики и платья женщин напоминали куски свеклы, моркови, огурцов» [9, с. 596–597]. Комическое снижение образа толпы происходит параллельно с развенчанием значимости события. Горький зачеркивает слова «политическое значение дня» и пишет: «корошились люди, размахивая трехцветными флагами, поблескивая окладами икон, обнажив лохматые и лысые головы. Толпа стала гуще, плотнее и еще более похожа на винегрет из овощей» [30, с. 130–131].

Постепенно снижая образ, Горький подчеркивает комическую сущность, несерьезность происходящего:

БА

«Площадь пустела. В десятке шагов от решетки на булыжнике валялась дамская перчатка. Пальцы ее были сложены двуперстным крестом; это воскресило в памяти Самгина отрубленную кисть руки на снегу. Он посмотрел, как толпа втискивает себя в устье главной улицы города, оставляя за собой два широких хвоста, вышел на площадь, примял перчатку подошвой и пошел к набережной. Его обогнала рыженькая собачка с перчаткой в зубах, загнув хвостишко кольцом, она тоже мчалась к реке; тогда Самгин снова возвратился в сад. Там на спинках скамеек сидели воробы, точно старенькие люди; по черноватой воде пруда плавал желтый лист тополей, напоминая ладони с отрубленными пальцами» [9, с. 600–601].

Текст приобретает не только большую художественную выразительность, но и обнажает скрытый в подтексте замысел автора. Два широких хвоста толпы и хвостишко рыженькой собачки, желтенькая дамская перчатка и отрубленная солдатом-кавалеристом кисть человеческой руки, желтые листья тополей и ладони с обрубленными пальцами — эти парные детали несут огромную смысловую нагрузку. Мощному движению массы рабочих противопоставлена жалкая демонстрация иллюзорной силы, ровному гулу толпы — «нестройный вой союзников». Подлинная трагедия народа в день 9 января оборачивается дешевым фарсом в манифестации членов «Союза русского народа». Завершает сцену ироническая деталь: около клумбы стоял вниз головой портрет царя (в черновике: «проткнутый палкой насквозь в изломанной раме портрет царя»).

Шествие союзников наталкивается на противоборствующую ему демонстрацию большевиков, идущих под красным флагом. «В конце улицы топтались вокруг красного флага демонстранты: железнодорожники, мастеровые, гимназисты, было много девушки, преобладала молодежь» [9, с. 602]. Драка с монархистами длилась недолго: они отступали, «точно разбитое войско», в их движениях было «что-то слепое», но и большевики не выглядели победителями. Соглашаясь с адвокатом Правдиным, Самгин определяет их действия как «демонстрацию бессилия». «Эта пестрая толпа молодых людей была в его глазах так же несерьезна, как манифестация союзников» [9, с. 603].

Горький тоже подчеркивает несерьезность акции: поднятый большевиками красный флаг был «длинный и узкий, точно язык», у Корнева, возглавляющего толпу, «детские глаза», а мостовая после столкновения «была пестро украшена лохмотьями кумача» [9, с. 604]. А главное, обыватели никак не прореагировали на случившееся, окна домов с шумом захлопывались, ворота запирались, никто не вышел на улицу, чтобы поддержать демонстрантов.

В черновом варианте этой сцены Горький подчеркивает равнодушие обывателей, давая развернутое описание улиц, опустевших во время драки. Тревожная тишина безлюдных переулков пугает и даже оскорбляет Самгина, «заставляя его невольно вздрагивать и внутренне морщиться. Нет, оскорбительно было то, что эти хозяева глухих переулков и тихоньких чистых улиц, эти люди, уютными гнездами и устойчивой жизнью которых Самгин любовался когда-то, теперь — в этот тревожный день, ведут себя как равнодушные зрители опасных безумств» [30, с. 141]. Голос автора явственно слышен за словами Самгина: «Нельзя же это назвать революцией!» [30, с. 141]. В окончательном тексте эта фраза исчезла, но появилось развернутое описание бегства Самгина от людей, которые пытаются свалить вину за случившееся на революционеров «из Варавкина дома». Можно сделать вывод, что писатель акцентирует внимание на неготовности России

к революции, на безразличии обывателя к происходящим событиям.

Иначе дается описание толпы на страницах «Жизни Клима Самгина», посвященных Всеобщей октябрьской стачке. В сентябре-октябре 1905 г. в Москве забастовали печатники, затем булочники, табачники, рабочие трамвайных депо; 5–6 октября встали крупнейшие предприятия Петербурга, а стачка переросла во всеобщую. После призыва Московского комитета большевиков «К всеобщей стачке» забастовка охватила всю страну. Бастовало более 500 тысяч фабрично-заводских рабочих и 750 тысяч железнодорожников. К ним присоединились 17 профессиональных союзов и организации либеральной интеллигенции. Большевики настаивали на перерастании стачки в вооруженное восстание.

Самгин узнает о стачке от прислуги Анфимьевны, которая приносит ему утром черствые булочки и сообщает, что забастовали и булочники, и трамвайщики. Оказавшись в толпе народа, где господа в дорогих шубах, благообразные мещане, шумные студенты и гимназисты смешались с наборщиками, булочниками, фабричными и железнодорожными рабочими, Самгин размышляет: «чем отличается эта масса людей от тех десятков тысяч рабочих, которые шли за Гапоном?» и делает вывод: «Толпа была, как одно тело». В черновике эта мысль развивается так:

Он понимал, что эта необыкновенная демонстрация, без красных флагов, без пения революционных гимнов, действительно «начало конца» Чувствовать так заставляло его бесстрашное настроение демонстрантов, явно выраженное ими спокойное сознание своей силы [30, с. 176].

В беловом тексте Горький дает более развернутый ответ:

Он зорко присматривался к лицам людей, — лица такие же, как у тех, что три года тому назад шагали, не торопясь в Кремль, к памятнику Александра II, да, лица те же, но люди — другие. Не похожи они и на рабочих, которые шли за Гапоном к Николаю II. Невозможно было понять, за кем и зачем идут эти? Идут тоже не торопясь, как-то по-деревенски, с развалцем, без красных флагов. Без попыток петь революционные песни. И нет ни одного Корнева, хотя интеллигентов — немало. Они, как «объясняющие господа», должны бы идти во главе рабочих, но они вкраплены везде в массу толпы точно зерна мака на корке булки [9, с. 632].

Даже при встрече с вооруженными казаками толпа не разбегается, распадаясь на бессильные одинокие фигуры. Люди бесстрашно бросаются на них, стаскивая с лошадей, не пугаясь выстрелов и побоев.

«Долой самодержавие!» — кричали всюду в толпе; она тесно заполнила всю площадь, черной кашей кипела на ней, в густоте ее неестественно подпрыгивали

гивали лошади, словно каменная и замороженная земля под ними стала жидкой, засасывая их, и они погружались в нее до колен, раскачивая согнувшихся в седлах казаков [9, с. 633].

Монолитность толпы Горький объясняет тем, что «объясняющие господа» (большевики-интеллигенты) растворились теперь в массе рабочих, как зерна мака в хлебе.

В повести «Мать», рисуя майскую забастовку рабочих, Горький сравнивал толпу демонстрантов с клином, на острие которого был большевик Павел Власов, похожий на романтических героев из его ранних рассказов (Сокол, Данко, Буревестник). Корнев в «Жизни Климента Самгина» тоже идет впереди демонстрантов с красным флагом в руках. Но теперь писатель дает иную модель: «герой — толпа» вместо «герой и толпа». По мысли Горького, большевики, постепенно овладевая сознанием массы, растворились в ней, образуя монолитное целое. Именно поэтому толпа «двигалась, точно чудовищный таран, отступая и наступая» [9, с. 635]. Можно сказать, что в 1927–1928 гг., работая над окончанием второго тома «Жизни Климента Самгина», Горький не акцентировал внимание на роли личности в истории, считая, что течение событий могут изменить только народные массы.

Кульминационной вершиной развития образа толпы являются страницы произведения с описанием похорон Н. Э. Баумана (Марата), убитого черносотенцем 18 октября 1905 г. Его похороны превратились в смотр боевых сил пролетариата накануне Декабрьского вооруженного восстания. В Москве забастовали все фабрики и заводы. 20 октября на улицы вышло 300 тысяч демонстрантов. По свидетельству современников, это был «апофеоз московского рабочего движения» [11, с. 55].

Горький тщательно работал над сценой похорон: заменил слово «толпа» словами «масса людей», подчеркнув, что безликая и покорная человеческая «икра» теперь состоит из личностей, объединенных общими целями и общей идеей. Определяя значение демонстрации как «трагический парад масс», писатель создает выразительный символический образ Левиафана:

...на Театральную площадь выползла красная голова небывало и неестественно плотного тела процессии, «чем дальше на площадь выползал черный Левиафан, тем более было флагов, и теперь они уже напоминали красную чешую на спине чудовища. В этой массе было нечто необыкновенное для толпы людей» [9, с. 659].

В процессе работы над текстом Горький подчеркивает гармоничную согласованность огромного человеческого организма, его «внутреннюю стройность». В беловом тексте появляются слова: «У многих в руках револьверы». Толпа определяется как неисчислимая. И наконец, перенося несколько раз с места на место абзац, выражющий глубинную суть происходящего, Горький находит наиболее

удачный вариант: «...каждая из этих единиц несет в себе одну и ту же мысль, одно и то же слово — меткое словцо, которое всегда во всякой толпе совершенно точно определяет ее настроение» [9, с. 662]. Это слово — революция.

Повествование в «Жизни Климента Самгина» доведено до февральских событий 1917 г. В четвертом томе произведения все чаще в многоголосом полифоническом хоре героев возникает разговор о том, что «революция лезет из всех щелей» [13, с. 538]. Все увереннее выступают большевики, побеждая в дискуссиях меньшевиков и эсеров. Похожий на машиниста паровоза Кутузов, раздражая Клина, утверждает: «Наша армия разбита, и мы — накануне революции. Не нужно быть пророком, чтобы утверждать это, — нужно побывать на фабриках, в рабочих казармах. Не завтра — послезавтра революция вспыхнет» [13, с. 527]. Выходя на улицу, Самгин видит все больше людей с красными банками в петлицах. 14 февраля 1917 г. начались забастовки рабочих, переросшие во всеобщую стачку, на улицы выплынули бурные волны революционных демонстраций. Но теперь уже Клим не идет в толпе народа, грозно требующего «хлеба!» и поющего Интернационал. «Не желая, чтобы темные волны демонстрантов, захлестнув его, всосали в свою густоту, он наблюдал издали, из-за углов» [13, с. 549].

Сравнивая эту толпу с той, что видел раньше, Самгин отмечает ее необычайную плотность и слаженность, стройное, осмысленное пение революционного гимна. Толпа постоянно пополняется новыми людьми, среди которых Клим видит своих знакомых.

За оградой явилась необыкновенной плотности толпа людей, в центре первого ряда шагал с красным знаменем в руках высокий широкоплечий черноусый, в полушибке без шапки, с надорванным рукавом на правом плече. Это был, видимо, очень сильный человек: древко знамени толстое, длинное, в два человеческих роста, полотнище — бархатное, но человек держал его пред собой легко, точно свечку. По бокам его двое солдат с винтовками, сзади еще двое, первые ряды людей почти сплошь вооружены, даже Аркадий Спивак, маленький фланговой первой шеренги, несет на плече какое-то ружье без штыка [13, с. 564].

«Жизнь Климента Самгина» Горький не закончил. Итогом развития образа народной массы можно считать эти страницы. Напомним горьковские характеристики: «непрочная плоть толпы», жалобные бабы голоса и тревожное ожидание трагедии при описании подъема колокола в деревне, человеческая икра на Ходынском поле, одинокие бессильные фигурки людей, которые падали 9 января 1905 г., как бы кланяясь своим палачам. Несознательная масса, объединенная слепой верой в царя, распадается на единицы после «кровавого воскресенья», существует как пассивное большинство, наблюда-

ищее захваткой большевиков с черносотенцами, а затем, проникшись революционной идеей, превращается в плотно сбитую монолитную массу, объединенную общими интересами. Чудовищный Левиафан, грозно движущийся по притихшим улицам Москвы, из символа революции превращается в реальных людей, вооруженных и полных решимости отстоять свои права. Можно сказать, что Горький характеризует слепую толпу как жертву, а прозревшую — как непобедимое чудовище, способное изменить ход истории.

Параллельно развивается тема роли личности в исторических событиях: тезис «герой и толпа» сменяется другим «толпа — герой», а Самгину, убежденному в своей исключительности, остается только роль зрителя из-за угла. Не случайно в одном из вариантов окончания произведения он должен был, по мысли Горького, погибнуть, раздавленный толпой. Оказавшись около броневика, с которого Ленин призывает народ к социалистической революции, Клим слышит:

Уйди! Уйди с дороги, таракан! И-эх, таракан! <...>
Мешок костей. Кровь текла из-под шапки и еще откуда-то. У ног его росла красная лужа и казалось, что он тает. Женщина наклонилась и попробовала пальцем прикрыть глаз, но ей не удалось это, тогда она взяла дощечку от разбитого снарядного ящика, положила ее на щеку [13, с. 587].

Но существуют и другие варианты конца «Жизни Клима Самгина»: герой уезжает из России и оказывается в эмиграции, работая репортером одной из антисоветских газет, или остается на родине и становится «врагом народа», или стреляет себе в рот, кончая жизнь самоубийством. Трудно сказать, какой из них выбрал бы Горький, прожив еще несколько лет. Вернувшись на родину и заново осмысливая исторические пути и судьбы России, видя, как один за другим уходят со сцены руководители большевиков (В. И. Ленин, Л. Д. Троцкий, Г. Е. Зиновьев, Л. Б. Каменев, Ф. Э. Дзержинский, Н. И. Бухарин, А. И. Рыков и мн. др.), он сам чувствовал себя на распутье разных дорог и не знал, какую выбрать. Об этом свидетельствуют черновые записи и последние наброски к «Жизни Клима Самгина».

Размышляя о роли «объясняющих господ», которые внушают народу свои идеи, писатель все чаще вкладывает в уста Самгина негативные суждения о большевиках.

Ленина обвиняют в том, что он хочет навязать партии свою волю, — говорил он, пытаясь нащупать правду для себя. — Обвинение правильное, но еще не полное, потому что для Ленина партия — душа рабочего класса, и он через партию навязывает свою волю рабочему классу. Это — диктатор по натуре и бесспорно очень прозорливый человек. Он хорошо учел значение Зубатова и понял, что рабочим и вообще русскому народу необходим вождь. Сун Ят

Сен, не Бебель, а именно Сун Ят Сен, человек, который схватил бы за горло самодержавцев и крикнул: да что вы озорничаете? [30, с. 245].

Характеризуя большевиков, Горький много раз возвращается к одной и той же мысли: «Большевики — бонапартизм». Он пишет: «Такие прямолинейные мальчики встречались все чаще, и Самгин видел, что безоговорочная решительность их суждений раздражает не только его. На одном из вечеров у Гогина почтенный старый журналист-народник кричал на них, сверкая очками: «Бонапартисты. Ленинские молодцы», «...прямолинейные юноши типа Властова, Усова не позволяли относиться к ним свысока, более того безоговорочная решительность их мнений внушала кроме чувства вражды к ним еще что-то. Что?» [30, с. 244–246].

Горький отвечает на этот вопрос почти как Самгин: «Он сам видел, что размышляет противоречиво и как бы мимо событий, смысл которых был одновременно и прост, и сложен, прост потому, что все они были явно революционны, сложен потому, что он видел среди них себя самого только прислужником, механически выполняющим веления чужой воли» [30, с. 244–246]. Можно было бы объяснить эти суждения особенностями мышления либерального интеллигента Клима Самгина, не терпящего чужого влияния на него, отвергающего навязанные ему взгляды. Но в предсмертных записках самого Горького читаем: «Появились люди, испуганные необходимостью жить иначе. Они усердно и придирчиво искали признаков новизны. Выползли из подвалов какие-то властолюбцы, требовательные...» [29, с. 60].

По-видимому, в последние дни жизни он думал не только об окончании «Жизни Клима Самгина», но и противоборстве старого и нового в истории России, о собственных спорах с большевиками и упреках, которые не раз высказывал Ленину. Говоря о «самгинском гамлетизме», он не мог не вспомнить «Гамлета русской революции» А. А. Богданова, взгляды которого долгое время разделял. По-видимому, богдановское видение социализма, противостоящее ленинскому, было гораздо ближе писателю, чем ортодоксальность «верных ленинцев», оправдывавших жестокость классовых битв. Ведь Богданов, как и Горький, мечтал об идеальном обществе, созданном по принципам научного социализма, в котором нет ни социального неравенства, ни классовой борьбы. Ее заменяет борьба с природой и проблема обретения долголетия, а неограниченная свобода труда позволяет жителям разумно организовать производство, потребление и даже победить собственнический инстинкт.

На полях одного из набросков к «Жизни Клима Самгина» написано: «Тerror, аграрная лига, [меньшешики], борьба реформаторов с революционерами в партии с.-д., суета конституционалистов» [30, с. 243]. Эти заметки воскрешали в памяти писателя период после революции 1905 г., когда в партии социал-демократов шла ожесточенная борьба меж-

ду сторонниками Ленина и «другими большевиками» во главе с Богдановым, которого активно поддерживал Горький.

Иными словами, противоречивость рассуждений Клима Самгина была кривозеркальным отражением мыслей самого писателя о революционности и реформизме, об издержках террора и излишней «прямолинейности» большевиков, которых он тоже упрекал в бонапартизме в 1917–1918 гг. И быть может, не только Климу Самгину принадлежит парадоксальная мысль о том, что революция нужна для того, чтобы уничтожить революционеров. «Жизнь Клима Самгина» полна таких загадок, разгадать которые можно лишь с помощью детального анализа этой «книги века».

Противостояние автора и героя с одной стороны нарастало к концу произведения, т. к. Горький, вернувшись на родину, добросовестно попытался принять идеологию марксизма-ленинизма и осудить либеральную интеллигенцию, которую называл «ннянькой капитализма». Но с другой стороны, чем больше писатель вникал в реальную жизнь Страны Советов, тем больше у него возникало сомнений в правильности осуждения Клима Самгина. Певец Человека и его мятежной мысли, «еретик», который всегда отстаивал свое право мыслить самостоятельно, Горький не мог быть суровым судьей русской интеллигенции, которую считал ломовой лошадью истории.

В 1928–1929 гг. он поверил в существование «вредительства» в Советском Союзе и даже писал Р. Роллану:

Советская власть и авангард рабочей партии находятся в состоянии гражданской, — т. е. классовой — войны. Враг, против которого борются и необходимо бороться — интеллигенция, стремящаяся реставрировать буржуазный строй, и зажиточное крестьянство, которое, защищая частное мелкое хозяйство, основу капитализма, вредит делу колхозизации, прибегая к террору, к убийствам колхозников, поджогам имущества колхозов и прочим приемам партизанской войны. На войне убивают [7, с. 171].

Последняя часть «Жизни Клима Самгина» создавалась в те годы, когда многие интеллигенты, честно служившие советской власти, были объявлены «врагами народа» и «вредителями». Громкие политические процессы (Шахтинский (1928), «Промпартии» (1930), «Трудовой крестьянской партии» (1930), «Союзного центра меньшевиков» (1931) и др.) свидетельствовали, что от эгоцентриста, балансирующего на грани предательства, до настоящего врага очень небольшой путь. Тем более, что Горького всячески старался убедить в этом всесильный комиссар госбезопасности Г. Г. Ягода, присыпая ему через П. П. Крючкова собственноручные признания «вредителей», чей почерк был хорошо знаком писателю (Н. Суханова, В. Базарова, П. Осадчего, В. Громуна и др.). Не удивительно, что писатель довольно

долго верил этим признаниям и соответственно пытался в «Жизни Клима Самгина» показать разложение личности и опустошение души рефлексирующего индивидуалиста.

В последнем томе «Жизни Клима Самгина» вновь возникает полемика вокруг известного сборника «Вехи», ставшего символом веры либеральной интеллигенции. Самгин с чувством одобрения слушает Дронова, цитирующего статьи из этой книги: «Внутренняя жизнь личности есть единственно творческая сила человеческого бытия, и она, а не самодовлеющие начала политического порядка являются единственным прочным базисом для всякого общественного строительства» [13, с. 230]. Самгин признается: самому себе: «В этой книге есть идеи очень близкие мне, быть может, рожденные, посвященные мною» [13, с. 233].

Отрекаясь от демократического движения и революционных идей, авторы сборника «Вехи» (П. Б. Струве, Н. А. Бердяев, С. Н. Булгаков, М. О. Гершензон, С. Л. Франк, Б. А. Кистяковский, А. С. Изгоев) утверждали необходимость твердой монархической власти с ориентацией на колониальные захваты и подавление революционных движений народа. В предисловии к сборнику говорилось о признании теоретического и практического первенства духовной жизни над внешними формами общежития. Цитата, которая так понравилась Самгину, взята именно из этого предисловия, написанного Гершензоном. Горький отчеркнул ее в своем экземпляре сборника, хранящегося в его личной библиотеке.

Соответственно другие цитаты из «Вех», которые обсуждают Самгин и Дронов, взяты из статей Франка «Этика нигилизма. (К характеристике нравственного мировоззрения русской интеллигенции)», Изгоева «Об интеллигентной молодежи. (Заметки об ее быте и настроениях)», Бердяева «Философская истина и интеллигентская правда», Гершензона «Творческое самосознание». Соглашаясь с авторами сборника и восхищаясь их «новым словом», Самгин обнаруживает духовное родство с веховцами.

Горький непримиримо отрицательно относился к веховству не только в дореволюционный период, говоря, что «Вехи» — «мерзейшая книжица за всю историю русской литературы» [16, с. 120]. В докладе на Первом всесоюзном съезде советских писателей он столь же резко отзывался о книге, говоря, что «основной смысл сборника «Вехи» повторил сказанную в 70-х годах изуверскую мысль матерого консерватора Константина Леонтьева: «Россию надо подморозить», то есть затоптать в ней все искры огня социальной революции» [27, с. 315]. Можно сделать вывод, что в 1930–1934 гг., работая над последней книгой «Жизни Клима Самгина», Горький все еще не отступал от своего намерения развенчать главного героя как носителя индивидуалистического сознания, хотя начинал осознавать всю трагичность его существования в антагонистическом мире.

Доводя повествование до 1917 г., Горький все больше раздумывал об исторических судьбах Рос-

ции. Он рисует картину полного разложения верхов накануне Октября. В одном ряду с Гапоном и Азефом возникает фигура Григория Распутина. Самгин слышит в окружном суде взволнованную речь:

Нет, вы подумайте: XIX век мы начали Карамзиным, Пушкиным, Сперанским, а в XX у нас — Гапон, Азеф, Распутин. Выродок из евреев разрушил сильнейшую и так сказать национальную политическую партию страны, выродок из мужиков, дурак деревенских сказок, разрушает трон... [13, с. 509].

Распутину как орудию разрушения самодержавия противостоят те, кто требует, чтобы революция совпала с религиозной реформацией. Христианских демократов Г. А. Гапона и Г. С. Петрова сменяет рыженький Берендеев, речи которого почти совпадают с религиозно-философскими рассуждениями В. В. Розанова, Н. А. Бердяева, С. Н. Булгакова. В этой обстановке Самгин чувствует себя рядовым членом партии кадетов, ощущая идейное родство с П. Б. Струве и его единомышленниками.

Россия нуждается не в революции, а в реформах. Революцию нельзя понять иначе как болезнь, как воспаление общественного организма. <...> Если я хочу быть искренним с самим собою, я должен признать себя плохим демократом, — соображал Самгин. — Демос — чернь, власть ее греки называли охлократией. Служить народу — значит руководить народом. Не иначе. Индивидуалист, я должен признать законным и естественным только иерархический, аристократический строй общества [13, с. 507–508].

Судя по всему, это говорит антипод Горького, ибо писатель всегда яростно защищал демократию. Но почему, пережив страшные годы гражданской войны, в письме Роллану от 13 декабря 1923 г. он почти дословно повторяет самгинскую мысль о заболевании общественного организма России? Горький пишет:

Мы, русские писатели, усиленно анализировали, критиковали, отрицали и, осмелись утверждать, достигли, наконец, того, что болезнь души, или иными словами, заболевание внутренних органов русского народа превратилось ныне под формой “большевизма” в не что иное, как просто в накожное заболевание, от которого мы, несомненно, приблизительно через два поколения излечимся, если только не попытаются снова вогнать его внутрь, всяческими способами раздражая наше зоологическое начало [23, с. 275].

Не означает ли это, что после 1934 г., пережив смерть сына и убийство С. М. Кирова, Горький начал сомневаться в том, что большевизм в виде ортодоксального ленинизма был единственным верным путем в истории России. Как Самгин, он тоже производил смотр своим мыслям, пытаясь снова и снова вернуться к прошлому. И как Самгин, постоянно чувствовал себя на перекрестке разных дорог, опутан-

ным какой-то липкой паутиной, из которой не вырваться. Не случайно одна из последних сцен «Жизни Клима Самгина» происходит в салоне Леонида Андреева, по признанию Горького, его единственного друга. Жизнь развела их по разным сторонам, не позволив доспорить о самых главных философских и идеологических вопросах века, но, как и с Климентом Самгиным, Горький продолжал обсуждать их до самой смерти.

Леонид Андреев в романе заявляет: «Я не хочу быть чижом, который лгал и продолжает лгать. Только трусы и безумные могут проповедовать братство народов в ту ночь, когда враги подожгли их дом». Нет сомнения, что он имеет в виду не только известный рассказ Горького «О чиже, который лгал и о дятле, любителе истины», но и резкое противостояние «оборонца» Андреева и «пораженца» Горького в годы Первой мировой войны. Не все голоса из разных углов, к которым прислушивается Самгин в квартире знаменитого литератора в бархатной куртке, поддерживают лозунг «Отечество в опасности» и призывают к сепаратному миру с немцами. Клим слышит «тенористый голосок» ученика медника Лаврушки, который резко возражает Андрееву: «Господствует банкир, миллионщик, черт его душу возьми, разорвал трудовой народ на враждебные нации... вон какую войнищу затеял, а вы — чаек пьете и рыбью философию разводите... Как не стыдно!» [13, с. 520].

Как и в других сценах четвертого тома «Жизни Клима Самгина», Горький незримо присутствует за кулисами, детально точно рисуя портреты героев: Леонида Андреева, его жены («черноволосая женщина с большим жестким лицом <...> кажется, что это от нее исходит запах углекислого газа» [13, с. 517]), матери писателя («серенькая старушка» [13, с. 519]). Как опытный режиссер, он дает слово то одному, то другому герою, нигде не высказывая своей точки зрения. Но... не о себе ли говорит писатель, приводя такое размышление Самгина:

За последнее время, устраивая смотр мыслям своим, он все чаще встречал среди них такие отрезвляющие, каковы были мысли о веретене, о паутине, тогда он чувствовал, что высота, на которую возвел себя, — шаткая высота и для того, чтобы удержаться на этой позиции, нужно укрепить ее какими-то действиями [13, с. 514].

Сопоставление подлинных горьковских высказываниях в статьях и письмах с текстом последнего тома «Жизни Клима Самгина» позволяет сказать, что писатель не раз доверял собственные мысли своим персонажам, не только Климу Самгину, но и Дронову, Кутузову, Дмитрию Самгину и многим другим. Следовательно, постоянно продолжающийся «смотр мыслей» героев накладывался на его собственные впечатления от советской действительности, к которой он относился все более критично.

В последние годы жизни Горький оказался пленником в своей собственной стране и даже в доме.

Его больше не выпускали в любимое Сорренто, а каждый его шаг, вся переписка и все встречи находились под пристальным вниманием Г. Г. Ягоды и его подчиненных. Но если в первые годы жизни на родине писатель доверял их сведениям о «врагах народа», то после политического процесса над меньшевиками стал все более задумываться о происходящем в «стране фараонов». Не потому ли, до последнего часа продолжая работу над «Жизнью Климова Самгина», он решил переписать произведение заново. 21 августа 1931 г. писатель сообщил В. Я. Зазубрину: «Самгин — вещь, которую необходимо переделать с начала до конца» [10, с. 372]. Можно предположить, что речь шла не только о сокращении «романа на 800 персон», а о пересмотре некоторых утверждений о роли русской интеллигенции в истории, в том числе, тезиса о предательстве «врагов народа».

Вернувшись на родину окончательно в 1933 г., Горький уже не мог однозначно отрицательно относиться к своему главному герою, которого сравнивал с Дон-Кихотом, а Дронова с Санчо Панса [см.: 13, с. 547]. К этому времени он начал сомневаться в бесспорности тезиса об усиении классовой борьбы в стране. Шла ожесточенная борьба в партии за власть, усиливался нажим на крестьянина, не желавшего вступать в колхозы, зрело недовольство сталинской политикой «чрезвычайных мер». Споры о социализме, которые ожесточенно ведутся в конце четвертого тома «Жизни Климова Самгина», помимо их прямого смысла проецируются на полемику 1920–30-х гг. в партии большевиков между сталинистами и оппозионерами: о темпах индустриализации и коллективизации, о «чрезвычайных мерах», направленных против «спецов» и «попутчиков», о бухаринском лозунге «Обогащайтесь!».

Все это подспудно отражалось в четвертом томе «Жизни Климова Самгина», который Горький никак не мог кончить, т. к. его мысль снова и снова возвращалась «на круги своя». В его письмах не раз звучит утверждение о необходимости «исправить» все произведение. Не зная, как кончить его, Горький проигрывал разные варианты. Поэтому на последних страницах произведения в сложном полифоническом многоголосии романа иногда слышен голос самого писателя, размышляющего о судьбах истории и путях России.

По-видимому, в 1934 г. Горький уже не верил в массовое предательство советской интеллигенции, хотя во многих эмигрантах видел знакомый облик Самгина. Не случайно один из возможных вариантов конца произведения предполагал отъезд Климова Ивановича за границу, в Берлин. Но это лишь один из набросков финала, ибо писатель еще раз хотел устроить «смотри» своим мыслям, прежде чем закончить произведение. Если внимательно вчитаться в его последнюю часть, мы увидим, что она фактически повторяет всю проблематику предыдущих томов: здесь и толпа, становящаяся из разрозненных икринок единым организмом, и похороны героя,

напоминающие похороны Баумана, и знакомые споры о демократии и самодержавии, об аристократии духа. При этом в центре внимания — размышления о социализме. Подпоручик Алябьев, противник демократии, называет социализм древней варварской формой угнетения личности:

Социалисты предполагают равенство прав, но это значит признать всех людей равными по способностям, а мы знаем, что весь процесс европейской культуры коренится на различии способностей... Я приветствовал бы и социализм, если б он мог очеловечить, организовать наивного, ленивого, но жадного язычника, нашего крестьянина, но я не верю, что социализм применим в области аграрной, а особенно у нас [13, с. 498].

Его заглушает голос Хотянцева, проповедника идей Леонтьева, Каткова, Победоносцева. По его мнению, у руля истории должны стоять банкиры:

В каждом государстве они сметут в кошель все свои капиталы, затем сложат их в один кошель, далее они соединят в единий мешок концентрированные капиталы всех государств, всех наций и тогда великолепно организуют по всей земле производство и потребление на законе строжайшей и даже святой справедливости, как это предуказывают некие умнейшие немцы, за исключением безумных фантазеров Карла Маркса и других, иже с ним [13, с. 500].

Ему вторит Захар Бердников, который объясняет Климу: «Тебе дана историей роль повара-моралиста, мне — роль кота Васьки, а пролетариат даже в Германии к делу фабрикации истории не доспел» [13, с. 79]. Известный писатель в бархатной куртке (Л. Н. Андреев) уверен, что люди «почувствуют себя братьями только тогда, когда поймут трагизм своего бытия в космосе, почувствуют ужас одиночества своего во вселенной, соприкоснутся прутьям железной клетки неразрешимых тайн жизни, из которой один есть выход — в смерть» [13, с. 519]. Он заключает: «Социалисты, большевики мечтают объединить людей на всеобщей сытости. Нет, нет! Это наивно!» [13, с. 520]. Ему возражает большевик Лаврушка: «Рабочий класс хочет быть сытым и хочет иметь право на квалификацию. А для этого, извините, он должен вырвать власть из рук сытых людей. Вырвать! С боем» [16, с. 519]. Вездесущий Дронов, сильно полевевший, присоединяется к большевикам: «Гражданская война, бей буржуазию, делай социальную революцию в полном парадном смысле слова, вот и все» [13, с. 499]. Самгин, пережив все увлечения, убедившись в безрезультатности массовых выступлений, видит в революционном народе «непрерывного Разина» и резюмирует: «Служить народу — значит руководить народом. Не иначе» [13, с. 508].

В полифоническом многоголосье романа непросто различить голос самого Горького. Вряд ли много лет спустя его симпатия по-прежнему на стороне Кутузова, которого он сравнивает с машинистом

локомотива истории. Для Кутузова вопрос об исторической миссии интеллигенции решается так:

Оставаться служащей капиталу, довольствуясь реформами, которые предоставят полную свободу слову и делу капиталистов. Так же ясно: идти с пролетариатом к революции социальной. Да или нет, третье решение логика исключает, но психология — допускает... [13, с. 528].

Не сам ли Горький размышляет здесь о необходимости найти третий путь? Не он ли всю жизнь пытался отстоять свое право быть еретиком?

Все эти споры нетрудно сопоставить с полемикой конца 1920 — начала 1930-х гг. о развитии социализма в деревне, о положении советской интеллигенции и роли спецов. В статьях этих лет Горький отвечал на все спорные вопросы, как истинный марксист («Если враг не сдается, его уничтожают», «С кем вы, мастера культуры?»). Но не возникало ли у писателя чувство, что он, как Самгин, опутан какой-то паутиной и находится на весьма шаткой высоте? То и дело появлялись мысли о веретене, о распутье дорог, на которых кружит его ветер Истории. И снова мучил вопрос о варварах, погубивших Рим.

В черновиках «Жизни Клима Самгина» то и дело мелькают записи о честолюбцах, авантюристах, исповедующих лозунг «цель оправдывает средства»: «Такие мальчики встречались все чаще. Большевики — бонапартизм» [30, с. 244]. Старый народник характеризует их так: «Бонапартисты. Ленинские молодцы». Новая молодежь типа Усова, Властова вызывает раздражение Клима своей прямолинейностью и решительностью: «Прямолинейные юноши, ученики Л^{<енина>}, так умело и заслуженно осмеянные Михайловским» [30, с. 245].

В одном из неразгаданных набросков к «Жизни Клима Самгина» есть фраза: «Страшная, как яд, тайна». Мысль Горького в 1930-х гг. мучительно искала ответа на вопрос о цене исторического прогресса, спотыкаясь об извечный конфликт личного и государственного. Трудно сказать, был ли у него в конце жизни однозначный ответ на этот вопрос, то же самое касается проблемы героизма и жертвенности. Политические процессы 1930-х могли поколебать его убеждение, что русский человек плохо живет, но хорошо умирает. Певец «безумства храбрых», он не мог не задуматься над поведением людей, которых считал мужественными и честными, когда они добровольно признавали свои ошибки. Он и сам каялся, о чем свидетельствует вторая редакция очерка «В. И. Ленин».

Прочитав «покаянные» речи А. И. Рыкова и М. П. Томского на объединенном пленуме ЦК и ЦКК ВКП(б) 7–12 января 1933 г., писатель назвал их «мужественными и полными чувства собственного достоинства». 20 января 1933 г. он писал Рыкову:

Весьма возможно, что это мое письмо — неуместно, не сомневаюсь, что Вам оно — не нужно,

но вы, оба, поймете настроение, мою радость, радость человека, который живет далеко от вас и в непрерывной тревоге за каждого из вас, — людей, которых я искренне уважаю, люблю и ценю как лучших, небывалых революционеров, действительных и счастливых создателей нового мира [15, с. 219–220].

Не в эти ли дни 1933 г. была написана страница «Жизни Клима Самгина», где Дронов и Клим Иванович рассуждают о жертвенности и героизме, о том, что «всегда были и будут люди, которые, чувствуя себя неспособными сопротивляться насилию над их внутренним миром — сами идут навстречу судьбе своей, сами отдают себя в жертву» [13, с. 547]. Дронов слушает рассуждения Самгина о мотивах, которые толкнули в пропасть тщеславного римлянина Курция, и замечает: «Н-да, — скучно сказал Дронов, — иной раз очень хочется прыгнуть кудато...» [13, с. 548].

Вывод Горького о предательстве буржуазной интеллигенции, её духовном ренегатстве подтверждается анализом текста IV тома романа, но вопрос о «предательстве» советской интеллигенции остался для Горького открытым. Не случайно слова о «врагах нации» в конце книги произносит Воинов, поклонник фашизма и философии Ницше. Он уверяет Елену:

Мы накануне катастрофы. Интеллигент-революционер считается героем. Прославлен и возвеличен. А по смыслу деятельности своей он — предатель культуры. По намерениям — он враг ее. Враг нации. Родины. Он, конечно, тоже утверждает себя как личность. Он чувствует: основа мира, Архимедова точка опоры — доминанта личности. Да. Но он мыслит ложно. Личность должна расти и возвышаться, не опираясь на массу, но попирая ее. Аристократия и демократия. Всегда — это. И — навсегда [13, с. 542].

Будучи убежденным сторонником демократии, певцом Человека и его мятежной Мысли, Горький никогда не был суровым судьей русской интеллигенции. Образ Клима Самгина, сложный и многомерный, послужил материалом для раздумий о ее исторических судьбах. Размышая над разными вариантами конца произведения, Горький так и не выбрал окончательного. Уничтожит ли героя революционная толпа, будет ли он эмигрантом или останется в России, превратившись во вредителя, «врага народа», все эти варианты финала существуют лишь в набросках. Умирающий Горький продиктовал М. И. Будберг слова: «Конец романа, конец героя, конец автора» [29, с. 61]. Много лет спустя она так ответила на вопрос горьковедов, как думал писатель закончить «книгу века»: «Я думаю, Алексей Максимоч так и не пришел к окончательному решению.» (АГ. Кр-рл 1–2–2).

Литература

1. Вешнев В. Горькое лакомство: (М. Горький к 10-летию Октября) // На литературном посту. 1927. № 20. С. 41–55.
2. Вокруг смерти Горького: Документы, факты, версии / М. Горький: Материалы и исследования: И М Л И им. А. М. Горького РАН. Вып. 6. — М.: ИМЛИ РАН «Наследие», 2001. 360 с.
3. Жегалов Н. Правда факта и правда искусства: И. Вайнберг. За горьковской строкой: (Реальный факт и правда искусства в романе «Жизнь Климента Самгина»): <Рецензия> // Москва. 1973. № 8. С. 204–207.
4. Горький М. Полное собрание сочинений. Письма. Июнь 1924 — февраль 1926 / И им. А. М. Горького РАН. — М.: Наука, 2012. Т. 15.
5. Горький М. Полное собрание сочинений. Письма. Март 1926 — июль 1927 /ИМЛИ им. А. М. Горького РАН. — М.: Наука, 2013. Т. 16. 982 с.
6. Горький М. и Роллан Р. Переписка (1916–1936) «Наследие» Москва. 1995. 543 с.
7. Горький М. Полное собрание сочинений: Художественные произведения. Т. 25. Жизнь Климента Самгина (Сорок лет). 1925–1936. — М.: Наука, 1976. 656 с.
8. Горький М. Полное собрание сочинений: Художественные произведения. Т. 6. Рассказы, очерки, наброски, стихотворения. 1901–1907. — М.: Наука, 1970. 584 с.
9. Горький М. Полное собрание сочинений. Письма. Август 1927 — май 1928 ЛИ им. А. М. Горького РАН. — М.: Наука, 2014. Т. 17.
10. Горький М. Полное собрание сочинений: Художественные произведения. Т. 22. Жизнь Климента Самгина. 1925–1936. — М.: Наука, 1974. 688 с.
11. Горький М. Полное собрание сочинений: Художественные произведения. Т. 24. Жизнь Климента Самгина. 1925–1936. — М.: Наука, 1975. 592 с.
12. Горький М. Полное собрание сочинений: Художественные произведения. Т. 2. Рассказы, очерки, наброски, стихи. 1894–1896. — М.: Наука, 1969. 656 с.
13. Горький М. Полное собрание сочинений: Художественные произведения. Т. 8. «Мать». Рассказы. Очерк. 1906–1910. — М.: Наука, 1970. 512 с.
14. Горький М. Полное собрание сочинений: Художественные произведения. Т. 9. Повести. 1907–1909. — М.: Наука, 1971.
15. Горький в зеркале эпохи: (Неизданная переписка) / М. Горький: Материалы и исследования: ИМЛИ им. А. М. Горького РАН. Вып. 10. — М.: ИМЛИ РАН, 2010. 736 с.
16. Горький М. Полное собрание сочинений. Письма. 1907 — август 1908 /ИМЛИ им. А. М. Горького РАН. — М.: Наука, 2000. Т. 6. 628 с.
17. Горький М. Полное собрание сочинений: Художественные произведения. Т. 21. Жизнь Климента Самгина. 1925–1936. — М.: Наука, 1974. 576 с.
18. Горький М. Полное собрание сочинений: Варианты к художественным произведениям. Т. 8. Кн. 2. Варианты к тому XXII «Жизнь Климента Самгина». Ч. II. — М.: Наука, 1980. 616 с.
19. М. Горький и Р. Роллан. Переписка (1916–1936) / Архив А. М. Горького. Т. XV. — М.: «Наследие», 1995. 544 с.
20. Горький М. Полное собрание сочинений. Письма. Конец августа 1908–1909 / ИМЛИ им. А. М. Горького РАН. — М.: Наука, 2001. Т. 7. 626 с.
21. Горький М. Полное собрание сочинений. Письма. 1922 — май 1924 / ИМЛИ им. А. М. Горького РАН. — М.: Наука, 2009. Т. 14. 824 с.
22. Из переписки А. М. Горького / Публ. З. Черновой, С. Заики, Л. Спиридоновой, З. Тихоновой // Известия ЦК КПСС Известия ЦК КПСС. 1989. № 7. С. 211–220.
23. Михайловский Н. К. Десница и шуйца Льва Толстого // Михайловский Н. К. Литературная критика. Статьи о русской литературе XIX — начала XX века / Сост., вступ. статья, коммент. Б. Аверина. — Л.: Худ. литература, 1989. С. 50–63.
24. М. Горький и советская печать /Архив А. М. Горького. Т. X. Кн. 2. — М.: Наука, 1965. 504 с.
25. Об этом см.: Ходасевич В. Воспоминания о Горьком. — М. 1989, С. 47; Парамонов Б. Старый анархист или певец ГУЛАГа // Новое русское слово. 1989. 11 авг.; Костиков В. Иллюзия счастья // Огонек. 1990. № 1. С. 12.
26. Орtega-и-Гассет Х. Восстание масс // Вопросы философии. 1989. № 3. С. 119–154.
27. Советская литература: (Доклад на Первом Всесоюзном съезде советских писателей. 17 августа 1934 года) // Горький М. Собрание сочинений: в 30 т. — М.: ГИХЛ, 1953. Т. 27. С. 298–333.
28. Товарищ Бауман: Сб. воспоминаний и документов о жизни, деятельности и смерти тов. Баумана / Исторический паркотдел МК РКП(б); под ред. Хеликсон-Бобровской. — М.: Московский рабочий, 1926. 93 с.
29. Толстой Л. Н. Прогресс и определение образования: (Ответ г-ну Маркову) // Толстой Л. Н. Полное собрание сочинений: В 22 т. — М.: Худ. литература, 1983. Т. 16. С. 72–75.
30. Энциклопедия литературных произведений. — М.: Вагриус, 1998. 656 с.

DOI 10.25991/AE.2019.94.46.011
УДК 821.161.1

И. С. Урюпин

Урюпин Игорь Сергеевич — доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы XX—XXI веков Московского педагогического государственного университета, isuryupin78@mail.ru, is.uryupin@mpgu.su

НАЦИОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНЫЙ АРХЕТИП «РУССКОГО БУНТА» В ПРОЗЕ М. ГОРЬКОГО

В статье в широком историко-литературном и культурно-философском контексте рассматривается один из ключевых для русского национального самосознания архетипов — архетип «русского бунта». Выявляется онтологическая, этико-аксиологическая, ментально-психологическая природа данного архетипа и его художественное воплощение в прозе М. Горького от ранних неоромантических рассказов и реалистических романов рубежа XIX–XX веков до «Несвоевременных мыслей» и эпопеи «Жизнь Климента Самгина». В статье впервые исследуется метафизика русского бунта в творчестве М. Горького сквозь призму национального мифосознания, отраженного и преображенного в отечественной литературе XX века.

Ключевые слова: М. Горький, национально-культурный архетип, русский бунт, мифосознание, мифопоэтика.

I. S. Uryupin

NATIONAL AND CULTURAL ARCHETYPE OF “RUSSIAN REVOLT” IN M. GORKY’S PROSE

In article in a wide historico-literary and cultural and philosophical context one of archetypes, key for the Russian national consciousness, — an archetype of “the Russian revolt” is considered. The ontologic, ethic and axiological, mental and psychological nature of this archetype and its artistic realization in M. Gorky’s prose from early neo-romantic stories and realistic novels of a turn of the 19–20th centuries to “Untimely thoughts” and the epic “Klim Samgin’s Life” comes to light. In article the metaphysics of the Russian revolt in M. Gorky’s creativity through a prism of the national mifosoznaniye reflected and changed in domestic literature of the XX century is for the first time investigated.

Keywords: M. Gorky, national and cultural archetype, Russian revolt, mifopoethics.

Русская история с ее извечными противоречиями, запечатленными еще в «Повести временных лет», сформировала русского человека, наложила неизгладимый отпечаток на его мировидение, мироощущение, выработала систему социокультурных стереотипов восприятия некоторых фактов и событий, с определенной периодичностью повторяющихся на протяжении столетий. Бунтарство русского человека, проявившееся еще «в год 6453 (945)», когда древляне осмелились выступить против киевского князя Игоря, непомерно увеличившего дань, стало национальной чертой, а бунт — национально-культурным архетипом. В XX веке череда революций в России многими писателями (А. А. Блок, М. Горький, И. А. Бунин, Б. А. Пильняк, М. М. Пришвин, Б. Л. Пастернак и др.) осмысливалась сквозь призму национального «мифосознания», актуализировавшего архетипические образы, прежде всего — образ бунта и сопутствующие ему образы метели-выги, муты-смуты, неоднократно возникавшие в произведениях русской классической литературы.

Творчество М. Горького, испытавшего колосальное духовно-эстетическое влияние отечественной словесности, очень точно отразившей за всю свою тысячелетнюю историю внешнее и внутреннее бытие русского народа, насыщено национально-культурными архетипами. Они не только составляют сюжетно-образный потенциал произведений писателя, но и дают определенную иерархию ценностей, которая формирует национальный характер и создает особое видение мира, находящее отражение в искусстве.

В художественных образах-архетипах аккумулируются чрезвычайно важные для национального сознания идеи-смыслы, создающие мощное культурно-ментальное поле, в которое вовлекается человек. Это становится возможным прежде всего потому, что архетипы, как полагал К. Г. Юнг, всегда «выступают в спроектированном виде» [28, с. 142] и содержат в себе квинтэссенцию некогда пережитого человеком (точнее, человеческим сообществом) события, память о котором сохраняется в коллективном бессознательном в символических образах. А символ, по утверждению Ю. М. Лотмана, будучи формой реализации архетипа, «никогда не принадлежит какому-либо одному синхронному срезу культуры — он всегда пронзает этот срез по вертикали, приходя из прошлого и уходя в будущее» [20, с. 295], обеспечивая тем самым единство и непрерывность уникального духовного опыта народа, накопленного за все время своего существования. «Являясь проявлением архетипа, символ и указывает на него как на некую первичную (по отношению к себе самому) модель» [4, с. 55], которая, по замечанию А. Ю. Большаковой, всякий раз реализуется в физическом и метафизическом бытии народа, в его мировоззрении и жизнеотношении. Отсюда особое символическое значение приобретают те исторические события, в которых наиболее ярко проявляется национальная психология.

Мятежный, вольнолюбивый, непокорный, *своенравный* дух русского народа сформировала, по мнению В. О. Ключевского, сама «природа Великороссии»:

Она часто смеется над самыми осторожными расчетами великоросса; своенравие климата и почвы обманывает самые скромные его ожидания, и, привыкнув к этим обманам, расчетливый великоросс любит подчас очертя голову выбрать самое что ни на есть безнадежное и нерасчетливое решение, противопоставляя капризу природы каприз собственной отваги [19, с. 60].

Безрассудная отвага русского человека, его извечное стремление всегда действовать «очертя голову», привычка к «чрезмерному кратковременному напряжению своих сил», буйство страсти, всплеск энергии и неизбежная затем апатия, охлаждение ко всему — эти характерные «приметы великоросса» коренным образом повлияли на его историю, представляющую собой череду скачков и порывов, невиданных взлетов и катастрофических падений. На эту особенность исторического развития России в свое время обратил внимание и Е. И. Замятин в статье «О моих женах, о ледоколах и о России» (1933), где Россия ассоциируется с мощным, неповоротливым ледоколом,

движущимся вперед странным, трудным путем, непохожим на движение других стран, ее путь — неровный, судорожный, она взирается вверх — и сейчас же проваливается вниз, кругом стоит грохот и треск, она движется, разрушая [17, с. 178].

Порывистая, стихийная натура славянина с древнейших времен проявляла себя в архетипических для русской истории актах: *бунтах и волнениях*, сотрясавших Русь на протяжении столетий. Русский былинный эпос об Илье Муромце, этаком «мужицком богатыре», «главной и постоянной опоре престола и церкви» [7, с. 146], запечатлев эпизод бунтующего неповиновения, анархической стихийной вольности, проявленной героем к киевскому князю Владимиру, не позвавшему его на «свой почетный пир», «старый казак Илья Муромец» исполнился страшным гневом («Стрели-то он по божиим церквам, / По тем стрелил по чудным крестам, / По тем золоченым по маковкам» [7, с. 146]).

Б. П. Вышеславцев верно заметил по поводу этого эпизода, что в нем содержится «вся картина русской революции, которую в пророческом сне увидела древняя былина» [6], запечатлевшая архетипические черты русского национального характера. Эти черты давали себя знать и в эпоху феодальной раздробленности, и в деспотическое царствование Иоанна Грозного, и в «бунтштый» XVII век с его величайшей Смутой, восстанием И. Болотникова, крестьянской войной под предводительством С. Разина, знаменитой «Хованщиной», церковным расколом, стрелецкими мятежами, и в XVIII столетие, названное А. Н. Радищевым «безумным и мудрым», ознаменовавшееся не только грандиозными реформами Петра I и Екатерины II, но и мощными народными выступлениями, поднятыми К. Булавиным и Е. Пугачевым. *Русский бунт*, никогда не сводившийся исключительно к социаль-

ному протесту и межклассовому, межсословному противостоянию (примером тому может служить восстание аристократов-декабристов 1825 года), оказывается выражением национального характера, неудовлетворенного существующим миропорядком и взыскивущего правды-справедливости.

Однако исконно присущая русскому человеку тоска по «абсолютному Смыслу», по наблюдению Н. А. Бердяева, порождает не только благородный «анархический бунт у лучших людей, у аристократов духа» [1, с. 81], но и «голый нигилизм, рабье само-раздувание» непросветленной архаической толпы: «Бунт из святого восстания против зла превращается в рабью злобу против абсолютного добра, в рабью покорность природному злу» [1, с. 80]. Самое страшное, полагал мыслитель, «когда начинается бунт во имя бунта», «когда в массах умирает всякая органическая идея, когда в них не во имя абсолютной правды совершается бунт и отрицается прошлое» [1, с. 80], а исключительно во имя эгалитарного идеала, заведомо неосуществимого и потому мнимого.

Для философа это стало ясно в пору первой русской революции, которую он считал «бунтом без всякого “во имя”», приводящим «к пустоте, бессмыслице и звериному хаосу» [1, с. 87]. Разгадку произошедших в 1905 году событий, воспринимавшихся современниками прологом к великой русской трагедии XX века — Октябрю 1917 года, по мнению Н. А. Бердяева, нужно искать в романе «Бесы». Это «гениальное произведение Достоевского, — по мысли философа, — оказалось пророческим»: «Теперь вселились “бесы” в Россию, теперь явились люди, которых предчувствовал Достоевский, не только Верховенские, но и Кирилловы» [1, с. 87]. Идеолог онтологического бунта Кириллов, признаваясь Верховенскому в том, что не может мириться с царящей на земле Необходимостью, готов восстать против «самых законов планеты» и «обязан заявить своеование» [16, с. 576]: «атрибут божества моего — Своеование!» [16, с. 577]. Своеование, веками подавляемое в русском человеке авторитетом власти и религии, прорываясь наружу дикой злобой, «непокорностью и новой страшной свободой» («ибо она очень страшна») [16, с. 577], выступало движущей силой всякого бунта.

«Человек, — вторил Ф. М. Достоевскому Н. А. Бердяев, — утверждается в своем своеование и влечит природное существование, подвластное необходимости и смерти» [2, с. 164]. Однако уже Первчеловек, вкусивший от дерева познания добра и зла, не мог с этим мириться и бросил вызов Творцу. Так своеование порождает бунт «человеческого» против «божественного». Ф. М. Достоевский, призывающий интеллигенцию к смирению, был убежден в том, что единственно верный путь спасения «гордого человека» состоит в безусловном принятии божественного замысла о мире, который, хотя и «лежит во зле», но, в соответствии с христианским учением о теодице, предопределен к добру. Потому нужно не бунтовать и не восставать против мира, а претерпеть все испытания и муки, через которые только и может очиститься душа. Для М. Горького эта

идея была категорически неприемлема. «Достоевский своим “страданием” оттолкнул его», — свидетельствовал А. М. Ремизов. — «И иначе не могло быть», ведь автор «Преступления и наказания» и «Братьев Карамазовых» в страдании видел «единственное оправдание, единственный свет жизни человеческой» [23, с. 218]. М. Горький решительно отвергал всякое «непротивление», упрекая и Ф. М. Достоевского, и Л. Н. Толстого в недоверии к человеку, способному бросить вызов всему мирозданию для того, чтобы восстановить предустановленную гармонию. Отсюда тот неистовый духовный порыв М. Горького-человека и М. Горького-художника, который, по мнению А. М. Ремизова, имеет экстатическую, религиозную природу, ведь и сам «горьковский бунт — миф без всякого “туда”, а “тут” — миф о человеке, выдирающем из пропада» [23, с. 218].

Романтического неистовства этот бунт достигает в творчестве писателя пореволюционной эпохи, когда М. Горького, по замечанию С. Г. Семеновой, захватила мечта-наваждение — свергнуть «христианского Бога как иллюзорное средоточие человеческой мечты о всемогуществе, поставляя на его место “титанически гордого Человека”» [24, 251], и утвердить «прометеизм, корежащий все природное, корневое, традиционное как несовершенное, стихийно-иррациональное» [24, с. 256]. Вообще М. Горький, вошедший в литературу, по выражению публициста журнала «Русский вестник» Н. Я. Стечкина, как «проповедник бунта» [25, с. 598], в своих произведениях, начиная с литературного дебюта, рассказывает «Макар Чудра», герой которого был «безошибочно опознан читателями и критикой как “бунтарь”» [18, с. 19], и заканчивая эпопеей «Жизнь Климента Самгина», представил все возможные проявления и грани духовно-метафизического, нравственно-этического, социально-политического бунта русского человека. Современники, единодушно отмечавшие в творчестве М. Горького бунтарское начало, по-разному осмысливали его онтологию и аксиологию. Если В. Ф. Ходасевича настораживала оргиастическая, декадентско-иррациональная страсть писателя к «людям, вносящим в мир элементы бунта или озорства, — вплоть до маньяков-поджигателей, о которых он много писал и о которых готов был рассказывать целыми часами» [27, с. 140], а Д. В. Философова восхищал романтический индивидуализм энтузиаста-борца со «свинцовыми мерзостями дикой русской жизни», призывающего к «бунту личности против общества, “я” против “не я”, против мира и Бога» [26, с. 717], то А. М. Ремизов очень точно почувствовал в слове М. Горького, сказанном «от всего бунтующего сердца», народную правду-боль о простом человеке, «со всей ожесточенностью задавленного, воссившегося подняться во весь рост» [23, с. 217], чтобы утвердить на земле попранную справедливость.

Бунтарство горьковских героев, «пришедших в мир, чтобы не соглашаться» [13, с. 99], есть не что иное, как проявление их безудержной тоски по «правде-истине» и «правде-справедливости», отсутствую-

щей в мире. Сама попытка разобраться в том, что есть добро и как за него бороться, духовно перерождает жаждущего «живого слова» Коновалова («Коновалов»). Под влиянием прочитанной ему Максимом монографии Н. И. Костомарова «Бунт Стеньки Разина», «почти эпической поэмы», пекарь, «ранее скучный и равнодушный, с глазами, затуманенными ленивой дремотой», поистине преобразился, предстал «в поразительно новом виде»: «нечто львиное, огневое было в его сжатой в ком мускулов фигуре», готовой ринуться в бой, чтобы отстоять народную вольницу:

Казалось, что какие-то узы крови, неразрывные, не остывшие за три столетия, до сей поры связывают этого боязя со Стенькой и боязя со всей силой живого, крепкого тела, со всей страстью тоскующего без «точки» духа чувствует боль и гнев пойманного триста лет тому назад вольного сокола [12, с. 93–94].

Болезненное осознание невозможности изменить существующий миропорядок и восстановить нравственный закон, отвергнутый хозяевами жизни, приводит Фому Гордеева («Фома Гордеев») к бунту против своих собратьев-купцов, которых он обвиняет в многочисленных моральных преступлениях. Его гнев — «от совести слова», «пророческое обличение», та самая *правда*, за которую «надо претерпеть» [15, с. 247]. «Правда — бог свободного человека!» [11, с. 339] — заявлял бунтарь Сатин («На дне»), восставая против рутины унижающего человека обычательского существования, против мира суеты и самодовольства, доходя порой в своем неистовстве до анархического отрицания самих основ социального, нравственного, культурного, религиозного бытия: «Человек может верить и не верить... это его дело!» [11, с. 342]. Тотальное отрицание, которому оказались подвержены горьковские «босяки» и «озорники», оскорбленные абсурдом бессмысленного прозябания «умеренных» и «благонамеренных», выливалось в дебоши и куражи, в причудливые, эпатажные выходки, в сотрясание устоев, в шатания и скитания «по Руси». Едва ли не все герои рассказов писателя 1923–1924 годов — прирожденные мятежники, для них «бунты были обычным развлечением <...> вроде пьянства и торговли» («Анекдот») [14, с. 192], «настойчивой потребностью испытать что-то неиспытанное» (так «бунтовал авантюрист» Карамора) [14, с. 146].

Внимательно исследуя «психологию» и «философию» бунта, М. Горький сформулировал два диаметрально противоположных представления о сущности русского бунта, которые были распространены в общественном сознании России начала XX века: «дух бунта суть дух явного безумия» («Рассказ о герое») [14, с. 100] и «бунт <...> это первый шаг к народной свободе» («Рассказ о необыкновенном») [14, с. 299]. Оба эти тезиса получили свое развитие в эпопее «Жизнь Климента Самгина», где впервые достаточно остро был поставлен писателем вопрос о революции и бунте. «Революция в России, — утверждал Варавка, — возможна лишь как мужицкий

бунт, то есть как явление культурно бесплодное, разрушительное» [9, т. 1, с. 177], в чем полностью убедился и Самгин, своими глазами увидевший неуправляемую, стихийную толпу, чинящую беспорядки, погромы, охваченную неутолимой яростью и злобой. Народное волнение вызвало у Клима чувство страха, и сама идея революции, казавшаяся до того Самгину справедливой и прогрессивной, вдруг обернулась своей отвратительной «изнанкой»: «Страна безграмотных мужиков, — приходил он к выводу, — нуждается в реформах, а не в революции, возможной только как “бунт, безжалостный и беспощадный”» [9, т. 3, с. 645]. Знаменитое пушкинское определение бунта, не совсем точно процитированное Самгиным, заменившим слово «бессмысленный» на «безжалостный» (в чем бессознательно проявился ужас героя перед «пугачевщиной»), в начале XX века оказалось «формулой» русской революции. «Революции у нас делают не Рылеевы и Пестели, не Петрашевские и Желябовы, а Болотникова, Разины и Пугачевы» [9, т. 2, с. 21], — напоминал Климу редактор одной из либеральных газет, презирающий чернь и испытывавший негодование по поводу наивной идеи А. И. Герцена, вдохновившего народников, использовать «мужицкий бунт» для осуществления политических преобразований в России.

Но если для буржуазной интеллигенции, хотя и стоящей на демократической платформе, бунт — явное безумие, то для леворадикальной интеллигенции бунт — это народный стихийно-органический порыв к воле и социальной справедливости, который «мастера и художники революции» могут и должны направить в нужное русло. Так считал Степан Кутузов, убежденный в том, что бунтарство является исконной национальной чертой русского человека, готового бунтовать даже без всякого повода, по своей страсти-прихоти. Потому и неудивительно, что в канун революции «появился новый тип русского бунтаря, — бунтарь из страха пред революцией» [9, т. 2, с. 388]. По мнению Кутузова, такие бунтари из интеллигентского сословия «не способны идти за “Искрой”, то есть, определенное говоря, — за Лениным, но они, видя рост классового сознания рабочих, понимая неизбежность революции, заставляют себя верить Бернштейну» [25] и в полной мере испытывают комплекс вины перед народом, который сформировался у интеллигенции уже в XVIII веке, в эпоху ее зарождения в России.

Говорят, что родоначальник русской интеллигенции — Радищев. Неправда, — Петр. С Радищева интеллигенция стала *каяться*, каяться и искать свою мать, Россию, — замечал один из главных героев романа Б. А. Пильняка «Голый год» (1921) Глеб Ордынин. — Каждый интеллигент каётся, и каждый болит за народ, и каждый народа не знает» [22, с. 84].

Эта мысль, уже во второй половине XIX века растиражированная в революционно-демократической печати, воспринималась как аксиома. Бердяев констатировал непреодолимую пропасть между народом и «интеллигенцией»:

Интеллигенция в кавычках <...> недавнего происхождения, не такого древнего, как интеллигенция в первом и лучшем смысле» («избранные люди страны, создатели духовной культуры нации, творцы русской литературы, русского искусства, философии, науки, религиозные искатели, хранители общественной правды»); «она кичится своим разночинным, демократическим происхождением как привилегией, гордится своим отщепенством, отсутствием традиций духа как заслугой; она заявляет непомерные претязания на решающую роль в русской истории»; «интеллигенция эта оторвана от народа в органическом смысле этого слова, но идолопоклонствует перед народом в сословно-классовом смысле [2, с. 69–70].

К такой интеллигенции принадлежал и горьковский Клим Самгин, выдававший себя за «прогрессивного» человека и даже симпатизировавший революционерам, но испугавшийся самой настоящей русской революции, принявшей форму неуправляемого народного бунта. Герои-интеллигенты в романе Б. А. Пильняка «Голый год» так же испытывают непреодолимый страх перед народом, и потому «интеллигенция русская не пошла за Октябрьем. И не могла пойти» [22, с. 84]. Воспитанная немецкой классической философией, вдохновленная рационалистическими идеалами европейской культуры, вооруженная марксистской, «научной» идеологией, она мечтала о другой, «цивилизованной» революции. «А революции, бунту народному, не нужно было — чужое. Бунт народный — к власти пришли и свою правду творят — подлинно русские подлинно русскую» [22, с. 84–85]. Так Б. А. Пильняк устами Глеба Ордынина провозглашает «русскую идею», явленную в 1917 году революцией, вернувшей Россию к тому историческому рубежу, на котором она находилась в XVII веке. «Два последних века», по мнению Ордынина, были европейским пленом, игом, «немецкой татарщиной»: «Европейская культура — путь в тупик <...> И революция противопоставила Россию Европе. И еще. Сейчас же после первых дней революции Россия бытом, нравом, городами — пошла в семнадцатый век» [22, с. 84–85]. «Он начался Смутой — первой в России гражданской войной. Он окончился стрелецким восстанием» [21, с. 15], которое, по мнению А. М. Панченко, в сущности своей представляло бунт исконной Руси против «иноzemной интервенции» Петра I, борьбу русского с европейским, «народа» с «интеллигенцией».

«Насущнейшим» называл А. А. Блок «вопрос об “интеллигенции” и “народе”» [3, с. 260]. Прекрасно понимая, что в нашей стране между сословиями исторически сложилась непреодолимая дистанция, обусловленная прививкой европейской образованности, сделанной в XVIII веке русской аристократии, поэт напоминает о *едином* национальном корне, об одном и том же национальном характере у представителей интеллигенции и народа, любящего «ту же Россию, которую любим и мы» [3, с. 265]. Интеллигенция не меньше, чем простой народ, проявляет себя «всяческим бунтом и буйством, начиная от вульгарного “богоборчества” декадентов и кончая

неприметным и откровенным самоуничтожением — развратом, пьянством, самоубийством всех видов» [3, с. 276], — замечал А. А. Блок.

Катализатором «бунта и буйства» и интеллигенции, и народа в начале XX века явилось великое разочарование в человеке. Революция лишь прояснила внезапно открывшуюся истину: не столько внешние социальные обстоятельства мешают человеку воплотить в жизнь свою заветную «идею», сколько сама «идея» бесконечно далека от абсолютного нравственного Идеала; зло, против которого с негодованием пытается бороться человек, находится далеко не только во вне (в ненавистном самодержавии, политических, экономических обстоятельствах и т. д.), но прежде всего внутри него самого. Победить это зло, «излечиться» от него, полагал М. Горький, можно лишь одним лекарством — культурой:

Русская интеллигенция снова должна взять на себя великий труд духовного врачевания народа», «часть интеллигенции начинает чувствовать необходимость широкой культурной работы, повелительно диктуемой трагическими условиями действительности», «но для успеха этой работы следует отказаться от партийного сектантства, следует понять, что одной политикой не воспитаешь «нового человека» [10, с. 22–23]; «политика и религия разъединяют людей на отдельные группы, искусство, открывая в человеке общечеловеческое, соединяет нас» [10, с. 9].

Позиция М. Горького, которую он занимал в пору публикации в газете «Новая жизнь» своих «Несвоевременных мыслей» (с апреля 1917 по июль 1918 года), оказалась чрезвычайно близка М. А. Булгакову. Автор «Белой гвардии», «кровно связанный с интеллигенцией» и считавший ее «лучшим слоем в нашей стране» [5, с. 175–176], так же, как и М. Горький, упрекавший большевиков в проведении «жесточайшего научного опыта над живым телом России» [10, с. 48], воспринял «великую социальную революцию» 1917 года как трагический эксперимент, осуществляемый русским «образованным классом», оторвавшимся от национальных корней и традиций в погоне за «прогрессивными» идеями западной марксистско-коммунистической мысли. В самый разгар Гражданской войны, обостренного противостояния «белой гвардии» красному террору в серии газетных статей и очерков писатель обращается к русской интеллигенции, прежде всего к той ее части, которая, не впадая в политическую истерику и сторонясь всякого радикализма, еще была способна услышать слова горькой правды о «нашей несчастной родине», «находящейся на самом дне ямы позора и бедствия» [6, с. 85], в который ее погрузил «бессмысленный и беспощадный» русский бунт.

Литература

1. Бердяев Н. А. Духовный кризис интеллигенции. — М.: Канон, 1998. — 400 с.
2. Бердяев Н. А. Судьба России: Сочинения. — М.: ЭКСМО-Пресс; Харьков: Фолио, 1998. — 736 с.
3. Блок А. А. Собр. соч.: В 6 т. — М.: Правда, 1971. — Т. 5. — 559 с.
4. Больщакова А. Ю. Архетип — концепт — культура // Вопросы философии. — 2010. — № 7. — С. 47–57.
5. Булгаков М. А. Письма. Жизнеописание в документах. — М.: Современник, 1989. — 576 с.
6. Булгаков М. А. Собр. соч.: В 8 т. — М.: Центрполиграф, 2004. — Т. 1. Дьяволиада. Повести, рассказы, фельетоны, очерки. — 670 с.
7. Былины. — М.: Сов. Россия, 1988. — 576 с.
8. Вышеславцев Б. П. Русский национальный характер // Вопросы философии. — 1995. — № 6. — С. 112–121.
9. Горький М. Жизнь Климова Самгина (Сорок лет): В 3 ч. — М.: Худож. лит., 1987.
10. Горький М. Несвоевременные мысли: Заметки о революции и культуре. — М.: Худож. лит., 2000. — 63 с.
11. Горький М. Рассказы. Пьесы. Мать. — М.: Худож. лит., 1977. — 671 с.
12. Горький М. Собр. соч.: В 18 т. — М.: ГИХЛ, 1960. — Т. 2. Произведения 1896–1899 гг. — 431 с.
13. Горький М. Собр. соч.: В 30 т. — М.: ГИХЛ, 1951. — Т. 15. Рассказы, очерки, заметки из дневника, воспоминания. 1921–1924. — 432 с.
14. Горький М. Собр. соч.: В 30 т. — М.: ГИХЛ, 1952. — Т. 16. Рассказы, повести. 1922–1925. — 603 с.
15. Горький М. Фома Гордеев: Повесть; Рассказы. — М.: Худож. лит., 1985. — 464 с.
16. Достоевский Ф. М. Собр. соч.: В 15 т. — Л: Наука, 1990. Т. 7. Бесы. Глава «У Тихона». — 848 с.
17. Замятин Е. И. Я боюсь: Литературная критика. Публистика. Воспоминания. — М.: Наследие, 1999. — 359 с.
18. Зобнин Ю. В. По ту сторону истины (Случай Горького) // Максим Горький: Pro et Contra. Личность и творчество Максима Горького в оценке русских мыслителей и исследователей. 1890–1910-е гг. — СПб.: РХГИ, 1997. — С. 2–36.
19. Ключевский В. О. Исторические портреты. Деятели исторической мысли. — М.: Правда, 1991. — 624 с.
20. Лотман Ю. М. Чему учатся люди. Статьи и заметки. — М.: Центр книги Рудомино, 2010. — 416 с.
21. Панченко А. М. Русская история и культура: Работы разных лет. — СПб.: Юна, 1999. — 520 с.
22. Пильняк Б. А. Романы. — М.: Современник, 1990. — 607 с.
23. Ремизов А. М. Алексей Максимович Горький (1868–1936) // Максим Горький: Pro et Contra. Личность и творчество Максима Горького в оценке русских мыслителей и исследователей. 1890–1910-е гг. — СПб.: РХГИ, 1997. — С. 216–219.
24. Семенова С. Г. Русская поэзия и проза 1920–1930-х годов. Поэтика — Видение мира — Философия. — М.: ИМЛИ РАН; Наследие, 2001. — 590 с.
25. Стечкин Н. Я. Максим Горький, его творчество и его значение в истории русской словесности и в жизни русского общества // Максим Горький: Pro et Contra. Личность и творчество Максима Горького в оценке русских мыслителей и исследователей. 1890–1910-е гг. — СПб.: РХГИ, 1997. — С. 464–617.
26. Философов Д. В. Конец Горького // Максим Горький: Pro et Contra. Личность и творчество Максима Горького в оценке русских мыслителей и исследователей. 1890–1910-е гг. — СПб.: РХГИ, 1997. — С. 697–719.
27. Ходасевич В. Ф. Горький // Максим Горький: Pro et Contra. Личность и творчество Максима Горького в оценке русских мыслителей и исследователей. 1890–1910-е гг. — СПб.: РХГИ, 1997. — С. 124–151.
28. Юнг К. Г. Психология бессознательного. — М.: Канон, 1994. — 320 с.

DOI 10.25991/AE.2019.63.72.012
УДК 82.09; 82.31

Е. М. Уткина

Уткина Евгения Михайловна — научный сотрудник Государственного музея А. М. Горького, Нижний Новгород, muz-gorkogo@yandex.ru

ОТГОЛОСКИ «РУССКОЙ АТЛАНТИДЫ» (К ВОПРОСУ О МУЗЫКАЛЬНОМ ЭПИГРАФЕ К РОМАНУ М. ГОРЬКОГО «ЖИЗНЬ КЛИМА САМГИНА»)

В работе рассматривается неосуществленный замысел М. Горького — использование музыкального фрагмента в качестве эпиграфа к первой части романа «Жизнь Клима Самгина». Приводится попытка проследить влияние эпиграфа, «растворившегося» в романе, на построение смысловых параллелей исторического и художественного контекстов при создании художественного образа произведения. Сопоставление романа М. Горького «Жизнь Клима Самгина» с оперой Н. А. Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии». Выявление схожих мотивов произведений, основанных на китежской легенде, бытующей на Нижегородской земле.

Ключевые слова: Максим Горький, «Жизнь Клима Самгина», эпиграф, Римский-Корсаков, град Китеж.

E. M. Utkina

“ECHOES “RUSSIAN ATLANTIS” (THE QUESTION OF MUSICAL EPIGRAPH TO THE NOVEL BY M. GORKY, “THE LIFE OF KLIM SAMGIN”)

The paper considers M. Gorky’s unfulfilled plan — the use of a musical fragment as an epigraph to the first part of the novel “The Life of Klim Samgin”. An attempt is made to trace the influence of the epigraph, “dissolved” in the novel, on the construction of semantic parallels of historical and artistic contexts in the creation of the artistic image of the work. Comparison of M. Gorky’s novel “The Life of Klim Samgin” with the Opera N. Rimsky-Korsakov’s tale of the invisible city of Kitezh and the virgin Fevronia. Identification of similar motifs of works based on the Kitezh legend that exists on the Nizhny Novgorod land.

Keywords: Maxim Gorky, “The Life of Klim Samgin”, epigraph, Rimsky-Korsakov, city of Kitezh.

В творчестве М. Горького роман «Жизнь Клима Самгина» занимает особое место не только как роман-хроника, но и как незавершенное, «прощальное» произведение, оставившее немало загадок для исследователей и читателей.

Одним из вопросов остается история эпиграфа к произведению.

Эпиграф — всегда емкий фрагмент текста — цитата или высказывание — предпосланный произведению, направляет на понимание его основной идеи, хранит особый «код», «ключ» к восприятию.

Исследователи творчества М. Горького отмечают, что у писателя «эпиграфы немногочисленны, хотя достаточно распространены реминисценции, аллюзии и другой ассоциативный фон» [4, с. 468].

Работая над первой частью романа «Жизнь Клима Самгина», М. Горький предполагал поставить в качестве эпиграфа музыкальную фразу из оперы Н. А. Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии», однако отказался от этого замысла. Но выбор музыкального произведения, созданного на основе нижегородской легенды о граде Китеже, и акцент на музыкальном антракте из «Сечи при Керженце» позволяют проследить, как эпиграф «растворяется» в романе и его звучание проявляется в тексте.

Как отмечал литературовед И. С. Нович,

при создании «Жизни Клима Самгина» писателя привлекало не религиозно-философское содержание предания, а прежде всего героико-эпическое звучание

ние оперы — именно сечи при Керженце. И уже в этом смысле интересна сама мысль о возможности осветить литературное произведение музыкальным эпиграфом [5, с. 431].

Обращаясь к уникальному виду эпиграфа — музыкальной фразе — Горький не случайно выбирает именно т. н. «русскую тему» симфонического антракта оперы, изображающую сцену сражения китежской дружины с татарской конницей. По воспоминаниям художника И. Н. Ракицкого, Алексей Максимович, будучи тонким знатоком и ценителем музыки, «больше всех других переложений любил слушать “Сечу при Керженце”» [7, с. 53] в исполнении талантливого пианиста И. А. Добровейна (Барабейчика), который делал собственные фортепианные транскрипции фрагментов русских классических опер. Восхищение музыкой Римского-Корсакова звучит во фразе одного из центральных героев романа «Жизнь Клима Самгина», революционера Степана Кутузова, утверждавшего, что «самая слабая опера Римского-Корсакова талантливее лучшей оперы Верди» [2, с. 237].

Подтверждением первоначального замысла Горького является нотный лист, на котором предположительно рукой И. Добровейна выписаны 4 такта симфонического антракта из III акта оперы, с указанием названия музыкального произведения и имени композитора. Ниже М. Горьким сделана надпись: «Эпиграф к роману “Клим Самгин”», с дальнейшей припиской «Не нужен» [1, с. 15].

Писатель не воспользовался музыкальной метафорой. Однако при прочтении книги можно за-

метить, что мотивы китежской легенды порою возникают в тексте, «проявляясь» подобно мифическому граду и придают роману «созвучие» с оперой Римского-Корсакова.

Легенда о граде Китеже, изначально возникшая в эпоху татаро-монгольского ига (XIII век), «перешла» в старообрядческие сказания заволжских скитов. Образованым кругом России она стала известна после того, как её художественную обработку сделал писатель и чиновник П. И. Мельников (Андрей Печерский), этой легендой открывается его роман «В лесах». В основе легенды, получившей в народе мистическое преломление, лежат исторические события: вторжение на Русь монголо-татар под предводительством хана Батыя (1237), битва на реке Сить (1238), разорение земель Владимира и Суздаля и гибель князя Юрия Всеволодовича и его семьи.

На рубеже XIX–XX веков, в период войн и катаклизмов, китежский сюжет стал особенно популярен в среде российской интеллигенции. К образу Китеж-града, превратившегося в многозначный символ, обращались писатели, поэты, музыканты, художники, философы. Озеро Светлояр в Нижегородском крае — место, где, по преданию, произошло чудесное спасение Китежа от татар — стало центром паломничества, и по сей день окружено тайной. История исчезновение города под водами озера дала Светлояру прозвание «Русская Атлантида». Но, в отличие от материка, погрузившегося в океан в наказание богами за грехи жителей, Китеж и его жители-праведники спасены Богом — город становится невидимым, превратившись в место идеальной жизни, подобие рая.

Интерпретация предания о граде Китеже неоднократно возникала в творчестве М. Горького — в повести «В людях», романе «Фома Гордеев», очерке «Н. А. Бугров», пьесе «На дне». Вновь писатель вспоминает о Китежской легенде, задумывая «Жизнь Климова Самгина», роман-хронику, действие которого охватывает 40 лет одного из самых напряжённых периодов российской истории, свидетелем которого ему пришлось стать.

Борис Пастернак в письме к М. Горькому от 23 ноября 1927 года, делясь своими мыслями о прочтении романа, писал:

Странно сознавать, что эпоха, которую Вы берете, нуждается в раскопке, как какая-то Атлантида. Странно это не только оттого, что у большинства из нас она еще на памяти, но в особенности оттого, что в свое время она прямо с натуры изображалась именно Вами и писателями близкой Вам школы как бытовая современность [6].

Апокалиптические идеи, прозвучавшие в «Ките-же», были характерны для культуры России рубежа XIX–XX столетий, когда в стране происходил грандиозный перелом истории. Предчувствие надвигающейся катастрофы отразилось в мироощущении и творчестве многих представителей культуры

Серебряного века, в частности композитора Н. А. Римского-Корсакова.

В 1903–1904 годах он работает над оперой «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии», либретто к которой написано В. И. Бельским по мотивам народных сказаний. Это музыкальное произведение, созданное накануне Первой русской революции 1905 года и поставленное на сцене в 1907 году, заняло исключительное место в оперной музыке своевременностью темы. Обращаясь к одному из самых трагических сюжетов в российской истории (нашествие татар на Русь в XIII веке), композитор и либреттист раскрыли в опере темы самоотверженной любви к Родине, мужества, что проявляется кульминационно в «Сече при Керженце» и в сцене бегства татарского войска при виде отражения Китежа, исчезнувшего в водах Светлояра.

В «Сказании о граде Китеже...» тема Апокалипсиса, подсказанная композитору критиком В. Стасовым, получает философскую и музыкальную интерпретацию. Так, сцены нашествия вражеских полчищ уподобляются в опере картинам Апокалипсиса, а в симфонической картине «Сеча при Керженце» доминирует ритм скачки, характерный мотив, воплощающий апокалиптических «всадников» в других видах искусства [8, с. 93].

Сравнение оперы и романа выявляет сходство в психологической атмосфере произведений: потеря духовных идеалов, отрицание христианства, и в то же время внутренняя потребность в вере.

Обращаясь к сюжету оперы «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии» мы видим, что горестная судьба уготована Малому Китежу, городу, в котором живут и правят «лучшие люди», порождением которого становится Гришка Кутерьма — бражник, предатель, показавший татарам дорогу к Великому Китежу. Совсем другая судьба у Большого Китежа, который выставляет навстречу врагу своё воинство и принимает смерть ради всеобщего спасения — здесь живут праведные люди, сюда приходит дева Феврония, чей образ становится примером чистой и высокой души, способной на прощение.

В романе «Жизнь Климова Самгина» мир отживающий также противопоставлен миру новому, люди изображены в переломные исторические моменты, и их мысли и дела наполнены мечтой о преображении мира и человека. В образах героев романа — Самгина, Зотовой, Лютова, Ионкова и прочих — показана неоднородность представлений о вере и различные пути приобщения к ней.

Символично, через колокольный звон, происходит приобщение к православной вере Климова Самгина.

В пасхальную ночь, когда всюду ослепительно сверкали огни иллюминаций, внушительно гудел колокол Ивана Великого, и радостный звон всех церквей не мог заглушить его торжественный голос

<...>, можно было подумать, что сотни медных голосов наполняют воздух светом, а церкви поднялись из хаоса домов золотыми кораблями сказки [3, с. 316–317].

Звон пасхальных колоколов становится для Клима очистительным и просветляющим, дарующим откровение и чувство единения с народом. Однако совсем иное настроение вызывает сцена с колоколом в первой части романа, когда Клим и его приятели становятся свидетелями освящения церковного колокола в селе и наблюдают, как поднимают его на колокольню [2, с. 352–360]. Всеобщий духовный подъем и ожидание чуда, совершенного человеком — богатырем-кузнецом, оборачиваются трагедией, сорвавшийся колокол убивает молодого парня. И в этом эпизоде можно усмотреть предвестие начала разобщения народа в вопросах веры.

В сюжете оперы также символично отражен мотив колокольного звона, дарующего чудесное спасение городу, ушедшему под воду при приближении врага, прогоняющего татар, пробуждающего чувство раскаяния Гришки Кутерьмы. С тех пор звон китежских колоколов слышен просветлённым людям из-под вод озера Светлояр.

Как и «Сказание о невидимом граде Китеже...» Римского-Корсакова, роман Горького сочетает в себе лирику и эпос, героические и фантастические мотивы народной поэзии, показывает галерею ярких человеческих характеров, сохраняя национальную память.

Анализ романа и оперы позволяет провести параллели в истории создания произведений.

В опере «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии», четырнадцатой по счету в твор-

честве Н. А. Римского-Корсакова, композитор видел некий итог своей музыкальной жизни. Было время, когда он думал не давать «Сказание» театрам и хотел завещать исполнить оперу после своей смерти.

Для М. Горького роман «Жизнь Клима Самгина» стал не просто «прощальным», «итоговым» — он оказался незакончен. Но, даже если бы Горький поставил точку в этом произведении, его финал не был бы оптимистичен. В отличие от героев оперы Римского-Корсакова, Клим Самгин, вероятно, не пришел бы к чувству просветления, всепрощения и гармонии.

Литература

- Горький М. Жизнь Клима Самгина. Заметки, наброски, примечания, указатели // Горький М. Полн. собр. соч.: В 25 т. М.: Наука, 1976. — Т. 25. 655 с.
- Горький М. Жизнь Клима Самгина. Часть первая // Горький М. Собр. соч.: в 30 т. М.: ГИХЛ, 1952. — Т. 19. 547 с.
- Горький М. Жизнь Клима Самгина. Часть вторая // Горький М. Собр. соч.: в 30 т. М.: ГИХЛ, 1952. — Т. 20. 647 с.
- Крюкова О. С. Эпиграфы у Горького // Человек и мир в творчестве М. Горького. Горьковские чтения-2006. Материалы Международной конференции. — Нижний Новгород: Издательство ННГУ, 2008, 478с. — с.468–472.
- Нович И. С. Художественное завещание Горького // М., «Советский писатель», 1968, 488 с.
- Пастернак Б. Переписка // URL: <https://iknigi.net/avtor-boris-pasternak/59512-perepiska-borisa-pasternaka-boris-pasternak/read/page-37.html/> (дата обращения 26.05.2019).
- Рацкая Ц. Музыка в жизни и творчестве А. М. Горького // М., Музыка, 1985. 63 с.
- Серебрякова Л. «Китеж»: откровение «Откровения» // Музикальная академия. № 2. 1994. 222 с. — с. 90–106.

DOI 10.25991/AE.2019.60.37.013
УДК 82–32

Н. В. Шубина

Шубина Наталья Валерьевна — специалист по научной и экспозиционной работе Государственного музея А. М. Горького

К ПРОБЛЕМЕ «ПЕРЕКОВКИ» ХАРАКТЕРОВ ПРАВОНАРУШИТЕЛЕЙ В УСЛОВИЯХ СТАНОВЛЕНИЯ СОВЕТСКОЙ ПЕНИТЕНЦИАРНОЙ СИСТЕМЫ (ПУБЛИЦИСТИКА А. М. ГОРЬКОГО 20–30-х ГОДОВ. ВВЕДЕНИЕ В ТЕМУ ПО МАТЕРИАЛАМ МУЗЕЙНЫХ ФОНДОВ)

В статье рассматривается публицистика М. Горького и архивные, в том числе газетные, материалы, которые в своем сопоставлении выстраивают картину внимания выдающегося писателя и публициста, общественного деятеля А. М. Пешкова к воспитанию молодого поколения в первые послереволюционные и трудные советские годы.

Ключевые слова: публицистика, газетные архивы, М. Горький.

N. V. Shubina

THE PROBLEM OF THE “REFORGING” OF THE CHARACTERS OF OFFENDERS IN THE FORMATION OF THE SOVIET PENAL SYSTEM (JOURNALISM GORKY 20–30 YEARS. INTRODUCTION TO THE TOPIC ACCORDING TO THE MATERIALS OF MUSEUM FUNDS)

The article deals with the journalism of M. Gorky and archival materials, including newspaper materials, which in their comparison build a picture of the attention of the outstanding writer and publicist, public figure of M. Peshkov to the education of the young generation in the first post-revolutionary and difficult Soviet years.

Keywords: journalism, newspaper archives, M. Gorky.

Человек, его духовный, творческий потенциал всегда был в центре внимания А. М. Горького. Особый интерес для писателя представлял такой социальный слой, как беспризорники и преступники.

В фондах Государственного музея А. М. Горького хранится фотоальбом Большевской коммуны, при знакомстве с которым возникло желание работать по заявленной теме.

8 июня 1928 года Алексей Максимович впервые посетил Большевскую коммуну, где позднее бывал неоднократно. Эти факты его биографии отражены в издании А.Н. СССР «Летопись жизни и творчества А. М. Горького». Однако информации о том, когда и в связи с чем альбом, подготовленный воспитанниками Большевской коммуны [3], был подарен Горькому, у нас нет. Неизвестно и точное время его (альбома) создания. В учетной книге музея за 1928–1938 годы в промежутке между записями за 1934–1936 годы записано лишь следующее: Альбом трудкоммуны О.Г.П.У. Дар А. М. Горького». Надписи, сделанные большевцами под фотографиями, а также представленные на снимках события говорят о том, что изначально он выглядел несколько иначе, поскольку, рассматривая его сегодня, нельзя не заметить грубых купюр и повреждений.

В основе построения альбома лежит тематический принцип. Он открывается фотографиями Ф. Э. Дзержинского и В. Р. Менжинского, в правом верхнем углу помещена надпись: «Организаторы трудовых».

Начало XX века — переломная эпоха в истории русского народа. В результате Гражданской войны в стране появились тысячи беспризорных и пре-

ступников. Строители нового государства искали иные, отличные от господствующих в царской России пути решения борьбы с уголовной молодежью. С начала 20-х годов в пенитенциарной системе СССР появляется новый вид исправительного учреждения — трудовая коммуна. Своей главной задачей организаторы трудкоммун ставили перевоспитание — «перековку» социально опасных в социально полезных с помощью ответственного, свободного труда на производстве.

Совнарком РСФСР, — писал А. М. Горький в очерке «Соловки», — постановил уничтожить тюрьмы для уголовных в течение ближайших пяти лет и применять к «правонарушителям» только метод воспитания трудом в условиях возможно широкой свободы [1, с. 235].

Первым экспериментальным учреждением такого типа стала созданная в 1924 году трудовая коммуна ОГПУ № 1, позднее получившая название Большевская*. В посвященной ей статье Алексей Максимович отмечал:

Начало опыта дано энергией Ф. Э. Дзержинского, — он первый указал на необходимость ликвидировать «беспризорность», поручив эту работу одному из ближайших сотрудников и товарищей своих Г. Г. Ягоде, а последний при сотрудничестве с М. С. Погребинским развил процесс работы [2, с. 22].

* Изначально оно было создано МОНО в феврале 1924 г. как коммуна для малолетних правонарушителей им. Розы Люксембург.

Таким образом, за первым листом с фотографиями руководителей ведомства, в котором находилась Большевская трудовая коммуна, в альбоме было бы логично поместить фотографии Г. Г. Ягоды и М. С. Погребинского. Но второй лист в альбоме отсутствует. А на первой странице альбома (в левом нижнем углу простым карандашом) научным сотрудником музея — Сигорским А. А. — написано: «Изъять. Передать в Москву». Что изъять и кто приказал — нигде не зафиксировано. Но жесткий тон надписи дает нам возможность предположить, что это указание вышестоящей над музеем организации.

В книгах поступлений за 1928–1938 гг. и послевоенные годы указано разное количество содержащихся в альбоме фотографий, 203 и 196 соответственно. Отсюда следует, что семь фотографий исчезли из альбома в период с 1936 по 1945 год. О спешном характере «изъятия» говорят следующие детали: во-первых, грубые повреждения переплетной крышки и альбомного блока, на нескольких листах — следы от ранее наклеенных фотографий, вероятно содержащих изображения и фамилии неугодных власти людей*, во-вторых, в альбоме появились дополнительные надписи **. Возможно, располагая большим временем, исполнители «указания» не пропустили бы фотографию, на которой, по нашим предположениям, изображены Г. Г. Ягода и его соратники.

Причину изъятия объясняют события рокового 1937 года. В этом году 3 апреля произошел арест Г. Г. Ягоды, после чего его имя убрали из названий учреждений, в том числе и Большевской коммуны. Погребинский, узнав об аресте Ягоды, покончил жизнь самоубийством.

Фотоальбом Большевской коммуны является своеобразной летописью достижений коммунаров в период основания коммуны и предположительно до 1932 года. На страницах альбома детально представлено, как изменялась коммуна. За несколько лет из деревянных одноэтажных, перестроенных зданий бывшего совхоза она превратилась в прекрасно обрудованный, роскошный промышленный комплекс, состоящий из трех фабрик- заводов (спорт-механический завод, трикотажная и обувная фабрики). На фотоснимках запечатлены люди, занятые работой, а на одной из страниц коммунарами сделана надпись: «Люди в прошлом считавшие для себя труд делом зазорным, сегодня освоили самые сложные заграничные машины». Это о них говорил

* На корешке переплетной крышки наклеена полоска х/б ткани белого цвета, между верхней сторонкой и первым листом альбома разрыв, между первым и третьим листами — следы неровно вырезанной фотографии, возможно, это была фотокопия приказа об основании коммуны, содержащая фамилии неугодных. На четвертом листе с подзаголовком «Лучший друг А. М. Горький у нас в гостях» остались следы от наклеенных ранее четырех фотографий.

** В правом верхнем углу каждого листа простым карандашом простоялен порядковый номер, однако нумерация проведена без учета утраченного листа.

Алексей Максимович: «Бывшим "социально опасным" дали свободу труда не из жалости к ним, а за то, что они доказали делом свою полезность государству» [4, с. 219].

За относительно небольшой отрезок времени стараниями коммунаров в исправительно-воспитательном учреждении Большевская трудовая коммуна появилась поликлиника и больница, учебный комбинат, книжный магазин ОГИЗа, электро- и радиостанция, большое число обслуживающих предприятий.

Свой «путь» по перековке воспитанники коммуны наглядно продемонстрировали в альбоме. В нем представлены фотокопии: личной книжки заключенного и зачетной книжки учащегося техникума первой трудкоммуны ОГПУ, протокола допроса и карточки ударника, а также справки о снятии судимостей, комсомольского и партийного билетов. Так, пробыв в Большевской коммуне от 2 до 3 лет, а именно столько составлял срок «перековки», правонарушитель мог получить квалификацию и освободиться от судимостей.

Именно о воспитанниках Большевской коммуны Горький писал: «Смелая и счастливая мысль открыла перед ними дорогу к свободному труду, а через труд к самопознанию и культуре» [2, с. 25].

Конечно, в системе «перековки» были изъяны и недостатки, не заметить которых писатель не мог. В книге «Семь лет с Горьким» Илья Шкапа приводит впечатления Алексея Максимовича от первого посещения Большевской коммуны. Здесь, наряду с восторженными отзывами, есть и следующее:

Один человек пытался меня убедить, что начальство затирает мне глаза, показывает мне блестящие вещи, что меня обманывают. Жалобы эти я и раньше слыхал. Но это не так. Да, я оптимист. Да, это моя биологическая особенность, но я в достаточной мере наблюдательный человек. Мне кажется — и в этом я почти уверен, что обмануть меня довольно трудно всякими блестящими вещами, если они придуманы, выдуманы. Если есть темные пятна, я вижу, что это темные пятна [4, с. 25].

Таким образом, многое из того, что увидел Горький в коммуне, совпало с его убеждениями. Твердо веря в воспитательное значение труда, он, несмотря ни на что, считал, что советская власть сможет изменить тяжелое положение беспризорных детей и молодых преступников.

Побывав в коммуне первый раз, писатель не ограничивался только лишь положительными отзывами и не остался сторонним наблюдателем. После первого посещения установилось сотрудничество Алексея Максимовича с воспитанниками и руководителями коммуны, оставившее значительный след в истории этого учреждения. Так, в 1928 году вышла в свет книга М. С. Погребинского «Трудовая коммуна ОГПУ», предисловие к ней было написано А. М. Горьким.

Но прежде всего писателя волновали проблемы творческого духовного роста ребят. Не без его активного участия в коммуне были созданы условия, позволившие раскрыться их талантам. (Свидетельством тому служит, например, фотоснимок скульптуры писателя, выполненный членом коммуны Перец и фотографии карикатур воспитанника Державина, среди которых шарж и на Алексея Максимовича). Свой досуг коммунары проводили в многочисленных кружках. Это отображено на снимках в альбоме.

В фондах Государственного музея А. М. Горького хранится переданная от Е. П. Пешковой газета «Горьковская коммуна» от 17 июня 1949 года, где в статье «Библиотека, созданная Горьким», говорится о том, что Алексей Максимович подарил Болшевской коммуне 1500 книг. Он же поддержал инициативу ребят написать книгу об их прошлом и насто-

ящем. Сборник «Вчера и сегодня» вышел в 1931 году с предисловием и под редакцией Горького. Вместе с воспитанниками Большевской коммуны Алексей Максимович работал над сценарием к звуковому фильму «Преступники». Сценарий писался в начале 1932 года, возможно, тогда фотоальбом, запечатлевший все стороны жизни коммунаров, и был подарен Горькому.

Литература

1. Горький М. Полное Собрание Сочинений в 25 т. Т. 20. М.: Наука, 1974. — 646 с.
2. Горький М. Трудовая коммуна ОГПУ. Публицистические статьи. М.: ГИХЛ, 1931.
3. Фонды Государственного музея А. М. Горького (ГМГ КП 9450).
4. Шкапа И. Семь лет с Горьким. М.: Советский писатель, 1964. — с. 361.

DOI 10.25991/AE.2019.24.50.014

УДК 821.161.1+821.131.1

О. В. Шуган

Шуган Ольга Владимировна — кандидат филологических наук,
старший научный сотрудник Института мировой литературы им. А. М. Горького РАН,
olgashugan@gmail.com

БУДДИЗМ КАК КРАЙНЕЕ ВЫРАЖЕНИЕ «АЗИАТЧИНЫ» В ТВОРЧЕСКОМ СОЗНАНИИ М. ГОРЬКОГО

Автор исследует корни идеи «азиатчины» у Горького, отношение писателя к буддизму и к философии Востока в целом. Показано, что восприятие писателем восточной религии и философии можно рассматривать в контексте духовных исканий Серебряного века. Дуализм понятия «Восток» и связанные с ним коннотации отразились в творчестве, публицистике и эпистолярном наследии писателя. Исследуется полемика Горького с Р. Ролланом 1923–1924 гг. по поводу личности Махатма Ганди. Субъективизм оценок Горького объясняется «востокобоязнью» Горького, идущей от идей «панмонголизма» В. Соловьева.

Ключевые слова: буддизм, «азиатчина», Р. Роллан, Восток, М. Ганди, Л. Толстой, В. Соловьев.

O. V. Shugan

THE BUDDHISM AS EXTREME EXPRESSION OF “BACKWARDNESS”
IN CREATIVE CONSCIOUSNESS OF M. GORKY

The author investigates the roots of the idea of “backwardness” of Gorky, the writer’s attitude to Buddhism and to East philosophy in general. It is shown that the perception by the writer of east religion and philosophy can be considered in the context of spiritual searches of Silver age. The dualism of the concept “East” and the related connotations were reflected in works, journalism and epistolary heritage of the writer. Gorky’s polemic with R. Rolland of 1923–1924 concerning the personality Mahatma Gandhi is investigated. The subjectivity of the estimates of Gorky speaks to Gorky’s “vostokoboyaznye”, results from the ideas of “pan-mongolism” of V. Solovyov.

Keywords: Buddhism, “backwardness”, R. Rolland, East, M. Gandhi, L. Tolstoy, V. Solovyov.

Интерес Горького к Востоку можно интерпретировать в контексте идеино-философских поисков конца XIX — начала XX в. [9]. Благодаря Владимиру Соловьеву в России сложилась концепция «двух Востоков» — Востока Ксеркса и Востока Христа, поэтому Восток привлекал и одновременно пугал поэтов и писателей Серебряного века: апокалиптические видения чередовались с восприятием Азии как земли обетованной. Из всех философско-религиозных систем Востока именно буддизм приобрел на рубеже XIX — XX вв. наибольшую популярность в Европе и России, большую роль сыграло в этом учение Е. Блаватской и распространение теософии. В то время, как Европа переживала кризис, восточная религия и буддизм стали притягательными не только как источник мистических откровений, но и как «остров» спокойствия, гармонии и умиротворения. Вместе с другими восточными религиями, «буддийские образы заняли устойчивую нишу в русской литературно — эстетическом и философском творчестве, став элементом ориентальной мифологии в индивидуально-творческом преломлении», — пишет Р. Ф. Бекметов [1, с. 173]. Попытки выявления элементов философии буддизма в пьесе Горького «На дне» привели нас к выводу о том, что буддизм стал важной философской составляющей этого произведения, в котором выявлены параллели реплик героев с буддийскими текстами [13, 14].

Интерес Горького к буддизму, как в капле воды, отражает его отношение к Востоку в целом. У Горь-

кого было свое понимание «двух Востоков», отмечала Н. Н. Примочкина [10, с. 65]. По мнению исследователя, писатель «различал и противопоставлял» древние культурные традиции Востока и «государственное устройство, психологию, религиозные и трудовые навыки восточных народов, которые губительно, по его мнению, влияют на душу русского человека» [10, с. 65]. С одной стороны — восхищение филигранным мастерством художников, резчиков, цветистой поэтикой художественных произведений Востока, с другой — отрицание «азиатчины».

В концепции «азиатчины» у Горького проявилась востокобоязнь, идущая от идей «панмонголизма» В. Соловьева. Слова «азиатский», «азиаты», «азиатчина» постоянно встречаются у Горького и всегда с негативной коннотацией. Горький называл этим понятием все то, что он отвергал: пассивность, косность, пессимизм, фатализм, мещанство и др. Он противопоставлял восточному, обломовскому характеру западное начало, в котором сильны воля, разум, деяние. М. Никё считает, что азиатчина для Горького — «понятие аксиологического порядка», так как она олицетворяла все чуждые писателю ценности и отрицательные явления России [14].

Одна из первых из книг, прочитанных Горьким о буддизме — «Религии древнего мира» архиепископа Хрисанфа [12]. Эта книга хранится в Личной библиотеке Горького с пометами писателя [7, 5184]. Хрисанф (в миру Вл. Ник. Ретивцев (1832–1883),

автор ряда трудов по основному и обличительному богословию на основе философско-исторического метода). Горький лично видел Хрисанфа, епископа Нижегородского, когда тот посещал школу, в которой учился будущий писатель, и на всю жизнь сохранил благодарную память о доброте и мудрости владыки. Этот эпизод вошел в повесть «Детство» (глава 12) [3, с. 187–190]. Восприятие буддизма автором наклило отпечаток на отношение к нему Горького. Хрисанф противопоставлял буддизм христианству, оценивая его в целом отрицательно, критически осмысливая буддистское понимание сострадания, бессмысленное, на его взгляд, самопожертвование, пессимизм и фатализм.

Еще одним важным источником знаний о буддизме стала книга немецкого востоковеда Г. Ольденберга «Будда, его жизнь, учение и община», прочитанная Горьким в юности. «Всякое существование суть страдание» — это глубоко возмутило меня, — вспоминал писатель. — я не очень много испытал радостей жизни, но горькие муки ее казались мне случайностью, а не законом» [5, с. 232].

Вторая волна интереса к буддизму началась у писателя под влиянием Л. Толстого в конце 1901 — начале 1902 г., тогда Горький начал серьезно изучать буддийскую литературу. Толстой «советовал мне прочитать буддийский катехизис», — вспоминал Горький в очерке «Лев Толстой» [4, с. 264]. Горький испытывал на себе магнетизм его личности, но морализаторство Толстого и его желание вовлечь Горького в свою «секту» негативно подействовали на писателя, поэтому он отверг проповедуемый Толстым буддизм.

Как мы видим, три перечисленных опыта знакомства с учением о Будде, вызвали неприятие Горького. Когда Роллан в 1924 г. прочитал рассказ Горького «О первой любви» (1924), он своим чутьем художника угадал причины нелюбви Горького к буддизму.

Вы восстаете против религии Азии, судя о них по книгам Ольденберга и какого-то архиепископа (!). — Мой дорогой друг, судить об азиатском полуобоге по книгам герра доктора и известного христианского дервиша так же нелепо, как судить о Французской Революции по Тэну и о Мольере по Брюнетьеру — этим двум заядлым педантам с их навязчивыми идеями (письмо от 16 октября 1924 г.) [8, с. 105].

В этом же письме он высказал суждение, что «Будда Ольденберга — не настоящий Будда» поскольку в книге Ольденберга «есть все, кроме главного! — А главное — это духовная красота, личное обаяние Будды и его глубоких и общепонятных речей» [8, с. 105].

Наиболее ярко отрицательное отношение Горького к буддизму проявилось в письме И. Д. Сургучеву 1912 г. Писатель Илья Дмитриевич Сургучев (1882–1956) окончил факультет восточных языков Петербургского университета по специальности «синология». Он печатался в «Журнале для всех»,

«Вестнике Европы», а в 1910 г. Горький привлек его к сотрудничеству в «Знании». В издательстве «Знание» вышел двухтомник сочинений Сургучева. В 1911 г. они лично познакомились на Капри. Сургучев рекомендовал Горькому прочитать «Чимэк Тонилхуйн» (буддийский катехизис): «В нем много ерунды, — но учение о нирване — богодухновенно» [6, с. 564], а писатель ответил 13 (26) января 1912 г.: «Буддийский катехизис — читал, читал “Сутту-Нипату”, “Буддийский сутты” в переводах Герасимова, читал Арнольда и “Душу одного народа” — Фильдинга, что ли, не помню автора. Читал также архиепископа Хрисанфа» и признался, что эти книги ему не нравятся.

Заканчивает Горький письмо к Сургучеву недвусмысленным призывом: «Бегите от Востока». Он настаивает на чуждости европейского и восточного менталитета. «Очевидно — необходимо быть индусом и жить в жарком, влажном климате, где тело должно ощущать таяние, — тогда, может быть, эта желтая скука будет понятна» [6, с. 240]. А через несколько строк высказывает противоположную мысль: о сходстве русского и индийского мировосприятия. «Мы — пассивисты, вот в чем дело, — писал он, — у нас пониженное ощущение жизни и отсюда — социальная анестезия» [6, с. 240].

Певец сильного и свободного Человека, Горький не мог смириться с «пониженным ощущением жизни» в буддизме, с идеей нирваны, которую он, как и Хрисанф, приравнивал к смерти. Очевидно, что буддизм был «биохимически» чужд Горькому, неслучайно он противопоставлял Востоку «арийскую культуру, с ее активной верою в будущее».

В статье «Две души», напечатанной в декабрьском номере журнала «Летопись» в 1915 г., Горький сформулировал мысль, которая давно его тревожила, о двух душах в психике русского человека — восточной и западной, и призвал активно бороться «с азиатскими наследственными в нашу психику» и «лечиться от пессимизма». Среди отрицательных качеств, которые мы унаследовали от Востока, писатель назвал «стремление к уходу от жизни», или «бегство от жизни, от дела и от людей» и пассивность [2, с. 105]. И хотя Горький в статье «Две души» не упоминает Будду, но именно эти черты он отмечал в буддизме.

Новый поворот этой темы возник в переписке с Р. Ролланом по поводу личности Махатма Ганди. Французский писатель видел на Востоке могучий источник обновления цивилизации, и Ганди был одним из тех людей, на которых он возлагал большие надежды. 8 февраля 1923 г. Роллан сообщил Горькому, что закончил «Очерк» о Ганди (статья «Махатма Ганди» вышла в трех номерах журнала «Эроп» (№ 2–4) с марта по май 1923 г. и подверглась резкой критике в журнале «Клартэ». Роллан выражал опасение: «мне кажется, Вы несколько недоверчиво относитесь к индусскому образу мыслей». Все же он надеялся, что после прочтения книги Ганди

Горький полюбит его. «Это самый чистый, самый искренний, самый простой гений из всех, какие существуют теперь в мире» [8, с. 53], — писал он, сравнивая его со святым Франциском Ассизским.

Роллан рассуждал о превратном понимании европейцами личности и дела Ганди:

Европейцы обычно извращают его, говоря о «не-противлении», тогда как, наоборот, речь идет о сверхчеловеческом сопротивлении, подобном сопротивлению первых христианских мучеников <...>. Нет, поведение Ганди никакого не походит на пассивность, в которой Вы не без основания упрекаете русский народ [8, с. 53].

Горький напечатал статью Роллана в 1-м и 2-м номерах «Беседы» (1923 г.) [11]. Он объяснял, что вокруг имени Ганди бытует столько слухов и домыслов, что было бы хорошо познакомить русского читателя с первоисточником их воззрений, «принятых ими в плоть и кровь» [8, с. 54]. Понятно, что Горький не собирался пропагандировать учение Ганди и его идею героической борьбы, он хотел показать исток философии «пассивизма» в его крайнем выражении и тем самым отвратить своих соотечественников от пагубной идеологии. Горький сравнивал идеи Ганди с философией русской анархической секты и секты хлыстов и секты «нетовцев».

Влияние религиозно-философской мысли индулов оказывается не только у Льва Толстого, это влияние знакомо и народу: у нас давно уже существует секта «нетовцев» или — иначе — «не наших», люди этой секты отрицают Государство, собственность, семью и всякое насилие над волей. Но это очень кроткие люди, злобы совершенно чужда им, и они никому не навязывают своих воззрений. Связь их с миро-воззрением Индии — бесспорна [8, с. 54], —

писал он 13 февраля 1923 г. Нетовщина — одно из течений в старообрядчестве среди беспоповцев, возникшее в конце XVII в. в Керженских лесах Заволжья. Нетовцы отказывались от священников и христианских таинств, считая, что их могут совершать любые члены секты. Очевидно, Горький почерпнул эти сведения в книгах о старообрядчестве и расколе, которые имелись в его библиотеке. Писатель отрицательно относился к церковному расколу и сектантству, в которых он видел пережитки язычества, поэтому он обратил внимание на бессознательное использование сектантами санскритских слов «пурана», «сарасван», «Агни», «Майя». Слово «пурана» (означало переводе «делающий свет») было одним из эпитетов бога Солнца. «Сарасван» (текущий), от имени богини рек Сарасвати. «Агни» — бог огня в индийской мифологии.

Горький упомянул, что санскритские слова занесены в Россию, вероятно, сектой кавказских «прыгунов», которые были связаны с «вертящимися дервишами» и с факирами. Мистическая секта «прыгунов» была основана Лукианом Петровым

в 30-х гг. XIX в., достигла рассвета в 50-х гг., когда ее глава Максим Рудометкин объявил себя «царем духовных христиан». Название секты объясняется тем, что во время богослужения ее члены приходили в экстаз, вертесь и прыгая. Не ставя задачу выяснить, действительно ли была связь между русскими сектантами и одной из мусульманских сект, к которой относятся «Вертящиеся дервиши», скажем только, что отторжение писателя вызывала, помимо буддизма, в целом древняя индийская философия.

Аргументы Роллана в защиту Ганди совершен- но не переубедили Горького, о чем свидетельствует его письмо от 29 ноября 1924 г. Он назвал Ганди «миражом», опять сравнил его с Львом Толстым, обратил внимание на то, что оба они люди Востока, «люди двух культур, созданных методами пассивного сопротивления злу жизни» [8, с. 112].

Неприятие Горьким Ганди, на наш взгляд, было следствием отрицательного отношения к философии Востока. Слова «пассивное сопротивление» было для писателя оксюмороном, ведь ему принадлежат слова о том, что история окрашивается в новые цвета только кровью. Горький признавался:

философия крестьянских стран — России, Индии, Китая — мне чужда. И, если бы я умел молиться, то включил бы в молитвы мой вот эту: «Избави, Господи, от китайского рационализма, русского нигилизма, индусского пессимизма, паче же всего избави Европу от восприятия ею всех трех ядов сих одновременно» [8, с. 103].

Унаследовавший от В. Соловьева «востокобоязнь», Горький надеялся, что Россия повернется на Запад, усвоив европейский способ мышления и активное отношение к жизни, сможет преодолеть вековую отсталость и рабскую покорность, войдет как цивилизованное государство в семью европейских народов.

Литература

1. Бекметов Р. Ф. Несколько замечаний к проблеме «буддизм и русская литература XIX века» // Филология и культура. 2013. № 3. С. 172–176.
2. Горький М. Две души // Максим Горький: Pro et contra. Антология. СПб.: Изд-во Русской христианской гуманитарной академии, 1997. С. 95–106.
3. Горький М. Детство // Полн. собр. соч. Сочинения: В 25 т. Т. 15. М.: Наука, 1972. — 639 с.
4. Горький М. Лев Толстой // Горький М. Полн. собр. соч. Худож. произведения. В 25 т. Т. 16. М.: Наука, 1973. — 631 с.
5. Горький М. О первой любви // Горький М. М. Полн. собр. соч. Худож. произведения. В 25 т. Т. 16. М.: Наука, 1973. — 631 с.
6. Горький М. Полн. собр. соч. Письма: В 24 т. Т. 9. М.: Наука, 2002. — 703 с.
7. Личная библиотека А. М. Горького в Москве. Описание: В 2 кн. М.: Наука, 1981 (ОЛБГ. 1–9176).
8. М. Горький и Р. Роллан. Переписка (1916–1936). Архив Горького. Т. XV. М.: Наследие, 1995. — 543 с.

9. Максим Горький и художественная культура символизма. К 100-летию «Сказок об Италии». К 150-летию со дня рождения М. Горького. М.: Азбуковник, 2017. — 292 с.
10. Примочкина Н. Н. Антиномия «Восток-Запад» в мировоззрении и творчестве Горького // Концепция мира и человека в творчестве М. Горького. М. Горький. Материалы и исследования. Вып. 9. М.: ИМЛИ РАН, 2009. С. 41–81.
11. Роллан Р. Махатма Ганди // Беседа. 1923. № 1. Май–июнь. С. 309–345, № 2. Июль–август. С. 262–333.
12. Хрисанф. Религии древнего мира в их отношении к христианству. Т. 1–3. СПб.: тип. духов. журн. «Странник», 1873–1878.
13. Шуган О. В. Буддийские мотивы в пьесе М. Горького «На дне» (к вопросу национального и интернационального) // Горький и современность: Роль литературы в формировании духовной культуры общества. Коллективная монография. По материалам Всероссийской научной конференции «Горьковские чтения — 2015», приуроченной к 75-летию Литературно-мемориального музея А. М. Горького, в рамках Международного музыкального форума «Миссия музея в мультикультурном мире». 8–12 сентября 2015 года. Казань: КазГИК, 2017. С. 157–163.
14. Шуган О. В. «Золотой сон» и нирвана: отражение буддийских идей в пьесе М. Горького «На дне» // Максим Горький: Pro et contra. Современный дискурс. Антология. СПб.: Изд-во Русской христианской гуманитарной академии, 2018. С. 589–606.
15. Niqueux M. L’ “asiatism” chez Gorki. Histoire d’un mythe // Russies. Mélanges offerts à Georges Nivat pour son soixantième anniversaire (ed. D. Dykman et J.-P. Jaccard), Lausanne, L’Âge d’homme, 1995. p. 281–293.

АСТА ERUDITORUM. 2020. Вып. 33.
СПб.: Изд-во Русской христианской гуманитарной академии, 2020.

Подписано в печать _____.2020. Формат 60×90 1/8.
Печать офсетная. Усл. печ. л. _____. Тираж ____ экз. Заказ № ____

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