

Acta

eruditorum 2019

Выпуск 31

Главный редактор

Д. В. Шмонин

Зам. главного редактора

М. Ю. Хромцова

Отв. секретарь редколлегии

О. И. Кулиев

Редакционная коллегия

В. А. Щученко

О. Г. Оленчук

И. А. Вахрушева

А. А. Синицын

С. М. Капилупи

И. С. Пучкова

Т. В. Литвин

Издаётся с 2005 г.



Содержание

Богданова О. В., Оляндэр Л. К. ТОЛСТОЙ: ВОЙНА И МИР / ГОРЬКИЙ: МИР И ВОЙНА КАК ДВА ЭТАПА РУССКОЙ МЫСЛИ	3
Богданова О. В., Власова Е. А. РАССКАЗ СЕРГЕЯ ДОВЛАТОВА «КРЕПОВЫЕ ФИНСКИЕ НОСКИ» (ГОРЬКОВСКИЙ ИНТЕРТЕКСТ)	10
Гавриш Т. Р. ФИЛОСОФИЯ ВЫБОРА СМЕРТИ (НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНА М. ГОРЬКОГО «ЖИЗНЬ КЛИМА САМГИНА»)	18
К. Д. Гордович РУССКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ ХАРАКТЕР В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ М. ГОРЬКОГО 1910–1920-Х ГОДОВ (СВОЕОБРАЗИЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ РЕШЕНИЙ)	23
М. М. Гудков ПЬЕСА М. ГОРЬКОГО «ЕГОР БУЛЫЧОВ И ДРУГИЕ» НА СЦЕНЕ АМЕРИКАНСКОГО ТЕАТРА «АРТЕФ» (1934/35)	27
Л. В. Гурленова «...ХАОС НЕОРГАНИЗОВАННЫХ, СТИХИЙНЫХ СИЛ»: ПОНИМАНИЕ ПРИРОДЫ И ЧЕЛОВЕКА В ПУБЛИЦИСТИКЕ М. ГОРЬКОГО 1920–30-Х ГГ.	35
Давыдова Т. Т. ОБРАЗ СТЕПАНА РАЗИНА В КИНОСЦЕНАРИЯХ М. ГОРЬКОГО, Е. ЗАМЯТИНА, РОМАНАХ В. КАМЕНСКОГО, А. ЧАПЫГИНА	40
Ждан А. Н. ЧЕЛОВЕК КАК ПСИХОЛОГИЧЕСКАЯ ПРОБЛЕМА В ТВОРЧЕСТВЕ МАКСИМА ГОРЬКОГО (К 150-ЛЕТИЮ ПИСАТЕЛЯ)	44
В. Т. Захарова ТВОРЧЕСТВО М. ГОРЬКОГО В КОНТЕКСТЕ ФИЛОСОФСКОГО И ЛИТЕРАТУРНОГО НАСЛЕДИЯ К. Н. ЛЕОНТЬЕВА И В. В. РОЗАНОВА	48
В. Т. Захарова МОТИВЫ ДЕТСТВА И СТАРОСТИ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ВОСПРИЯТИИ М. ГОРЬКОГО	54
В. Т. Захарова, Л. К. Оляндэр ВОЛГА КАК ОБРАЗ-СИМВОЛ РОССИИ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МИРЕ М. ГОРЬКОГО	59
Ю. У. Каскина КОНЦЕПТУАЛЬНОСТЬ КАК ОСНОВНОЕ СВОЙСТВО ТВОРЧЕСТВА М. ГОРЬКОГО ..	66
О. А. Ковалов ГОРЬКОВСКИЙ КОД В ФИЛЬМЕ ЛЬВА КУЛЕШОВА «ВЕЛИКИЙ УТЕШИТЕЛЬ» (1933)	71
А. А. Митрофанова МАКСИМ ГОРЬКИЙ НА СТРАНИЦАХ РОМАНОВ ВАЛЕНТИНА ПИКУЛЯ	77
А. В. Науменко-Порохина КОНЦЕПЦИЯ НОВОЙ КУЛЬТУРЫ В «НЕСВОЕВРЕМЕННЫХ МЫСЛЯХ» А. М. ГОРЬКОГО	82
М. Никё ФИЛОСОФИЯ ФАКТА У М. ГОРЬКОГО. ОТ ФАКТА К ФИКЦИИ.	86
Т. А. Никонова РОМАН «МАТЬ» КАК КАТЕХИЗИС РЕВОЛЮЦИОНЕРА: ФОРМИРОВАНИЕ РЕВОЛЮЦИОННОЙ ЭТИКИ	91

Издается
Русской
христианской
гуманитарной
академией

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

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

ISSN 2307-6437

Оляндэр Л. К., Богданова О. В. КОНЦЕПТ «РОССИЯ» В ХУДОЖЕСТВЕННО-ФИЛОСОФСКОЙ СИСТЕМЕ М. ГОРЬКОГО	97
Н. Н. Примочкина ФАНТАСТИЧЕСКИЕ СЮЖЕТЫ И ОБРАЗЫ В ПАМФЛЕТАХ И ОЧЕРКАХ ГОРЬКОГО ОБ АМЕРИКЕ	102
А. В. Святославский А. М. ГОРЬКИЙ О СОВЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ В КОНТЕКСТЕ МИРОВОГО ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕССА (ПО МАТЕРИАЛАМ I ВСЕСОЮЗНОГО СЪЕЗДА СОВЕТСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ)	107
А. Л. Семенова ПОВЕСТЬ М. ГОРЬКОГО «В ЛЮДЯХ» СКВОЗЬ ПРИЗМУ ИДЕЙ А. БОГДАНОВА	113
Л. А. Спиридонова ЗНАЕМ ЛИ МЫ ГОРЬКОГО?	117
И. С. Урюпин СОЛЯРНЫЙ И ЛУНАРНЫЙ КОД В МИФОСЕМАНТИКЕ РАССКАЗА М. ГОРЬКОГО «МАКАР ЧУДРА»	121
Е. А. Хамиди ЗАВЯЗКА СЮЖЕТА: КУЛЬТУРНЫЙ КРИЗИС И РУССКАЯ РЕВОЛЮЦИЯ В РОМАНЕ М. ГОРЬКОГО «ЖИЗНЬ КЛИМА САМГИНА»	124

DOI 10.25991/AE.2019.87.20.003
УДК 821.161.1.09

Богданова О. В., Оляндэр Л. К.

Богданова Ольга Владимировна — доктор филологических наук, профессор, Санкт-Петербургский государственный университет (СПбГУ)

olgabogdanova03@mail.ru

Оляндэр Луиза Константиновна — доктор филологических наук, профессор, Восточноевропейский национальный университет имени Леси Украинки (Луцк, Украина)

olk32@ukr.net

ТОЛСТОЙ: ВОЙНА И МИР / ГОРЬКИЙ: МИР И ВОЙНА КАК ДВА ЭТАПА РУССКОЙ МЫСЛИ*

В статье дается сопоставление романов «Война и мир» Л. Толстого и «Жизнь Клима Самгина» М. Горького и прослеживается, с одной стороны, вхождение войны в мир, ее след на всех сторонах человеческой жизни: на миропонимании, поступках и судьбе индивидуума в художественном целом; с другой стороны, осмысливается процесс вызревания войны в условиях мирного существования, обычной людской жизни. При сопоставлении толстовского и горьковского романов внимание сосредоточивается на ментально-нравственной стороне жизни героев, на формировании мышления войной и мышления революцией.

Ключевые слова: М. Горький, Л. Толстой, мотивная система, претекст и интертекст, синергетика

O. V. Bogdanova, L. K. Oliander

TOLSTOY: WAR AND PEACE / GORKY: PEACE AND WAR AS TWO STAGES OF RUSSIAN THOUGHT

In the article, when comparing the novels “War and Peace” by L. Tolstoy and “Life of Klim Samgin” by M. Gorky, on the one hand, the entry of war into the world, its trace on all sides of human life: on the worldview, actions and destiny of the individual, and also the country in general; on the other hand, the maturation of war in peaceful conditions are shown. In the article attention is focused on the mental and moral side of life, on forming war thinking and revolution thinking.

Keywords: M. Gorky, L. Tolstoy, motive system, pretext, intertext, synergetics

Актуальность темы «Толстой: война и мир / Горький: мир и война как два этапа русской мысли» обусловлена не только неугасающим интересом к художественным достижениям великих писателей, но и всей нынешней ситуацией, которая заострила процессы осмысления двух эпохальных событий — войны 1812 г. и Первой мировой — событий, отразившихся на судьбах России и мира. Именно об этом свидетельствуют научные изыскания современных историков. В частности, И. А. Шейн в диссертации «Отечественная война 1812 года: Историографическое исследование» (2002) пишет: «Наглядность уроков и выводов, вытекавших из Отечественной войны 1812 года, заставляла и заставляет различные политические силы и научные круги обращаться к этой теме. Подобный интерес во многом определялся не только научными, но и практическими потребностями развития общества. Международная обстановка в мире и внутривнутриполитическая ситуация в стране закономерно побуждали общественность и политиков к проведению исторических параллелей, а историков к написанию новых научных трудов. Такая закономерность сохранила свою устойчивость и в современных условиях» [10].

На том же настаивает И. Б. Белова в диссертации «Первая мировая война и российская провинция: 1914 — февраль 1917 гг.: по материалам Калужской

и Орловской губерний» (2007): «...последнее десятилетие XX века, — пишет исследовательница, — было отмечено повышением внимания отечественных исследователей к истории Первой мировой войны. Возросшее стремление исследователей к реконструкции и новому осмыслению событий, как оказалось, “неизвестной” войны, непосредственно предшествовавших революционным потрясениям 1917 г., в значительной степени обусловлено появившейся возможностью объективного всестороннего изучения указанного периода. Многие проблемы <...> актуальны и в настоящее время» [2].

Выбор произведений Л. Толстого и М. Горького не произволен: взятые в смысловое единство романы «“Война и мир” (1863–1869) — “Жизнь Клима Самгина” (1925–1936) являются — пусть отдаленными — звеньями одной цепи и, говоря словами Б. Эйхенбаума, стоят на крайних точках исторического процесса. Ведь не случайно же В. С. Воронин заострил внимание на том, что В. И. Ленин назвал Брестский мир “нашим Тильзитским миром»» [3, с. 805]. Этими романами окантовывается созданный самой историей сюжет жизни не только России, но и Европы.

Роман Л. Толстого о 1812 г. — это завязка, ибо он находится у истоков тех конфликтов, которые, развиваясь как следствие Французской революции

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

1789–1790-х гг., приведут к Первой мировой войне 1914–1918 г. и, достигнув в ней апогея, разразятся в 1917-м русской революцией. Поэтому роман М. Горького предстает одновременно и трагической развязкой противоречий, возникших в начатой наполеоновскими войнами эпохи, а предполагаемо «завершенный» сценой приезда В. И. Ленина на Финляндский вокзал, — завязкой новой. И это не просто линейное развитие темы, а ее развитие через перевертыш: если у Толстого война входит в мир, то у Горького мир своими неразрешенными конфликтами переходит в войну.

Кроме того, оба романа — особое и необходимое художественно-философское познание мира, а через это и осмысление, переданное способом моделирования действительности, что создает для реципиента эффект его присутствия в описанном происходящем и дает возможность находить в нем ответы на запросы нынешнего дня. Но говоря это, не следует забывать и то, что восприятие события, развивающегося в той или иной эпохе, не совпадает с его восприятиями во времена последующие.

Цель статьи состоит в том, чтобы, взяв за великий гипертекст романы «Война и мир» Л. Толстого и «Жизнь Клима Самгина» М. Горького, проследить через поэтику вхождение войны в мир, осмысляя ее след во всех сферах человеческой жизни; и прояснить процессы вызревания войны в мирных условиях, раскрывая порождаемые этими текстами интенции. При этом, на наш взгляд, немаловажно подчеркнуть одну особенность, что рядоположение текстов Толстого и Горького через имеющиеся в них коды — слова, образы, сцены — раздвигает со временем рамки метатекстового уровня за счет приобретения им нового исторического опыта и запросов его времени, что способствует обнаружению ранее незамеченных или недостаточно актуализированных смыслов.

Предостерегая от вольных домыслов романа, Толстой счел необходимым подчеркнуть свою сосредоточенность на внутреннем мире человека: «В те времена, — писал он, — так же любили, завидовали, искали истины, добродетели, увлекались страстями; та же была сложная умственно-нравственная жизнь, даже иногда более утонченная, чем теперь, в высшем сословии» [7, т. 7, с. 356].

Все так, однако такая сосредоточенность Толстого не исключала его интереса к иным сторонам проявления жизни, в т. ч. и к миру-Вселенной, к способности мира опрокинуть прежнее миропонимание, перевернуть человеческую душу. Доказательством служит многократно повторяющееся почти в одних и тех же словах описание видения и дум раненного под Аустерлицем, истекающего кровью на Проценской горе князя Андрея Болконского, — важнейший фрагмент романа, ибо в нем фокусируется вечный философский вопрос о смысле жизни, об истинных и ложных человеческих ценностях. Так активизируется и мышление современного реципиента, осуществляется перманентное постижение им духовных

поисков самого Толстого, а также и широких пластов русской философской мысли, с учетом ракурсов, акцентированных А. А. Ермичевым в докладе «К оценке Белинского в истории русской культуры и его эстетико-литературные позиции» (2011) [5]. Эпизод из жизни Болконского — как факт биографический — детально проанализирован в литературоведении. Но он понуждает вновь обратиться к нему, к архетипному образу неба. Корни этого архетипа, уходя вглубь веков — в библейские и до-библейские времена, — дают всходы в мыслях великих философов, в т. ч. и П. Я. Чаадаева (1794–1856), сказавшего в статье «Апология сумасшедшего»: «Прекрасная вещь — любовь к отечеству, но есть еще нечто более прекрасное — это любовь к истине. Любовь к отечеству рождает героев, любовь к истине создает мудрецов, благодетелей человечества. Любовь к родине разделяет народы, питает национальную ненависть и подчас одевает землю в траур; любовь к истине распространяет свет знания, создает духовные наслаждения, приближает людей к Божеству. Не через родину, а через истину ведет путь на небо. Правда, мы, русские, всегда мало интересовались тем, что — истина и что — ложь» [8]. Великий философ не дожил до времени, когда на страницах «Войны и мира» будет описано, как перед князем Андреем — откроется истина: «...он упал на спину. Он раскрыл глаза... <...> Но он ничего не видел» [7, т. 4, с. 380]. Однако специфика толстовского дискурса направляет к философской мысли Чаадаева, и наоборот, Чаадаев «дает» толчок к новым интенциям.

Анализ фрагмента позволяет определить стилизирующее мысль реципиента значение таких неконкретностей, как ничего, совсем не так, как мы, неконкретностей, дающих возможность и на метатекстовом уровне наполнить их тем новым историческим опытом — включая и пережитое в двух мировых войнах, — которого не было ни у князя Андрея, ни у самого Толстого.

Сцена под Аустерлицем говорит о том, что на границе жизни и смерти князь Андрей пережил катарсис, когда перед ним раскрылась безграничность бездны: «Как же я не видал прежде этого высокого неба? И как я счастлив, что узнал его наконец. Да! Всё пустое, всё обман, кроме этого бесконечного неба. Ничего, ничего нет, кроме его. Но и того даже нет, ничего нет, кроме тишины, успокоения. И слава Богу!...» [7, т. 4, с. 380].

И этим понятием: «Ничего, ничего нет...», т. е. ничто — Л. Толстой дискуссионно (его героев ничто не поглощало) включает в круг современной философии от М. Хайдеггера, на которого, как известно, русский писатель оказал большое влияние, К. Ясперса до Н. А. Бердяева, А. Н. Чанышева, С. Н. Розова и др. Не случайно его считают — и совершенно обоснованно — предшественником экзистенциализма. И современный реципиент, сопереживая князю Андрею, перед этим ничто не только чувствует, «сколь ничтожны мечты» его «о своем Тулоне». Он

размышляет о ценности самой жизни и о роли «ценностного сознания как новой формы мировоззрения».

Следующий этап в горячечных мыслях покидающего жизнь человека говорит о кризисном хронотопе, хронотопе порога, «когда время... является мгновением» [1, с. 231], в котором осуществляется перелом сознания князя Андрея, т. е. о внезапном — вдруг! — прозрении и страхе утратить его: «Вдруг он опять почувствовал себя живым и страдающим от жгучей и разрывающей что-то боли в голове. “Где оно, это высокое небо, которого я не знал до сих пор и увидал нынче? — было первой его мыслью. — И страдания этого я не знал до сих пор. Но где я? <...> Он раскрыл глаза. Над ним было опять все то же высокое небо с еще выше поднявшимися плывущими облаками, сквозь которые виднелась синеватая бесконечность» [7, т. 4, с. 393].

Небо, представляющее собой бесконечность, изменяло масштабы: оно становилось все выше, а великий Наполеон все меньше и ничтожнее. Князь Андрей «...чувствовал, что он исходит кровью, и он видел над собой далекое, высокое и вечное небо. Он знал, что это был Наполеон — его герой, но в эту минуту Наполеон казался ему столь маленьким, ничтожным человеком в сравнении с тем, что происходило теперь между его душой и этим высоким, бесконечным небом с бегущими по нем облаками» [7, т. 4, с. 394].

В композиции этого фрагмента смыслообразующую роль играет взаимодействие внутреннего пространства души с внешним — высоким и бесконечным пространством: «Ему так ничтожны казались в эту минуту все интересы, занимавшие Наполеона, так мелочен казался ему сам герой его, с этим тщеславием и радостью победы, в сравнении с тем высоким, справедливым и добрым небом, которое он видел и понял, — что не мог отвечать ему. <...> Глядя в глаза Наполеону, князь Андрей думал о ничтожности величия, о ничтожности жизни, которой никто не мог понять значения, и о еще большем ничтожности смерти, смысл которой никто не мог понять и объяснить из живущих» [7, т. 4, с. 394].

В этих пространствах, которые вмещали и мысль семейную, казалось, не было места Наполеону. Наполеон — тоже вдруг! — явился и предстал символом зла, символом разрушения естественного счастья и естественного хода жизни. Ведь тихая жизнь и семья здесь — это не просто идиллия, но необходимое условие для непосредственного продолжения и обновления самой жизни... Но семья значима для человека и в становлении его как личности, в том, чтобы в последующем своем бытии он, выражаясь словами К. Маркса, мог «быть многим». Кстати, эта проблема стоит и у М. Горького, когда речь идет о воспитании Климента. Но на деле стоит лишь ворваться в жизнь постороннему — маленькому Наполеону — взятому как образ / символ, — и привнесенные им антиценности направляют человека по ложному пути, что и осознает князь Ан-

дрей на пограничьи жизни и смерти — в состоянии, в котором он находился дважды. Толстой с необычной смелостью коснется этого момента, что будет отмечено К. Леонтьевым (1831–1891) в статье «О романах гр. Л. Н. Толстого. Анализ, стиль и веяние» [6, с. 63–64]. Леонтьев, указав на правдоподобие в описании этой межи, когда умирал князь Андрей после Бородинской битвы: «Ни одной фальшивой ноты, ни одной натяжки, ни тени преувеличения, или того, что зовут “ходульностью”» [6, с. 63], — как врач усомнился в правдоподобию хода мыслей раненного под Аустерлицем в голову князя Андрея. «...несмотря на всю высокую поэзию этого места, — пишет К. Леонтьев, — вся психология его представляется мне не столько состоянием самого раненого кн. Болконского, сколько состоянием автора, силящегося вообразить себя в его положении и воспользоваться случаем, чтобы еще лишний раз осудить великое и сверхчеловеческое учреждение войны» [6, с. 63].

Не сомневаясь в правоте Леонтьева, должно помнить, что Толстому важно не физиологическое правдоподобие — у него есть даже парадоксальные случаи такого нарушения, — а та правда, которая может быть раскрыта, когда вся суэта земная теряет смысл и встает вопрос: зачем жил? И это важнейший вопрос, лежащий и в основе горьковского романа. Однако в XX в., после двух мировых войн произошло — и не без участия создания «своего Наполеона», чего опасался Клим Самгин [4, с. 381] — беспрецедентное обесценивание всех общечеловеческих ценностей, в т. ч. и самой жизни. И сцена под Аустерлицем направляет размышления реципиента к нынешнему дню, к характеру его антиценностей, а метатекстовый уровень романа «Войны и мира» расширяется за счет нового трагического опыта современного человека.

Это дает право воспринять мир у Толстого многоаспектно, т. е. мир как время без войны, но в который входила и вошла война, мир, в котором формируется мышление войной. И о войне у Толстого идет речь, хотя и аспект мира, в котором она зрела и нависала как неизбежность над ним, широко представлен, отразившись в мыслях и поступках героев романа. Заголовок уже заставлял предчувствовать, что война явится фактором, определяющим судьбу Европы, России, жизнь и судьбу всех и каждого в этом обновленном мире, прошедшем через трагическое испытание. Забегая вперед, надо отметить, что освободительная война 1812 г. — в отличие от Первой мировой — не только не поколебала общечеловеческих нравственных ценностей, но напротив придала им еще большей содержательности, что и покажут сложившийся характер, поступки и сама жизнь Наташи Ростововой, а затем подтвердится главой из неосуществленного писателем романа «Декабристы» (1860–1861), где повествуется о возвращении Пьера и Наташи из ссылки.

Надо сказать, что неожиданно энергичное начало «Войны и мира» — как в драме — с диалога

демонстрировало парадоксальность ситуации: в размеренную жизнь людей внезапно входила ожидаемая война. Однако «Война и мир» начинается без вступлений, а сразу с действия, вернее, со сцены из обычной и, казалось бы, устоявшейся жизни высшего светского общества. Идя таким путем, Толстой решает сразу несколько задач. Во-первых, он создает эффект присутствия читателя, который, вроде бы тоже, входя в гостиную, все видит и слышит, как Анна Павловна Шерер, «фрейлина и приближенная императрицы Марии Федоровны», говорит, «встречая важного и чиновного князя Василия»: «Ну, князь. Генуя и Лукка — поместья фамилии Бонапарте. Нет, я вам вперед говорю, если вы мне не скажете, что у нас война, если вы еще позволите себе защищать все гадости, все ужасы этого Антихриста (право я верю, что он Антихрист) — я вас больше не знаю, вы уж не друг мой, вы уж не мой верный раб, как говорите [7, т. 4, с. 7]. Во-вторых, постоянно предоставляя Анне Павловне слово, писатель одновременно характеризует и ее психологический склад, и суть эпохального конфликта, всю напряженность исторического времени, в которое происходит вечер, избегая публицистичности (Надо сказать, что такой прием широко использовал и М. Горький, особенно в речи Дронова). Но пока слово *la guerre* (война) лишь прозвучало, и, произнося его, князь Василий думал об устройстве служебной карьеры своего сына Анатоля, Анна Михайловна Друбецкая — Бориса. Иными словами, пока обычная — и не только их — жизнь с ее заботами действительно отдалена от войны. И лишь княгиня Болконская искренне, но сдержанно-тревожно скажет: «Вы знаете, мой муж покидает меня. Идет на смерть. Скажите, зачем эта гадкая война» [7, т. 4, с. 15].

Частотность слова война в тексте о мирной жизни велика: все говорило, что это — *не* мир, а перемирие, в котором зрели и война, и мышление войной. «Жизнь между тем, — пишет Толстой, — настоящая жизнь людей, с своими существенными интересами <...> шла, как и всегда, независимо и вне политической близости или вражды с Наполеоном Бонапарте, и вне возможных преобразований» [7, т. 5, с. 170].

Однако весь текст романа говорит об относительности такой независимости. Война и ее ожидание в разной степени присутствовали в сознании людей. Но с особенной очевидностью у князя Андрея. Прозревший под Аустерлицем, он после своего возвращения занят, возможно, не только вопросами онтологического характера, но и практического, теми, которые ставила перед ним «настоящая жизнь». Отказавшись под действием прозрения от военной службы и участия в войне, князь Андрей, не ограничиваясь помощью своему деятельному отцу в организации ополчения, предпринимает решительные шаги к реорганизации армии и подает записку графу Аракчееву о реформировании армии. Значит, он не только думал о приближающейся войне, которая придет и разрушит естественный ход

«настоящей жизни людей», но и предпринимал конкретные действия. А это уже мышление войной. Немаловажно и то, что в нарративной системе романа акцентируется парадоксальность ситуации: ключевые позиции в государстве занимают антиподы по мировоззрению и, как его следствие, практической деятельности — государственный секретарь граф М. М. Сперанский и военный министр А. А. Аракчеев. Все это маркировало тот кризис внутри страны, который обострится после войны 1812 г., вызванной общеевропейским кризисом. Суть же все более обостряющегося внутреннего кризиса обозначается Толстым в одном из эпизодов, завершающих роман, — в беседе Пьера Безухова, разделявшего идеи декабризма, с Николаем Ростовым, уже помещиком в Лысых горах. И тут Толстой ясно продемонстрировал наличие противостояния в обществе, где атмосфера накалилась до крайних пределов: «...вот-вот лопнет эта натянутая струна: когда все ждут переворота, — говорит Петр, сетуя на то, что «независимых людей... совсем не остается» [7, т. 7, с. 317–318]. Сложилась ситуация, в которой каждый из героев, стоящий перед судьбоносным — не только для себя — выбором, этот выбор уже для себя сделал, и он ясно очертил границу разрыва между двумя близкими людьми.

Вот что говорит Николай Ростов Пьеру: «...я тебе скажу: что ты лучший мой друг, ты это знаешь, но, составь вы тайное общество, начини вы противодействовать правительству, какое бы оно ни было, я знаю, что мой долг повиноваться ему. И вели мне сейчас Аракчеев идти на вас с эскадроном и рубить — ни на секунду не задумаясь и пойду. А ты суди, как хочешь» [7, т. 7, с. 319].

При заключительных словах: «рубить... не задумаясь и пойду», невольно в мыслях возникшее евангельское изречение: «Предаст же брат брата на смерть, и отец — сына; и восстанут дети на родителей, и умертвят их» (Матф. 10: 21)», — вызывает много- и разновекторные интенции, активизируя в сознании целые пласты истории и диалогические отношения между не только концепциями исторических деятелей, но и писателей, диалог между множеством произведений. Речь идет прежде всего о таких соотношениях, как Л. Толстой — М. Горький.

Признание Николая Ростова у Толстого, рядом с романом Горького «Жизнь Клима Самгина» и его «Несовременными мыслями», не только служит познанию миропонимания писателей, освоению опыта минувших эпох, но и предстает как предупреждение. Прочтение их, говоря словами историка А. Шеина, определяется не только научными, но и практическими потребностями развития общества. Однако, на наш взгляд, целесообразно осмысливать период истории от Наполеоновских войн до эпохи Первой мировой войны включительно в трех ракурсах — в ракурсе историческом, философском и художественно-философском.

Возвращаясь к роману «Война и мир» и сосредоточившись на деятельности Андрея Болконского

между 1805 и 1812 гг., необходимо отметить, что он в процессе жизнетворчества осуществил решительный шаг к декабризму и позволил своим крестьянам хозяйствовать свободно, что вызывало удивление и недовольство. Но, как говорит текст «Войны и мира», князь действовал в рамках косметического законодательства, а его окружение придерживалось крепостнического порядка. Всю сложившуюся социально-политическую атмосферу Толстой передает и опосредованно. Так, в связи с именем М. Сперанского в подтексте возникают его записка «Ещё нечто о свободе и рабстве» и указ «Указ о вольных хлебопашцах» (1803). Ведь не по своему призыву князь Андрей, вызвав осуждение [7, т. 5, с. 135], отпустил крестьян. А в связи с именем А. А. Аракчеева — полицейский режим — аракчеевщина. Но затекстовое содержание отсылает к мировоззрениям и политическим концепциям декабристов и к тому, как эти идеи крепили в войне с Наполеоном. Затекстовое содержание подготавливает и мысль Толстого о свободе и не-свободе личности, о необходимости выбора и ответственности. В войну 1812 г. князь Андрей вступил уже обновленным человеком, который, отрицая войну, шел на нее из необходимости защищать «настоящую жизнь», сына, отца, сестру, свою честь, родину, в конечном смысле — свободу, а потому считал, что битва должна быть беспощадной. Пьер — в отличие от него — находился в процессе своего дальнейшего обновления, осознания себя в этом большом мире. Сцена в плену, в которой он в условиях полной не-свободы — вдруг! — ощутил себя безгранично свободным, потому что душа его бессмертна, в определенном смысле является зеркальной по отношению к сцене под Аустерлицем: Пьер тоже переживает катарсис, додумывает, (до) осмысливает то, что он высказывал князю Андрею перед войной, мысли о своем слиянии с огромным космическим целым. «Ха, ха, ха! — смеялся Пьер. <...> Поймали меня, заперли меня. В плену держат меня. Кого — меня? Меня? Меня — мою бессмертную душу! <...> Пьер взглянул в небо, в глубь уходящих, играющих звезд. “И все это мое, и все это во мне, и все это я! — думал Пьер. — И все это они поймали и посадили в балаган, загороженный досками!”» [7, т. 7, с. 122–123]. Архетипный образ звездного неба здесь уже не соотносится с ничто, напротив — он вызывает образ всеохватывающего единства, которое наполняет смыслом единичную жизнь, позволяя осознать свободу личности, свободу индивидуальной экзистенции.

Однако проблемы онтологического характера не существовали в отрыве от конкретных действий, ведь идеи декабристов, все их противоречивые программы так или иначе были связаны с мыслями о свободе человека. Текст Толстого так или иначе содержит постоянную мысль о декабризме. Сам Толстой — как человек, мыслитель и писатель — был фигурой, связывающей эпоху 1812–1814 гг. с эпохой 1914–1918 гг. Несмотря на наличие эпилога, сцена разговора Пьера с Николаем Ростовым в Лысых

горах [7, т. 7, с. 317–318] открывала вхождение в новую эпоху.

Толстой остро реагировал на конфликты времени, в т. ч. и в статье «Две войны» (1898). Горький перенимает эстафету. И неслучайно он остро полемично вводит тему Толстого в художественную систему своего романа, где будет раскрыто то, о чем говорил Е. Трубецкой: «Русская государственность стала добычей пламени, которое разгорелось в ее же собственных недрах». У Горького много схожего с Толстым, но именно эта схожесть и подчеркнет их различие. Сосредоточившись на внутреннем мире человека в кризисную революционную и предвоенную эпоху, он, как и Толстой, покажет, что и в описываемые им времена люди «так же любили, завидовали, искали истины, добродетели, увлекались страстями; та же была сложная умственно-нравственная жизнь». Но, скорее всего, она более запутана в противоречиях, а значит, и более напряжена. И неслучайно «Жизнь Клима Самгина» — роман идей, в котором имена и писателей, прежде всего Л. Толстого и Ф. Достоевского, и философов, таких, как Ф. Ницше, Н. Бердяев, Л. Шестов и др., становятся кодами, которые необходимо не только расшифровать, но и благодаря этому постараться осмыслить реалии века. И в эту жизнь-реальность придет невиданная по своим масштабам и цинизму война, приведшая к революционным потрясениям, к революции и гражданской войне в России — и как следствие — к кардинальным сдвигам во всем мире.

Интересно, что Горький, как и Толстой, вводит опосредованно образ неба, но взор направлен в противоположную сторону — к земле, к тому, что происходило на ней:

«Ярко светила луна, шелково блестели камни, между камнями извивались, точно стеклянные черви, маленькие ручьи.

“Голубое серебро луны”, — вспомнил Самгин и, замедлив шаг, снисходительно посмотрел на конную фигуру царя в золотом шлеме.

“Это не самая плохая из историй борьбы королей с дворянством. Король и дворянство, — повторил он, ища какой-то аналогии. — Завоевал трон, истребил лучших дворян. Тридцать лет царствовал. Держал в руках судьбу Пушкина”» [4, с. 360].

В этой сцене у современного читателя фразы: «Тридцать лет царствовал. *Держал в руках судьбу Пушкина*», — в подтексте которых актуализирована трагедия поэта, вызывают ассоциации на мета-текстовом уровне, обращая внимание к годам тоталитарного правления И. В. Сталина, деятеля жестокого, но неоднозначного, ко времени массовых репрессий.

К таким раздумьям направляют его рассуждения. «В общем, — пишет Горький, — ему <Климу Самгину> жилось весьма спокойно, уютно, и все, что в различной степени искренно тревожило людей, для него служило средством усиления роста значительности, популярности» [4, с. 361]; «...он чувство-

вал себя в центре всех идей, владыкой их. Он чувствовал, что глупость и пошлость возвышают его и утверждают за ним право не думать о судьбах людей» [4, с. 170] и др.

Выражения «чувствовал себя... владыкой» и «...возвышают его и утверждают за ним право не думать о судьбах людей» говорят о том, что Клим Самгин глядел в Наполеоны. И эта сцена выглядит как перевертыш сцены из «Войны и мира» с тяжело раненым под Аустерлицем князем Андреем.

Исследователи Толстого проходят мимо того момента, когда в разговоре со Сперанским князь Андрей, неприятно почувствовав, что, попадая под влияние, стал бороться с этим, находя основание и в консервативных позициях [7, т. 5, с. 186], несмотря на то что сам придерживался иных взглядов. Очевидно, что Толстой ставил вопрос не только о свободе личности, но и об опасности для нее стать марионеткой другого. Князь Андрей мог быть только в положении на равных. Клим же стремился быть беспощадным интеллектуальным владыкой, и в этом смысле горьковский герой предстал антиподом Болконского. Здесь важно то, что некреативный Клим не мог переносить всякого, кто превосходил его. Получив возможность распоряжаться судьбами, этот тип людей становится опасным: серость агрессивна.

На первый взгляд может показаться, что в горьковском романе Первая мировая возникает почти на маргиналах. Но это не так, потому что по сути своей она явилась в тексте кульминационной точкой. Так же, как и в «Войне и мире», в ходе обычной жизни, в разговорах — вдруг! — возникает, внеся тревогу, слово война. И уже само появление его в различных ситуациях, в устах разных людей усиливало и ее ожидаемость, и широкие расхождения: «...Тагильский угрожал войной с Германией» [4, с. 330]. «Война? — и прекрасно, — вяло сказал Тагильский. — Нужно нечто катастрофическое. Война или революция» [4, с. 351]. «Да, что-то будет, — подумал Самгин. — Война? Едва ли. Но лучше война. <...> Расширятся права Думы» [4, с. 331]. «— Да поди ты к чертям! — крикнул Дронов, вскочив на ноги. — Надоел... как гусь! Го-го-го... Воевать хотим — вот это преступление, да-а! Еще Извольский говорил Суворину в восьмом году, что нам необходима война все равно с кем, а теперь это убеждение большинства министров, монархистов и прочих... нигилистов» [4, с. 350]. «— Начнется война — они себя покажут! — хмуро говорил Дронов. — Почему ты уверен, что война неизбежна? — спросил Самгин, помолчав» [4, с. 358].

Возрастает и страх перед революцией: «— Германия становится социалистической страной. — Господи! Пронеси мимо нас горькую чашу сию» [4, с. 355].

Формируется мышление войной и нарастание мышления революцией, все это результат острейшего кризиса, что отчетливо осознавал наблюдательный Клим: «Он понимал, — пишет Горький, —

что надвигаются какие-то новые события. Для него имел значение тот факт, что празднование трехсот-летнего юбилея царствующей династии в столицах прошло более чем скромно, праздновала провинция, наиболее активная участница событий 1613 года — Ярославль, Кострома, Нижний Новгород. Но и в провинции праздновали натянуто, неохотно, ограничиваясь молебнами, парадами и подчиняясь террору монархических союзов “Русского народа” и “Михаила Архангела”» [4, с. 363]. «И, очевидно, будет война, которая, окончательно уничтожив царизм, заменит его республикой» [4, с. 363].

Однако, несмотря на тяжелые предчувствия катастрофы — в романе эта тема маркируется именем А. Блока, — война все еще не проникла в обыденную жизнь с ее будничными интересами. И наряду с мыслями о ней раздаются и такие голоса: «Господа! Жизнь становится дороже...» [4, с. 355].

В художественной системе горьковского романа в определенном смысле узловую роль играет, казалось бы, малозначительная сцена — пребывание Клим в ресторане «Вена» [4, с. 353–356]. Рассматриваемая в контексте других сцен, она в своем под- и надтексте — благодаря отрывкам фраз-маркеров, — содержит в себе и далекие отзвуки тех трех идейных установок в философской мысли — неославянофильской, неозападнической и марксистской, — и передает нарастающее беспокойство в обществе. И в этом особом аспекте сцена в ресторане «Вена» должна быть в дальнейшем проанализирована, ибо автор-нарратор акцентирует в романе то, как «берет верх» марксистская установка. К этому вел сам исторический сюжет. Вероятно, в этом причина, что в романе не уделяется особого внимания патриотическим настроениям, которые имели место. И в размышлениях о романе, невольно обращаясь к конфликтной ситуации XXI в., следует напомнить такую мысль: «...патриотизм, — пишет А. А. Ермищев, — принадлежит к числу субъект-объектных отношений. Именно поэтому он снова и снова возникал — и в СССР, и в русском зарубежье, и в постсоветской России. Ясно, что патриотизм — это жизнь в истине. Но кто знает истину?» [5, с. 189].

Сцена в «Вене» на метатекстовом уровне таила в себе и многоаспектность картин мира, не исключая катастрофические, и все реакции на неизбежность войны. Однако как ни предчувствовалась война, она пришла внезапно: «Огонь выстрелов в Сараеве, точно молния в темную ночь, на мгновение осветил грядущий путь. Стало ясно, что дан сигнал к распадению монархии», — так образно напишет в своих воспоминаниях бывший премьер австро-венгерской монархии Оттокар Чернин (1872–1932) [9, с. 48]. Чернин имел в виду Австро-Венгерскую монархию, но выстрел в Сараеве послужил сигналом к крушению и Российской империи. Казалось, что рушилось все, с чем не хотела мириться сама человеческая природа. И введение Горьким имен философов Ф. Ницше, Л. Шестова, Н. Бердяева можно оценить как отражение синергетических процессов в фило-

софском сознании человека, его стремление создать целостную картину. Но в реальной действительности, в отношениях между собой людей, классов, государств мир продолжал раскалываться, несмотря на попытки силой внушения и другими методами сохранить прежний порядок, в том числе и путем войны.

У проницательного Горького воспроизведены многие состояния как отдельного человека, так и масс. Отзвуки этого состояния слышны в следующей сцене: «В стороне Исаакиевской площади ухала и выла медь военного оркестра, туда поспешно шагали группы людей <...> ...у Казанского собора толпился верноподданный народ, Самгин пошел к одной послушать... <...>

— Здра-ссите, — сказал Шемякин... <...> Вот вам война.

— Мне она не нужна, — сухо сказал Клим.

— Разве? Нет, я считаю войну очень своевременной, чрезвычайно полезной, — она индивидуализирует народ. <...>

— Война уничтожает сословные различия. — Люди недостаточно умны и героичны для того, чтобы мирно жить, но перед лицом врага должно вспыхнуть чувство дружбы, братства, сознание единства в игре с судьбой и для победы над нею. <...>

Из переулка, точно дым из трубы, быстро, одна за другой, выкатывались группы людей с иконами в руках, с портретами царя и царицы, наследника... <...>

...по булыжнику затопали рослые солдаты гвардии, сопровождая полковое знамя

— Ребята! Православному... христолюбивому воинству — Ура! [4, с. 381].

Думается, что в этом ракурсе обратным чтением полезно перечитать незаконченный том горьковского романа и задуматься и над сценой убийства Клим Самгина: «Уйди! Уйди с дороги, таракан. И — эх, тар-ракан!» [4, с. 581].

Роман Горького, как известно, является его ретроспективным взглядом, однако само осмысление событий у него происходит через призму угрозы

новой войны, а восприятие романа XXI в. — через опыт Второй мировой и кризисные ситуации нынешнего дня.

Итак, размышления над рядоположенными романами двух великих писателей приводят к выводам, что не только их художественная сила, но и критическая и литературоведческая мысль о них — во всех ее созвучиях и противоречиях — сегодня с большей активностью входят в область необходимости философского осознания смысла самой жизни, мира и человека в нем. Речь идет не только о проявлении человека в его гениях, но и о каждом из миллионов прошедших по жизни людей.

Литература

1. Бахтин М. М. Формы времени хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М. М. Литературно-критические статьи. М.: Художественная лит-ра, 1986. С. 121–260.
2. Белова И. Б. Первая мировая война и российская провинция: 1914 — февраль 1917 г.: по материалам Калужской и Орловской губерний. Автореферат ... канд. дис. Калуга, 2007. 26 с.
3. Воронин В. С. Философия истории и многозначная логика в последних романах М. Горького // Максим Горький: pro et contra. Современный дискурс. Антология. СПб.: Изд-во РХГА, 2018. С. 510–515.
4. Горький А. М. ПСС. Художественные произведения: в 25 т. М., 1968–1976. Т. 24. 591 с.
5. Ермичев А. А. Вопрос о патриотизме в русской мысли начала Первой мировой войны // Вестник РХГА. 2014. Т. 15. Вып. 4. С. 179–190.
6. Леонтьев К. О романах гр. Л. Н. Толстого. Анализ, стиль и веяние. М., 1911. 152 с.
7. Толстой Л. Война и мир // Толстой Л. Собр. соч.: в 20 т. М.: Художественная лит-ра, 1962.
8. Чаадаев П. Я. Апология сумасшедшего // <http://www.vehi.net/chaadaev/apologiya.html>
9. Чернин О. В. В дни мировой войны. Воспоминания бывшего австрийского министра иностранных дел М.; Пг.: Гиз, 1923. 292 с.
10. Шенин И. А. Отечественная война 1812 года: историографическое исследование. Автореферат ... докт. дис. М., 2002. 26 с.

DOI 10.25991/AE.2019.50.77.004
УДК 82.32

Богданова О. В., Власова Е. А.

Богданова Ольга Владимировна — доктор филологических наук, профессор, Санкт-Петербургский государственный университет (СПбГУ),
Российский государственный педагогический университет (РГПУ)
olgabogdanova03@mail.ru
Власова Елизавета Алексеевна — аспирант, Российский государственный педагогический университет (РГПУ)
kealis@gmail.com

**РАССКАЗ СЕРГЕЯ ДОВЛАТОВА «КРЕПОВЫЕ ФИНСКИЕ НОСКИ»
(ГОРЬКОВСКИЙ ИНТЕРТЕКСТ)***

В статье рассматриваются интертекстуальные стратегии С. Довлатова и выявляется непосредственная связь текста Довлатова и претекстом М. Горького. В работе опровергается суждение о том, что основная тенденция интертекстуального присутствия в текстах Довлатова связана с его ранними произведениями, а интертекст более поздних произведений как будто бы ослабевает. Как показано в статье, отечественный претекст — в данном случае горьковский интертекст — продолжал присутствовать и в американской прозе Довлатова.

Ключевые слова: современная русская проза, С. Довлатов, интертекст, М. Горький

Bogdanova Olga V., Vlasova Elizaveta A.

THE STORY OF SERGEI DOVLATOV "FINNISH CREPE SOCKS"
(GORKY INTERTEXT)

The article examines the intertextual strategy of S. Dovlatov and revealed a direct link of the Dovlatov text and pretext Gorky. The paper refutes the proposition that the main trend of intertextual presence in Dovlatov's texts is related to his earlier works, and the intertext of later works seems to be weakening. As shown in the article, the domestic pretext — in this case Gorky intertext — continued to be present in Dovlatov's American prose.

Keywords: modern Russian prose, S. Dovlatov, intertext, M. Gorky

Известны слова Сергея Довлатова о влиянии на него зарубежной (преимущественно американской) литературы. В одном из интервью писатель говорил: «Я вырос под влиянием американской прозы, вольно и невольно подражал американским писателям...» [6, с. 565]. Эту черту прозы Довлатова неоднократно подчеркивали и исследователи его творчества (см. многократно цитированные ранее статьи А. Гениса, И. Сухих, А. Зайцева, Э. Шафранской, Г. Доброзраковой и мн. др.). Однако, как показывает анализ, влияние на Довлатова американской литературы носило преимущественно формальный, «формообразующий» характер. Так, по словам А. Гениса, у американских писателей Довлатов учился «простоте» и «приоритету языковой пластики над идейным содержанием» [2, с. 57]. В интервью и статьях Довлатов неоднократно признавался, что, находясь в Америке, старался «адаптировать» форму своих произведений к требованиям американских издателей и читателей — стремился к простоте и понятности, к удобству перевода. Потому становится очевидной основная тенденция интертекстуального присутствия в текстах Довлатова: если в его ранних произведениях интертекст составлял мощный органичный пласт наррации, обеспечивал глубину художественного восприятия, то по мере

«американизации» его прозы интертекст отступал на задний план, а подчас и вовсе исчезал со страниц его произведений, открывая простор переводческой простоте и интерпретационной доступности.

Именно такова генерализующая тенденция прозы Довлатова, между тем отдельные произведения, в т. ч. рассказы, созданные писателем в последние годы, несут на себе печать выраженного интертекстуального присутствия, «вольного» или «невольного» обращения к классической литературе — причем не (столько) американской, сколько русской. Примерами таких текстов оказываются новеллы-зарисовки, вошедшие в цикл рассказов «Чемодан».

Открывая повествование в «Чемодане», Довлатов прибегает к хорошо освоенной им «американской» тактике превращения цикла рассказов в «повесть», в объединение текстов не в сборник рассказов, но в некое жанрово-стилевое целое (книгу), объединенное (традиционно) образом сквозного рассказчика-повествователя и сопровождаемое (характерным, например, для Хемингуэя) предисловием-предупреждением, задающим единый смысловой ракурс всем входящим в «повесть» эпизодам-рассказам¹. Именно на это указывает комментарий А. Ю. Арьева к собранию сочинений Довлатова: «Рассказы <"Чемодана"> писались в середине 1980-х

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

в Нью-Йорке и представляют собой образец зрелой прозы Довлатова...» [1, с. 457]. Отечественный исследователь не квалифицирует «Чемодан» как повесть, но говорит о рассказах.

Между тем с точки зрения поставленной нами проблемы важным оказывается не столько внешне-композиционное, жанрово-стилевое или авторско-нарративное оформление рассказов, вошедших в «Чемодан», сколько наличие в них сущностно-смыслового интертекста — возможность экспликации претекста, прототекста, оказавшего влияние на глубину восприятия и интерпретации довлатовского (пост)текста. В этом смысле редкий для «поздней» прозы Довлатова пронизанный интертекстом образец представляет собой рассказ «Крепковые финские носки».

Казалось бы, забавная «фарцовочная» ситуация, положенная в основу фабульной интриги рассказа «Крепковые финские носки», принципиально анекдотична и может быть соположена с манерой раннего А. Чехова («Осколки» Чехонте) или, например, раннего же сатирического М. Зощенко (периода «Серapiоновых братьев», чуждых пролетарской декларативности и советской демагогии). Однако, как это ни парадоксально, в рассказе «Крепковые финские носки» в качестве основного претекста актуализируется не комический нарратив Зощенко, но «романтический реализм» Максима Горького.

В случае с рассказом «Крепковые финские носки» первоначально трудно сказать, «вольно или невольно» Довлатов обратился к горьковскому претексту, но его присутствие в рассказе очевидно и по-своему маркировано (хотя мотивация наличия горьковских интертекстов могла (бы) быть и «иррациональной», т. к. присутствие горьковских образов и цитат в ментальности каждого советского человека (даже школьника) носило форму «коллективного бессознательного»).

Так, для каждого советского ученика была узнаваема фраза, открывающая рассказ-триптих М. Горького «Старуха Изергиль» — «Я слышал эти рассказы под Аккерманом, в Бессарабии, на морском берегу...» [4]

Заметим, что Довлатов начинает повествование в «Крепковых финских носках» (примерно) в том же ключе: «Эта история произошла восемнадцать лет тому назад. Я был в ту пору студентом Ленинградского университета...» [5, с. 291].

Манера сказа, избранная Горьким, на вводном уровне пока еще в малой степени обнаруживается у Довлатова, но впоследствии даст о себе знать более убедительно. Однако уже один только оборот «в ту пору» заставляет почувствовать элемент некоей архаизации (или стилизации), на которую ориентирована нарратика Довлатова.

Упоминание того факта, что герой рассказа Довлатова — «студент филфака» [5, с. 291], тоже, кажется, (пока еще) не маркировано, но обращает на себя внимание, т. к. нарратор не только описывает место расположения филфака ЛГУ, но и характе-

ризует науку филологию («Корпуса университета находились... <...> Сочетание воды и камня порождает здесь <...> Существуют в мире науки... <...>» [5, с. 291]. Затекстовый «филологический» фон даст о себе знать позднее, выстраивая параллельный литературный сюжет, «бессознательно» блуждающий в голове героя рассказа. Персонаж-филолог окажется «рефлектором» литературных проекций, проступающего горьковского претекста.

Создавая систему персонажей рассказа, центральный герой — участник событий — в экспозиции² обозначает «пунктир» любовной истории (образ Аси) и выписывает характеры-типы, которые ее окружали (это «были <...> инженеры, журналисты, кинооператоры. Был среди них даже один заведующий магазином» [5, с. 292]). Довлатов иронизирует: с точки зрения юного героя обстоятельный акцент «даже» есть выражение восхищения и уважения, с точки зрения повествователя — наречие «даже» служит выражению снисходительной (с позиции возраста и жизненного опыта) иронии. Зоны голоса автора и героя не совпадают: тогда — это романтизированные рассказчиком необычайно уважаемые (как казалось) состоятельные люди, «сейчас — это нормальные пожилые евреи» [5, с. 292]. Подразделение хронотопа на «прежде» и «теперь» привносит в довлатовский текст аксиологический ракурс — возможность одни и те же события оценить с различных точек зрения, в разных временных координатах.

Между тем важно, что юному герою-студенту уважаемые представители Асиного окружения кажутся «сильными и привлекательными» [5, с. 292], людьми с налетом некой таинственности и «загаочности» [5, с. 292]. Отсюда естественно ощущение героем себя «чужим» в этом обществе и желание быть (стать) «в этом кругу своим человеком» [5, с. 292]. Экспозиционная часть рассказа словно бы мотивирует неординарность той ситуации, в которой окажется герой в основной части повествования, обуславливает правдоподобие и реалистичность попадания обычного героя в необычные для него обстоятельства.

Условно говоря, в диспозиции рассказа формируется контраст-противоречие «я ↔ они», не столько отражающий реальное положение вещей, сколько эксплицирующий литературный (привитый литературой) рецептивный настрой героя-младшекурсника, еще недавнего советского школьника, теперь студента-филолога. Довлатов мастерски дезавуирует антитетичность ситуации (обстоятельств), иронически подчеркивая и одновременно снижая высокий пафос означенного псевдоконфликта. Между тем мнимое двоемирие, прорисованное в экспозиции, позволяет автору набросать образ наивного, незрелого, малоопытного героя³, которому предстоит вступить в истинно авантурные, а оттого более комичные обстоятельства основной части рассказа.

Своеобразный переход от экспозиции к основной части обеспечивается у Довлатова приемом

«природно-психологического параллелизма», когда герой-рассказчик (согласно образу мыслей студента-филолога) сравнивает будущее — надвигающиеся — события с тучей («наплывал<и>, как туча» [5, с. 292]), эксплицируя филологический (литературный) образ-мотив — то ли лермонтовских «Туч», то ли пушкинской «Последней тучи», словно бы подготавливая читателя к грозным (грозовым) событиям, но в действительности обозначая иронический ракурс восприятия изображаемого, своеобразной (само)рефлексии.

Итак, в экспозиции рассказа герой на фоне состоятельных знакомых Аси чувствует себя нищим («Жизнь, которую мы вели, требовала значительных расходов» [5, с. 292]). Он нуждается в деньгах настолько, что «узнал, что такое ломбард, с его квитанциями, очередями, атмосферой печали и бедности» [5, с. 292]. Герой «нищенствует» или — «босаечествует». Последнее слово, кажется, даже больше подходит к рассказовой довлатовской ситуации, учитывая то, что центральным звеном авантюрной ситуации оказываются (креповые финские) носки, которые «метонимически» связываются с босыми ногами.

Как известно, образ «босиков» был введен в русскую литературу М. Горьким и стал главным типом героя горьковских рассказов конца 1890-х — начала 1900-х годов, т. н. «босического» периода творчества «буревестника революции». Именно герой-босик воплощал горьковский романтический идеал, стал главным персонажем его ранних романтизированных рассказов «Челкаш», «Макар Чудра», «Старуха Изергиль» и др.

В этой связи обращает на себя внимание то обстоятельство, что после завершения «экспозиции» («Короче, все было ужасно» [5, с. 293]), Довлатов очень приближенно к горьковской манере повествования (вновь из «Старухи Изергиль») начинает: «Однажды я бродил по городу...» [5, с. 293]. Сравним у Горького: «Однажды вечером <...> я и старуха Изергиль остались под густой тенью виноградных лоз...» [4] Кажется, что совпадение «Однажды...» может быть случайным, но впоследствии станет ясно, насколько (не)случайным.

Первым и наиболее ярким героем-босиком Горького стал образ вора и контрабандиста Григория Челкаша из рассказа «Челкаш», появившегося в журнале «Русское богатство» в 1895 году. Образ Гришки Челкаша — это романтически понимаемый Горьким образ свободного человека, избавленного от обывательских привязанностей и примитивных житейских обязанностей, свободный как ветер, сильный, красивый, смелый, отчаянный. «Гришка Челкаш, старый травленный волк, хорошо знакомый гаванскому люду, заядлый пьяница и ловкий, смелый вор» [4].

Романтическая сущность образа подчеркивается сходством героя с птицей, с хищным ястребом: «сухой, длинный, нагнувшийся вперед», он был похож «на птицу, готовую лететь куда-то, смотрел

во тьму вперед <...> ястребиными очами и, поводя хищным, горбатым носом, одной рукой цепко держал ручку руля» [4].

Основу образа вора и контрабандиста Челкаша составляет концепт «свобода» — Гришка знал свободу, он постиг ее цену, ему нужна только свобода и ничего больше. В понимании свободы герой Горького абсолютно асоциален, ни от кого не зависим, отчасти даже (по общепринятым нормам) аморален. Он выше всех общественных и личностных «предрассудков».

В намерении создать образ романтического героя, Горький открывает рассказ «Челкаш» таинственно-загадочным диалогом, который происходит между Челкашом и каким-то «коренастым малым», разговором, который понятен только им и не доступен окружающим:

«— Флотские двух мест мануфактуры хватились... Ищут.

— Ну? — спросил Челкаш, спокойно смерив его глазами.

— Чего — ну? Ищут, мол. Больше ничего.

— Меня, что ли, спрашивали, чтоб помог поискать?» [4]

В рассказе Горького так и остается загадкой, кто украл «мануфактуру» — Челкаш или «таможенный сторож» Семеныч — ощущение тайны и загадки необходимо Горькому, чтобы в большей степени назлектризовать атмосферу, создающую романтизированный образ героя-вора, персонажа Героя (у Горького — Человека).

Обращает на себя внимание, что в рассказе Довлатова разговор, который состоялся в ресторане «Чайка»⁴ между фарцовщиком Фредом, знакомым главного героя, и официантом, тоже полон таинственности:

«— Ну как?

— Да ничего.

Юноша разочарованно приподнял брови:

— Совсем ничего?

— Абсолютно.

— Я же вас просил.

— Мне очень жаль.

— Но я могу рассчитывать?

— Бесспорно.

— Хорошо бы в течение недели.

— Постараюсь.

— Как насчет гарантий?

— Гарантий быть не может. Но я постараюсь.

— Это будет — фирма?

— Естественно.

— Так что — звоните.

— Непременно.

— Вы помните мой номер телефона?

— К сожалению, нет.

— Запишите, пожалуйста.

— С удовольствием.

— Хоть это и не телефонный разговор.

— Согласен.

— Может быть, заедете прямо с товаром?

- Охотно.
- Помните адрес?
- Боюсь, что нет...

И так далее» [5, с. 294].

Сюжетные ситуации в горьковском и довлатовском рассказах на удивление «типологичны».

В довлатовском Фреде начинают угадываться черты горьковского Челкаша, правда, у Довлатова они не столько присущи самому образу-характеру, сколько навеяны романтическим (филологическим) сознанием воспринимающего субъекта, героя-рассказчика. Это не автор, как в случае с Горьким, а бедствующий герой-студент с уважением и завистью смотрит на уверенного в себе и невозмутимо спокойного фарцовщика. «Он <Фред> держался просто и естественно. Я всегда завидовал тем, кому это удается» [5, с. 293].

Многие обстоятельства (конкретные и мелкие детали) из рассказа Горького словно перетекают в текст Довлатова. При этом современный прозаик, с одной стороны, явно и намеренно акцентирует «точки схождения», с другой — насыщает эти соположения и переклички иронией и комизмом.

Подобно тому, как горьковский Челкаш нуждается в помощнике и находит его в молодом крестьянине Гавриле, недавно пришедшем на заработки из деревни, так и Фред, случайно встреченный на Невском проспекте героем-рассказчиком и одолживший ему деньги, ищет в нем подельника-фарцовщика, на которого можно положиться и который будет не столь глуп и безответственен, как Рымарь.

Кажется, что введение Довлатовым образа Рымаря «размывает» связь с рассказом Горького, где доминируют только два персонажа. Однако это не так. Дело в том, что у Горького тоже есть третий персонаж — прежний сподручный Челкаша Мишка Рыжий — внесценический персонаж, которому отдавило ногу «чугунной штыкой» и который оказался в больнице. Довлатовский Рымарь и вбирает в себя черты Рыжего, замену которому искал Челкаш в лице Гаврилы:

«— Вот что скажи, — продолжал Челкаш, не выпуская из своих цепких пальцев руки Семеныча и приятельски-фамильярно потряхивая ее, — ты Мишку не видал?

— Какого еще Мишку? Никакого Мишки не знаю! Пошел, брат, вон! а то пакаузный увидит, он те...

— Рыжего, с которым я прошлый раз работал на «Костроме», — стоял на своем Челкаш.

— С которым воруешь вместе, вот как скажи!» [4]

У Довлатова Рымарь (возможно, тоже рыжий, если положиться на фонетическую корреляцию), подобно горьковскому внесценическому персонажу, помогал Фреду проворачивать «работу» и на фабульном уровне рассказа ему тоже подыскивается замена. Ситуация в рассказах Горького и Довлатова опять оказывается сопоставимо близкой.

Почти вслед за горьковским текстом Фред (подобно Челкашу) приглашает героя-рассказчика (подобного Гавриле) «поработать» вместе.

У Горького:

«— Слушай, сосун! Хочешь сегодня ночью работать со мной? Говори скорей!

— Чего работать? — недоверчиво спросил парень.

— Ну, чего!.. Чего заставляю... Рыбу ловить поедем. Грести будешь...» [4]

У Довлатова:

«— Хотите в долю? Я работаю осторожно, валюту и золото не беру. Поправите финансовые дела, а там можно и соскочить. Короче, подписывайтесь...» [5, с. 296].

В обоих случаях окончательный сговор между «товарищами» [4] происходит за столом, во время обеда, на который приглашает нового приятеля «сильный» герой.

У Горького Челкаш предлагает Гавриле: «Идем в трактир!». И приятели «пошли по улице рядом друг с другом, Челкаш — с важной миной хозяина, покручивая усы, парень — с выражением полной готовности подчиниться, но все-таки полный недоверия и боязни». Челкаш в трактире: «— Ну, вот мы теперь закусим и поговорим толком...» [4]

Так же поступает и Фред, предлагая довлатовскому герою-рассказчику пообедать в ресторане: «Давайте пообедаем, — сказал он. — Хочу вас угостить» [5, с. 293].

Любопытно, что поведение «сильных» героев в трактире/ресторане симптоматично сходно.

У Горького: «Когда они пришли в грязный и закоптелый трактир, Челкаш, подойдя к буфету, фамильярным тоном завсегдатая заказал бутылку водки, шей, поджарку из мяса, чаю и, перечислив требуемое, коротко бросил буфетчику: “В долг все!” — на что буфетчик молча кивнул головой» [4].

У Довлатова вошедший в ресторан «Чайка» Фред тоже тотчас узан официантами и посетителями; и ведет себя здесь «просто и естественно» [5, с. 293], т. е. фамильярно, как завсегдатай.

Согласие «поработать вместе» у обоих героев (горьковского Гаврилы и довлатовского героя-рассказчика) сопровождается сомнениями и страхами.

Гаврила: «Работать можно. Только вот... не влететь бы во что с тобой. Больно ты закомурист... темен ты» [4].

У Довлатова: «Подъехала машина. Я продиктовал адрес. Потом начал смотреть в окно. Не думал я, что среди прохожих такое количество милиционеров» [5, с. 297]. Психологическая тонкость наблюдения у современного прозаика сочетается с иронической ноткой.

В обоих случаях герои испытывают «смешанное чувство беспокойства и азарта» [5, с. 301], а удача авантюрного предприятия как у Гаврилы, так и у героя Довлатова вызывает удивление и восторг.

У Горького:

«— Работка важная! Вот видишь как?.. Ночь одна — и полтысячи я тяпнул!

— Полтысячи?! — недоверчиво протянул Гаврила <...> — Пять сотен?

— Не меньше.

— Это, тово, — сумма! <...> Л-ловко!.. — прошептал Гаврила...» [4]

У героя Довлатова восторг более сдержан и немногословен, но и он впечатлен. Когда он слышит примерный подсчет Фреда — «Пятьсот с чем-то на брата» [5, с. 300], он удивлен не меньше Гаврилы: «В пять минут такие деньги!» [5, с. 301].

Совпадение суммы «дохода» — 500 рублей — может выглядеть случайным. Однако «цифровая параллель» только этой «полтысячей» не исчерпывается. Как ни удивительно, но другое число, что звучит в обоих рассказах, тоже совпадает.

У Горького Гаврила упоминает о цене за покос: «Шесть гривен в Кубани платили...» — и эта шестерка каким-то странным образом отзывается в «шести рублях», которые одолжил у Фреда довлатовский герой («Нельзя попросить у вас до завтра шесть рублей?» [5, с. 293]), в шести рублях, которые стоила «на черном рынке пара финских носков» [5, с. 299] и более всего в реально-номинальной цене финской контрабанды — «шестьдесят копеек пара» [5, с. 299], ровно «шесть гривен». Интерпретация обильных шестерок, раскиданных по тексту Довлатова, может быть различной (от роли приспешника-«шестерки» до мистического «числа зверя»), но как бы то ни было «цифровая тавтология» текстов обращает на себя внимание.

Подобного рода «мелких» деталей-перекличек в текстах Горького и Довлатова можно найти еще много. Это, например, крестьянское происхождение Гаврилы, которое «отзывается» в образах героинь-финок, привезших дефицитный товар — «креповые финские носки»: «Они были похожи на крестьянок, с широкими загорелыми лицами» [5, с. 296]. Это и такие обороты речи, не свойственные советской действительности, как «Илона-барышня» [5, с. 300] или «Пиастры, кроны, доллары...» [5, с. 300], которые встраиваются в маркеры языковой игры — архаизации и стилизации. Это и геометрический абрис контрабандного товара: «что-то кубическое и тяжелое» у Горького или «хозяйственные сумки, раздувшиеся вроде футбольного мяча» [5, с. 296] у Довлатова. Это даже насмешливая брань, звучащая в обоих текстах: «Экая дура!.. — насмешливо проворчал Челкаш», обращаясь к Гавриле; в тексте Довлатова сам герой-рассказчик характеризует себя — «как дурак» [5, с. 293].

Каждая из означенных деталей могла бы быть случайной, если бы не их множественность и совокупность, которые выдают целевую задачу Довлатова — пробудить в сознании читателя романтический оттенок горьковского образа авантюриста Челкаша и обозначить его перерождение («возрождение») в характере современного фарцовщика Фреда. Сама динамика «измельчания» романтического

героя — от Горького к Довлатову — семантически весома, но и иронично облегчена одновременно.

Между тем в рассказе Довлатова присутствует эпизод, который не оставляет сомнения в том, что горьковский претекст сознательно использован современным прозаиком. Философический разговор, который предпринимают герои Довлатова за столом в ресторане, узнаваемо и точно указывает на Горького и связывает воедино те ранее обозначенные интертекстуальные совпадения, которые первоначально могли показаться случайными.

В ресторане «Чайка» (не «Буревестник», например) между фарцовщиком Фредом и героем-рассказчиком Довлатова завязывается разговор, который непосредственно выводит на горьковские сентенции о «жизни-подвиге», провозглашенные в «Старухе Изергиль»:

«В жизни, знаешь ли ты, всегда есть место подвигам. И те, который не находят их для себя, — те просто лентяи и трусы, или не понимают жизни, потому что, кабы люди понимали жизнь, каждый захотел бы оставить после свою тень в ней. И тогда жизнь не пожирала бы людей бесследно...» [4]

Фраза «В жизни всегда есть место подвигу» в советское время была знакома каждому, ибо еще в школе заучивалась наизусть, а позже напоминала о себе различными плакатами и транспорантами, развешанными на домах или в домах (Домах культуры, например).

Поэтому, когда Фред начинает раздумчивую беседу о краткости человеческой жизни:

«До нашего рождения — бездна. И после нашей смерти — бездна. Наша жизнь — лишь песчинка в равнодушном океане бесконечности. Так попытаемся хотя бы данный миг не омрачать унынием и скукой! Попытаемся оставить царапину на земной коре. А лямку пусть тянет человеческий середняк. Все равно он не совершает подвигов. И даже не совершает преступлений...» [5, с. 295] — этот выразительный монолог отчетливо выводит на образ романтизированного/ницшеанского героя то ли Достоевского (Раскольников и его преступление), то ли Горького (босьяк Челкаш и его воровские подвиги). В любом случае герой Довлатова фарцовщик Фред позиционирует себя как не «середняка», но как исключительного героя в исключительных обстоятельствах, т. е. типичного представителя (пост)горьковского «революционного романтизма», иронически сниженного условиями современности (и, конечно, авторской волей).

Неслучайно наивный довлатовский герой так и реагирует на философический монолог нового знакомого: «Я чуть не крикнул Фреду: “Так совершали бы подвиги!” Но сдержался. Все-таки я пил за его счет» [5, с. 295].

В данном эпизоде Довлатов художественно отчетливо эксплицирует горьковский мотив подвига — и вырисовывает образы двух героев, которые интертекстуально оказываются современными «двойниками» горьковских Челкаша и Гаврилы,

решительного смелого вора и доверчивого и простоватого «добродушного парня с ребячьими светлыми глазами» [4]. Между Фредом и героем-рассказчиком Довлатова устанавливаются отношения, подобные тем, что сложились между горьковскими персонажами: романтический герой (Челкаш // Фред) ↔ привязанный к земле и достатку крестьянин (Гаврила // герой-рассказчик).

Подобно тому, как у Горького, крестьянские идеалы Гаврилы (дом, хозяйство, земля, достаток, женитьба) не могли удовлетворить желаний и устремлений Гришки Челкаша:

«Ну, скажи мне, — заговорил Челкаш, — придишь ты в деревню, женишься, начнешь землю копать, хлеб сеять, жена детей народит, кормов не будет хватать; ну, будешь ты всю жизнь из кожи лезть... Ну, и что? Много в этом смаку?» [4] — так и у Довлатова горизонт мечтаний Фреда (в прошлом экспедитора [5, с. 295]) не связан с «обыкновенной историей»:

«Уродоваться за девяносто рублей я не согласен... Ну хорошо, съем я в жизни две тысячи котлет. Изношу двадцать пять темно-серых костюмов. Перелистаю семьсот номеров журнала “Огонек”. И все?...» [5, с. 295].

Как романтический герой Горького (то ли преступник, то ли герой, но в любом случае личность, Человек) наделен чертами «сверхчеловека» Ф. Ницше, так и в образе довлатовского Фреда (с точки зрения героя-рассказчика) проявляется нечто ницшеанское (антитеза «середняк ↔ герой/преступник», размышления о «бездне» до рождения и «бездне» после смерти, и др.). Как известно, теория Ницше о сверхчеловеке брала истоки в теории о двух типах людей Достоевского («твари дрожащие» и «право имеющие») — отсюда появление в речи Фреда и раскольниковских мотивов (преступление и наказание).

Между тем за ницшеанскими мотивами «бездны» в тексте Довлатова различимы и пушкинские мотивы бренности жизни («Жизнь, зачем ты мне дана?...»), образ «песчинки» в безбрежном океане, мотивы «уныния» и «скуки», которые как в лексическом выражении, так и в образно поэтическом плане близки лирике А. С. Пушкина — «Дар напрасный, дар случайный...», «К морю», «Уныние» и др. И хотя в тексте Довлатова эти интертекстуальные аллюзии сопровождается иронический оттенок банальности и штампа, тем не менее их присутствие в тексте симптоматично — они снимают с образа Фреда черты однозначной примитивности, пошлости и тупого позерства. Более того, едва намеченные пушкинские лирические аллюзии о бренности и бессмысленности человеческой жизни (эксплицированные Фредом) дополняются и усиливаются прозаическими реминисценциями. Знаменитая калмыцкая сказка об Орле и Вороне из «Капитанской дочки» Пушкина находит отклик в убеждениях «романтизированного» фарцовщика, который эмоционально-патетично провозглашает: «Уж лучше жить минуту, но по-человечески!» [5, с. 295].

Радикальный смысл слов Фреда угадываемо согласуется с мыслью пушкинского Пугачева о том, что «чем триста лет питаться падалью, лучше раз напиться живой кровью, а там что бог даст!» [4]. И данный мотив по-довлатовски антиномично характеризует героя: романтически возвышает и одновременно мягко иронизирует его (но не низвергает). Герой действительно не «середняк», он не желает «сдохну<ть>, не поцарапав земной коры» [5, с. 295] — вслед за Орлом из калмыцкой сказки Пушкина или горьковским Челкашом, Данко и даже Ларрой (чья тень донныне бродит по бессарабским степям) он намерен оставить свой след на земле. Образ фарцовщика Фреда, как и образ Челкаша, пронизан идеей свободы (хотя и своеобразно понимаемой современным персонажем).

Между тем очевидно, что Довлатов не просто проецировал горьковский интертекст, горьковские характеры на современность, но привносил в знакомую расстановку персонажей собственное понимание, обнаруживал своеобразную аксиологию, придавал горьковским философам новые коннотации. Можно предположить, что Довлатов разглядел⁵ в рассказе Горького те представления и суждения, которые (как ни странно) были близки его собственной художественной философии.

Так, на первый взгляд, в рассказе Горького антитетично противопоставлены образы Челкаша и Гаврилы, дерзкого вора-контрабандиста и приросшего к земле крестьянина, приверженца свободы и «раба» («Челкаш был доволен своей удачей, собой и этим парнем, так сильно запуганным им и превратившимся в его раба»). Горький проводит мысль о том, что Челкаш сознательно управляет Гаврилой, распоряжается его жизнью. Если ранее Челкаш сравнивался с птицей ястребом, то на определенном этапе повествования его образ мутирует и превращается в волка («старый травленный волк») с цепкими «волчьими лапами». Так, взгляд Челкаша на наивного и сильно захмелевшего Гаврилу сопровождается у Горького несобственно-прямой речью персонажа:

«Он видел перед собою человека, жизнь которого попала в его волчьи лапы. Он, Челкаш, чувствовал себя в силе повернуть ее и так и этак. <...> Чувствуя себя господином другого, он думал о том, что этот парень никогда не изопьет такой чаши, какую судьба дала испытать ему, Челкашу... И он завидовал и сожалел об этой молодой жизни, подсмеивался над ней и даже огорчался за нее, представляя, что она может еще раз попасть в такие руки, как его... И все чувства в конце концов слились у Челкаша в одно — нечто отеческое и хозяйственное. Мало было жалко, и малый был нужен» [4].

В горьковском герое-воре побеждают не чувства, а разум — «малый был нужен», потому Челкаш не помогает жизни Гаврилы «установиться в прочные крестьянские рамки», но и не ломает его жизнь «как игральную карту» [4] — хотя и понимает, что может это сделать.

Нечто могущественное — почти божественная сила — прорисовывается Горьким в образе Челкаша, и его образу начинает сопутствовать традиционный библейский мотив рыбы, рыбака, рыбной ловли. А еще точнее «рыбака» = «ловца человеков».

Григорий, приглашая Гаврилу на ночную работу, характеризует ее как рыбную ловлю: «...Рыбу ловить поедем...» [4]

«Рыбаком» называет Гаврила вора Челкаша: «Эй ты, рыбак! Часто это ты запиваешь-то?..» [4]

Угрожает сбросить к рыбам Гаврилу рассерженный Челкаш: «Ну, брат, счастье твое! Кабы эти дьяволы погнались за нами — конец тебе. <...> Я бы тебя сразу — к рыбам!..» [4]

В раннем рассказе Горького мотив рыбной ловли действительно становится заместителем мотива человеческой силы, способности управлять своей и чужой судьбой⁵ — психологически, морально, даже физически (с помощью грубой силы). Однако Горький отходит от библейской трактовки позиции «хозяин — раб», «учитель — ученик» и предлагает неожиданное (раз)решение. В тексте Горького обнаруживается необычный ракурс.

После завершения рискованного предприятия, после дележа денег и брошенного Гаврилой в голову Челкаша камня, раскаявшийся (совестливый) крестьянин молит о прощении вора-наставника: «— Брат! а простишь меня? Не хошь? а? — слезливо спросил он» [4].

И Челкаш произносит:

«— Родимой!.. — в тон ему ответил Челкаш, подымаясь на ноги и покачиваясь. — За что? Не за что! Сегодня ты меня, завтра я тебя...» [4]

Христианский мотив братской любви и всепрощения («Эх, брат, брат!.. — скорбно вздохнул Гаврила, качая головой») отвергается Челкашом. Горький предлагает свою интерпретацию конфликта.

Романтическое противостояние, заданное в начале рассказа, в его финале (почти незаметно) снимается Горьким, в герое-нищеем обнаруживается «усреднительная» философия: сегодня ты — завтра я, появляется некий элемент равенства, точнее «уравнивания». Романтический конфликт разрешается далеко не романтическим образом.

Как показывает творчество Довлатова, акцентированная здесь горьковская мысль весьма близка философии довлатовского (автопсихологического) героя, эксплицированная, например, в мысли о взаимозаменяемости заключенного или охранника («Зона»), России-метрополии и России-филиала («Филиал»), о влюбленности и не-влюбленности («Летом так просто казаться влюбленным...» // «Летом непросто казаться влюбленным...»), о себе и других (Маруся // Борис в «Иностранке»), о смысле и бессмыслии («Компромисс») и др. Горький неожиданным образом обнаруживает этот ракурс в произведении, казалось бы, далеко от философии современного (довлатовского) миропонимания.

Органичная Довлатову, эта мысль между тем не только декларативно (на уровне единичного вы-

сказывания), но и художественно проводится в рассказе Горького. «Старый травленный волк» Челкаш, оказавшись рядом с крестьянином Гаврилой, «этим молоденьким теленком» с «такими чистыми голубыми глазами», сам на короткое время превращается в крестьянина, способного пробудить в себе былое крестьянское чувство, ощутить страсть к земле, вернуться памятью к мысли о доме и семье.

«Челкаш начал наводить Гаврилу на мысль о деревне, желая немного ободрить и успокоить его. Сначала он говорил, посмеиваясь себе в усы, но потом, подавая реплики собеседнику и напоминая ему о радостях крестьянской жизни, в которых сам давно разочаровался, забыл о них и вспоминал только теперь, — он постепенно увлекся и вместо того, чтобы расспрашивать парня о деревне и ее делах, незаметно для себя стал сам рассказывать ему:

— Главное в крестьянской жизни — это, брат, свобода! Хозяин ты есть сам себе. У тебя твой дом — грош ему цена — да он твой. У тебя земля своя — и того ее горсть — да она твоя! Король ты на своей земле!.. У тебя есть лицо... Ты можешь от всякого требовать уважения к себе... Так ли? — воодушевленно закончил Челкаш.

Гаврила глядел на него с любопытством и тоже воодушевлялся...» [4]

Мысль горьковского героя «сегодня ты — завтра я» отражается в этом пылком монологе Челкаша, обнаруживая взаимозаменяемость героев, тождество их идеалов и устремлений, обращенность к свободе не только вора-контрабандиста, но и крестьянина-землепашца. Т. е. в философии «взаимозаменяемости» Довлатов (как ни парадоксально) оказывается последователем Горького, что и доказывает интертекстуальное поле рассказа, проведенный сопоставительный анализ текстов «Челкаш» и «Крепкие финские носки». Другое дело, что у Горького в «Челкаше» эта философия не становится доминирующей, тогда как у Довлатова она пронизывает все его творчество, в самом точном смысле слова становится сквозной.

Как выявил анализ, Довлатов умело использует «романтическое» противостояние, выстроенное в рассказе классиком советской литературы, и проецирует его на современность, переносит его на типологию современного «сверхгероя», фарцовщика Фреда и его поделщика-студента. Смысловая дефиниция «сильной личности» по сравнению с Горьким у Довлатова дополняется иронической компонентой, последовательно пронизывающей нарратив, но не низвергающей образ «дискредитированного» современного сверхчеловека, а в чем-то даже поддерживающей его. Довлатовский Фред оказывается «в меру» преступным и «в меру» героичным, достойным того, чтобы оказаться (едва ли не) в центре повествования⁷.

Система «парных» образов Челкаш / Фред, Гаврила / герой-рассказчик Довлатова, Мишка Рыжий / Рымарь обнаруживает отчетливые «родствен-

ные» черты горьковских и довлатовских персонажей, обеспечивая последним прочный и семантически значимый литературный фон (контекст), который усиливает характерные слагаемые каждого из них. Горьковские герои-тени словно бы сопровождают образы довлатовских персонажей, обеспечивая им, с одной стороны, объемность, с другой — двойственность (глубину смысловую и поэтическую). Интертекстуальная игра Довлатова (явно намеренная) позволяет писателю обнаружить неоднозначность позиции думающего героя-автора в сравнении с позицией наивного героя-рассказчика. Актуализированный в «Крепových финских носках» горьковский интертекстуальный пласт дает возможность изменить представление о традиции, на которую опирался Довлатов в последние годы творчества.

Примечания

1. Ранее творчески использованный Довлатовым в «Зоне».
2. Экспозиция в рассказе Довлатова структурно не выделена, но она отчетливо угадывается, рассказ словно бы распадается на две части: экспозиционную (Ася и рассказчик) и основную (Фред и рассказчик). По сути это две микроистории, соприкасающиеся между собой, но сюжетно не пересекающиеся.
3. Иронико-романтическим маркером героя становится заявление о том, что он (в условиях экспозиционно описанных обстоятельств) «всерьез планировал ограбление ювелирного магазина» [5, с. 292].
4. С одной стороны, название ресторана «Чайка» — реальное название ресторана, который располагался в Ленинграде на канале Грибоедова неподалеку от Невского проспекта, с другой — название «Чайка» поддерживает «морской» фон довлатовского рассказа, плотнее связывая его с горьковским приморским пейзажем.
5. В отличие от традиционалистов-горьковедов.

6. Позднее семантика мотива рыбной ловли у Горького изменится (см.: Богданова О. В. «Велика та лестница, по которой он поднимается и спускается...»: «На дне» М. Горького // Богданова О. В. Современный взгляд на русскую литературу XIX — середины XX века. СПб., 2017. С. 351–394). Обратим внимание, что у Довлатова тоже присутствует мотив рыбы // люди: «Люди проплывали мимо, как рыбы в аквариуме» [5, с. 300].

7. Наряду со сказанным выше, «двойственное» отношение к образу (и позиции) Фреда можно обнаружить и в еще одной интертекстуальной проекции, допустимой в довлатовском тексте: связь с образом гончаровского Обломова. В ранее разобранном монологе Фреда о смысле жизни звучат нотки обломовских речей о «платье», «газете», службе, которые затрагиваются в споре Ильи Ильича с Андреем Штольцем. Отчасти даже слышна обломовская интонация: «И это все? И больше ничего не будет?», обломовские суждения: «Или я не понял этой жизни, или она никуда не годится...» [3]. Горьковский интертекст дополняется не только пушкинским, но и гончаровским.

Литература

1. Арьев А. Ю. Биографическая справка. «Чемодан» // Довлатов С. Собрание сочинений: в 4 т. СПб.: Азбука, 1999. С. 457.
2. Генис А. Сад камней // Генис А. Иван Петрович умер: статьи и расследования. М.: НЛО, 1999. С. 57.
3. Гончаров И. А. Обломов // Гончаров И. А. Собр. соч.: в 8 т. / подгот. текста и прим. А. П. Рыбасова; вступ. ст. С. М. Петрова. М.: Гос. изд-во худож. лит-ры, 1952–1955. URL: <feb-web.ru. Гончаров>
4. Горький А. М. Собр. соч.: в 30 т. М.: Гослитиздат, 1949. URL: <ilibrary.ru М. Горький>
5. Довлатов С. Чемодан // Довлатов С. Собрание сочинений: в 4 т. СПб.: Азбука, 1999. С. 287–406.
6. История рассказчика / интервью с С. Довлатовым // Довлатов С. Последняя книга: рассказы, статьи. СПб.: Азбука-классика, 2001. С. 560–568.
7. Пушкин А. С. Капитанская дочка // Пушкин А. С. Собр. соч.: в 10 т. М.: ГИХЛ, 1959–1962. URL: <rvb.ru. Пушкин>

DOI 10.25991/AE.2019.48.15.005
УДК 82–32

Гавриш Т. Р.

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

ФИЛОСОФИЯ ВЫБОРА СМЕРТИ (НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНА М. ГОРЬКОГО «ЖИЗНЬ КЛИМА САМГИНА»)

Жизнь как постоянный процесс самопознания — характерная черта большинства рефлексирующих героев «Жизни Клима Самгина». Познание — концепт, которому Горький придавал особенное значение. В его переписке и — параллельно — в итоговом произведении Горький формулирует идею «третьего инстинкта» — инстинкта познания, реализация которого позволит человеку осознать смысл и цель существования. Акцентируемая в романе Горького внутренняя потребность человека в поиске себя является органичной для многих героев произведения, несмотря на возможную безуспешность поиска и трагичный финал ищущего. Идея подлинного драматизма самопознания получает развитие, в частности, как идея самоубийства. Самоубийство разных героев «Жизни Клима Самгина» может принимать различные внутренние формы — отчуждение человека и его фактическая гибель (осознанный суицид или срежиссированная смерть) или вынужденное пребывание в экзистенциальной ситуации. Вероятное завершение судьбы Клима Самгина может быть подобно остальным.

Ключевые слова: самопознание, «инстинкт познания», осмысление реальности, смысл жизни, драматизм самопознания, самоубийство, экзистенциальная ситуация.

Gavrish T. R.

PHILOSOPHY OF CHOOSING DEATH

(based on «The Life of Klim Samgin» by Maxim Gorky)

Life as a constant process of self-knowledge is a characteristic feature of the most reflective heroes of «The Life of Klim Samgin». Cognition is a concept to which Gorky attached special importance. In his correspondence and — in parallel — in the final work Gorky formulates the idea of the «third instinct» — the instinct of knowledge, the implementation of which will allow a person to realize the meaning and purpose of existence. The inner need of a person to find himself, accentuated in Gorky's novel, is organic for many heroes of the work, despite the possible failure of the search and the tragic finale of the seeker. The idea of true drama of self-knowledge is developed in particular as the idea of suicide. Suicide of different heroes of «The Life of Klim Samgin» can take different internal forms — alienation of the person and his actual death (the realized suicide or the directed death) or compelled stay in an existential situation. The likely conclusion of the fate of Klim Samgin may be like the others.

Keywords: self-knowledge, «instinct of knowledge», understanding of reality, meaning of life, drama of self-knowledge, suicide, existential situation.

Одна из самых значимых личностных характеристик героев «Жизни Клима Самгина» — непрерывный внутренний поиск. «Человек беспокоится потому, что ищет себя. Хочет быть самим собой, быть в любой момент верным самому себе. Стремится к внутренней гармонии», — говорит Самгин Валентину Безбедову (2, с. 344). Попытки самоопределения заполняют едва ли не самую значительную часть личностного пространства большинства изображённых писателем персонажей — таких, как Самгин, Лютов, Тагильский, Макаров, Безбедов и многие другие.

Горький-художник, мыслитель, читатель, критик придавал идее познания концептуальное значение. Его герои, их рефлексия, выбор пути и в итоге завершённая или незавершённая судьба способствуют тому, чтобы «взглянуть в свой внутренний мир, задуматься — ещё раз — о цели и смысле бытия», как писал Горький С. Т. Григорьеву 15 марта 1926 г. «Мне кажется, — продолжал писатель, — что даже и не через сто лет, а гораздо скорей жизнь будет несравненно трагичнее той, коя терзает нас теперь».

Трагизм современной жизни автор «Жизни Клима Самгина» соотносит с духовными, интеллектуальными, социальными потрясениями и катастрофами рубежа XIX–XX веков и начала нового столетия. Жизнь «будет трагичней потому, что — как всегда это бывает вслед за катастрофами социальными — люди, уставшие от оскорбительных толчков извне, обязаны и принуждены будут взглянуть в свой внутренний мир, задуматься — ещё раз — о цели и смысле бытия. Таковых людей народится неисчислимо более того числа, кое ныне существует на земле. Думается мне, что уже и теперь у людей возникает, зарождается новый инстинкт — “инстинкт познания”. Имейте в виду: я говорю не о тревоге разума, свойственной некоторым холоднокровным Шопенгауэрам и Гартманам, не об увлекательной игре логикой, а именно об инстинкте», — резюмирует Горький (3, с. 20).

Очевидно, писатель имел в виду совершенно иной, нежели на предыдущих этапах развития индивидуального и общественного сознания, абсолютно новый подход к проблеме понимания сущности

бытия, когда поиск этой сущности принимает характер изначально данного импульса, характер — более того — органический, когда существование человеческой личности невозможно без реализации потребности знать, «зачем жить». «...мы живём всё ещё в хаосе и сами частицы хаоса», — писал Горький К. А. Федину 28 января 1926 г. Ощущение хаотичности, бессмысленности, бесцельности бытия, возможно, и есть, с точки зрения Горького, первичный импульс к зарождению «третьего инстинкта» и — как следствие — к возможности достижения гармонии человека с миром. «Жили мы — и живём до сего дня — инстинктом голода, откуда истекло всё, именуемое цивилизацией, инстинктом любви, создавшим всё, что мы зовём культурой, и вот находимся накануне возникновения третьего инстинкта, который неизбежно должен возникнуть на почве всех наших трагических разочарований. Вообразите, что будет, если десятки и сотни тысяч людей восплают страстью догадаться не о том, как удобнее жить, а о том — зачем жить. Вот что я думаю. Это одна из тем моего романа, над коим сижу» (3, с. 20–21). Идея «третьего инстинкта», инстинкта познания, разрабатывается учителем Климом философом Томилиным на одном из этапов эволюции этого образа. «Там какой-то рыжий человек читал нечто вроде лекции “Об инстинкте познания”, кажется? Нет, “О третьем инстинкте”, но это именно инстинкт познания. Я — невежда в философии, но — мне понравилось: он доказывал, что познание такая же сила, как любовь и голод. Я никогда не слышала этого... в такой форме», — рассказывает Самгину Елизавета Спивак (21–385).

Осознание человеком трагического противоречия между фактом собственного несовершенства и стремлением постичь высший смысл существования — вопрос, всегда занимавший Горького. «Чорт побери все пороки человека вместе с его добродетелями, — не этим он значителен и дорог мне, — дорог он своей волей к жизни, своим чудовищным упрямством быть чем-то больше себя самого, вырваться из петель тугой сети исторического прошлого, подскочить выше своей головы, выдраться из хитростей разума, который, стремясь якобы к полной гармонии, в сущности-то стремится к созданию спокойной клетки для человека»; горьковский человек стремится «делать своё дело как можно лучше <...>, найти в себе суть самого себя, коренное своё, человеческое», как писал Горький К. А. Федину 20 декабря 1924 г. (4, с. 98).

Особо выделенное автором «Жизни Клим Самгина» стремление человека «найти в себе суть самого себя» почти органично для большинства горьковских героев. В полифоничной ткани произведения их голоса звучат в одной тональности. Надеясь с собой Самгин размышляет: «Суть в том, что я не могу найти в жизни точку, которая притягивала бы меня всего целиком» (23–166). Ощущением отсутствия центра внутреннего «притяжения» отмечено и анархичное сознание Безбедова: «Этот

парижский пижон, Турчанинов, правильно сказал: “Для человека необходима отвлекающая точка”. Бог, что ли, музыка, игра в карты... <...> До самоубийства дойти можно. Вы идёте лесом или — всё равно — полем, ночь, темнота, на земле, под ногами, какие-то шишки. Кругом — чертовщина: революции, экспроприации, виселицы, и... вообще — деваться некуда! Нужно, чтоб пред вами что-то светилось. Пусть даже и не светится, а просто: существует. Да — чёрт с ним — пусть и не существует, а выдуманно, вот — чертей выдумали, а верят, что они есть» (23, 337–338). После самоубийства Лютова Иноков с состраданием говорит о нём: «...плутяга. Это я — от глагола “плутать”» (24–35). Очень драматичен и напряжён внутренний поиск Ивана Дронова: «Я люблю знать, и это меня... шатает. Это может погубить меня...» (24–195). В процессе работы над фрагментами книги, которая, как и у самого Горького, не будет окончена, Клим Самгин думает: «Записать — значит оттолкнуть, забыть; во всяком случае — оформить, то есть ограничить впечатление» (24–67). Это стремление Самгина не имеет ничего общего с желанием «упростить» тот или иной факт, наблюдение, мысль; напротив, он стремится воплотить своё впечатление, придав ему определённую устойчивость. Именно с моментом попытки самоопределения Самгина связан один из тех редких моментов, когда он невольно не лжёт себе. «...вы — молчите, точно иностранец. А лицо у вас — обыкновенное, и человек вы, должно быть, сухой, горячий, упрямый, — да?» — спрашивает Самгина Тося. За этим вопросом следует его прямое признание: «Не знаю» — и неожиданная аргументация: «Я ещё не познал себя». В то время как Самгин произносит эту реплику, его посещает ощущение сказанной правды (24–211, 212).

Развитие темы самопознания предполагает рассмотрение одного из концептуальных вопросов, поставленных в произведении Горького, — проблемы исхода, завершённой / незавершённой судьбы и, в связи с этим, идеи осуществлённого / неосуществлённого самоубийства, разрабатываемой автором в русле классической модели.

Для некоторых героев «Жизни Клим Самгина» самоубийство становится единственным вариантом исхода, и предысторию этих смертей автор использует в качестве одного из средств раскрытия образа того или иного героя, обнажения его внутреннего мира. Это люди «глубоко чувствующие, много понимающие, разрывающиеся между разными, порой противоположно направленными “вероучениями”, как Лютов или Антон Тагильский в конце своего пути; в романе этого типа герои — обязательно фигуры трагической судьбы...» (7, с. 165).

Единственным в романе полностью оторефлексированным и сознательно совершённым является самоубийство Владимира Лютова. «Неудавшаяся судьба, мучительная раздвоенность этого человека в какой-то мере “подсказаны” Горькому такими историческими фигурами талантливых, сложных

и безмерно противоречивых людей, как Савва Морозов и Савва Мамонтов, которых писатель хорошо знал» (6, с. 113–114). Суицидальные ноты в настроении Лютова начинают явственно звучать во время одной из его бесед с Самгиным, и отсутствие перспективы развития этого образа можно достаточно точно прогнозировать уже в этой сцене: «Бывает, что думаешь: лучше быть повешенным, чем взвешенным в пустоте» (23–315). В образе Лютова как «раздробленного» человека идея самоубийства как единственного исхода из безысходной реальности представлена как «болезнь» индивидуальности.

На протяжении всего повествования образ Лютова сопровождают часто метафоричные авторские характеристики: «изломанное, разобщённое лицо» (21–356); «вывихнутые глаза» (23–313) и т. п.; внутреннее состояние героя не искажается и в восприятии его Самгиным: «Он <...> казался ниже ростом, но как будто ещё более развинченным». Лютов — человек, живущий в абсурдном для него мире: «Вот — непредвиденный случай! Глупо; как будто случай можно предвидеть! А ведь так говорят!» (23–312). Лютов не может существовать вне процесса непрерывного душевного труда; Горький изображает эту особенность персонажа посредством введения контраста двух планов: внешнего (реального) и внутреннего (индивидуального).

«Потолстел, — сказал он, осматривая Самгина. — Ну, а что же ты думаешь, а?» — спрашивает Лютов своего собеседника, естественно предполагая и в нём возможность — и совершение подобной внутренней работы (23–313).

В диалоге с Самгиным образ Лютова приобретает глубоко трагичный оттенок ожидания чуда, которое невозможно и никогда не свершится.

«— Ты не представляешь, что поп может выдумать что-то очень русское, неожиданное? <...> нечто сугубо мрачное — от лица всероссийского мужика?

— От мужика ты... мы ничего не услышим, кроме: отдайте мне землю, — ответил Самгин, неохотно и ворчливо.

Сморщив пятнистое лицо, покачиваясь, дёргая головою, Лютов стал похож на человека, который, сидя в кабинете дантиста, мучается зубной болью.

— Так, — сказал он. — Очень просто. А я, брат, всё чего-то необыкновенного жду...» (23, 313–314).

Разочарование Лютова автор рисует как всеобъемлющее; оно проявляется как в социальном, так и в индивидуальном плане: «Не склеилась у нас беседа, Самгин! А я чего-то ждал. Я, брат, всё жду чего-то. Вот, например, попы, — я ведь серьёзно жду, что попы что-то скажут. Может быть, они скажут: “Да будет — хуже, но — не так!” Племя — талантливое! Сколько замечательных людей выдвинуло оно в науку, литературу, — Белинские, Чернышевские, Сеченовы...» (23–317). «Талантливое племя» невольно противопоставлено Лютовым «странному племени», осколком которого является он сам: «...я давно уже привык думать о себе как

о человеке — ни к чему... Алина, Макаров и тысячи таких же — тоже всё люди ни к чему и никуда, — странное племя: неплохое, но — ненужное. Беспочвенные люди» (23–315).

Внутреннее состояние Самгина очень близко лютовскому. Не случайно его описание Горький приводит вскоре после их разговора: «В “наилучшем из миров” бесплодно мучается некто Клим Самгин. Хотя он уже не с такою остротою, как раньше, чувствовал бесплодность своих исканий, волнений и тревог, но временами всё-таки казалось, что действительность становится всё более враждебной ему и отталкивает, выжимает его куда-то в сторону, вычёркивая из жизни» (23–322). Об определённом внутреннем сходстве персонажей свидетельствует одна из речевых характеристик Лютова — его постоянное обращение к Самгину «брат». Однако подобное сходство не даёт возможности говорить о внутренней близости героев. С одной стороны, Лютов, понимая, что он непонятен Самгину, может лишь дать ему более или менее верное определение: «Слышал я, что мухи обладают замечательно острым зрением, а вот стекла от воздуха не могут отличить» (23–317). С другой стороны — не понимает, что непонятен:

«— А вообще я плохо понимаю — что тебя волнует? — спросил Самгин.

— Не верю, — понимаешь!» (23–313).

Аналогично дан Горьким и образ Самгина. «Поблёк, — думал Самгин, выходя из гостиницы в голубоватый холод площади. — Типичный русский бездельник. О попах — нарочно, для меня выдумал. Маскирует чудачеством свою внутреннюю пустоту. Марина сказала бы: человек бесплодного ума» (23–318). В сущности, не понимая Лютова, Самгин отрицает тем самым значение мучительных внутренних усилий своего собеседника («типичный русский бездельник»); безусловная искренность Лютова воспринимается Самгиным как его собственная, ставшая органичной привычка «выдумывать»; неподдельную душевную боль он называет не иначе как «чудачеством». «Я подозревал в нём что-то... своеобразное. Ничего нет... Кажется — я даже чего-то опасался в этом... выродке», — размышляет Самгин, оставаясь, впрочем, как и Лютов, верным в определениях (23–318). Совершенное отчуждение героев, при определённом сходстве их внутреннего строя, оказывается причиной невозможности достижения взаимопонимания и глубокого одиночества. Ощущение себя осколком распадающегося мира, вне всякой связи с себе подобными, приводит и к невозможности истинного диалога, оставляя Самгину лишь то, что он определяет как «диалог с самим собой».

Самоубийство Лютова становится единственно возможным вариантом разрешения пограничной ситуации, в которой он постоянно пребывает. Содержание оставленной им предсмертной записки говорит о том, что в какой-то момент ощущение «взвешенности в пустоте» стало для Лютова более непереносимым: «Прости, милый друг, Аля, что

наскандалил, но, понимаешь, больше не могу. Влад. Л.» (24–31). Автор вновь использует глагол «понимать» (уже не в вопросительном, а в утвердительном значении) как символ того, от чего Лютов не в силах отказаться до конца, даже сознательно уходя из жизни. Алина действительно понимает это: «Милая моя душа, нежная душа моя... Умница», — говорит она (24–31). «Не любил он себя... А людей — всех, как нянька. Всех понимал. Стыдился за всех. Шутом себя сделал, только бы не догадывались, что он всё понимает» (24–32). Нечто подобное и о Самгине говорит в одной из бесед с ним Дуняша Стрешнева: «И ты всех тихонько любишь, но тебе стыдно и притворяешься строгим, недовольным, молчишь и всех молча жалеешь, — вот какой ты!» (23–189). Но так или иначе, «печальную шутку Питера Алтенберга» Самгин припоминает уже над трупом Лютова: «Так же, как хорошая книга, прочитанная до последней строки, — человек иногда разрешает понять его только после смерти» (24–33).

«Судороги ума» (24–38), в которых погибает Лютов, свойственны многим персонажам горьковского произведения. Среди наиболее ярких из них — Антон Тагильский и Константин Макаров.

Смерть Антона Тагильского, которую один из персонажей романа предлагает представить как самоубийство, — не только сознательно спланированный и реализованный акт, но и закономерный исход человека, быть может, неосознанно, но тем не менее непрерывно ищущего смерти.

«Душевный разлад испытывает он, защищая несправедливость, а до духовного возрождения поднимается в борьбе за справедливость накануне своей физической гибели», — пишет В. С. Воронин (1, с. 388). Это происходит на одном из фронтов Первой мировой войны. Обвинив нескольких офицеров в расстреле дезертиров, людей «психически невменяемых», он погибает, застреленный капитаном Вельяминовым. В разговоре с офицерами Самгин упоминает о том, что Тагильский «года за полтора, за два до этого <...> действительно покушался на самоубийство» (24–472). «Его поступок — жест отчаяния, — размышляет Самгин о смерти Тагильского. — Покушался сам убить себя — не удалось, устроил так, чтоб его убили» (24–475).

Однако истинные причины попыток Тагильского уйти из жизни не могут не напоминать мотивов самоубийства Лютова, а также некоторых мыслей и настроений Самгина. Это и страшные картины детства, открытые Самгину Тагильским во время одной из его «грязных исповедей», и ощущение «заболевания», упоминание о котором в прямом смысле приобретает и метафорическое звучание в контексте горьковского повествования, и отщепенчество: «Противно — всё: люди, понятия, намерения, дела» (24–144). В одной из бесед с Самгиным Тагильский говорит о такой своей особенности, как «строптивость характера и любовь к обнажению противоречий» (24–144). Эта черта очень роднит Тагильского с главным героем произведения.

«...помню я тебя человеком несогласным, — говорит Самгину Марина Зотова, — а такие и есть самые интересные» (23–163). Как и Самгин, Тагильский живёт в диалоге с собой: «Люблю противоречить. С детства приучился. Иногда, за неимением лучшего объекта, сам себе противоречу» (24–160). Не в меньшей степени объединяет этих двух героев «театр для себя». «Возможно, что я более, чем другие подобные, актёр для себя — другие и в их числе Гоголи, Достоевские, Толстые. <...> Это — плохо, я знаю. Плохо, когда человек во что бы то ни стало хочет нравиться сам себе, потому что встревожен вопросом: не дурак ли он? И догадывается, что ведь если не дурак, тогда эта игра с самим собой, для себя самого, может сделать человека ещё хуже, чем он есть» (24–162, 163).

Уже после его гибели Самгин вспоминает, что однажды в доме «весьма известного литератора» Тагильский говорил о том, что так сближает его, например, с Лютовым: «Я квалифицирован как юрист, защитник общества против покушений на его социально-политический порядок, на собственность, на жизнь его членов. Но представьте, что у меня исчезло сознание необходимости защищать этот порядок, представьте, что я чувствую порядок этот враждебным мне? Уродующим меня?» (24–473). «Я — человек, который выпал из общества», — подытоживает Тагильский, и именно в ответ на эту реплику звучат пророческие (хоть, впрочем, и весьма равнодушные) слова хозяина: «В словах ваших слышен зов смерти, вы идёте к самоубийству» (24–474). Таким образом, гибель героя, изображённая автором как насильственная смерть, оказывается, в сущности, таким же осознанным действием, как и самоубийство Лютова.

Сродни смерти Тагильского гибель Игоря Туробоева в Москве в разгар событий 1905 года. «Туробоев так и должен был кончить. В сущности, он авантюрист. Такие кончают самоубийством или тюрьмой за уголовщину», — размышляет Самгин (23–11). «Скептик и “враг пророков”, не разделяющий ни одной из “господствующих идей” времени, он позволяет себе критически судить обо всём и обо всех, сам себя определяя как личность “психически деклассированную”, хотя — по определению того же Кутузова — он всего лишь “представитель вырождающегося класса”, то есть дворянства. “Дворянского”, сословного в Туробоеве немало, и в психологии, и в поведении, но мысль его ничего специфически “дворянского” в себе не несёт. Это мысль очень умного и независимого в суждениях человека. <...> “Самодвижение” его характера, его “позиции” могло бы быть в контексте развития и борьбы всех идейных течений чрезвычайно любопытным, но — Горький “прекращает” его в 1905 г., на рубеже самых главных идейных схваток. Почему? Трудно было разбивать этот образ по его внутренней логике? Или слишком “опасно”? Не случайно Горький вычёркивает из рукописи самые “рискованные” высказывания Туробоева, касающиеся именно социализма, его

потенций, его судеб. Или потому, что Кутузову почти всегда нечего противопоставить убийственному скептицизму Туробоева? <...> абсолютный скептицизм — “путь Туробоева” — хорош для выявления “ограниченности” идеологий, но сам по себе — бесплоден, никуда не ведёт», — пишет С. И. Сухих (7, с. 190, 199).

В отличие от осуществлённых самоубийств Лютובה и Тагильского, покушение на себя Константина Макарова остаётся неудавшимся. Причины его аналогичны проанализированным выше; однажды Макаров говорит о них Самгину, выделяя два основных момента. Во-первых, это двойственность сознания и «раздробленность» личности, свойственные практически всем горьковским персонажам: «У меня, знаешь ли, такое впечатление осталось, как будто я на лютого зверя охотился, не в себя стрелял, а в него». Во-вторых — лютовская тоска по «иному»: «И ещё: за угол взглянул... В детстве я ничего не боялся... А вот углов — даже днём боялся; бывало, идёшь по улице, нужно повернуть за угол, и всегда казалось, что там меня дожидается кто-то, не мальчишки, которые могут избить, и вообще — не реальное, а какое-то — из сказки. Может быть, это был и не страх, а слишком жадное ожидание не похожего на то, что я видел и знал... Возможно, что ждал я того, что было мне ещё не знакомо, всё равно, хуже или лучше, только бы другое». Неудачная попытка сознательно уйти из жизни обрекает Макарова на существование в экзистенциальной ситуации: «А теперь за все углы смотрю спокойно, потому что знаю: и за тем углом, который считают самым страшным, тоже ничего нет» (21–323).

Вариант суицида как окончания жизненного пути Самгина пунктирно обозначен Горьким уже в третьем томе произведения, когда главному герою

приходит «обидная мысль»: «А ведь я могу кончить самоубийством» (23–277, 213). Горький, видимо, не колебался и не обманывался в конечном исходе Самгина как социально-исторического типа русского интеллигента. «Разумеется, я не доживу до “царства свободы”...», — размышляет Самгин (24–15); это предчувствие посещает его после завершения Московского восстания. Одним из финалов Самгина Горький мыслил также его самоубийство: «Хочу заставить Самгина покончить с собой...» (5, с. 29). И так, в решении вопроса пути героя Горький допускает два варианта исхода: отчуждение человека и его фактическая гибель (самоубийство или «срежиссированная» смерть) или вынужденное пребывание героя в пограничной ситуации. Возможное завершение судьбы Самгина подобно остальным.

ЛИТЕРАТУРА

1. Воронин В. С. Фантазия и абсурд хронологического сдвига в «Жизни Клим Самгина» // Творчество Максима Горького в социокультурном контексте эпохи. Горьковские чтения 2004 г.: Материалы Международной конференции. — Нижний Новгород: Изд-во Нижегородского госуниверситета, 2006.
2. М. Горький. Полное собрание сочинений: В 25 т. Художественные произведения. Т. 23. — М.: Наука, 1974. В тексте статьи ссылки на том и страницу даются по указанному изданию.
3. М. Горький. Полное собрание сочинений: В 24 т. Письма. Т. 16. Март 1926 — июль 1927. — М.: Наука, 2013.
4. М. Горький. Полное собрание сочинений: В 24 т. Письма. Т. 15. Июнь 1924 — февраль 1926. — М.: Наука, 2012.
5. Минц И. И. Беседы с А. М. Горьким // Новый мир. 1970. № 10.
6. Овчаренко А. И. Роман-эпопея М. Горького «Жизнь Клим Самгина». — М.: Художественная литература, 1965.
7. Сухих С. И. Заблуждение и прозрение Максима Горького. — Нижний Новгород: Изд-во «Нижний Новгород», 1992.

DOI 10.25991/AE.2019.60.69.006
УДК 82.1

К. Д. Гордович

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

РУССКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ ХАРАКТЕР В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ М. ГОРЬКОГО 1910–1920-х ГОДОВ (СВОЕОБРАЗИЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ РЕШЕНИЙ)

На материале рассказов из циклов «По Руси», «Заметки из дневника», воспоминаний М. Горького выявляются некоторые особенности творческой лаборатории писателя. В центре внимания оказываются и вопросы, которые задают повествователь и его персонажи, и отмеченная в текстах степень понимания жизни и людей. Анализ подтверждает интерес Горького ко всем, «отклоняющимся от нормы», к особенностям русской души и русского характера. В повествовании о встречах, спорах, раздумьях интересно соотношение наблюдений о попутчиках и собеседниках с рассказом о самом себе, отражение процесса постижения мира и человека в нем.

Ключевые слова: М. Горький, душа, характер, книга, понимание, русский, жестокость, добро.

Gordovich K. D.

RUSSIAN NATIONAL CHARACTER IN MAXIM GORKY'S WORKS FROM THE 1910S AND 1920S
(the peculiarity of artistic decisions)

This paper notes some peculiarities of the author's artistic choices on the basis of Gorky's short stories in the "In Old Russia" series, as well as "Diary notes" and memoirs. I focus the attention both on the questions posed by the narrator and characters, and the level of understanding of life and people that is noted in the text. The analysis confirms Gorky's interest in all that is "diverging from the norm", and in the specific qualities of the Russian soul and Russian character. In discussing the author's description of meetings, arguments, and musings, I underline the interesting interrelation of observations about others with narrating a personal story, as well as the author's reflection of the process of understanding life and people in that personal story.

Keywords: M. Gorky, soul, personality, book, understanding, Russian, cruelty, kindness/

На первый взгляд, кажется, что трудно найти те аспекты исследования творчества М. Горького, по которым не написано достаточно много статей, диссертаций, монографий. Вместе с тем опыт работы со студентами показывает очевидную необходимость повышенного внимания к вопросу о художественном своеобразии произведений Горького.

О героях и ранних и поздних произведений Горького писали много. Попробуем на материале двух книг писателя — цикла «По Руси» и очерков и рассказов 1921–1924 годов, в том числе и «Заметок из дневника» — раскрыть особенности творческой лаборатории писателя. В центре внимания окажется характер сбора материала: на что и на кого обращал внимание автор-повествователь; как включал «голоса» персонажей в свой текст; как соединял личный опыт и самохарактеристики с наблюдениями и выводами о русском национальном характере; как оценивал степень понимания людей и ситуаций и какие вопросы вводил в текст именно как вопросы, требующие разрешения и не имеющие пока ответов.

Эти вопросы, в сущности, и организуют всю систему разговоров, размышлений, поиск ответов. В рассказе «Ледоход» из цикла «По Руси» повествователь пишет о своем беспокойном, неугасающем вопросе «Что такое человеческая душа?» [1, с. 24].

Похожий вопрос задает и один из персонажей — Панашкин: «А между прочим, для чего дается нам жизнь?» («Вечер у Панашкина») [1, с. 260].

Сама постановка вопросов связана с нежеланием мириться с тем, как неправильно, плохо устроен мир: «Было мучительно обидно, — почему я встречаю так много грязного и жалкого, тяжко глупого или странного... что же это за жизнь там, наверху, откуда люди падают так страшно низко?» [2, с. 90].

Как ни запутана жизнь, как ни трудно в этой путанице разобраться, главным остается вопрос «Кто и что — я?» («О первой любви») [2, с. 98].

В центре каждого рассказа — встреча с новым или уже знакомым человеком. В основе сюжета может быть событие («Рождение человека», «Пожары»), а могут быть именно разговоры («Вечер у Шамова», «Вечер у Панашкина»). Круг героев этих рассказов чрезвычайно разнообразен — здесь и нищие, и купцы, и знахарка, и бродяги, и профессиональные рабочие.

Автор-повествователь не только характеризует их сам, но дает «право голоса», озвучивая их реплики, высказывания, вопросы, обнаруживая или близких ему по духу людей, или не очень понятных, но интересных. Вот размышляет один из его собеседников в рассказе «В ущелье»: «...Живем без корней, ходим из стороны в сторону, да всем меша-

ем, за то нас и не любят» [1, с. 164]. Герой рассказа «Счастье», как и он сам, понял недостаточность книжного знания: «Жизнь шире, умнее книг, сударь мой, жизнь вовсе не похожа на книги» [1, с. 308]. Через своего персонажа (рассказ «Пожары») передает повествователь оценку «ненасытности» в интересе к людям, их судьбам: «Удивляюсь вашей ненасытности! И куда вы складываете всю эту труху слов людских...» [2, с. 157].

Авторские характеристики-обобщения касаются и таких известных людей, как В. Короленко, А. Блок, и никому не известных, но чем-то поразивших писателя. Так, говоря о Короленко, своем крестном отце в литературе, Горький отмечает, что он был первым, кто обратил его внимание на значение формы, красоту фразы [2, с. 16]. Делясь с читателями своими наблюдениями, своим опытом в понимании людей, он подчеркивает сочетание недоверия и жгучего, «напряженного интереса» [2, с. 85]. И в самих оценках людей постоянно звучит мысль о несочетаемости, несовместимости многих качеств: «Талантливые люди, но — люди для анекдотов» («Городок») [2, с. 152].

Особенно привлекали всегда Горького те, кто «выламывается», «отклоняется от нормы», ушел от «нормальной» жизни («Чужие люди») [2, с. 184]. Однако привлекает не столько «отклонение», сколько душевная родственность, в частности, отношение к труду: «...Это совпадало с моим отношением к труду; для меня труд — область, где воображение мое беспредельно, я верю, что все тайны и трагедии нашей жизни разрешатся только трудом» («Н.А. Бугров») [2, с. 228].

Обратим внимание на сам характер наблюдений, акцентированный в авторском тексте. Повествователь не скрывает того, что он «очень внимательно прислушивается к людям» («Ледоход») [1, с. 24]. Дело не только в постоянном интересе, но и в умении почувствовать, принять близко к сердцу другого. Этой способностью Горький и его повествователь обладал в полной мере: «...бывают такие минуты, когда всех людей чувствуешь как свое тело, а себя — сердцем всех людей» («В ущелье») [1, с. 162–163].

И даже когда люди оказываются отнюдь не близкими, общение крайне важно, оно всегда открывает новое, помогает в чем-то разобраться: «Эти вечера для меня — как всенощная для верующего. Люди, которые служат ее, во многом чужды мне; мое отношение к ним — мучительно неясно: нравятся они мне и — нет, восхищают и — злят; иногда хочется сказать им слова сердечные, ласковые, а через час...» («Вечер у Шамова») [1, с. 240].

Как бы ни привлекали необычные, «отклоняющиеся от нормы» люди, истинную радость испытывал повествователь при встрече доброго, человеческого: «Я тщательно собирал мелкие редкие крохи всего, что можно назвать необычным — добрым, бескорыстным, красивым, — до сего дня в моей памяти ярко вспыхивают эти искры счастья видеть человека — человеком» («Время Короленко») [2,

с. 27]. И хотя порой люди остаются закрытыми, не совсем ясно, чего же ждать от них, но надежда остается светлой и чистой: «...не понимаю, что мне надо от этих людей, но иногда думалось, что если насытить их песнями до полноты души, — тогда они как-то изменятся, обнаружат себя более понятными мне...» («Сторож») [2, с. 72]. Потому и не угасло желание «присматриваться и прислушиваться» («Сторож») [2, с. 80], «подсматривать» («Городок») [2, с. 152].

Впечатления о жизни, о людях самые разнообразные. Автор-повествователь не скрывает того, что далеко не каждого может понять, сама степень понимания фиксируется в целом ряде случаев. При этом всякий раз передается радость от обнаружения настоящего, глубокого: «Я хорошо помню радостное и гордое удивление, с которым наблюдал, как из-под внешней серенькой оболочки возникают, выбиваются огни мышления о зле жизни, о противоречии плоти и духа...» («А.Н. Шмит») [2, с. 169].

Специальный рассказ посвящен наблюдению за людьми, когда они наедине с собой. Не боясь признаваться в непонимании, повествователь воспроизводит сам процесс наблюдений и поиск ответов: «Я еще очень молод и, в поисках устойчивого равновесия, качаюсь во все стороны. Мне кажется, что жизнь бессмысленно дразнит меня, показывая мне свои отвратительные унижающие гримасы <...> В общем я ничего не понимаю. Иногда мне кажется, что в голове у меня нет никаких мыслей, там, как пыль в воздухе, взвешены и прыгают какие-то разноцветные шарики, больше — ничего» («Мамаша Кемских») [2, с. 343].

Все эти произведения не просто строятся на автобиографическом материале, но рассказ о себе, своих взглядах, своем мироощущении и миропонимании необходим автору, поскольку именно через познание себя осуществляется постижение мира. Это отнюдь не самолюбование, но готовность «представить» себя миру с обнаженной душой и открытым сердцем.

Повествователь признается, что «очень много и упрямо возится сам с собой» и подчеркивает эту особенность своих наблюдений и ощущений образной «картинкой»: «Я точно телега, неумело перегруженная всяким хламом, тащит меня куда-то, неведомым путем, невидимая сила, и вот-вот опрокинусь я на следующем повороте дороги» («Вечер у Шамова») [1, с. 240]. Процесс узнавания и понимания еще в самом начале, еще очень во многом (и в себе тоже) он не разобрался.

Оценивая свое мировоззрение и состояние, автор-повествователь подчеркивает значение на определенном этапе книги, вошедшей навсегда в его жизнь: «Мне вспомнилось, каким добрым другом была для меня книга во дни отрочества и юности» («Книга») [1, с. 279]. Не раз потом в текстах прозвучит мотив несоответствия книжного знания и реальной жизни: «...Меня мучило противоречие между книгами, которым я почти непоколе-

бимо верил, и жизнью, которую я уже достаточно хорошо знал» («Время Короленко») [2, с. 26].

В наблюдения, полученные во время путешествий повествователя по Руси, порой врываются воспоминания о детстве. Детские горечи и обиды вспоминаются не для того, чтобы вызвать жалость, но чтобы объяснить направленность сопротивления и смысл поиска в людях опоры: «В детстве и отрочестве я, должно быть, слишком много видел жестокости, злой глупости, бессмысленной лжи. Этот преждевременный груз на сердце угнетал меня. Мне нужно было найти в жизни, в людях нечто, способное уравновесить тяжесть на сердце, нужно было выпрямить себя» («Герой») [1, с. 310–311].

Именно собственный ранний опыт столкновения с несправедливостью помогает сердцем понять и почувствовать беды других, но не соединиться с ними в тоске, а пытаться преодолеть ее. Очень важна при этом способность критически посмотреть на себя, почти посмеяться над своей «мудростью» и признать недостаток образования: «...моя тоска, должно быть, то самое, что именуют душой человека, это — существо, живущее в моей груди, оно всегда с неустанной силой толкает меня куда-то ... Кроме этой тоски — со мной моя жадная юность; издыхая от голода, одиночества, она готова все принять, всех любить, она любит смеяться над всем — и над моей незрелой мудростью» («На Чангуле») [1, с. 386].

Как одна из главных задач понимается поиск себя — в значительной мере рассказ о себе и подчинен этой задаче, а она, в свою очередь, является составной частью в создании образа национального русского характера: «Мне нужно найти себя в пестрой путанице впечатлений и приключений, пережитых мною, но я не умел и боялся сделать это... Я не понимал людей... Во мне бродило изощренное любопытство человека, которому зачем-то необходимо заглянуть во все темные уголки бытия, в глубину всех тайн жизни...» («О первой любви») [2, с. 98].

Это страстное желание понять, интерес повествователя к людям нельзя свести лишь к любопытству, о чем он прямо и говорит: «... желание знать, как думают люди, я бы не назвал простым любопытством» («А.Н. Шмит») [2, с. 167]. Подводя некоторые итоги своих наблюдений, повествователь еще раз подчеркивает свою связь с теми людьми, о которых писал, и свою способность (готовность) писать правду, даже если она не нравится и ее не хотят знать: «Среди таких людей я прожил полстолетия. Надеюсь, что эта книга достаточно определенно говорит о том, что я не стеснялся писать правду, когда хотел этого, но, на мой взгляд, правда не вся и не так нужна людям, как об этом думают» («Вместо послесловия») [2, с. 335].

И в рассказах о людях, и в размышлениях о себе основной, стержневой задачей остается стремление понять. Что такое русский человек, русская душа, в чем проявляется это «русское». Любопытно, что

цикл «По Руси» начинается с рассказа «Рождение человека». Случайно оказавшись не просто свидетелем, но активным участником появления на свет нового человека, повествователь завершает рассказ об эпизоде словами о «человеке неизвестной судьбы, новом жителе земли русской» («Рождение человека») [1, с. 17]. Этот «житель» только еще пришел в этот мир. Все следующие рассказы — о молодых и старых, опытных и наивных.

Среди тех, с кем приходилось встречаться, общаться, удивляет обилие людей с неудавшейся судьбой, людей скучных, «зимних»: «Русь изобилует неудавшимися людьми, я уже немало встречал их, и они всегда, с таинственной силой магнита, притягивают к себе мое внимание» («Губин») [1, с. 47]. Они не способны понять, зачем они, в чем смысл их жизни: «»Было в них что-то непобедимо зимнее — казалось, что и весной и летом они живут для зимы...» [1, с. 47]. С горькой тоской старик-собеседник повествователя то ли спрашивает, то ли утверждает: «У нас на Руси никто не знает, зачем он? Родился, жил, помер — как все. Но — зачем?» («Кладбище») [1, с. 93].

Опять и опять возникает суждение о русских, которые разбредлись по степи, Кавказу: «...они дочерна сожжены непривычным солнцем юга, волосы их выгорели, ветер ершит и треплет их лохмотья, все они притворяются смиренными, благочестивыми — устали от трудов, от неудач жизни и вот — сошлись сюда» («Женщина») [1, с. 126].

Именно в ходе этих наблюдений появляется слово-определение «ненужный». Потом оно будет использовано даже в названии («Жизнь ненужного человека»): «Большинство людей, среди которых я иду по земле, — не то восходя, не то опускаясь куда-то — ...как пыль, мучительно поражает своей ненужностью. Не за что ухватиться в человеке, чтобы открыть его, заглянуть в глубину души, где живут еще незнакомые мне мысли, неслышанные мною слова» («Женщина») [1, с. 128].

Однако кроме истинных неудачников, встречаются и те, кто готов притвориться, сыграть: «...Иду и грустно думаю о русском человеке, — артистично умеет играть роль несчастного этот человек!» («Вечер у Сухомяткина») [1, с. 273].

К своим наблюдениям автор-повествователь подключает высказывания своих собеседников, — они объясняют ему, почему русских здесь не любят, в их суждениях радует совпадение с собственным уважением к «работе на трудной земле» («В ущелье») [1, с. 163]. Словами старого солдата скажет автор и о глубоком, серьезном понимании России, ее души: «Про Россию, брат, нельзя говорить что хочешь, от своего ума. Кто ее знает, что есть Россия? Каждая губерния — своя душа» («В ущелье») [1, с. 171]. Он же и поставит перед писателем требовательный вопрос: «Как ты можешь Россию не уважать?» [1, с. 178].

При всей любви к России особенно много грустных суждений-обобщений о русском человеке

на страницах «записок из дневника»: «Я думаю, что нет страны, где люди говорили бы так много, думали так бессвязно, беспутно, как говорят и думают они в России, особенно в уездной...» («Городок») [2, с. 132].

В людях, которые его заинтересовали, в частности, в Бугрове, автор отмечает не просто характерное, но именно русское: «Чувствую: таков человек должен быть! Насквозь русский и душой и разумом» («Н.А. Бугров») [2, с. 215]; «Так жить и чувствовать могут, вероятно, только русские люди» [2, с. 234].

Итоговые наблюдения этих рассказов — тоже о русских людях, их исключительной талантливости: «Все-таки я вижу русский народ исключительно, фантастически талантливым, своеобразным... Я уверен, что по затейливости, по неожиданности изво-

ротов, так сказать — по фигурности мысли и чувства, русский народ — самый благодарный материал для художника» («Вместо послесловия») [2, с. 336].

Повествователь и открывается перед нами в роли художника, а не историка, летописца. В его рассказах нет ни поклонения, ни обожествления народа. Он чувствует внутреннюю потребность и необходимость сохранить в слове сам процесс своего постижения мира и человека в нем.

Литература

1. Горький М. Собр. соч.: в 30 т. Т. 11. М.: ГИХЛ, 1951.
2. Горький М. Собр. соч. в 30 т. Т. 15. М.: ГИХЛ, 1951.

DOI 10.25991/AE.2019.32.94.007
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

ПЬЕСА М. ГОРЬКОГО «ЕГОР БУЛЫЧОВ И ДРУГИЕ» НА СЦЕНЕ АМЕРИКАНСКОГО ТЕАТРА «АРТЕФ» (1934/35)

Автор исследует американскую премьеру пьесы М. Горького «Егор Булычов и другие», которая была осуществлена «рабочим» еврейским театром «АРТЕФ» («ARTEF»). Этот спектакль, созданный земляком Горького и учеником Е. Б. Вахтангова — Б. Шнайдером, явился одной из первых попыток импорта вахтанговских театральных идей в сценическую практику США. На основе неизвестных ранее материалов (прежде всего, театральных рецензий из американских газет), находящихся в фондах Нью-Йоркской публичной библиотеки исполнительских искусств (New York Public Library for the Performing Arts), дается анализ сценического воплощения произведения Горького и его рецепции заокеанской критикой и зрителем. Данное исследование позволяет расширить представления о сценической судьбе пьес русского писателя в США, а также освоении театральных идей Вахтангова за океаном.
Ключевые слова: М. Горький, американский театр, «красные тридцатые», театр «АРТЕФ», пьеса «Егор Булычов и другие», Е. Б. Вахтангов, студия «Габима», Б. Шнайдер.

Gudkov M. M.

M. GORKY'S PLAY «YEGOR BULYCHOV AND THE OTHERS» ON THE STAGE AT AMERICAN ARTEF THEATRE (1934/35)

The author examines the American premiere of M. Gorky's play “Yegor Bulychov and the others,” which was produced by “worker's” of the Jewish ARTEF theatre. It was created by Gorky's fellow countryman and Eugene Vakhtangov's disciple — Beno Schneider, — this performance became one of the first attempts to import Vakhtangov's theatrical ideas into US stage practice. The author focuses on the reception of Gorky's play and its production in the USA on the basis of previously unknown materials (first of all, reviews in American newspapers) from the collections of the New York Public Library for the Performing Arts. The work is aimed at expanding the understanding of the Russian writer's work as well as the familiarization of Eugene Vakhtangov's ideas abroad.

Keywords: Maxim Gorky, American theatre, “Red 30s”, ARTEF theatre, play “Yegor Bulychov and the others”, Eugene Vakhtangov, “Habima” Studio, Beno Schneider.

Американский радикальный журналист М. Голд назвал 1930-е годы «десятилетием Максима Горького» [9, с. 167] и имел на это полное право.

Биржевой крах 1929 г., ставший началом Великой депрессии и вызвавшим лавину социальных бедствий, привел в США к активизации левой идеологии, а также усилил интерес к Советскому Союзу, в том числе и к его драматургии. В «красные тридцатые» на волне растущего радикализма расцветают так называемые «рабочие театры»: например, театр «Юнион», «Театр Действия», театр «Коллектив» и др. Участники этих организаций своими постановками провозглашали необходимость за океаном сознательной и целеустремленной борьбы рабочих. Поэтому обращение к творчеству «буревестника русской революции» было для них естественным. Так, в 19 ноября 1935 г. нью-йоркский театр «Юнион» поставил горьковскую повесть «Мать» в обработке Б. Брехта (см.: [12]).

Двумя годами ранее — субботним вечером 6 января 1934 г. (см.: [35]) (рис. 1) — т. е. спустя всего полтора месяца после установления дипломатических отношений между СССР и США (16 ноября 1933) — на американских подмостках появилась пьеса Горького «Егор Булычов и другие», написан-

ная в 1930–1931-м гг. Таким образом, заокеанская постановка была осуществлена почти сразу же после создания этого произведения и последующих его сценических воплощений на советских подмостках (прежде всего, в московском театре им. Вахтангова и ленинградском БДТ в 1932 г.). Роль первооткрывателя «Егора Булычова и других» в Соединенных Штатах принадлежит небольшому «рабочему» еврейскому театру «АРТЕФ» («ARTEF», 1927–1940). Как замечает американский исследователь, «ни для кого не было секретом, что “АРТЕФ” возник в русле коммунистического движения. Коммунисты взяли на себя ответственность за идеологическую и эстетическую направленность этого театра» [48, р. 444].

Несмотря на то, что в «красные тридцатые» М. Горький обладал в США уже мощным, неоспоримым авторитетом и широкой известностью, на момент смерти русского писателя (18 июня 1936) постановка «Егор Булычов и другие» театра «АРТЕФ» оставалась единственным сценическим воплощением этой пьесы в США (см.: [41, р. 29]). К сожалению, не удалось узнать, был ли этот спектакль известен Горькому. Уже после его кончины — в 1937 г. — эта пьеса дважды публикуется в Америке [44; 45; 46]



Рис. 1. Анонс американской премьеры пьесы М. Горького «Егор Булычов и другие» в театре «АРТЕФ» (6 января 1934).

и... забывается на долгие годы. Так что справедливыми были сетования радикального писателя А. Мальца о том, что ««Егор Булычов» <так!>, произведение замечательное, исполнялось в США только любительской труппой рабочих, играющих на еврейском языке перед очень небольшой аудиторией...» (цит. по: [21, с. 148]). И только через долгие двадцать лет (1953–1954) это произведение будет вновь идти в Америке — в нью-йоркском Репертуарном театре (см.: [23, с. 24]), а спустя еще пятнадцать лет (1970–1971) — в крупнейшем региональном театре «Лонг Уорф» (Нью-Хейвен, штат Коннектикут) (см.: [33, с. 129–130; 6, с. 500; 13, с. 343]). Как видим, драма Горького «Егор Булычов и другие» — не самая частая гостья на американских подмостках.

В самом деле, пьесы советского пролетарского автора мало соответствовали ожиданиям заокеанского — «буржуазного» — зрителя. Это объясняет тот факт, что чаще к произведениям Горького в Новом Свете обращались не профессиональные коммерческие театры Нью-Йорка, а любительские и региональные.

Сегодня уже ни у кого не вызывает сомнений то, что исследуемая нами пьеса «вошла в золотой фонд мирового театра, свидетельствуя о новаторской роли Горького-драматурга» [29, с. 10]. И хотя в нашей стране «известно несколько сотен постановок пьесы М. Горького «Егор Булычов и другие» на советской и зарубежной сцене» [14, с. 357], про американский спектакль театра «АРТЕФ» современное горьковедение до сих пор почти ничего не знает.

Между тем отечественная пресса 1930-х годов неоднократно упоминала эту заокеанскую постановку. Так, журнал «Иностранная книга» в 1934 г. с гордостью возвещал: «Широкие круги трудящихся капиталистических стран проявляют исключи-

тельный интерес к явлениям советского искусства. Советские пьесы встречают у зарубежного зрителя радужный прием и имеют большой успех. Наиболее популярен крупнейший мастер слова М. Горький. Первая часть его театрологии «Егор Булычов» <так!>, шедшая с большим успехом в ньюйоркском <так!> революционном театре «Артеф» в прошлом сезоне, продолжает исполняться и в текущем году» [1]. Другое советское издание, «Театральная декада», в 1935 г. также торжественно сообщало про «удачную постановку» [2] пьесы Горького в «АРТЕФ». Журнал «Интернациональная литература» перепечатывал на своих страницах анонс спектакля из заокеанского радикального издания: ««Нью театр» [“New Theatre”. — М. Г.] сообщает, что два революционных американских театра — “Рабочая театральная лаборатория” и “Артеф” — в предстоящем сезоне ставят две пьесы М. Горького: “Егор Булычов” <так!> и “Достигаев” <так!>» [3]. А чуть ранее та же «Интернациональная литература» опубликовала на целом развороте три фотографии этой постановки [32], — что уже само по себе говорило о важности этого события в нашей стране. Неслучайно этот спектакль упоминается в «Театральной энциклопедии» [4, стлб. 634].

Первая в США постановка пьесы русского писателя (ее американская премьера!) во многом обязана именно нашему соотечественнику — Бено Шнайдеру (Beno Schneider), который родился, как и Горький, в Нижнем Новгороде [54]. Театральному искусству Шнайдер учился в Москве — в еврейской студии «Габима» у Е. Б. Вахтангова, где игрались спектакли исключительно на иврите.

Примечательно, что сам Горький восхищался «Габимой»: «Страшно много труда вложено в этот маленький театр и — создалось еще одно великолепное доказательство волшебной силы искусства, талантности еврейского народа. “Габима” — театр, которым могут гордиться евреи. Этот здоровый красавец ребенок обещает вырасти Маккавеем» [10, с. 184]. И здесь же писатель определяет специфику «Габимы», которая справедлива будет и для американского театра-студии «АРТЕФ», вдохновленного вахтанговцами: «Это замечательное дело создавалось... в непрерывной борьбе за право говорить на языке Торы... Все артисты “Габима” — юноши и девушки, которым приходится зарабатывать кусок хлеба изнуряющим трудом. Но, проработав день в различных учреждениях, в суете, притупляющей ум и душу, эти люди, религиозно влюбленные в свой звучный древний язык, в свое трагическое искусство, собирались на репетиции и до поздней ночи разучивали пьесы с упорством и самозабвением верующих в чудесную силу красивого слова» [10, с. 183].

Пожалуй, самой известной постановкой «Габимы» был знаменитый «Гадибук» (см., например: [24]) по пьесе С. Ан-ского, где одну из ролей играл молодой актер Б. Шнайдер, который в скором времени и поставит горьковского «Егора Булычова...» в «АРТЕФ».



Рис. 2. «Егор Булычов и другие». Театр «АРТЕФ», Нью-Йорк, 1934/35. Сцена «Панихида», финал 3-го акта. Блаженный Пропотей (слева, с посохом), поп Павлин (в центре), игуменья Мелания (справа) и Егор Булычов (лежит на кушетке).

В 1926–1927 гг. «Габима» приезжала на гастроли в США, показывая «Гадибук», — спектакль, смело «соединяющий народную легенду с идеями и средствами трагического экспрессионизма» [28, с. 39]. Вахтанговская постановка поражала американского зрителя тем, как из ярких, резких и порой кричащих ее элементов ткалось художественное целое. Авторитетный театральный критик Б. Аткинсон утверждал, что ««Габима» дает пример нового метода совместной работы... и наша сцена может многому поучиться в гармоничном сочетании элементов постановки» [37].

Назад в Москву ни один артист из труппы «Габимы» не вернулся, потому что пришло известие о закрытии театра. Финансовые трудности и внутренние конфликты привели «Габиму» к расколу (см.: [16, с. 158–161]). Шнайдер ушел работать на нью-йоркскую ситценабивную фабрику, а по вечерам служил учителем грима в театре «АРТЕФ». В 1930 г. он как режиссер дебютировал здесь с комедией Шолома Алейхеа «Аристократы», а затем стал художественным руководителем этого коллектива. Он организовал при театре школу-студию, подобную вахтанговской в Москве, где проводил такие же, как там, уроки актерского мастерства. Вечерами по будням после работы на фабриках и заводах Нью-Йорка

актеры-любители «АРТЕФ» постигали сценическое ремесло, а свои спектакли играли по выходным.

Театр «АРТЕФ» — это яркий пример «спонсорской» деятельности за океаном Коминтерна и, фактически, Советского Союза, ставшего с самого начала своего образования вкладывать значительные средства в любые зарубежные организации, в которых хотя бы одно слово произносилось «за рабочих и крестьян».

Объединенные «рабочие» театры Нью-Йорка возникли еще в 1925 г. В начале своей деятельности они покоряли многочисленных зрителей еврейских кварталов необычным стилем постановок пьес как идишских авторов, так и русских классиков, а также современных пролетарских писателей, переведенных на идиш. Например, особый успех выпал на такую постановку «АРТЕФ», как «Рекруты» (по пьесе советского автора Липе Резника). Примечательно, что эта комедия (!) о борьбе еврейских буржуа и крестьян в одном из местечек Российской империи игралась на идиш даже на Бродвее, выдержав целых 132 представления (см.: [52]).

Необычное для нашего уха название нью-йоркской еврейской пролетарской труппы — «АРТЕФ» — образовано от сокращения на языке идиш «А́рбэтэр Театэр Фарбáнд» («Arbeter Teater Farband»),

что можно перевести на русский как «Рабочее театральное объединение» или «Союз рабочего театра». Соединение ярко выраженной идеологической ориентации и художественных задач в творческой деятельности «АРТЕФ» выдвинуло этот коллектив в «авангард такого направления американской сцены тех лет, как революционный театр» [39, р. 148–149].

Поскольку творческая программа «АРТЕФ» создавалась под мощнейшим влиянием театральных идей Е. Б. Вахтангова (см.: [43, р. 91]), поэтому естественно, что в его репертуаре возникла такая пьеса, которая впервые была поставлена именно вахтанговцами.

Московский театр воплотил произведение Горького в соответствии со своим фирменным стилем — особой театральностью и сценической праздничностью, гротеском, лишенным сверхуглубленного психологизма и бытовых мелочей. Справедливо утверждать, что вахтанговский спектакль — «во многом авторизованный М. Горьким» [20, с. 197]. Постановочные решения Вахтангова всегда отличались яркой образностью, контрастностью и экспрессией построения мизансцен (знаменитый его лозунг

«Вернуть театру театр»). В концепции Вахтангова «отчетливо проявился интерес к острой социальной, психологически достоверной и одновременно художественно убедительной театральности» [17, с. 463]. Это давало повод некоторым его оппонентам (например, Вл. И. Немировичу-Данченко) обвинять вахтанговского «Булычова...» в наличии в нем «крикливых эффектов, яркого и резкого уклона в фельетонную политику» [22, с. 392].

Согласно советскому источнику, «АРТЕФ» при постановке своего «Егора Булычова...» использовал режиссерские указания театра им. Вахтангова (см.: [1]). Редкие сохранившиеся фотографии этого спектакля доказывают это (рис. 2). На них можно увидеть яркое, гротескное решение горьковских образов, выразительные экспрессивные мизансцены и памфлетно-сатирическую заостренность сценического рисунка наравне с откровенной театральной условностью. В заокеанской постановке (как и у вахтанговцев) было много музыкальных номеров, куплетов и песен. Так, в сцене объяснения Шуры с Тятиным использовалась не прописанная в тексте горьковской пьесы дудочка (рис. 3) (в московской постановке — это была гитара).



Рис. 3. «Егор Булычов и другие». Театр «АРТЕФ», Нью-Йорк, 1934/35. Сцена «Никчемушные, купеческие дети»: Антонина Достигаева (слева), Алексей Достигаев (в центре, с дудочкой) и Шура Булычова (справа).



Рис. 4. «Егор Булычов и другие». Театр «АРТЕФ», Нью-Йорк, 1934/35. Рисунок-портрет Егора Булычова в исполнении М. Голдштейна.

Сценографом американского «Егора Булычова...» выступил наш соотечественник М. Золотарев (М. Solatoreff или Solotaroff), который «начал свою театральную карьеру в России в двенадцатилетнем возрасте» [48, р. 453]. Его сценография к горьковской пьесе, как и у вахтанговцев (художник В. В. Дмитриев), представляла собой разрез двухэтажного купеческого дома. Такое решение позволяло показать не два места действия, как у Горького (столовая и гостиная), а несколько различных комнат в булычовском доме. Для постановщика московской премьеры Б. Е. Захавы в этом заключалась одна из важнейших идей его режиссерской концепции: «Я хотел каждую группу действующих лиц “прикрепить” к определенной вещественной среде, которая могла бы определенным образом характеризовать ее» [15, с. 157].

Спустя годы Шнайдер анализировал свою постановочную работу следующими словами: «В театре “АРТЕФ” я вынужден был вести себя как абсолютный диктатор. Здесь мне приходилось решать творческие задачи исключительно с актерами-любителями, не обладавшими хоть каким-либо значительным сценическим умением и опытом. Одновременно я находил в этом и достоинства, — мои актеры представляли собой чистый и послушный материал, из которого я мог “лепить” горьковские образы. Я обучал своих исполнителей по школе Вахтангова» (цит. по: [53, р. 139]).

Говоря о возможных сценических решениях пьесы «Егор Булычов...», авторитетный отечественный горьковед Б. А. Бялик метко замечает: «Несколько упрощая общую картину, можно сказать, что все исполнители роли Егора Булычова делятся на две группы — на тех, кто показывает его поверившим в безысходность своей болезни, и тех, кто

показывает его неспособным в это окончательно поверить и несдающимся» [6, с. 500].

В американском театре пошли по второму пути, — вслед за своим вахтанговским образцом и интерпретацией главного героя Б. В. Щукиным. «Проблема героя, “выламывающегося” из своей среды, стоящего “боком” к своему классу, была близка американской интеллигенции “красных тридцатых”» [19, с. 8].

«АРТЕФ» рассматривал «Егора Булычова...» (здесь его играл актер М. Голдштейн) (рис. 4) в духе советского литературоведения и театральной традиции (прежде всего, интерпретации театра им. Вахтангова и БДТ) как «произведение о столкновении двух социальных сил: умирающего мира собственников и нарождающегося всепобеждающего социализма» [30, с. 82]. Коммунистическая пресса за океаном писала: «Булычов в пьесе Горького и постановке “АРТЕФ” — это не только реальный человек, но и, конечно же, символ целого класса буржуазии. Соответственно, смерть индивида есть не что иное, как гибель всех прежних хозяев жизни» [42; 40].

Кульминацией американской постановки была так называемая «сцена с Трубочом» («Глуши, Гаврило! Светопреставление! Конец миру... Труби-и!...» [11, с. 42]) (рис. 5). Здесь она также решалась в духе вахтанговского театра: «Гневно и радостно отрекался этот Булычов от старого мира. Отрекался не обреченный, а освобожденный; трубил на весь мир не о конце старого мира, а о своей победе над ним в самом себе. Так победоносно отрицать, в таком грозном и веселом торжестве отречься от прежней веры может только очень смелый человек» [5, с. 227].

Естественно, что для американского рабочего зрителя остро и актуально звучали со сцены театра «АРТЕФ» такие слова одного из героев горьковской пьесы — купца Достигаева: «Почему Америка процветает? Потому, что там у власти хозяева...» [11, с. 24]. Этот образ воспринимался американцами не только как чисто русское явление, порожденное конкретно-историческими условиями, имевшими место в дореволюционной России, но и как своеобразное обобщение отрицательных качеств «буржуазного дельца», умело маскирующего свои истинные цели и планы демагогическими словами и лозунгами, — тип, более чем характерный для их собственной страны.

Достигаев, как и Булычов, представляет собой «ту часть купечества, которая, усилила свои позиции, наживаясь на военных поставках в годы войны [Первой мировой. — М. Г.]» [31, с. 142]. А разве так называемая «эпоха просперити» в истории Соединенных Штатов зиждилась не на таких же военных спекуляциях? Последовавшая за таким процветанием катастрофа — Великая депрессия — заставила многих радикальных американцев (к которым относились и участники театра «АРТЕФ») критически посмотреть на прошлое — и свое, и ему подобное в России.



Рис. 5. «Егор Булычов и другие». Театр «АРТЕФ», Нью-Йорк, 1934/35.
«Сцена с Трубочом», финал 2 акта (Булычов: «...Глуши, Гаврило! Светопреставление! Конец миру... Труби-и!»). Трубоч (в центре), Егор Булычов (второй слева с поднятой рукой).

Трудно согласиться с оценкой Н. Бухвальда, что этот спектакль «с точки зрения всех его составляющих — актерского исполнения, режиссуры и сценографии — оказался высочайшего качества и был одинаково позитивно принят как критикой, так и зрителем» [38, р. 8]. Справедливо это высказывание лишь к «левым» изданиям и пролетарской аудитории. «Красный» журнал «Нью мэссиз» с гордостью сообщал: «Пятнадцать вызовов на поклон после премьерного показа красноречиво говорят о той степени энтузиазма, с которым спектакль был принят публикой» [50]. Ежедневная коммунистическая газета «Дейли уоркер» (центральный орган компартии США) призывала рабочих посетить эту постановку, «дающую представление о конце старой России. [...] Театр в пьесе Горького нашел тот материал, который поможет развитию талантов революционных актеров» [42]. Через неделю та же газета настаивала: «Если вы еще не видели этот театральный шедевр, то просто обязаны это сделать сейчас, немедленно» [51]. А спустя еще семь дней она публикует на своих страницах призыв нью-йоркского Профсоюза меховщиков: «Возрастающая практическая важность культурного оружия в деле классовой борьбы очевидна. Вот почему мы призываем всех рабочих поддержать “АРТЕФ” и прийти на его постановку “Егор Булычов”. Буржуазный театр нашей

страны создает на своей сцене иллюзию благополучия и справедливости существующего строя. Наивно полагать, что когда-нибудь проблемы рабочего класса зазвучат с подмостков Бродвея. Тем важнее оказывается постановка горьковского шедевра в пролетарском “АРТЕФ”» [36].

Кое-кто из «красных» рецензентов все же аккурратно отмечал изъяны спектакля: «Несомненно, это лучшая сценическая работа театра “АРТЕФ”. Игра актеров здесь в целом на порядок выше и точней, чем в предыдущих постановках. Однако некоторые исполнители все же грешат чрезмерной и неубедительной стилизацией, а также наигрышем» [47].

Правая — так называемая «буржуазная» — критика предпочитала молчать об этой постановке.

Пьеса «Егор Булычов...» настолько соответствовала идейным и творческим задачам «АРТЕФ», что в следующем, 1935 г. театр вновь обратится к горьковскому наследию, поставив у себя «Достигаева и других» (премьера 20 января 1935) (см.: [49]).

Известно, что «Егор Булычов...» оказал влияние и на американскую драматургию. Отечественные и зарубежные исследователи единодушны в том, что эхо горьковского произведения отчетливо звучит, например, в пьесе Лиллиан Хеллман «Лисички» («The Little Foxes», 1939) (см., например: [25, с. 291–

295; 7, с. 121; 8, с. 169; 26, с. 152–155, 166; 27, с. 189; 18, с. 168]). Близки друг другу эти два драматургических произведения как по своей идейной направленности (моральное разложение «буржуазной» семьи), так и по построению конфликта (борьба за наследство безнадежно больного человека), а также по созвучию имен героев, — Егор и Гораций, дочь Булычова Шура и дочь Горация Александра.

Что же касается самой постановки «Егор Булычов...» в «АРТЕФ», то в истории американского театра эта работа представляет собой одну из первых попыток импорта театральных идей Е. Б. Вахтангова в сценическую практику США (параллельно освоению вахтанговских идей легендарным нью-йоркским театром «Груп» — например, в постановке «История успеха» по пьесе Дж. Лоусона) (см.: [34, с. 435–436]). Заокеанский исследователь справедливо утверждает, что Б. Шнайдер «является уникальной персоной, которая привнесла неповторимый стиль Вахтангова в актерскую игру и режиссуру Нового Света» [48, р. 452].

В галерее же американских постановок пьес Горького «Егор Булычов...» театра «АРТЕФ» открыл череду последующих сценических воплощений этого произведения за океаном, пополнив собой и без того не богатую в США театральную судьбу драматургии русского писателя.

Литература

- [Б. п.]. Советские пьесы за рубежом // Иностранная книга. 1934. № 6. С. 64.
- [Б. п.]. Советская пьеса за рубежом // Театральная декада. 1935. № 32. С. 11.
- [Б. п.]. Хроника // Интернациональная литература. 1935. № 6. С. 158.
- А. Шн. [Шнеер А. Я.]. «Егор Булычов и другие» // Театральная энциклопедия / Гл. редактор П. А. Марков: в 5 т. Т. 2. М.: Советская энциклопедия, 1963. Стлб. 633–634.
- Бачелис Т. И. Зрелость // Борис Васильевич Щукин (Статьи, воспоминания, материалы). М.: Искусство, 1965. С. 203–260.
- Бялик Б. А. М. Горький — драматург. М.: Советский писатель, 1977. 640 с.
- Гиленсон Б. А. Американская литература 30-х годов XX века. М.: Высшая школа, 1974. 263 с.
- Гиленсон Б. А. Советская культура в США в 1930-е годы // Американская литература: проблемы романтизма. Краснодар: Кубанский государственный университет, 1975. С. 159–170.
- Голд М. Второй американский Ренессанс (Речь на IV Конгрессе американских писателей) // Писатели США о литературе: в 2 т. Т. 2. М.: Прогресс, 1982. С. 161–170.
- Горький М. Вахтангов в театре «Габима» // Горький об искусстве (Сборник статей и отрывков) / Составитель Е. Э. Лейтнеккер. М.; Л.: Искусство, 1940. С. 183–184.
- Горький М. Егор Булычов и другие (Сцены) // Горький М. Полное собрание сочинений: в 25 т. Т. 19. Пьесы, сценарии, драматические наброски (1917–1935). М.: Наука, 1973. С. 5–60.
- Гудков М. М. «Бессмертная фигура Пелагеи Власовой была вне всякой дискуссии...»: единственная постановка «Матери» М. Горького — Б. Брехта в США // Acta eruditorum. 2018. Вып. 27. С. 33–43.
- Демкина С. М. Пьеса М. Горького «Егор Булычов» в фондах Музея А. М. Горького ИМЛИ РАН // Драматургия М. Горького в историко-функциональном аспекте (Материалы и исследования). Вып. 13. М.: ИМЛИ РАН, 2017. С. 328–348.
- «Егор Булычов и другие» (Материалы и исследования) / под общ. ред. Б. А. Бялика. М.: Всероссийское театральное общество, 1970. 364 с.
- Захава Б. Е. Пять постановок «Егора Булычова» // «Егор Булычов и другие» (Материалы и исследования) / под общ. ред. Б. А. Бялика. М.: Всероссийское театральное общество, 1970. С. 151–182.
- Иванов В. В. Русские сезоны театра «Габима». М.: Артист. Режиссер. Театр. 1997. 317 с.
- История русского драматического театра: от его истоков до конца XX века: Учебник. М.: РАТИ–ГИТИС, 2009. 703 с.
- Киреева И. В. Горький и американский театр 30-х годов // Горьковские чтения (Материалы конференции «А. М. Горький и театр», 1976). Горький: Волго-Вятское книжное издательство, 1977. С. 164–170.
- Киреева И. В. Из истории восприятия драматургии Горького в Америке (20–30-е годы) // Литературные связи и проблема взаимовлияния (Сб. науч. трудов). Горький: изд. ГГУ им. Н. И. Лобачевского, 1982. С. 3–17.
- Люце В. Первые встречи с Горьким и раздумья, возникшие через тридцать пять лет // «Егор Булычов и другие» (Материалы и исследования) / под общ. ред. Б. А. Бялика. М.: Всероссийское театральное общество, 1970. С. 182–204.
- Мотылева Т. Наследие Горького и современная зарубежная литература // Новый мир. 1948. № 11. С. 138–159.
- Немирович-Данченко Вл. И. Из письма к К. С. Станиславскому // Немирович-Данченко Вл. И. Театральное наследие: в 2 т. Т. 2. Избранные письма. М.: Искусство, 1954. С. 391–393.
- Пьесы А. М. Горького на зарубежной сцене: 1902–1967 (Указатель) / Составитель Ф. Крымко. М.: Типография Министерства культуры СССР, 1968. 34 с.
- Сергеева И. «Экстаз, мистицизм, этнография — здесь все дано убедительно...» («Диббук» Семена Ан-ского: к истории создания) // Параллели: русско-еврейский историко-литературный и библиографический альманах. № 6/7. М.: Дом еврейской книги, 2005. С. 97–114.
- Смирнов Б. А. Традиции русской классической драмы и драматургия Лилиан Хеллман // Записки о театре. Л.; М.: Искусство, 1960. С. 284–305.
- Смирнов Б. А. Театр США XX века. Л.: ЛГИТМиК, 1976. 255 с.
- Смирнов Б. А. Лилиан Хеллман // История западноевропейского театра: в 8 т. Т. 8. 1917–1945. М.: Искусство, 1988. С. 187–194.
- Соловьева И. Н. Вахтангов // Московский Художественный театр: Сто лет: в 2 т. Т. 2. М.: МХТ, 1998. С. 38–39.
- Спиридонова Л. А. От редакции // Драматургия М. Горького в историко-функциональном аспекте (Материалы и исследования). Вып. 13. М.: ИМЛИ РАН, 2017. С. 4–11.
- Спиридонова Л. А. История и личность: «Егор Булычов и другие» // Acta eruditorum. 2018. Вып. 27. С. 75–83.
- Спиридонова Л. А. «Егор Булычов и другие»: голос истории и голос автора // Литературная учеба. 2015. № 4 (июль–август). С. 116–145.
- [Фотографии постановки «Егор Булычов и другие» в нью-йоркском еврейском театре] // Интернациональная литература. 1934. № 3/4. С. 346–347.
- Фридштейн Ю., Швыдкой М. Театральная провинция и Бродвей // Театр. 1974. № 11. С. 125–135.
- Черкасский С. Д. Мастерство актера: Станиславский — Болеславский — Страсберг: История. Теория. Практика. СПб.: РГИСИ, 2016. 816 с.

35. Artef Players to Present Gorki's "Yegor Bulitchev" for First Time in United States Next Saturday // *Daily Worker*. 1934. 2 January. Vol. XI. No. 2. P. 5.
36. Artef Production of Gorky Praised by Furriers Union // *Daily Worker*. 1934. 24 January. Vol. XI. No. 21. P. 5.
37. Atkinson B. "The Dybbuk" in Hebrew // *New York Times*. 1926. 14 December. № 25161. P. 24.
38. Buchwald N. The Artef on Broadway // *New Theatre*. 1935. February. P. 8–9.
39. Clurman H. *The Fervent Years: The Group Theatre and the Thirties*. NY: Da Capo Press, 1983. 329 p.
40. Clurman H. Gorky at the Artef // Clurman H. *The Collected Works of Harold Clurman (Six Decades of Commentary on Theatre, Dance, Music, Films, Arts and Letters)*. NY: Applause Books, 1994. P. 1034–1035.
41. Dana H. W. L. Maxim Gorki — Dramatist of the Lower Depths // *New Theatre*. 1936. August. P. 10–12, 28–29.
42. Edgar H. Gorky at the Artef // *Daily Worker*. 1934. 10 January. Vol. XI. No. 9. P. 5.
43. Gordon M. *Stanislavsky in America: An Actor's Workbook*. London; NY: Routledge, 2010. 194 p.
44. Gorky M. Yegor Bulichov and Others / Trans. by Anthony Wixley // *Four Soviet Plays*. NY: International Publ., 1937. P. 1–79.
45. Gorki M. Egor Bulychev and Others / Trans. by Gibson-Cowan // *Gorki M. Last Plays of Maxim Gorki*. NY: International Publ., 1937. P. 41–74.
46. Gorky M. Yegor Bulychov and the Others / Trans. by Alexander Bakshy // *Gorky M. Seven Plays of Maxim Gorky*. New Haven: Yale University Press, 1945. P. 353–396.
47. Held J. "Yegor Bulitchev" // *New Theatre*. 1934. February. P. 16.
48. Lifson D. S. *The Yiddish Theatre in America*. London; NY: Thomas Yoseloff, 1965. 660 p.
49. [L. S.]. Artef Gives a Gorki Play on the Revolution // *Brooklyn Daily Eagle* (New York). 1935. 15 January. P. 15.
50. N. A. [Nathan Adler]. "Yegor Bulitchev and Others" // *New Masses*. 1934. 16 January. Vol. X. No. 3. P. 30.
51. New Gorki Drama in Third Big Week at Artef Theatre // *Daily Worker*. 1934. 19 January. Vol. XI. No. 17. P. 5.
52. *Recruits* // Internet Broadway Database. URL: <https://www.ibdb.com> (дата обращения 13.01.2019).
53. Taylor K. M. *People's Theatre in Amerika*. NY: Drama Book Specialists Publ., 1972. 332 p.
54. The Artef Players Celebrate Their Tenth Anniversary // *Daily Worker*. 1937. 11 March. P. 7.

DOI 10.25991/AE.2019.58.70.008
УДК 82.091

Л. В. Гурленова

Гурленова Людмила Викторовна — доктор филологических наук, профессор,
директор Института культуры и искусства
Сыктывкарского государственного университета им. Питирима Сорокина
GurlenovaLV@syktsu.ru

«...ХАОС НЕОРГАНИЗОВАННЫХ, СТИХИЙНЫХ СИЛ»: ПОНИМАНИЕ ПРИРОДЫ И ЧЕЛОВЕКА В ПУБЛИЦИСТИКЕ М. ГОРЬКОГО 1920–30-х гг.

Статья посвящена анализу различных аспектов натурфилософской концепции М. Горького, отраженной в публицистике 1920–1930-х годов. К исследованию привлекаются тексты статей, лекции «О знании», другие материалы, в том числе связанные с издательской программой М. Горького. Позиция писателя анализируется в сопоставлении с идеями Н. Федорова, К. Циолковского, Вл. Соловьева. Натурфилософская позиция М. Горького понимается как система, включающая ответы на вопросы о смысле природы, в том числе живой материи, места в природе человека и его программы действий, направленных на возвышение своей роли. Утверждается, что позиция М. Горького, антропоцентристская по своей сути, не была догматической, ограниченной технократической идеей.

Ключевые слова: натурфилософия, антропоцентризм, материя, природа, миропорядок.

L. V. Gurlenova

«...CHAOS OF UNORGANIZED, NATURAL FORCES»:
UNDERSTANDING OF NATURE AND MAN IN M. GORKY'S JOURNALISM OF THE 1920–30S

The article focuses on the analysis of various aspects of M. Gorky's natural philosophy concept reflected in the 1920–1930's journalism. Texts of articles, "On the Knowledge" lectures and other materials are under analysis, including those related to M. Gorky's publishing program. The writer's take is analyzed in comparison with the ideas of N. Fedorov, K. Tsiolkovsky, Vl. Solovyov. M. Gorky's natural philosophy concept is understood as a system containing answers to questions about the meaning of nature, including living matter, man's place in nature and man's framework for action aimed at its elevation. It is argued that M. Gorky's stand, anthropocentric by definition, was not a dogmatic, limited technocratic idea.

Keywords: natural philosophy, anthropocentrism, matter, nature, world order.

На протяжении большей части XX в. вопрос об отношении человека к природе был одним из самых обсуждаемых в среде творческой и научной интеллигенции. Наиболее содержательные и системные размышления об этом принадлежат крупнейшим писателям и философам первых трех десятилетий; их взгляды свидетельствовали о наличии двух, нередко непримиримых, позиций, которые условно можно определить как «положительное» и «отрицательное» отношение к природе. Дискуссии продолжились в эпоху 1960–1970-х годов, затем в произведениях такого литературного явления, как экологический постмодернизм, отражаются и в текущем литературном процессе. Научные исследования данного вопроса были наиболее интенсивными в 1970–1990-е годы, сегодня они вновь могут быть широко востребованными, т. к. вопрос об отношении человечества к природе становится одним из самых важных в проектировании будущего. Позиция крупных писателей, которые содействовали продвижению той или иной идеи, интересна сегодня не только как история вопроса.

Известно, что в русском искусстве начала XX в. широкую поддержку получили идеи антропоцентристской ориентации. Особенно активными они стали в первом послереволюционном десятилетии, которое породило утопические надежды на безграничные возможности человека в построении нового, счастливого, как тогда казалось, мира.

Одним из последовательных приверженцев и защитников этих идей был М. Горький. Он активно проповедует антропоцентризм на протяжении почти всей своей творческой жизни — от показательной в этом отношении поэмы 1903 г. «Человек» до последних статей. Начало же его творчества было ознаменовано активным вниманием к природе и замечательными романтическими пейзажами в ранних рассказах. Вероятно, в это время перед Горьким еще не стояла проблема природы и человека как философская, она разрабатывалась писателем преимущественно в социальном и эстетическом аспектах.

Позже она все более и более втягивалась в русло идей антропоцентристской философии. Для этого было достаточно оснований: с начала века антропоцентристская философская мысль становится значительной в русской науке и искусстве, охватывая области не только гуманитарного, но и естественнонаучного знания, точных наук. Горький знакомится с идеями Н. Федорова, К. Циолковского, В. Вернадского, развивавшихся в том же направлении, ранее — с западноевропейской философией в лице А. Шопенгауэра и Ф. Ницше.

В данном исследовании использованы следующие работы, в которых Горький объясняет свое отношение к природе и понимание человека: публичная лекция в Петроградском Рабоче-Крестьянском университете «О знании» (1920), письма А. Воронскому в ответ на две его статьи о творчестве

Горького (1926 и 1928), статьи «О культуре» (1928), «О темах» (1933), «О Пришвине» (1926), а также «О формализме», «О борьбе с природой», «О борьбе с засухой», «О праве на погоду», «О «Библиотеке поэта». Уточним, что Горький аккумулировал современные ему научные концепции, часто радикального характера, выстраивая их в жесткую систему, и затем сам оказал огромное воздействие на писателей своей эпохи.

Весь комплекс философских и эстетических идей, образующих натурфилософию Горького, состоит из нескольких крупных вопросов, которые, в свою очередь, конкретизируются более частными их аспектами.

Что такое природа в понимании Горького? В первых, сырой материал, «грязь», бесплодный кусок космоса, т. е. неодолимая «мертвая» материя, которая не может свидетельствовать о глубоком смысле ее появления, об особой роли Земли в космосе.

Так, в ответе на вторую статью А. Воронского — «Вопросы художественного творчества» (1928) М. Горький писал: «Природа — сырой материал, который обрабатывается и должен обрабатываться все более активно...» [5, с. 43]. Отвечая на статью А. Воронского 1926 года, М. Горький заметил: «В древности глубокой возникло от грязи земной некое бесформенное и бессильное живое, затем оно, пересоздав себя в человека, преодолевает ... все сопротивления всех слепых и бессмысленных сил космоса...» [5, с. 42]. Наконец, в статье о М. М. Пришвине читаем: земля — «бесплодный кусок космоса», плохо приспособленный для обитания человека [6, т. 24, с. 266]. Природа, следовательно, видится М. Горькому косной, враждебной человеку силой, а сам человек рассматривается как нечто, природе не принадлежащее и находящееся как бы над нею.

Во-вторых, живая материя, возникающая в природе в процессе ее развития, лишается писателем творческого начала и воли к постижению значения жизни и смерти. В статье о М. М. Пришвине Горький размышляет: с годами «стало казаться, что в обаятельном языке, которым говорят о «красоте природы», скрыта бессознательная попытка заговорить зубы страшному и глупому зверю Левиафану — рыбе, которая бессмысленно мечет неисчислимые массы живых икринок и так же бессмысленно пожирает их...» [6, т. 24, с. 265]. А в статье «О культуре» (1928) Горький утверждает, что в живородящем начале природы содержится разрушительный, враждебный человеку смысл: «Природа бессмысленно тратит силы свои на создание болезнетворных микроорганизмов... на создание вреднейших насекомых... она создает бесчисленное количество вредных или бесполезных растений и трав, истощая... здоровые соки...» [6, т. 24, с. 405].

В этом утверждении М. Горький, по сути, является механицистом, поскольку разлагает целое природной жизни на части, одни из которых признает бесполезными и даже вредными для человека

и полагает правильным изъятие их из природной жизни с целью последующего уничтожения, другие же считает полезным изменить; все это вместе является частью «второй», или рукотворной природы.

М. Горький ставит задачу изменения не только внешних проявлений природы, но и самого ее механизма: он понимает природный порядок как опасную для человека стихию, поскольку в ней отсутствует принцип закономерности явлений, властвует случайное: «Природа — хаос неорганизованных, стихийных сил, которые награждают людей землетрясениями, наводнениями, ураганами, засухами, нестерпимым зноем и таким же холодом» [6, т. 24, с. 405].

В подобном взгляде на природу Горький солидарен с Н. Федоровым (в целом натурфилософия Горького имеет не отдельные совпадения и переклички с идеями его предшественника, а близка им как системе), который в своей работе «Философия общего дела» оценил силы земли как стихию, безусловно нуждающуюся в регуляции со стороны человека, его разума: «Земля — это ... пузырек с отвердевшей оболочкой, о внутреннем содержании и состоянии которого разумные обитатели этого мира точно не знают, но чувствуют, что внутренняя сила в землетрясениях, извержениях стремится как бы прорвать эту оболочку и, следовательно, требует регуляции, точно так же требуют регуляции и воздушные слои, токи, которые, воспринимая силы солнца, проявляются в ураганах, ливнях, грозах» [13, с. 439].

Во многих своих убеждениях (о качестве устройства мира, природном порядке и о разрушительной нацеленности живородящего начала природы, о роли человека в изменении природы, о видоизменении самого человека и др.) Горький оказывается очень близок идеям К. Циолковского.

Не принимая природу как самоценное явление и противопоставляя ее человеку как воплощению разума, организованности, энергии и воли, Горький отказывался признавать, что природа формирует эстетические представления человека, считая, что красота живет только в душе человека благодаря его фантазии: «Есть нечто «первобытное и атавистическое» в преклонении человека пред красотой природы, красотой, которую он сам силою воображения своего внес и вносит в нее. // Ведь 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», — писал он в статье о Пришвине (6, т. 24, с. 265). Подобный взгляд писателя на красоту природы вызвал обвинения его в солипсизме.

Можно сказать, что во взглядах на красоту природы Горький занимал позицию, во многом противоположную Вл. Соловьеву. Если Соловьев в статье «Красота в природе» синтезировал характерные для философии и эстетики XIX века представления о природе как источнике прекрасного

(он писал: космический ум «творит в ней (в природе. — Л. Г.) и чрез нее сложное и великолепное тело нашей вселенной», «различные формы природной красоты»; «природа не устроит и не украшает животных как внешний материал, а заставляет их самих устроить и украшать себя» [12, т. 2, с. 389]), то Горький — представления XX века — «силового», с «энергетически-математическим методом мышления» [3, с. 123] — о природе как неорганизованной стихии, красоту которой человек придает только в своем воображении.

В антропоцентристских представлениях о природе М. Горького, и не только его, красота заменена, по словам автора статьи «Наука и природа» А. Лапина, «пользой, гармония с природой — борьбой ... за господство над ней, созерцательное отношение — преобразованием природы, целостное восприятие природы — атомизмом» [7, с. 140].

Позиция Горького была постоянной на протяжении 1920–1930-х годов. Уже в конце жизни он писал: «Я никогда не восхищался «разумом природы», не верил в него и не верю, ибо в природе слишком много бессмысленного и вредного для человека — лучшего и самого сложного из ее созданий...» [6, т. 30, с. 273].

Человеку в природном миропорядке М. Горький отводил особое место. В ответе А. Воронскому (1926) он писал: «Вы, первый, так резко подчеркнули мою человекоманию. Даже готов благодарить за это, если моя благодарность нужна Вам... <...> Это художественное произведение — совершенно и чудесно. Озаглавлено оно — “Человек”. Кроме этого чуда, иных чудес на земле не было, нет, не будет...» [5, с. 42].

Самыми ценными в человеке Горький считал два его качества, которые, по сути, представляли человека вышедшим из-под власти природных сил. Во-первых, творческий дар, позволяющий ему создать на земле «вторую природу» и усовершенствовать самого себя. В ответе А. Воронскому Горький писал: «Я антропофил и геофил: для меня, прежде всего, существует человек и земля, на которой, работая, он создает для себя «вторую природу» [5, с. 43–44].

Во-вторых, в лекции 1920 года «О знании» Горький называет человека органом (мозгом) самопознания природы, созданным ею самой. Н. Федоров об этом же писал так: «Объединенный на всей земле человеческий род станет сознанием земной планеты, сознанием ее отношений к другим небесным телам» [13, с. 111]. Горький актуализирует ранее высказанную мысль Н. Федорова и предвосхищает идею ноосферы В. Вернадского («Научная мысль как планетное явление»).

Горький вызывал активный интерес к идеям названных ученых, с которыми был знаком. Как утверждает М. Агурский, Горький и Вернадский были знакомы с 1917 года, о Вернадском писатель упоминает впервые в статье о Пришвине [2, с. 62]. Был знаком Горький и с Н. Федоровым. С. Семенова

пишет, что идеи Федорова оказали воздействие на широкий круг писателей: не только на Горького, но и на пролетарских поэтов, В. Брюсова, В. Маяковского, Н. Заболоцкого, А. Платонова, М. Пришвина, что в «проектах «общего дела» обнаруживается один из истоков активно-эволюционной, космической мысли 20 века» [11, с. 100]; можно смело утверждать, что такое же воздействие на культуру оказали идеи и К. Циолковского.

Цель развития разума человека Горький видел в его победе над «естественной», «первой» природой и в создании новой — «второй»; власть человека над природой должна была обеспечить ему «победу над стихиями, над болезнью и смертью» [6, т. 27, с. 106]. Горький близок в этом к Н. Федорову, его мечте о бессмертии, и К. Циолковскому, который в работах 1920-х годов высказал мысль о будущем перевоплощении человеческого тела в энергию для преодоления косной силы материи и связанной с нею смерти, а также В. Вернадскому, его мысли о планетарном энергетическом разуме. В статье «Научная мысль как планетное явление» ученый пишет: «Эта новая форма биогеохимической энергии, которую можно назвать энергией человеческой фигуры или культурной биогеохимической энергией, является той формой биогеохимической энергии, которая создает в настоящее время ноосферу» [разрядка автора; 4, с. 102].

Особое место среди статей М. Горького об отношении человека к природе занимает статья «О темах», своим пафосом, направленностью мысли напоминающая работу Н. Федорова «Философия общего дела», в которой предлагается практический проект регуляции природы, по словам автора, — «то великое дело, которое может и должно стать общим» [13, с. 59], чтобы человек не был более «полным ничтожеством пред слепую, бесчувственную природою» [13, с. 79]. Н. Федоров провозглашает в ней необходимость «управления силами слепой природы», эволюцией природного мира, развитие наук, их синтез, преобразование физической природы человека, достижение его бессмертия.

В научной литературе есть весьма критичные суждения о характере восприятия Горьким идей Н. Федорова. Так, К. О. Россиянов пишет: «Отношение Горького к природе как к воплощению стихийности и потому — как к врагу человека — напоминает шаржированное и искаженное воспроизведение взглядов Н. Ф. Федорова» [10, с. 68].

Н. Федоров провозглашает необходимость «управления силами слепой природы», эволюцией природного мира, развитие наук, их синтез, преобразование физической природы человека, достижение его бессмертия. Федоров пишет: «Живая сила, ограниченная пределами земли, могла проявиться только в размножении, в обособлении органов, т. е. в превращении их в особи, и в полном подчинении среде; эквивалентное же замещение их может выразиться в регуляции, в воскрешении, в полноорганичности, т. е. в полном подчинении органов личностям,

в господстве сознания, дающего, в ы р а б а т ы в а ю щ е г о себе органы» (разрядка автора) [13, с. 441].

Итак, человек — носитель разума, в его лице природа познает себя и себя изменяет вплоть до прорыва к новому способу жизни, при котором человек преодолевает ограничения законов материального мира.

Горький, как и Н. Федоров, К. Циолковский и В. Вернадский, говорит о бессмертии коллективного, планетарного, а не индивидуального, личного. Такой подход к решению проблемы у ученых-«космистов» и у Горького является, вероятно, следствием их активного неприятия индивидуалистического начала в человеке и преувеличения в связи с этим коллективистского (К. Циолковский даже полагал, что в будущем для «нормальных» людей будут строиться только общественные дома, индивидуальные же — в исключительных случаях для лживых, сварливых, неуживчивых и необщественных особей («Горе и гений» [14, с. 11–13])).

Мысль о полезности освобождения человека будущего от материального бытия, ограничивающего его возможности, высказывалась и другими учеными, имена которых не встречаются в современных исследованиях данного вопроса. Она высказывалась, в частности, представителями русской религиозной философии, «духовного Ренессанса».

Например, в 1923 году Н. Лосский в главе «Материя в системе органического мировоззрения» книги «Материя и жизнь» размышляет над этим вопросом, анализируя работы Эд. Гартмана «Мировоззрение современной физики» и «Проблемы жизни» (1906). Последний пришел к выводу, что «исчезновение материальной природы должно быть результатом космического переворота» [8, с. 389]. Сам Н. Лосский в заключении главы пишет: «...носители духовного бытия могут даже мечтать о таком периоде развития мира, когда наступит полное освобождение от материального бытия вследствие совершенного исчезновения его» [8, с. 390].

Можно по-разному оценивать тот факт, что взгляды Горького на преобразовательную деятельность человека совпадали с государственной политикой, но факт остается. Так, В. Адоратский, в 1920–30-е гг. директор Института философии Комкадемии, Института философии АН СССР, писал в 1922 г.: «...люди воздействуют на природу, ...перестраивают ее и снова подвергают ее воздействиям, — вот прочная... основа правильного мышления» [1, с. 217].

В декабре 1930 — январе 1931 г. в Комкадемии проходило заседание президиума по вопросу «О положении на фронте естествознания», на котором была принята резолюция, поставившая цель создания «своей собственной науки, которая не может быть буржуазной», журналу «Естествознание и марксизм» предписывалась обязанность объяснять генеральную линию партии, в том числе идею преобразования природы [9, с. 97–114].

В 1934 г. в журнале «Наши достижения», который редактировал Горький, был помещен цикл статей о преобразовании природы. Цикл открывался статьей Н. Михайлова с характерным названием «Исправление природы» и продолжался статьями «Пустыня Кара-Кум», «Борьба с засухой», «Орошение», «Исправление почвы» и т. д.

Именно эти статьи называются обычно исследователями деятельности Горького как редактора названного журнала. Однако в этом направлении своей работы писатель понимал свою задачу шире: он видел важность не только преобразования природы, но и ее изучения, особенно молодым поколением. Он предлагал участвовать в работе журнала и писателям, для которых именно природа как целое, а не только человек, была высшей ценностью земной жизни, и они, таким образом, не разделяли антропоцентристского, точнее, технократического энтузиазма современной им эпохи. По личной инициативе Горького с середины 1920-х годов «собирается» литература о путешествиях и делаются заявки ГИЗу на ее издание; предложение об участии в подобных изданиях получили, например, В. Арсеньев, М. Пришвин.

Горький создает в начале 1930-х годов долгосрочную издательскую программу: пишет статью «О темах» (1933), в которой предлагает план издания литературы для детей (в своей идее создания нового человека Горький возлагал надежды прежде всего на молодое поколение). План предполагал подготовку и издание произведений о природе, технике и человеке. Основными темами литературы, по Горькому, должны были стать «Земля», «Воздух», «Вода», «Растение», «Животное», «Человек», «О том, как наука сделала людей великанами» и др. В изложении программы удивительным образом сочетались уважительный интерес к устройству многообразной природной жизни, подчиненной фундаментальным законам развития материи, и идея возвышения человека над природными законами: «новый» человек должен был исследовать природный мир, чтобы понять его законы, затем совершить открытия в области техники и благодаря им «углубить» свое зрение, усилить слух, увеличить возможности ног и рук. По Горькому, это необходимо человеку, чтобы победить природу в лице стихий, болезни и смерти.

Кроме того, писатель видит в природе среду, формирующую важные качества национального мироощущения и патриотическое чувство. Горький, таким образом, поддержал идеи «положительного отношения» к природе предшественников: К. Д. Ушинского — о полезности изучения природы для формирования материалистического мировоззрения, Н. М. Карамзина, В. Г. Белинского — о влиянии природы на национальный характер.

Необходимо заметить, что издательская программа Горького начала 1930-х годов, если отвлечься от ее итоговых целей, является обобщением тенденций отечественной литературы и издатель-

ской практики предыдущего десятилетия — 1920-х годов, когда писатели и издатели многое сделали для пропаганды научно-естественных знаний, которые пробуждали в читателе осознанное чувство природы.

Издательская программа и практическая деятельность Горького в 1930-е годы подчеркнули умозрительность технократической, сциентистской концепции, которую поддерживал Горький в своих публицистических работах, глубину расхождения ее с реальностью. Это свидетельствовало и о том, что крупные мыслители и художники, стремясь к познанию истины, не были ограничены технократической идеей: они чувствовали ее пределы, за которыми угадывали истинный масштаб реальности.

Именно поэтому природа в художественном творчестве Горького не исчезает: она предстает в описаниях и размышлениях о ней и в «Деле Артамоновых», и в «Жизни Клим Самгина». Образ природы в них полифункционален, что свидетельствует о важности его роли: описания природы создают фон действия — это реальный природный мир с большим и малым в нем, прекрасным и безобразным; пейзажи и образы природы являются средством психологического анализа.

Но природа никогда (или почти никогда) не претендует на роль самостоятельного персонажа, как у В. Арсеньева или М. Пришвина, не стремится единолично представлять прекрасное, как в произведениях С. Клычкова или в ранней прозе Л. Леонова. Она живет в художественном произведении в подчиненном по отношению к человеческому сюжету положении. В преимущественном интересе к человеку Горький-художник солидарен с Горьким-мыслителем.

Технократизм натурфилософской мысли Горького является внутренне противоречивым явлением еще и потому, что он изначально порожден не фило-

софским, а социальным аспектом: неудовлетворенность писателя состоянием природного мира питала гуманистическая мечта о лучшем устройстве в природе человека; важным обстоятельством является и то, что свои идеи он осознавал как футурологические; это обусловило неразвитость мысли о необходимости ограничения вмешательства человека в природную жизнь.

Литература

1. Адоратский В. Об идеологии // На переломе: Философские дискуссии 20-х годов. Философия и мировоззрение. М.: Изд-во полит. лит-ры, 1990. С. 214–224.
2. Агурский М. Великий Еретик (Горький как религиозный мыслитель) // Вопросы философии. 1991. № 8. С. 54–74.
3. Бергер Л. Г. Пространственный образ мира (парадигма познания) в структуре художественного стиля // Вопросы философии. 1994. № 4. С. 114–128.
4. Вернадский В. И. Научная мысль как планетное явление. Изд. 2-е. М.: Наука, 1991. 698 с.
5. Воронский А. Литературно-критические статьи. М.: Сов. писатель, 1963. 459 с.
6. Горький М. Собр. соч.: в 30 т. М.: ГИХЛ, 1949–1955.
7. Лапин А. Наука и природа // Наш современник. 1991. № 8. С. 135–142.
8. Лосский Н. О. Материя в системе органического мировоззрения // На переломе. Философские дискуссии 20-х годов: Философия и мировоззрение. М.: Изд-во полит. лит-ры, 1990. 620 с.
9. О положении на фронте естествознания (заседание Президиума Комкадемии 23.12.1930–6.01.1931) // Философские науки. 1991. № 10. С. 97–114.
10. Россиянов К. О. Сталин как редактор Лысенко. К предстории августовской (1948 г.) сессии ВАСХНИЛ // Вопросы философии. 1993. № 2. С. 56–69.
11. Семенова С. Преодоление трагедии: «Вечные вопросы» в литературе. М.: Сов. писатель, 1989. 356 с.
12. Соловьев Вл. Соч.: в 2 т. М.: Мысль, 1988–1990.
13. Федоров Н. Ф. Соч. М.: Мысль, 1982. 459 с.
14. Циолковский К. Утописты. Живая Вселенная // Вопросы философии. 1992. № 6. С. 132–158.

DOI 10.25991/AE.2019.89.40.009
УДК 82.2

Давыдова Т. Т.

Давыдова Татьяна Тимофеевна — доктор филологических наук, профессор, Московский политехнический университет
t.t.davydova@gmail.com

ОБРАЗ СТЕПАНА РАЗИНА В КИНОСЦЕНАРИЯХ

М. ГОРЬКОГО, Е. ЗАМЯТИНА, РОМАНАХ В. КАМЕНСКОГО, А. ЧАПЫГИНА

В статье рассматриваются трактовка образа Степана Разина в киносценариях М. Горького и Е. Замятина, романах В. Каменского и А. Чапыгина. Анализируются контактные связи М. Горького с зарубежным кинематографом, редакции, структура персонажей и поэтика горьковского сценария о Разине; рассматриваются разные концепции образа Степана Разина и смысла его восстания, а также взаимоотношения с другими персонажами в произведениях Каменского, Чапыгина, Замятина; раскрывается жанровое содержание горьковского и замятинского киносценариев.

Ключевые слова: Степан Разин, киносценарий, роман, персонаж, фольклоризм, Горький, Замятин, Каменский, Чапыгин

Davydova T. T.

THE IMAGE OF STEPAN RAZIN IN THE M. GORKY, E. ZAMYATIN SCREENPLAYS AND V. KAMENSKIY, A. CHAPYGIN NOVELS

The article deals with the interpretation of the Stepan Razin image in the M. Gorky's and E. Zamyatin's scenarios and novels by V. Kamenskiy, A. Chapygin. M. Gorky's contact connections with foreign cinema, wordings, characters structure and poetic manner of Gorky's Razin scenario are investigated; different concepts of Stepan Razin image and his insurrection's sense and his relationships with another personages in the works by V. Kamenskiy, A. Chapygin, E. Zamyatin are considered; genre matter of Gorky's and Zamyatin's scenarios is disclosed.

Keywords: Stepan Razin, scenario/screenplay, novel, personage, folklore style, Gorky, Zamyatin, Kamenskiy, Chapygin

Светлой памяти моей матери

Образ народного героя Степана Разина был созвучен русским писателям, жившим в эпоху революций. Этот образ анархического бунтаря интересовал и кубофутуриста неославянофильской ориентации В. В. Каменского, автора романа «Стенька Разин» (1916). Перу М. Горького принадлежит киносценарий «Степан Разин. Народный бунт в Московском государстве 1666–1668 годов» (1923). В историческом полотне А. П. Чапыгина «Разин Степан» (опубликовано в 1925–1927 гг.) обе выделенные тенденции объединены. Среди киносценариев Е. И. Замятина, написанных им за рубежом в 1930-е гг., наиболее примечателен «Стенька Разин» [7, с. 95–112]. Но киносценария М. Горького, не опубликованного при его жизни и не реализованного ни во французском, ни в советском кино, Е. И. Замятин, скорее всего, не знал [подробнее об этом см. в нашей работе: 5, с. 352 слл.]. Поэтому каждый из них независимо друг от друга создал свою концепцию личности Степана Разина и исторического смысла его восстания.

Среди предпосылок написания Горьким и Замятиным киносценариев на разинскую тему их сотрудничество в Секции исторических картин Театрального отдела Наркомпроса (ТЕО). Вскоре после революции Горький возглавил проект «Инсценировка истории культуры»: в редколлегия входили также Замятин, С. Ф. Ольденбург, А. Н. Ти-

хонов, М. Ф. Андреева, А. А. Блок, Н. С. Гумилев, К. И. Чуковский, К. А. Марджанов. Цель этого проекта Горький сформулировал в статье «Инсценировка истории культуры»:

«Россия должна изыскивать все новые средства и приемы просвещения масс. Одним из таких средств является инсценировка истории общечеловеческой культуры в форме театральных представлений и картин для кинематографа. Предполагается создать цепь живых картин, пантомим, пьес и сценариев для кино — ряд представлений, которые в общей связи дали бы зрителю наглядное и ясное понимание истории духовного и физического развития человечества, истории общечеловеческого творчества и труда» [2].

Горький написал для данного проекта схему мимического представления «Из жизни первобытных людей» [см.: 1; 8], но проекту не суждено было реализоваться. Однако на этом сотрудничество Горького с кинематографом не закончилось: оказавшись за рубежом, он начал пробовать себя в кинодраматургии. Горький стал автором упомянутого выше сценария о Степане Разине, создав две редакции текста и наброски-заготовки к нему, написанные размером былинного стиха.

Ранний вариант сценария, вероятно, был начат в России в 1921 г. или в первые месяцы после отъезда за границу и был завершен в феврале 1923 г. В конце 1922 г. к Горькому обратилась западноевропейская кинопромышленная фирма через своего

представителя С. Горона по поводу написания сценариев. Очевидно, после заключения с нею договора в январе 1923 г. Горький показал Горону первый вариант сценария о Разине, а тот предложил внести в него правки. Хотя данная переработка была в тягость писателю, он вынужден был взяться за нее из-за стесненных материальных обстоятельств. Эти же причины побудили и Замятина, оказавшегося в 1930-е гг. за рубежом, написать для французского кинематографа киносценарий «Стенька Разин».

31 мая 1923 г. Горький выслал заказчику переделанный сценарий и перечислил правки в сопроводительном письме:

«Прибавил вводную картину нравов пограничных городов; ввел новое лицо: песенника Бориса <...> смягчил характер Разина, <...> подчеркнул фигуру матери» [3, с. 186].

Первое и второе исправления свидетельствуют о расширении эпического начала в киносценарии.

У Горького, наряду с образами повстанцев братьев Степана и Фрола Разина, казака Корнилы Яковлева, крестного отца и антагониста Степана Разина, а также музыканта-разинца Бориса и казачки Домны и персидской княжны, возлюбленных Степана, значим образ матери Степана, оказывающей нравственное влияние на своего сына. Степан Разин и его мать напоминают ставших каноничными для молодой советской литературы Павла Власова и Ниловну из романа «Мать». При этом обе пары персонажей вызывают аллюзии на Евангелие: как и Богоматерь, горьковские героини приносят в жертву делу, которому они сочувствуют, своих сыновей. Особенно близок этике Христа своим аскетизмом, нежеланием личного счастья революционер Павел Власов. Существовая в конкретно-исторических эпохах, 1668 и 1905 годах, благодаря аллюзиям на Евангелие, Степан Разин и Павел Власов и их матери причастны и к мифологическому обобщенному времени.

В киносценарии Горького мать Разина впервые появляется в эпизоде «Ссора», в котором сталкиваются московские стрельцы с приехавшими в казачий городок Черкасск казаками. Она разделяет легендарную веру в причастность казаков к значимым историческим событиям Смутного времени: «<...> мы, казаки, Москву от Польши оборонили, мы царя дали москвичам, а Москва губит нас, проглотит она, зверь, вольный Дон!» Психологическая характеристика героини в данном эпизоде следующая: «Степан Разин и его мать сидят у ворот хаты; мать — мрачная старуха в черном, с падогом в руках. Она угрюмо смотрит вдаль <...>», «Мать Разина говорит, пристукивая палкой по земле и с ненавистью глядя на гуляющих стрельцов <...>» [4, с. 191]. В этом же эпизоде мать Степана сопровождает возглавляемую им толпу казаков, что противопоставит московским людям: противникам казаков и Яковлеву она угрожает палкой, Яковлева, схватившего Степана, «бьет палкой по рукам», идет рядом с освобожденным

Степаном и «что-то говорит ему, указывая палкой в степь» [4, с. 192, 193], пересчитывает сподвижников Степана, а после его избрания атаманом «удовлетворенно кивает головою» [4, с. 194]. Выразительным лейтмотивом образа матери Разина является палка, которая, как и жесты, точно передает «настроения, душевные переживания» героини [6, с. 207].

В эпизоде «Нападение на хутор» перед тем как покинуть с казаками родной Дон, Степан «опускается на колени перед матерью, она крестит его, говорит:

«— Бедных не обижай. Коли богу правда дорога, он тебе поможет. Правда — наша, правда — казачья, — помни! Правда у свободного народа, у холопей нет правды, помни! Разин прижимает руки ее к своему лицу и долго держит их так» [4, с. 195].

Мать Разина благословляет на подвиги и казаков — его сподвижников. В обоих эпизодах в ее поступках обнаруживается любовь к сыну, тревога за него и религиозность, описания ее внутреннего состояния выдержаны в «двухцветной» психологической гамме — желание отстоять вольность Дона и ненависть к Москве, среди причин которой скорбь об убитом по приказу Юрия Долгорукого ее старшем сыне и желание отомстить за него; поддержка намерения Разина дать отпор туркам, разоряющим своими набегами казаков, и поискать счастья на Волге.

Духовная связь с матерью — важная черта образа горьковского Степана Разина. Воспоминания о матери возникают у него в эпизодах «Разин в Астрахани» и «Конец Степана Разина». В астраханском эпизоде благодаря этому воспоминанию бунтарь внял мольбам жены астраханского воеводы Прозоровского пощадить их детей. Валяющаяся в ногах бунтаря аристократка Прозоровская контрастирует с гордой казачкой Разиной, но они внутренне близки, так как обе пекутся о своих сыновьях. В «Конце Степана Разина» брошенный в тюрьму Разин во сне видит светлое пятно, свою мать. Это видение помогает ему стойко перенести все мучения. В данных сценах Горький отказался от изображения матери Степана беспомощно сидящей на берегу реки из-за переживаний за него, как было в черновом наброске [см.: 6, с. 207]. В обоих эпизодах повторяются текстуально близкие описания: «опираясь на палку, она стоит на берегу реки, смотрит вдаль», «стоит на берегу реки с палкой в руке и смотрит вдаль» [4, с. 215, 219]. Ее фигура в этих сценах становится максимально обобщенной и величественной, напоминающей статую: она вдохновляет сына на подвиги, побуждает искать правду и отстаивать казачью свободу, — такова концепция образа матери в сценарии Горького. Повторение в романе «Мать» и в сценарии о Разине пары персонажей, состоящей из мудрой, разделяющей идеи и устремления своего сына матери, жертвующей им ради высокой цели отстаивания народной свободы и поиска правды — своего рода компенсация личных

страданий автора. Писатель тосковал в раннем детстве из-за разлуки с матерью, в отрочестве из-за ревности к отчиму (повесть «Детство»). И дважды в своем творчестве Горький представлял иные жизненные отношения.

Второй персонаж, сопровождающий Разина почти на протяжении всего горьковского сценария, музыкант Борис. В письме, приложенном к переработанному сценарию, писатель особо заметил, что образ Бориса являлся «стражем добрых чувств Разина» [3, с. 186]. Будучи сподвижником последнего, он все же покидает его из-за совершаемых им убийств. Но в конце сценария спустя много лет после казни Разина старый певец поет песню о нем, передавая память о народном герое потомству.

В замятинском многогеройном киносценарии характер Степана Разина также раскрывается во взаимоотношениях с женщинами, но, в отличие от горьковского сценария, матери в замятинском тексте нет, и на личностное становление героя — предводителя народного восстания влияют его возлюбленные Катерина и персидская княжна. Пара мать и сын в творчестве Замятина, в отличие от горьковских произведений, встречается не часто. К горьковской концепции взаимоотношений матери с сыном отчасти приближается инопланетная героиня из замятинского фантастического «Рассказа о самом главном» (1923): хотя идейная связь у нее с сыном отсутствует, она жертвует собой ради него и его возлюбленной (мотив в известной мере автобиографический: мать Замятина Мария Александровна много сделала для своего сына и помогла вызволить его в 1906 г. из тюремного заключения). Но чаще в замятинской прозе фигурирует иная пара: зрелая женщина, заботящаяся о своем любовнике, как мать, или молодая мачеха, по-матерински любящая пасынка.

В повести «Уездное» (1912) юный Барыба, выросший без матери, прелюбодействует с богатой вдовой Чеботарихой, которая пагубно влияет на его нравственность и духовность, удовлетворяя потребности своего «чрева». В неоконченном романе «Бич Божий» (1935) гунн Аттила испытывает влечение к мачехе и враждебность к отцу, что ведет к изгнанию Аттилы его отцом из дома. Подобный мотив, в отличие от причин появления данного мотива в сценарии Горького, не автобиографический, он заимствован из теории З. Фрейда и обусловлен интересом писателя-модерниста к проблемам пола.

Вместе с тем в сценарии Замятина о Разине так же, как и у Горького, значим мотив музыки, пения, в чем проявляются сравнительно-типологические схождения между кинодраматургией двух писателей. Любопытно, что по замыслу и Горького, и Замятина, главную роль в фильмах по их сценариям о Разине должен был играть Ф. И. Шаляпин [см.: 9, р. 91–92]. Поэтому оба сценариста обращаются к русским народным сказкам и песням.

Что касается произведений Каменского и Чапыгина, то с их романами у сценария Замятина

существуют очевидные генетические связи: Замятин творчески переработал сюжетные мотивы и образы героев их произведений. Разин у Замятина, как и у Каменского и Чапыгина, народный вождь и бунтарь, близкий одному из главных в замятинском творчестве типов — типу еретика. Подобно Горькому и Чапыгину, Замятин показывает народный бунт, но его направленность в замятинском киносценарии иная: горьковский Степан Разин борется за свободу, но «вся свобода для него и его войска сводится к разбойничьим бесчинствам: пьянству, грабежу, насилию» [8, с. 298], а у Замятина народная толпа под предводительством Разина освобождает колодников, томившихся в Пыточной башне. Восстание Степана Разина несет благо русским низам, в том числе и молодой Катерине [обсуждение: 5, с. 352–355].

По-своему, с опорой на русский фольклор, Замятин разработал образ Катерины. У него она, в отличие от чапыгинской героини, не богатая женка, а колдунья, дарящая освободившему ее Разину горящий уголек, волшебную воду и дар песнопения. Последний мотив возник в сценарии потому, что Замятин, в отличие от Чапыгина, не стал разрабатывать любовную интригу между Катериной и ее спасителем, сосредоточившись на любви Разина и его сподвижника атамана Василия Уса к дочери персидского хана Зейнаб. Вместе с тем в сценарии сохранен мотив преданности Катерины Разину и намерения на гибель героини от рук палачей, казнивших Стеньку.

Не так, как Каменский и Чапыгин, Замятин трактует отразившуюся в русском песенном фольклоре легендарную любовь Разина к красавице-персиянке. У Чапыгина победителем в соперничестве двух атаманов за любовь Зейнаб становится Василий Ус, а в образе Зейнаб подчеркивается ее болезненность. Это словно снимает с Разина часть вины за гибель персиянки. Кроме того, Чапыгин мотивирует поступок Разина не ревностью к удачливому сопернику, а необходимостью пожертвовать личным ради общего дела: иначе Ус, талантливый предводитель разинцев, собравший вместе со своей любимой к ней на родину, покинул бы их.

Замятин, с присущим ему стремлением наделять ту или иную форму не свойственным ей содержанием, делает удачливым соперником не Уса, а Разина, запечатлевая, в отличие от Чапыгина, обратное психологическое движение: Зейнаб, почти полюбившая Василия, предпочитает ему Разина. Такой выбор получает сказочно-легендарную мотивировку: он обусловлен песенным даром Разина. Тем самым, как и в «Разине Степане», воссоздается окутывающая образ народного героя атмосфера фольклора. Замятинский Разин ближе, чем герой Горького и Каменского, Разину из русских народных песен. А талант певца, который присущ Стеньке из киносценария, отличает этого героя от чапыгинского, но сближает его с Разиным — народным Орфеем у Каменского и разинцем Борисом у Горького. Как и Каменский, Замятин усилил поэтическую

сторону образа заглавного героя. Но, в отличие от Степана Разина из романа Каменского, замятинский герой лишен противоречивости и рефлексии. Для художественного метода Замятина важно то, что индивидуальности Стеньки и Зейнаб раскрываются с помощью преимущественно символически-мифологических, или фольклорных средств типизации.

Подобно Чапыгину, Замятин творчески обработал русскую народную песню о Разине и персидской княжне. Если образ героини народной песни не индивидуализирован, то Зейнаб у Замятина наделена свойствами «органического» человека — спонтанностью и цельностью чувств. В небольшом по объему сценарии писатель смог показать взросление Зейнаб, обретающей в любви к Разину женственность, то есть, по Замятину, готовность к жертве ради любимого. В отличие от Зейнаб у Чапыгина, замятинская «персидка» почти не вспоминает о родине и живет своим чувством к атаману. В эпизоде недовольства разинцев ее присутствием на струге Зейнаб поражает душевной зрелостью и силой: «Лучше ты сам, сам убей меня!» — просит она Разина [7, с. 109]. Тем самым образ замятинской героини укрупнен по сравнению с образом княжны из народной песни.

Рисуя Разина, решившего убить любимую, Замятин размышляет над диалектикой отношений вождя и народа. И он приходит к таким выводам: поведение любого лидера не может быть абсолютно свободным, оно детерминировано рядом обстоятельств. Поэтому Разин вынужден считаться с желаниями своих сторонников и приносить жертвы ради того, чтобы сохранить свое положение вождя. Так в целом овеванный романтикой и стилизованный в фольклорном духе образ героя дополняется реалистическими штрихами.

Весь замятинский киносценарий пронизан мотивами и образами фольклора. Они, наряду с собственно литературными мотивами, становятся основой мотивной композиции «Стеньки Разина», характерной для русской неореалистической прозы 1920–1930-х гг. Обрамляющим в сценарии является широко распространенный в русском народно-поэтическом творчестве образ птицы, который наделен здесь противоположным, по сравнению с аналогичным образом в фольклоре, смыслом: он устойчиво связан с мотивом неволи. В клетке находится сокол Зейнаб, и сама принцесса становится пленницей. Героиня, исполняющая свой предсмертный танец, также напоминает испуганно мечущуюся птицу.

Два разных мотива нередко имеют в сценарии одинаковое значение, и это напоминает распространенный в народных песнях прием психологического параллелизма. Так, Разин «бросил в воду» Зейнаб, и одновременно «перед дверями собора — дьякона бросают чучело Разина в костер. Чучело вспыхивает» [7, с. 111]. С помощью мотивной композиции, основанной на ассоциациях, писатель, как и Горький, показывает, что, убивая персиянку,

Стенька губит свою душу. Так в сценарии Замятина-атеиста торжествуют христианские нравственные ценности.

В «Стеньке Разине» лейтмотивным является также мифологически-фольклорный образ воды. Прежде всего он связан с женским началом. Заколдованная вода отражает чувство Разина к Екатерине: когда оно иссякает, уменьшается и ее количество. В окружении водной стихии в сценарии постоянно рисуется Зейнаб. Кроме того, вода Волги символизирует широту русской души. В натурах Разина и его казаков «синтезированы» удаль, молодечество, смелость, готовность жертвовать собой ради установления на Руси социальной справедливости. В конце сценария, перед казнью, герой бросает в толпу народа: «Не прощайтесь: еще вернусь я... Ждите!» [7, с. 112].

В мотивной композиции замятинского сценария выражается особый тип мироощущения — умение видеть глубинное сходство между внешне далекими друг от друга явлениями.

Трактовка разинской темы у Горького, Каменского, Чапыгина и Замятина свидетельствовала о различии их писательских индивидуальностей и становлении нового для русской литературы 1920–1930-х гг. жанра киносценария, тяготеющего к эпической драме.

Литература

1. Вишневский В. Инсценировки истории культуры и первый сценарий А. М. Горького // Искусство кино. 1938. № 6. <https://chapaev.media/articles/6757>
2. Горький М. Инсценировка истории культуры // Жизнь искусства. 1919. № 251. 25 сент.
3. Горький М. Письма // Горький М. Полное собрание сочинений: В 24 т. М.: Наука, 2009. Т. 14. — 429 с.
4. Горький М. Степан Разин. Народный бунт в Московском государстве 1666–1668 годов // Горький М. Полное собрание сочинений. Художественные произведения: В 25 т. М.: Наука, 1973. Т. 19. С. 184–220.
5. Давыдова Т. Т. Рецепция мотивов русской классики в киносценариях Евгения Замятина // XXVI Пушкинские чтения. 19 октября 2011 г.: Сборник научных докладов: К 200-летию открытия Царскосельского лица и 45-летию Государственного института русского языка им. А. С. Пушкина / сост. В. В. Молчановский. М.: Государственный институт русского языка им. А. С. Пушкина, 2011. С. 350–360.
6. Жак Л. П. От замысла к воплощению: В творческой мастерской М. Горького. М.: Советский писатель, 1983. — 272 с.
7. Замятин Е. Сочинения: в 4 т. — Мюнхен: А. Neimanis Buchvertrieb und Verlag, 1988. — Т. 4: Проза. Киносценарии. Лекции. Рецензии. Литературная публицистика. Статьи на разные темы / под ред. Е. Жиглевич и Б. Филиппова при участии А. Тюрина; вступ. стат. Б. Филиппова. — 604 с.
8. Плотникова А. Г. «Сценарии — это дело наше...» Произведения М. Горького для кинематографа // Драматургия М. Горького в историко-функциональном аспекте (материалы и исследования) / Серия «М. Горький. Материалы и исследования». Вып. 13. М.: ИМЛИ РАН, 2017. С. 283–327.
9. Shane A. M. The Life and Works of Evgenij Zamjatin. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 1968. — 302 p.

DOI 10.25991/AE.2019.44.28.010
УДК 82.32

Ждан А. Н.

Ждан Антонина Николаевна — доктор психологических наук, член-корреспондент РАО, профессор кафедры общей психологии факультета психологии МГУ имени М. В. Ломоносова
zhdan@list.ru

ЧЕЛОВЕК КАК ПСИХОЛОГИЧЕСКАЯ ПРОБЛЕМА В ТВОРЧЕСТВЕ МАКСИМА ГОРЬКОГО (К 150-летию ПИСАТЕЛЯ)

Рассматриваются психологические характеристики, которыми наделяет человека А. М. Горький в своих художественных произведениях и публицистике. Писатель смотрит на человека через многогранную призму своей выдающейся личности и собственного жизненного опыта, который формировался в различных, часто крайне неблагоприятных внешних условиях. Горький считает, что внешние условия сами по себе не являются определяющим фактором в развитии личности и мировоззрения. Человека создает не среда, а то, как она выступает для человека, как понимается им. При восприятии поступков человека Горький стремится проникнуть в мотивы, ради которых они совершаются. Велика роль книги и шире — культуры в жизни человека: они превращают каждого из просто людей в Человека как творца прогресса, свободного от скуки, от нищеты желаний, ограниченных лишь стремлением к покою и насыщению, управляемому духовными потребностями, освободившемуся от массы предрассудков с помощью страстной мысли и творчества. Не власть, не богатство, не слава должны волновать человека, но активная борьба за лучшую жизнь, творческая деятельность, неуспокоенность, неиссякаемая жажда познания тайн бытия, постоянная работа над собой и забота о других — таково назначение человека. Размышляя над мучительными вопросами о смысле жизни, о роли религии, о значении науки, писатель не оставался сторонним наблюдателем всего происходящего в стране, но был активным участником общественных событий, культурного строительства в нашей стране, борцом за приближение человека к его идеальному образу.

Ключевые слова: человек, внешние условия, мотивы поступков, культура, творческая деятельность, личность, мировоззрение.

Zhdan A. N.

HUMAN AS PSYCHOLOGICAL PROBLEM IN MAXIM GORKY'S WRITINGS
(to the 150th anniversary of the writer)

The article deals with the psychological characteristics of a person, which Gorky gives in his works of art and journalism. The writer looks at a person through a multifaceted prism of his outstanding personality and his own life experience, which was formed in various, often extremely unfavorable external conditions. Gorky believes that external conditions in themselves are not a determining factor in the development of personality and worldview. It is not the environment that creates a person, but the way it acts for a person, as it is understood by him. In the perception of human actions Gorky attempts to penetrate the motives for which they are committed. The role of the book and culture in human life is great: they turn each of the ordinary people into a Person as a Creator of progress, free from boredom, from the poverty of desires, limited only by the desire for peace and saturation, controlled by spiritual needs, freed from the mass of prejudices with the help of passionate thought and creativity. Not power, not wealth, not fame should excite a person, but an active struggle for a better life, creative activity, restlessness, inexhaustible thirst for knowledge of the mysteries of life, constant work on oneself and care for others — this is the purpose of man. Reflecting on the painful questions about the meaning of life, the role of religion, the importance of science, the writer did not remain a bystander of everything happening in the country, but was an active participant in social events, cultural construction in our country, a fighter for the approach of man to his ideal image.

Keywords: human being, external conditions, motivation, creative activity, personality, worldview

Не будет преувеличением сказать, что проблема человека была сквозной темой художественного творчества М. Горького и его публицистических статей. Он утверждал, что «...творимое на земле творится единственным Хозяином и Работником ее — Человеком» [3, с. 29]. Он рано понял и всей своей последующей жизнью доказал: человека как личность создает не внешняя среда, а сопротивление окружающей среде. Хорошо известно, что его детство, отрочество и юность проходили в крайне неблагоприятных условиях. Он видел кругом жестокость, пьянство, сквернословие, драки, часто кровавые, нередко кончавшиеся убийством, и все это было не только где-то далеко, но и в его семье. «Дом деда, — писал он в своей книге «Детство», — был

наполнен горячим туманом взаимной вражды всех со всеми» [1, с. 16]. Среди людей этот дом приобрел горькую славу: «почти каждое воскресенье к нашим воротам сбегались мальчишки, радостно оповещая улицу: у Кашириных опять дерутся!» [2, с. 286]. Дед, Василий Каширин, страшно бил бабушку, которую мальчик очень любил как едва ли не единственного в его окружении доброго человека. Бабушка рассказывала ему сказки о премудрой Василисе и другие, страшные были о Марфе Посаднице, читала стихи про Алексея, божия человека, рассказывала историю про Ивана-воина. «Сказок, былей и стихов она знала бесчисленно много» — писал Горький, вспоминая о своем детстве [там же, с. 275]. С большой теплотой бабушка говорила об отце, Максиме Сав-

ватеевиче, как о человеке красивом, веселом, добром. Цыганок, подкидыш, которого нашли у ворот дома и навсегда оставили у себя, также однажды, разговаривая с мальчиком Алексеем Пешковым, заметил: «Ты — не Каширин, ты — Пешков, другая кровь, другое племя ...» [там же, с. 271]. Как-то, задумчиво поглядывая в окно, бабушка сказала: «...были мы с отцом твоим крови не родной, а души — одной...» [там же, с. 324]. Бабушка рассказала и о том, как однажды зимой пьяные дядя матери зверски избили его, столкнули в прорубь, а когда он вынырнул, били его каблуками по пальцам, но убить его им не удалось. Отец долго болел после этого, а после выздоровления вместе с матерью уехал в Астрахань. Дед устраивал в доме ссоры, был всегда злой, бил бабушку. Она вспоминала: «Меня дедушка одна бил на первый день Пасхи от обедни до вечера. Побьет — устанет, а отдохнув — опять. И вожами, и всяко» [там же, с. 274]. Однажды дед на глазах у внука с особой жестокостью избил бабушку, колотил ее кулаками и ногами по голове, так что шпильки, которыми она скрепляла свои густые, длинные до пола волосы, глубоко вошли под кожу. Дед часто сёк детей, предварительно привязав ребенка к скамье. Смотреть на это было страшно. Входя в ярость, он не мог остановиться. Однажды за какую-то провинность дед засёк Алексея до потери сознания, было больно пошевелиться, и несколько дней после этого он хворал. Как-то к нему пришел дед. В отличие от бабушки, которая рассказывала ему сказки, он говорил с внуком о своем тяжелом жизненном опыте, о том, что пришлось ему испытать в жизни: о пленных французах, которых он видел в 1812 году, когда ему было 12 лет, о том, как ходил бурлаком по Волге-матушке и о многом другом. Мальчику было трудно связать два таких разных образа деда: злого и жестокого старичка и человека сказочной силы, который тащил по реке против течения огромную баржу и при этом пел какие-то песни. Позже Алексей Максимович обобщил впечатления о своем детстве в доме деда: «...все, что я видел в этом доме, тянулось сквозь меня, как зимний обоз по улице, и давило, уничтожало...» [там же, с. 278]. Нередко его охватывало отчаяние, чувствовалась, как он писал, усталость души. Глядя на окружающих людей, он спрашивал у них: «Почему вы делаете это?» [там же, с. 500] и при этом думал: «И мне так жить?» Что же делать? Душевные терзания довели его до того, что однажды, купив револьвер, он выстрелил себе в грудь, пробил легкое. Но после выздоровления жизнь и поиски чего-то другого, лучшего все-таки продолжались. Успокаивало созерцание природы во всей ее красоте. Летом в погожие дни нередко он жил в саду, там и спал. Полной грудью вдыхал ароматы, исходившие из садов и от земли, всем существом воспринимал цвета и звуки, блеск влажной травы по утру, пение птиц, смотрел в небо, ночью следил за тем, как разгораются звезды и от этого небо углубляется, уходит все выше. Во все времена года и днем и ночью, но особенно летней ночью неиз-

яснимо хороша величаясь Волга. Согревали душу сказки, которые чистым русским языком, с большим чувством рассказывала в это время бабушка, они делали ночь еще краше. А утром, когда всходило солнце, вокруг пробуждалась жизнь, вызывая радость, пробуждалось желание побыстрее встать, что-то делать и жить в гармонии со всем живым вокруг, появлялась уверенность в своих силах. Но в целом в душе накапливалось какое-то недовольство жизнью, вспоминалось необъяснимо жестокое, что так обильно встречалось на жизненном пути. Поток впечатлений заставлял думать. К этому также побуждали встречи и беседы с добрыми людьми, которые были открыты чему-то лучшему. В результате сквозь пессимистические настроения, вызванные мерзостью окружающей жизни, непрекращающимися шумными, семейными ссорами и скандалами, сопровождавшимися криками и грязными словами, пробивались светлые оптимистические нотки: «Не только тем изумительна жизнь наша, что в ней так плодovit и жирен пласт всякой скотской дряни, но тем, что сквозь этот пласт все-таки победно прорастает яркое, здоровое и творческое, растет доброе — челове́чье, возбуждая несокрушимую надежду на возрождение наше к жизни светлой, человеческой» [2, с. 335]. Нравилось бывать в церкви, слушать пение хора, чувствовать шум молитв, видеть фигуры икон, огни свеч. В умиротворяющей атмосфере церкви душа успокаивалась, отдыхала от накопившихся обид. Так из всего многообразия впечатлений бессознательно выделялось доброе, светлое.

Очень помогали также книги. Они попадали к нему с трудом, потому что люди, с которыми приходилось жить, книг не читали. Читал он с жадностью, в основном ночами, потому что днём был занят тяжелой работой. Подростком Горький понял, «какой великий праздник «хорошая, правильная книга» [там же, с. 406]. Они стали необходимы, потому что показывали иную жизнь, других людей, иные чувства, мысли, другие отношения между людьми. Особенно поражало, что жадные, жестокие люди, о которых пишется в книгах, не издеваются над человеком так бессмысленно, как он наблюдал на каждом шагу. Книги, с одной стороны, помогали на время забывать собственную трудную жизнь, но с другой — возбуждали еще большее отвращение к ней. Большое впечатление произвели сказки Пушкина, стихи Беранже, французские романы. Книги обогащали, становилось ясно, что русская жизнь не похожа на жизнь людей в других странах. Из книг он узнавал, что «в Праге, Лондоне и Париже нет среди города оврагов и грязных дамб из мусора, там прямые, широкие улицы, иные дома и церкви. Там нет шестимесячной зимы, которая запирает людей в домах, нет великого поста, когда можно есть только квашеную капусту, соленые грибы, толокно и картофель с противным льяным маслом. Великим постом, когда нельзя читать книг, эта пустая постная жизнь снова подошла вплоть ко мне. Теперь, когда я мог сравнить ее с тем, что знал из книг, она казалась

мне еще более нищей и безобразной. Читая, я чувствовал себя здоровее, сильнее, работал споро и ловко, у меня была цель: чем скорее кончу, тем больше останется времени для книг» [2, с. 403]. Книги раздвигали заволжские дали, за которыми, оказывается, нет пустоты, а есть высокие горы, широкие моря. Книги рассказывали, что «...вся жизнь за границей...интереснее, легче, лучше той жизни, которую я знаю: за границей не дерутся так часто и зверски, не издеваются так мучительно над человеком... не молятся богу так яростно...» [там же, с. 405].

Было интересно понять мотивы человеческих поступков, получить ответ на вопрос, почему люди делают то, что они делают. Рисуя в своих произведениях мерзости жизни, писатель был уверен: «русский человек все-таки настолько еще здоров и молод душой, что преодолевает и преодолеет их» [там же, с. 335]. Так, в рассказе «Челкаш» Горький представил образ крестьянина Гаврилы как на вид здорового добродушного человека, но с ограниченным крестьянским умом, приземленными целями, постоянно озабоченного тем, где бы добыть деньги, чтобы построить дом, выгодно жениться, стать хозяином. Мужик Гаврила не вызывает симпатий ни у автора, ни у читателя. Главный герой рассказа — босяк с одиннадцатилетним стажем, вор, пьяница, бродяга Гришка Челкаш. Но автор воспеваает Челкаша, потому что он сохранил в себе черты свободного человека, бескорыстно любившего море, его бескрайнюю широту и мощь, море рождало мечты, укрощало злые порывы души. А Гаврила боялся моря. Почти все деньги, добытые после очередной кражи, Челкаш отдавал Гавриле, который был его помощником в краже. Но Гаврила хотел забрать у Челкаша все деньги и попытался убить его. Автору противен звероподобный Гаврила, он называет его гнусом, жадным, низким, не помнящим себя. Такое же отношение к нему он вызывает и у читателя рассказа. Во всех случаях, когда Горький видел оступившегося человека, оказавшегося на самом дне жизни, он не спешил осудить его, но пытался понять, как такое могло с ним случиться. И, как правило, оказывалось, что все плохое в человеке в конечном счете происходит от нечеловеческих условий, в которые поставила его жизнь. В рассказе «Страсти-мордасти» с горечью и состраданием Горький изобразил такую ситуацию. Летняя ночь. На окраине города в середине обширной глубокой лужи топчется пьяная женщина. Все знали эту пьяницу. Находившийся рядом сторож в ответ на предложение проходившего мимо Алексея Максимовича вытащить ее со спокойным безразличием сказал: «Убить ее надо». Но Горький попытался вытащить ее. Несмотря на сопротивление женщины, он все-таки вытащил ее и попытался дотащить домой. С трудом поняв из ее бормотания, где она живет, поволок ее к подвалу дома, который она назвала. Там он увидел ужасающую картину. В доме было грязно, не убрано. В каком-то ящике с тряпьем сидел ее сын, инвалид с детства. Мальчику было одиннадцать лет. На следующее утро Горький пришел опять, дал ма-

тери денег, чтобы она купила чая, сахара, пряников, что она сделала. На безобразном безносом лице матери он разглядел детски чистые глаза. Выражая благодарность своему спасителю, «она говорила неотразимо по-человечьи так ласково, с таким хорошим чувством. И глаза ее — детские глаза на безобразном лице — улыбались улыбкой не нищей, а человека богатого, которому есть чем благодарить» [2, с. 105]. Горький сумел увидеть сохранившееся материнское чувство в женщине, которую уже никто не считал за человека. Все увиденное наполнило его душу страданием, потому что помочь он был не в силах. Он не осуждал, а жалел оступившихся. Ему было мучительно стыдно и жалко пьяную проститутку прачку Наталью, дочь которой уехала учиться в Казань и в трудную минуту рядом не оказалось никого, кто мог бы помочь.

Горький не ограничивается только описанием событий. Все его тексты пронизывает тонкий психологизм. Писательское око проникало в самые затаенные уголки личности, высвечивало все ее тайны, скрытые, может быть, от самого человека. Поскольку плохого встречалось на его пути гораздо больше, чем хорошего, он сделал вывод, позже озвученный в разговоре Павла Власова с матерью: «Люди плохи... стал подрастать — начал ненавидеть, которых за подлость, которых — ...так просто!» [2, с. 115]. Он чувствовал кукуую-то правду в словах деда о том, что все люди — враги. «Человек человеку — лютый враг!» — говорил дед. Нужно было ответить на вопрос: насколько неизбежны вражда и ссоры между людьми, грязь и жестокость? Почему так скучно, неинтересно живут люди? Почему вокруг так много зла? На своем опыте Горький понял, что причиной всего этого была тяжелая жизнь, а там, где люди жили сытно, в достатке, такой причиной была скука, «едкая, раздражающая скука» [там же, с. 369], полное отсутствие духовных запросов. Описывая жуткую жестокость деда, его скупость, старался понять, почему он такой. Он пытался понять, как случилось, что после пятидесяти лет совместной жизни с бабушкой дед разделил между ними все нажитое совместным трудом имущество, вплоть до мелочей. Скупость деда приобрела самые уродливые формы. «Все в доме строго делилось: один день готовила бабушка из провизии, купленной на ее деньги, на другой день провизию и хлеб покупал дед, и всегда в его дни обеда бывали хуже: бабушка брала хорошее мясо, а он — требуху, печенку, легкие, сычуг. Чай и сахар хранился у каждого отдельно, но заваривали чай в одном чайнике, и дед тревожно говорил: «Постой, погоди, ты сколько положила? Высыплет чайинки на ладонь себе и, аккуратно пересчитав их, скажет: «У тебя чай-от мельче моего, значит, я должен положить меньше, мой крупнее, наваристее.» [там же, с. 335]. Бабушка относилась к этому с юмором: «Стар-старичок, вот и дурит! Ему ведь восемь десятков — отшагай-ка столько-то! Пускай дурит, кому горе? А я себе заработаю кусок, небойсь», — успокаивала она внука [там же, с. 335]]. В грубой форме выступало в окружающей жизни

отношение полов. Грязно говорили об отношениях мужчин к женщинам, да и кругом преобладала животная чувственность, грязная хвастливость «победителей», все это обсуждалось в семье бабушкиной сестры, в которой жил Алексей Максимович подростком. Существовали публичные дома. Горький жалел обитающих в этих домах девиц. Из книг он построил мир красивых страстей, благородства чувств. С неподдельной искренностью он выразил свое высокое отношение к женщине: «...начитавшись романов, я смотрел на женщину как на самое лучшее и значительное в жизни. В этом утверждали меня бабушка, ее рассказы о богородице и Василисе Премудрой, те сотни, тысячи замеченных мною взглядов, улыбок, которыми женщины, матери жизни, украшают ее, эту жизнь, бедную радостями, бедную любовью. Славу женщине пели книги Тургенева...» [2, с. 479]. И обобщал: «Книги сделали меня неуязвимым для многого: зная, как любят и страдают, нельзя идти в публичный дом; копеечный развратикшко вызывал отвращение к нему и жалость к людям, которым он был сладок» [там же, с. 422].

Горький вырос и долго жил среди всяческой житейской скверны, претерпел множество обид, незаслуженных упреков, побоев. Рано кончилось детство, а после смерти матери дед отдал его в люди. Началась трудная самостоятельная жизнь. Жил он у родственников, но обращались с ним жестоко, заставляли делать любую работу по дому, плохо кормили. Естественно, что у него возникла мечта об иных, лучших людях, свободных от суеверий, индивидуалистических собственнических стремлений. Он мечтал об устройении человеческого бытия в коллективистическом духе, в духе единения всех людей по пути к великой цели — к освобождению человека от рабства внешнего и внутреннего. Важное место в жизненном опыте Горького занимали вопросы религии. Глубоко верующим человеком была любимая бабушка. Она подолгу молилась. В своих молитвах каждый раз она находила новые слова, в которых искренне благодарила бога. Бог бабушки был добр. Она считала бога источником всех благодетельств на земле и в своей жизни, в своих молитвах рассказывала ему обо всем, что случилось в доме, просила его обо всех православных. Долго рассказывала внуку о боге. С каким-то благоговением протирали пыль с икон, с умилением любовались ликами святых. Дед читал с внуком церковные книги, научил его церковно-славянской грамоте, после чего тот легко одолел гражданскую печать, водил его в церковь. Алексею Максимовичу нравилось бывать в церквях, нравился в огнях свеч иконостас, пение хора. В церкви всё живет какой-то странной волшебной жизнью сказки. Он знал все молитвы. Задумываясь о своей горькой доле, и сам сочинял свои молитвы. Уже в зрелом возрасте, в 1907 г., Горький написал повесть «Исповедь». В ней он изобразил пути исканий лучшей жизни выходца из крестьян, послушника Матвея, в мировоззрении которого центральное место занимала религия. Однако собственные наблюдения, весь жизненный опыт

Матвея привели его к выводу, что окружающие люди, считавшие себя верующими, в своих делах были далеко не благочестивыми, отступали от православной веры, были лживы, воровали, нарушали устои семейной жизни. Ушел он в монастырь, думал там найти истинно верующих людей. Но разочаровался и здесь. Этот материал, однако, не приводит Горького к отказу от идеи бога. Не отбрасывая идею бога, не порывая с ней, он ставит задачу создания новой религии. В. И. Ленин включил его имя в число других писателей, среди которых назвал А. А. Богданова, А. В. Луначарского и др., также проповедующих необходимость создания новой религии. Ленин раскритиковал эти попытки богостроительства, при этом объяснив их возникновение объективными общественными условиями, сложившимися в России после поражения революции 1905 года.

От перегрузки неприятными впечатлениями Горький в определенный момент «ощутил усталость души, едкую плесень на сердце... стал чувствовать себя хуже, начал смотреть на себя самого как-то со стороны, холодно, чужими и враждебными глазами» [2, с. 514]. Он не нравился себе. Иногда думал: «...нет на земле человека глупее и бездарнее меня» [там же, с. 512]. Стал преследовать вопрос: «Что мне делать?» [там же, с. 515]. Дойдя до отчаяния, он решил убить себя. К счастью, попытка оказалась неудачной. Анализируя этот случай, он с безжалостной искренностью писал: «После попытки самоубийства мое отношение к себе сильно понизилось, я чувствовал себя ничтожным, виноватым пред кем-то, и мне было стыдно жить» [там же, с. 519]. На душе было скверно. Помощь пришла от человека, с которым его свела сама судьба на большой дороге жизни. Это был революционер-народник М. А. Ромась. За свои убеждения он два года сидел в тюрьме, после чего был сослан на десять лет в Якутию. Ромась был убежден в необходимости изменения общественных условий, а в настоящее время имел лавку в поволжском селе и вел среди крестьян пропаганду о необходимости революционного переустройства жизни. Общение с Ромасем Горький назвал одним из своих университетов.

Великий знаток человеческой души, Максим Горький создал художественными средствами образ человека, центральное место в котором отводил его психологическим качествам во всем их многообразии — от инстинктов до творческого духа, в их становлении и развитии от рождения до смерти.

Литература

1. Горький А. М. Собр. соч. в двух кн. Кн. 1. Т. 1. «Детство». Полиграфресурсы, 2000.
2. Горький М. Избр. соч. М.: Огиз. Гос. изд-во худ. лит. М., 1946.
3. Горький М. «Несвоевременные мысли» и рассуждения о революции и культуре (1917–1918 гг.). М.: МО Союза журналистов СССР. Ассоциация «Ротация» при участии МСП «Интерконтакт», 1990.

DOI 10.25991/AE.2019.60.36.011
УДК 882 (09)

В. Т. Захарова

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

**ТВОРЧЕСТВО М. ГОРЬКОГО В КОНТЕКСТЕ ФИЛОСОФСКОГО
И ЛИТЕРАТУРНОГО НАСЛЕДИЯ К. Н. ЛЕОНТЬЕВА И В. В. РОЗАНОВА***

Целью статьи является выявление глубинной взаимосвязи художественного сознания М. Горького с воззрениями русских религиозных философов, одновременно бывших и писателями — К. Н. Леонтьева и В. В. Розанова, обнаружение объединяющей идеи названных выше художников-мыслителей: стремление показать важность традиционной русской идеи дома: в его патриархальных религиозных устоях, и в связи с этим идеи дома-России.

Ключевые слова: Горький, Леонтьев, Розанов, идея дома, патриархальные традиции.

Zakharova V. T.

CREATIVITY OF M. GORKY IN THE CONTEXT OF THE PHILOSOPHICAL AND LITERARY HERITAGE
OF K. N. LEONTYEV AND V. V. ROZANOV

The purpose of the article is to identify the deep relationship between the artistic consciousness of M. Gorky and the views of Russian religious philosophers, both former and writers, K. N. Leontyev and V. V. Rozanov: in its patriarchal religious foundations, and, in connection with this, the ideas of home-Russia.

Keywords: Gorky, Leontyev, Rozanov, the idea of a house, patriarchal traditions.

Современному научному сообществу, не говоря уж о читательской среде, все еще трудно дается мысль о соотносительности творчества М. Горького с русской религиозно-философской мыслью. Между тем она многогранна и глубока.

Однако представляется давно назревшей необходимостью выявления глубинной взаимосвязи художественного сознания М. Горького с воззрениями русских религиозных философов. В данной небольшой статье покажем эту направленность творчества М. Горького в соотносительности с мирозерцанием известных русских мыслителей, одновременно бывших и писателями — К. Н. Леонтьева и В. В. Розанова. Именно через анализ текстов художественных произведений зачастую можно обнаружить важные философские постулаты авторов.

Наиболее заметной, на наш взгляд, объединяющей идеей названных выше художников-мыслителей является стремление показать важность традиционной русской идеи дома: в его патриархальных религиозных устоях, и в связи с этим ассоциируемая идея дома-России.

У Леонтьева это особенно ярко выражено в романах «Подлипки» (1961), «В своем краю» (1864).

Название первого романа — это вымышленный топоним, заменивший близкое и родное Леонтьеву название имения его тетушки Кудиново в Калужской губернии, где прошли его детство и юность. Образ Подлипок становится в романе центральным, концентрирующим в себе все концептуальные узлы образом-мифологемой Дома, идиллическим, куль-

турным, духовным топосом. Легендарность, мифопоэтичность Подлипок в мировосприятии Ладнева многомерно раскрывается в романе. Подлипки, конечно же, символизируют «утраченный рай» благодатного детства, порывов юности; лейтмотивно создается одухотворенный обобщенный образ Подлипок; часто такой эффект возникает через отдельные поэтические составляющие этой мифологемы. В их числе — природные образы.

Многостороннее раскрытие мифологемы Дома в этом романе многое может дать для постижения концепции произведения. Пока скажем следующее. Эта концепция теснейшим образом связана с образом главного героя романа. Владимир Ладнев у Леонтьева — это еще не расшифрованная типологическая разновидность героя русской прозы XIX века, это редкий для литературы той эпохи пример почти безукоризненного положительного героя, — при том, что Леонтьев столько раз слышал от критики упреки своим героям в аморализме. Между тем беспристрастный анализ текста убеждает, что перед нами — образ молодого человека, для которого критицизм действительности, отрицание как модная байронически-онегинско-печоринская черта непритягательны. Заметим, что роман необыкновенно интертекстуален, — это тоже одна из стиливых примет его жанрового синтеза, и указанные нами косвенно имена не раз всплывают в тексте с прямыми характеристиками Ладнева. Для него оказывается ближе христианская аксиология. Основной мотив здесь — стремление молодого че-

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

ловека дойти до «нравственной высоты» [4, с. 231], и, хотя порой в его рассказах о постоянных попытках нравственного роста сквозит самоирония, все же главное здесь содержится — в той стихии лиризма, где подтекстово-ассоциативно выражены главные аксиологические постулаты автора.

Исторически сложилось так, что героев Леонтьева мы не можем воспринимать иначе, чем в контексте, прежде всего, героев Тургенева и Толстого. И получается, что с тургеневскими героями, тургеневскими идеями Леонтьев явно вступал в диалог, а с толстовскими героями он оказывается связан по-особому: в чем-то предвещая их искания, даже как бы проецируя расстановку сил в романе Толстого.

В романе «В своем краю» главным героем, чье восприятие находится в эпицентре повествования, является молодой провинциальный доктор Василий Руднев, — отчасти этот образ носит автобиографические черты (даже ритмикой имени своего он относит читателя к автобиографическому герою «Подлипок» — Владимиру Ладневу). Руднев — сирота с ранних детских лет, сын обедневшего дворянина и крепостной крестьянки. Но есть один человек на свете, который преданно любит его: это дядя, двоюродный брат отца, к которому и Руднев тепло привязан. К нему и уезжает Руднев после окончания медицинского факультета. Собственно, с этого и начинается завязка романа.

Молодой герой любит свою профессию, но жизнь в столицах не прельщает его, к тому же по натуре он одинок и замкнут. Деревягино, крохотная деревушка дяди, — воплощает для него все, что для него дорого, и все, что, по его представлению, необходимо для его собственного становления, обретения себя после разочарований, полученных во время учебы. Собственно название деревни уже символизирует важные для молодого героя представления, а они таковы:

«Теперь он жаждет только одного: отдохнуть на чистом воздухе и привести в порядок свои мысли; а там пускай придет и смерть в своем углу, как смерть дерева в лесу, правильно и привольно погибшего от старости!» [3, с. 272].

И во всем дальнейшем повествовании Леонтьев лейтмотивно проводит мысль об органичности и целесообразности построения жизни в ее естественных связях с миром, в «прирастании» к «древу жизни» (но никак не ломки ее, — и в этом ощущается с самого начала негромко проводимая писателем полемика с позициями тургеневского Базарова).

Возвращение в родное Деревягино было для Руднева своеобразным возвращением в «утраченный рай», что означало не только возвращение в свой родной, близкий душе мир, но главное — обретение цельности своего внутреннего мира. «Как мало нужно человеку, чтобы прожить век в неспешном труде и пламенном торжественном молчании», — радуется романтически настроенный на одиночество

молодой доктор [3, с. 272]. И, пока его не впитала в себя богатая на дружеское общение, поддержку в профессиональных делах жизнь в Троицком, Руднев всегда с радостью возвращается домой:

«Опять обдало лицо родным, смолистым запахом, и как в таинственном святилище спущены занавесы темнозеленые на веселых окнах... Книжки! Вот они здесь, верные, однообразно-глубокие друзья!.. Ждут, бедные, и будут ждать всегда, без ропота, готовые доставить наслаждение... Куда как книжки лучше людей!» [3, с. 333].

Показательно и то, что Руднев деятельно активен. Сосредоточенность в уединении не стала для Руднева основным уделом. Увлечение своей работой в качестве окружного доктора, занятия медицинской наукой приводили его к мыслям о его непосредственных возможностях в деле умножения добра:

«...собственные лишения, которые он перенес, как незаконный сын, как застенчивый и небогатый человек, располагали его видеть конечную цель жизни в покое и рассчитанном благоденствии миллионов в цветущих селениях, с правильным разделением труда» [3, с. 349].

Он назван «В своем краю». Заглавие четко отражает не просто место действия произведения, но именно его идею: служить своему краю, быть ему максимально полезным. По этой позиции и проходит в итоге размежевание между главными героями: Руднев, братья Лихачевы, Новосильская приходят к убеждению в своих возможностях сообща улучшать жизнь в своем краю. Так, предводитель дворянства убеждает молодежь: «Наш край лучше многих... многолюден, жив... Трудиться легче там, где весело. Пропусти сквозь это веселье гражданскую струйку, доблесть и любовь к родному и посмотри, что будет» [3, с. 417]. (Выделено автором).

Причем метафора — в своем краю — на всем обширном эпическом просторе густонаселенного романа — воспринимается у Леонтьева далеко не как «формула провинциализма». С учетом же скептических взглядов Леонтьева на европейский прогресс, на «среднего европейца», вскоре убежденно высказанных им в его философско-публицистических работах, в том числе в известном труде «Византизм и славянство», — становится еще более ясно, что метафора эта означает Россию, ее неповторимую самобытность.

У В. В. Розанова идея дома философски осмыслена в его книге фрагментов «Уединенное» (1912) и известной диалогии «Опавшие листья» (Короб первый и второй) (1913), а также в путевом очерке-эссе «Русский Нил».

В 1907 году, уже «почти в старости», как писал он (ему был тогда 51 год), Розанов предпринял путешествие по Волге, чтобы «пережить “опять на родине” ...этот трогательный сюжет многих великих русских поэтов» [6, с. 531]. Вышедшее после этого

путешествия эссе «Русский Нил» являет собой жанровый синтез путевого очерка, автобиографического повествования, философских раздумий. Композиция этого произведения фрагментарна, что во многом объясняется импрессионистичностью мировосприятия Розанова: ему, по нашему убеждению, был присущ «импрессионизм мысли» (термин Вл. Соловьева, примененный им к поэзии К. Случевского). Имеется в виду следующее объяснение необычного художественного явления, данное Вл. Соловьевым: «Всякое даже самое ничтожное впечатление сейчас же переходит у него в размышление, дает свое умственное отражение и в нем как бы растворяется» [8, с. 366]. Амплитуда розановских «мыслей-импрессий» обычно чрезвычайно широка, она объемлет собой жизнь в самых разнообразных ее проявлениях: от интимно-бытовых до надмирных.

Думается, «Русский Нил» во многом предваряет кажущуюся непреднамеренность принципа «опавших листьев», блестяще примененного в его необычных произведениях. Очерк обладает и ощутимой внутренней цельностью, «обеспеченной» концептуальной прочностью (что явится приметным свойством его последующих книг). В ограниченных рамках данного материала сконцентрируем внимание лишь на проблеме «мир Волги» в понимании и художественном воспроизведении В. Розанова.

Можно выделить в розановском взгляде на Волгу такие представления: своеобразная изолированность волжского бытия, его цельность, воплощение неких вечных начал русской жизни, ее исторической глубины, и — одухотворенность этого мира.

Вечное в волжском мире для Розанова связано с неторопливой повелительностью реки, целесообразностью и значительностью ее трудов, органичностью быта:

«Чувствуется, что здесь живут в е к а: века строили эти города и села, и, кажется, век стояла вот эта миниатюрная лавочка, где я покупаю чайную посуду. Сидит в ней и продает чашки какая-то “тетенька”, а до нее торговала ее “маменька”, а до них обеих — их “дедушка”. И всегда-то это “было”, не началось и не росло, а только было и дышало. И все на Волге, и сама Волга точно не движется; не суется, а только “дышит”, ровным, хорошим, вековым дыханием» [6, с. 534]. (Разрядка автора).

Вечное в бытовом для Розанова означает его устойчивость: в Нерехте, в Плесе, Юрьевце, Макарьеве — этих маленьких волжских городках веками идет своя

«совершенно частная, пофамильная жизнь... начинаются те “семейные хроники”, один образец которых оставил нам С. Т. Аксаков. Жизнь эта, бесполезно медлительная, почти стоячая, везде сходная, в каждом доме, в каждом дворе, есть уже достояние литературы, поэзии, бытовой живописи. Здесь каждый мазок положим, живописца, изображает и мо-

мент, и вечность, ибо относится равно и к концу, и к началу XIX века, да даже, пожалуй, и к XVIII, и к XVII веку» [6, с. 539–540].

В определение «стоячий» Розанов не вкладывает упрека, поясняет относительность его и связь со спокойным, мерным, незаметным течением большой реки.

Однако едва ли не более современности интересуется писателя историческая жизнь Волги. Понятие же исторического в очерке неразрывно связано с православной сакральностью русской жизни. Так, говоря о маленьких городках в верхнем течении Волги, автор размышляет:

«Самые имена... и Романова, и Борисоглебска говорят о самом начале нашей истории, о князе Романе (неужели Галицком?) и святых убитых братьях Борисе и Глебе. Если связать все это с недалеким Ярославом, получившим свое имя от Ярослава Мудрого, мстившего Святополку Окаянному за умерщвление Бориса и Глеба, то вот и все начало русской истории. Грустная история. И как-то сумела же она сохранить не только имя, но и колорит... с в я т о й среди таких сцен убийства, братоненавистия и кровавых распрь (...) летописец Пимен принялся за “Повесть временных лет” — “откуда есть-пошла русская земля”. И все стало “святым”. Чудное действие воображения и исторической перспективы» [6, с. 540–541]. (Разрядка автора).

Наиболее поэтически возвышенные строки этого произведения посвящены именно увиденным на Волге храмам; и именно они для Розанова есть высшее воплощение высокой духовности волжской жизни в ее необозримой исторической перспективе.

С национальным русским характером, в котором видится Розанову цельность в отношении его к вере, соотносит он и красоту церковного звона:

«Мелодично-грустный “вечерний звон” русских церковей скольких скептиков и сатириков удержал от протеста, критики и сатиры; и, может быть, только благодаря мягкому вечернему звону, у нас никогда не зародился ни Вольтер, ни Ренан» [6, с. 547].

Итак, мы выделили из очерка Розанова лишь те его «мысли-импрессии», в которых, на наш взгляд, сконцентрировались его глубокая образная характеристика «волжского мира», являющегося для Розанова своеобразной гармонической моделью национального жизнеустройства, близкой к идеальной. В пору создания очерка бытие России было далеко от идеальности, и писатель-философ это хорошо осознавал. Однако он признавался в неизменной любви к «горькой и благородной русской земле» и призывал к этому своего читателя:

«И клянусь, как ни бедна и истерзана и, наконец, унижена теперь наша Русь — я не захотел бы ни за что быть сыном какой-нибудь другой земли, кроме нее. Я думаю, тысячи читателей, пробежав эти строки мои, скажут: “аминь”» [6, с. 589].

В главных книгах «Уединенное» и диалогии «Опавшие листья» (Короб первый и второй) сквозь фрагментарность их структурного построения явно просвечиваются схожие мысли-импресии. Относительно идеи дома в самом непосредственном понимании последнего приведем, к примеру, такой фрагмент из «Опавших листьев», в котором он вспоминает свое знакомство с семьей своей второй жены — «друга», как он везде ее называет:

«До встречи с домом “бабушки”... я вообще не видел в жизни гармонии, благообразия, доброты. Мир был для меня не Космос... а Безобразия и в отчаянные минуты просто Дыра. Мне совершенно было непонятно, зачем все живут и зачем я живу, что* такое и зачем вообще жизнь — такая проклятая, тупая и никому не нужная. Думать, думать и думать (философствовать, “О понимании”) — этого всегда хотелось, это “летело”, но что творится, в области действия или вообще “жизни”, — хаос, мучение и проклятие.

И вдруг я встретил этот домик в 4 окошечка, подле Введения (церковь, Елец), где было все благо-родно.

В первый раз в жизни я увидел *благородных* людей и *благородную* жизнь.

И жизнь очень бедна, и люди очень бедны <...> Но никакой тоски, даже жалоб не было. Было что-то “благословенное” в самом доме, в деревянных сенях, в окошечке в сенях “За-Сосну” (часть города) <...> И никто никого не обижал в этом благословенном доме. Тут не было совсем “сердитости”, без которой я не помню ни одного русского дома <...>.

Я был удивлен. Моя новая “философия”, уже не “понимания”, а “жизни” началась с великого удивления <...>: как может быть жизнь благородна и в зависимости от одного этого — счастлива; как люди могут во всем нуждаться <...> и быть счастливыми потому одному, что они ни против кого не грешат (не завидуют) и ни против никого не виновны...

И я все полюбил. Устал писать. Но с этого и началась моя новая жизнь» [5, с. 139–140]. (Курсив автора).

Далее в его книг много фрагментов, эти важнейшие для автора мысли лейтмотивно проводящие. При этом очевидно, насколько близок Розанов Леонтьеву в основе своего христианского мировосприятия.

Что касается М. Горького, то, по нашему убеждению, в его произведениях мы можем обнаружить очень сходную идею дома, — и дома как такового, и дома-России. Особенно заметно это проявилось в дооктябрьские годы в романе «Жизнь Матвея Кожемякина», до сих пор «непрочитанного» произведения. Поскольку об этом романе нам доводилось писать, здесь обозначим лишь следующее. Образ летописца окуровского бытия Матвея Кожемякина должен быть рассматриваем как в определенной степени предшественник Клим Самгина как человек *наблюдающий, свидетель истории*, — пусть

только своего небольшого уездного городка. Его рефлексирующее сознание анализирует причины несостоятельности собственной жизни, он предпринимает попытку «познания скорбной жизни уездного города» [2, с. 119].

Многие годы было принято вменить в вину этому герою неумение и нежелание вырваться из «окуровского болота». Однако не было замечено, что проблема «ухода» здесь у Горького поставлена весьма полемически. Отвечая на советы Евгении уехать из города, Матвей отвечает: «Что ж это будет, если все уезжать станут... Надо кому-нибудь на одном месте жить» [2, с. 359]. Это, как нам представляется, как раз и есть важнейший итог «нравственных усилий» Матвея, а отнюдь не пассивная нерешительность. Ведь герой Горького — не обычный житель города, он — его летописец, и эта уготованная ему судьбой роль обусловила необыкновенно глубокое чувство неразрывности своей судьбы с Окуровым, даже чувство ответственности за его будущее.

Матвей Кожемякин наделен Горьким именно «летописным мышлением»: ведь исстари, с древнейших времен, с «Повести временных лет» летописцем становился тот, кто обладал даром мыслить исторически, сопрягать отдельные события с общерусскими заботами, национальными проблемами. И в повести Горького самое главное достоинство записок героя видится в том, что в них сквозь судьбу одинокого города, каких множество на русской земле, видятся контуры всеобщих социальных бед.

Удивительно, что за привычным клише безвольного созерцателя в Матвее не видели постепенно вызревающего непреодолимого желания активного действия, причем основанного на христианских представлениях о бытии. В своей напряженной внутренней жизни герой Горького сумел постичь основы национальной духовной традиции. Так, Матвей не раз писал о своем стремлении выбежать «на люди» и крикнуть: «Братцы! Россию-то пожалейте, дело-то древнее, на крови, на костях строенное!» [2, с. 419]. Он убеждает: «Надо любить, тогда не будет ни страха, ни одиночества, — надо любить!» [2, с. 365]. Все более часто заявляет о себе в душе Матвея чувство любви к людям, выраставшее из жгуче-болезненного чувства жалости к ним: «Милые мои люди, несчастные люди, нестерпимо, до тоски смертной жаль вас...» [2, с. 366].

Конечно, восхищение Матвея молодежью носит несколько романтически-возвышенный характер, и ее миссия в будущем не связана здесь с предстоящими революционными преобразованиями. Доминирует идея непрерывности добра и активности преобразовательного человеческого деяния.

Люба Матушкина, привязавшаяся к Кожемякину, оценившая его летописный труд, и ее друзья мечтают о том, чтобы «люди отказались быть жестокими», для них не свойственно восприятие времени как всепоглощающей скуки, они убеждены в его благой поступательности. Так, Люба говорит

Кожемякину: «Вы должны теперь беречь себя, вам нужно дописать обо всем, что было — чего больше не будет!» [2, с. 536, 601]. Через Матвея Кожемякина Горький проводит мысль о благотворной связи национальных нравственных традиций: «...если знание старцев соединится дружественно с доверчивой чистой силой юности — непрерывен будет тогда рост добра на земле» [2, с. 575].

В итоге оказывается, что Матвей с радостью осознает важнейшие духовные постулаты христианства: «Человек послан богом на землю эту для деяний добрых, для украшения земли радостями», — и здесь же ставит вопрос, одновременно подводящий итог его собственной жизни, жизни целого поколения, и, по сути дела, проецирующий задачи для следующего: «...а мы для чего жили, где деяния наши, достойные похвалы людской и благодарной улыбки божией?» [2, с. 602].

Идея активного деятельного добра по нарастающей развивается в повести. Она вовсе не нова: народную точку зрения не раз высказывают здесь и старый солдат Пушкарь, и татарин Шакир. «Чтоб всяк человек дела своего достоин был — вот те закон! Тут же всякой жизни оправданье. Работай!» — убеждал Пушкарь [2, с. 234].

А к финалу произведения эта идея становится ведущей, аккордно завершающей сюжет повести. Кожемякин отдает все свои деньги на благоустройство города подрядчику Сухобаеву. Этому можно сказать, эпизодическому образу уделено весьма много внимания в финале повести. Уже собственно дело Сухобаева — строительство — живое воплощение идеи реального преобразования жизни. Сухобаев убеждает своих сомневающихся в его начинаниях земляков: «Пробежит лет десяток, и не узнать будет ни города, ни людей: прямо коробочка с конфетами, честное слово-с!» [2, с. 553]. Важно при этом, что в предпринимателе Кожемякина привлекает стремление «прожить без осуждения людьми, с пользой для них, не зря...» [2, с. 560]. И эти мысли его необычайно точно совпадают с думами Матвея, который в последних записях, предчувствуя скорый свой уход, просит прощения «себе и всем, кто бесцветной жизнью обездолил землю» [2, с. 603]. Это «и всем...» здесь особенно важно: Матвей так и остается летописцем, который не мыслит своей судьбы отдельно от судьбы своих сограждан. А можно сказать и так: судьба человеческая и судьба народная связываются здесь Горьким в аспекте их соотносительности с яркостью творческого, положительно-преобразовательного начала жизни своего дома — России, основанного на православной аксиологии.

Типологически необычайно близок Матвею Кожемякину Клим Самгин. В ограниченных рамках данного материала скажем лишь о том, как к концу романа на основании целого ряда образов-впечатлений главного героя можно вести речь о вере Клина Самгина в существовании противостоящих постепенно наступающему и пугающему хаосу положительных начал бытия.

Эти начала связаны в романе в основном не с процессами внутренней жизни героя, а с его внешними впечатлениями. Можно сказать, что Клим Самгин у Горького рисует здесь свою модель идеального бытия, вкрапляя по мере своего мужания все новые краски в этот воображаемый образ. В первую очередь, это касается у него образа города, своего родного провинциального города, который он в свои юные годы не очень-то и ценил. Понимание пришло со знакомством с местным историком Козловым, — скорее, это было не понимание, а интуитивное ощущение на эмоциональном уровне метафизических основ бытия. Теперь в воображении Клина возникает субъективированный образ «благожелательного города»:

«Чувство, которое разбудил в нем старик, было сродно умилению, испытанному на выставке, но еще более охмеляющим... В маленьком прозрачном облаке пряталась луна, правильно круглая... внизу, над крышами, — золотые караванчики церковных глав, все было окутано лаской летней ночи, казалось обновленным и, главное, благожелательным к человеку. Именно так чувствовал Самгин: все благожелательно — луна, ветер, запахи, приглушенный полночью шумок города и эти уютные гнезда миролюбивых потомков стрельцов, пушкарей, беглых холопов, озорных казаков...» [1, с. 36].

Одну из улиц города старик-историк называет «улицей для сосредоточенной жизни» [1, с. 31], и это очень нравится Климу.

Когда же читаем об облике города, каким он видится Климу, идущему рядом с Козловым, то возникает ассоциация с картинами Кустодиева, — мы видим тот гармоничный густонаселенный «русский мир», который так любил поэтизировать художник:

«Шли в гору по тихой улице, мимо одноэтажных, уютных домиков в три, пять окон с кисейными занавесками, с цветами на подоконниках. Ставни окон, стены домов, ворота окрашены зеленой, синей, коричневой, белой краской; <...> во дворах, в садах кричали и смеялись дети, кое-где в окнах мелькали девичьи лица, в одном доме работал настройщик рояля, с горы и снизу доносился разноголосый благовест ко всенощной; во влажном воздухе серенького дня медь колоколов звучала негромко и томно» [1, с. 31].

В художественном мире Б. Кустодиева, примкнувшего к «Миру искусства» в 1910-е годы, многонаселенном, праздничном, пропитанном «русским духом», импрессионизм художественного мышления проявился необычайно самобытно. В жанровых полотнах Кустодиева поражает новизна философско-художественного решения картины: «Почти всюду бытовая сцена дана на лоне природы, обладающей такой одухотворенностью, сокровенностью, что человек, группа людей, независимо от своих занятий, уже “оправданы” как часть великого целого...» [7, с. 24]. Как видим, М. Горькому было типологически

близко такое мировидение, которым он наделил своего героя в молодости. Ощутимы здесь и переключки с Розановым как автором «Русского Нила».

Праздничная красочность, солнечность, цветное богатство картин Кустодиева как выражение его восхищения красотой мира — еще одна заметная черта импрессионистичности мироощущения художника. И Клим Самгин равнодушен к красоте жизни природы, — хотя в интеллектуальном романе эта сторона жизни дана весьма пунктирно. Но те страницы, которые посвящены восприятию Климом природной жизни, отличаются у Горького импрессионистической колоритностью, одухотворенностью, представлением о неповторимости ситуаций, жизненных мгновений и — неповторимости индивидуально-личностного видения. И это касается, в том числе его размышлений о судьбах родины.

Так, уже став профессиональным адвокатом, Клим много ездил по России: «В общем Самгину нравилось ездить по капризно изогнутым дорогам, по берегам ленивых рек и перелесками. Мутно-голубые дали, синеватая мгла лесов, игра ветра колосьями хлеба, пение жаворонков, хмельные запахи — все это, вторгаясь в душу, умиротворяло ее. Картины стояли на холмах среди полей барские усадьбы, кресты сельских храмов лучисто сияли над землею, и Самгин думал: “Вот это — настоящая Русь, красивая, уютная земля простых людей”» [1, с. 303].

По своему элегическому ладу такая зарисовка близка пейзажу настроения И. Левитана. И, как видим, при этом открыто, декларативно заявлена здесь позиция героя, определяющего для себя позитивные константы национального бытия.

Позитивные константы русской жизни Клим Самгин связывает и с особенностями национального характера. Конечно, такой важный вопрос требует специального внимания; в русле наших размышлений обозначим лишь один аспект: восприятие его героем в субъективном ракурсе, через «отраженное впечатление», — постижение национального характера сквозь призму взглядов В. О. Ключевского, Н. М. Карамзина, произведений русской классики.

Полагаем, особое место в персонажной системе романа занимает образ Анфимьевны, «домоправительницы» Самгина и Варвары в Москве. Самгин очень ценил ее «добродушную преданность людям», ее материнскую заботу обо всех, кто попадал под ее опеку. В один из вечеров «он вспомнил ... няню — бабушку Дронова, няню Пушкина и других больших русских людей» [1, с. 82].

«Вот об этих русских женщинах Некрасов забыл написать, — думал Самгин. — И никто не написал, как значительна их роль в деле воспитания русской

души, а может быть, они привили народолюбие больше, чем книги людей, воспитанных ими, и более здоровое, — задумался он. — “Коня на скаку остановит, в горящую избу войдет”, — это красиво, но полезнее войти в будничную жизнь вот так глубоко, как входят эти простые, самоотверженно очищающие жизнь от пыли, сора» [1, с. 82].

Оригинальна и глубока символичность восприятия образа простой русской женщины героем Горького: няня, бабушка — конечно, не случайно эти ипостаси женского народного характера близки писателю. Но мысль об очищающем жизнь их воздействии, пожалуй, уникальна в своем роде. Очищение деятельной добротой, милосердием, незаметным подвигом самопожертвования. И, конечно же, в этом ряду на первом месте — незабываемый образ его бабушки Акулины Ивановны из автобиографических повестей. Известно, что Блок говорил: «Бабушка у Горького — это Россия».

Итак, подводя итоги нашему небольшому исследованию, заметим следующее. Полагаем, проведенный анализ помогает убедиться, насколько органична взаимосвязь религиозно-философских воззрений, художественного сознания философов и одновременно писателей, какими были К. Н. Леонтьев и В. В. Розанов, с творчеством М. Горького. В их произведениях типологически родственно осмыслилась идея дома-России, настойчиво и вместе с тем органично проводилась идея положительных преобразовательных начал жизни, ее устройства по законам христианского милосердия, присущей русской душе идее соборности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Горький М. Жизнь Клима Самгина // Горький А. М. Собр. соч. в 30 т. — М.: Художественная литература, 1952. Т. 20. — 638 с.
2. Горький М. Жизнь Матвея Кожемякина // Горький А. М. Собр. соч.: в 30 т. — М.: Художественная литература, 1949. Т. 9. — С. 119–465.
3. Леонтьев К. Н. В своем краю // Леонтьев К. Н. Собр. соч.: в 9 т. — М.: Изд. В. М. Саблина, 1912. Т. I. — С. 263–595.
4. Леонтьев К. Н. Подлипки // Леонтьев К. Н. Собр. соч.: в 9 т. — М.: Изд. В. М. Саблина, 1912. Т. I. — С. 1–263.
5. Розанов В. В. Опавшие листья. Короб первый // Розанов В. В. Уединенное. — М.: Политиздат, 1990. — С. 87–203.
6. Розанов В. В. Русский Нил // Розанов В. В. Сумерки просвещения. — М.: Педагогика, 1990. — С. 525–595.
7. Смирнова Л. А. Русская литература конца XIX — начала XX века: учеб. для студентов пед. институтов и ун-тов. — М.: Просвещение, 1993. — 399 с.
8. Соловьев Вл. Импрессионизм мысли // Соловьев Вл. Стихотворения. Эстетика. Литературная критика. — М.: Книга, 1990. — С. 366–372.

DOI 10.25991/AE.2019.61.35.012
УДК 882 (09)

В. Т. Захарова

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

МОТИВЫ ДЕТСТВА И СТАРОСТИ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ВОСПРИЯТИИ М. ГОРЬКОГО*

Цель статьи — на примере анализа ранней прозы М. Горького выявить глубокую сущностную соотнесенность детства и старости в художественном сознании М. Горького. Наиболее онтологически значимым оказывается тип смиренномудрой старости, которой свойственно бесконфликтное принятие христианского вероучения. Детство и старость выступают во взаимодополняющих и обогащающих друг друга отношениях; благотворность этих отношений во многом определена родственной целостностью натур героев, на интуитивно-эмоциональном уровне ощущавших свою светлую предназначенность к всеобъемлющей любви, преображающей мир.

Ключевые слова: проза М. Горького, архетип вешего старика (старухи), детство, старость, онтологический аспект, мифопоэтика, христианское мировосприятие.

V. T. Zakharova

MOTIVES OF CHILDHOOD AND OLD AGE IN THE ARTISTIC PERCEPTION OF M. GORKY.

The purpose of the article is to identify the deep essential correlation of childhood and old age in M. Gorky's artistic mind using the example of M. Gorky's early prose. The most ontologically significant is the type of meek old age, which is characteristic of the conflict-free acceptance of Christian doctrine. Childhood and old age appear in complementary and enriching relationships; the beneficence of these relationships is largely determined by the kinship integrity of the natures of the heroes, who, on an intuitive-emotional level, felt their bright destiny for all-embracing love that transforms the world.

Keywords: M. Gorky's prose, the archetype of the old man (old women), childhood, old age, ontological aspect, mythopoetics, Christian world perception.

С самых первых шагов в литературе, буквально с первого же появившегося в печати рассказа «Макар Чудра», подписанного еще неизвестным для читателя именем — М. Горький, — талантливый художник обнаружил приверженность к постановке сложнейших бытийных проблем, что так свойственно русской классической литературе. «А ты можешь сделать людей счастливыми?» — задает юному герою один из «проклятых вопросов» старый цыган [цит. по: 1]. И в целом ряде ранних его широко известных произведений: «Старуха Изергиль», «Песня о Соколе» — появляется образ старика или старухи, воплощающий народную мудрость, с которой соотносит герой-повествователь свои искания.

Исходя из представлений о том, что эстетическому сознанию Горького-прозаика был присущ синтезированный характер как отличительная мета искусства Серебряного века, тяготение к неореалистическому типу художественного мышления, выделим одно из доминантных начал в сложном синтезе его текстов — их мифологизм. Не ставя задачей в углубление этой теоретико-литературной проблемы применительно к творчеству Горького, укажем, что в последние годы к ней плодотворно

обращались современные литературоведы (Л. А. Спиридонова, Н. Н. Иванов, А. Кунарев, В. А. Ханов).

В интересующем нас аспекте важно увидеть, что мифопоэтика молодого автора восходила к многослойной (и многосложной) подпочве; а в создании легенд о Лойко Зобаре и о Ларре к глубинам художественной прапамяти Горький шел от традиции А. Пушкина как создателя поэмы «Цыганы». Осознавая, насколько это самодостаточная проблема, здесь обозначим лишь функцию образов старого цыгана у Пушкина и — Макара Чудры, а также старейшин племени у Горького.

Глубоко было замечено в свое время Вяч. Ивановым, что в «Цыганах» Пушкин предоставил «одному (молодому Цыгану) роль формально и внутренне второстепенную, другому (старика) — роль как бы предводителя хора, почтенный сан мудрого соборной мудростью выразителя начал общинного, сверхличного сознания» [2, с. 198]. Знаменательно, что высокий нравственный ориентир Горький связывает вначале с образом современного ему мудреца, — хотя и разочарованного в поисках смысла жизни, но мудрого именно мудростью вольного, общинного сознания («Макар Чудра»), а вскоре —

* 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».

с цельным нравственным мировидением старейшин древней общины («Старуха Изергиль», легенда о Ларре). Таким образом, очевиден проявленный с самого начала творческого пути глубокий интерес писателя к старости как к определенному философско-этическому статусу.

Художественный мир произведений Горького густо населен и детьми. Филологическая масштабность в постижении Горьким русского бытия в целом и детства как онтологически значимого этапа в жизни человека, думается, осмыслена все еще достаточно полно. В ограниченных рамках данного материала предпринимается попытка исследования соотношенности детства и старости в прозе Горького дооктябрьского периода, при этом отобраны произведения, в которых эта соотношенность проявляется на сюжетном уровне.

В. В. Розанов писал в «Опавших листьях»: «...я имел безумную влюбленность в стариков и детей. Это — МЕТАФИЗИЧЕСКИЙ ВОЗРАСТ. Он полон интереса и значительности. Тут чувствуется «Ад» и «Небо» [3, с. 39; выд. автором]. Думается, у Горького нередко можно обнаружить сходный подход к этой проблеме. Яркое свидетельство тому — один из самых ранних его рассказов «Дед Архип и Ленька» (1893). Написанный 25-летним писателем, рассказ этот поражает силой трагизма. Нищий и больной дед Архип, страдающий от мысли, что после его смерти совсем без средств к существованию останется выпестованный им с младенчества 10-летний внук Ленька, совершил кражу в богатой кубанской станице: кинжал и шелковый платок. Ленька потрясен случившимся: униженный их положением нищих, он тем не менее обладал внутренним чувством собственного достоинства от усвоенных благодаря тому же деду христианских норм жизни, знал, что они — не воры. Случившееся в станице усилило эмоциональную реакцию Леньки из-за встречи с горько плачущей девочкой, считавшей, что она потеряла свой платок и боявшейся гнева отца (Ленька в тот момент еще не знал, что платок украден дедом).

Кульминацией рассказа является драматическая сцена в грозу, когда мальчик бросает старику страшное обвинение: «У дити украл... Старый, а туда же... Не будет тебе на том свете прощенья за это!». Пораженный и обиженный дед соглашается с Ленькой: «Все для тебя... Бог видит все... Он знает... что воровал... знает... Он меня накажет... И наказал уж... Господи! Наказал ты меня!.. а? наказал?.. Рукой ребенка убил ты меня! Верно, господи!.. Правильно!..» От пережитого потрясения гибнут оба: и старик, и мальчик.

В огромном мире горьковской прозы можно встретить множество погибающих героев, — и всегда причиной их гибели оказывается чья-то так или иначе непосредственно проявленная жестокость. И только в этом раннем рассказе причина именно нравственная: невозможность для деда пережить свой грех, преступление через заповеди Божьи именно перед лицом ребенка, а для мальчика невы-

носимой оказывается тяжесть дедова греха перед Богом, стыд перед людским судом.

Повесть «Трое» (1901) обозначила усиление интереса набиравшего силу писателя к художественному осмыслению детства и старости в их взаимном соучастии. События повести во многом даны через восприятие ее главного героя Ильи Лунева по мере его взросления. Уже на первых страницах повести появляется образ, имеющий, на наш взгляд, концептуальное значение — образ дедушки Еремея. Он выделен из всей массы жильцов грязного и тесного дома, где поселились Илья с дядей.

Автору этих строк уже приходилось писать о художественном пространстве в прозе Горького (в том числе и в повести «Трое»), организованном в духе формирующейся в эпоху Серебряного века эстетики неореализма с несвойственной до тех пор реалистическому искусству активностью внефабульной образности, усилению подтекстовой ассоциативности, мощного символического начала. В рамках данной работы укажем лишь на следующее. Образ этого дома, мрачный, антиэстетичный, стал у Горького почти равнодействующим с персонажами повести лицом, настолько емкую символичность он вбирает в себя. Дом как вместилище страданий, дом, который подчинял себе, вбирал, отнимал пространство света и воздуха (в комнате дяди Терентия «окно упиралось в стену сарая; стена загораживала небо, солнце, звезды»), — Илья позднее назовет «проклятым домом».

Дедушке Еремею оказалась уготованной в повести особая роль: он выводил детей из мира жестокости и нечистоты в прекрасный мир сказок, мир христианского милосердия, носителем которого были не только герои, о которых он рассказывал, но и он сам, а Илью он вывел из дома — «западни» на вольный простор природы. Радостным было общение со стариком для детей, уже многое испытавших в жизни.

В. Розанов писал в «Опавших листьях», что старость бывает «после страдания», отчего она заслуживает особого уважения [3, с. 321]. В мире произведений Горького не только старость, но и детство показано «после страдания», к тому же и среди страдания. Это детство, которое быстро утратило младенческую цельность, бесконфликтность в восприятии мира. Трогательны попытки детей оградить свой мир от мира «кипучей сутолоки жизни», того, что «ослепляло, оглушало», — автор показывает любовь Ильи и его друзей к углу двора, «за кучей мусора под бузиной, тут же росла большая старая липа... здесь было тихо, и кроме неба над головой да стены дома с тремя окнами, из которых два были заколочены, из этого уголка не видно ничего. На ветках липы чирикали воробьи, на земле, у корней ее, сидели мальчики и тихо беседовали обо всем, что занимало их». Интуитивно-сознательное стремление детей отъединиться от дисгармоничного мира взрослой жизни, — прочитывается тут мысль писателя, — органично сближает их с миром природного

бытия, частью которого были и они сами. Трагедия, по Горькому, заключается в том, что ни сами дети, ни взрослые этого не чувствовали, не понимали. Понимал только дедушка Еремей. Благодаря ему у Ильи возникло ощущение сопричастности природным просторам, их благого смысла: «Было в лугах тихо, ласково и чувствовалось, что воздух там чистый, прозрачный и сладко-пахучий...» И чувство сопричастности земной красоты Божественной воле родилось у мальчика, несомненно, под влиянием старика: «Лежа на спине, мальчик смотрел в небо, не видя конца высоте его. Грусть и дрема овладевали им, какие-то неясные образы зарождались в его воображении. Казалось ему, что в небе, неуловимо глазу, плавают кто-то огромный, прозрачно-светлый, ласково греющий, добрый и строгий, и что он, мальчик, вместе с дедом и всею землей, поднимается к нему туда, в бездонную высь, в голубое сиянье, чистоту и свет... И сердце его сладко замирало в чувстве тихой радости».

Старый тряпичник у Горького — носитель народного бытового религиозного сознания. Сказки дедушки Еремея часто заключали в себе самые важные для воспитания его маленьких слушателей нормы христианского поведения: «А и в некотором царствии, вот и в некотором государствии уродился фармазон-еретик от неведомых родителей за грехи сыном наказанных богом господом всевидящим... А и дерзок был сей сын-еретик: во Христа бога не веровал, не любил матери божией, мимо церкви шел — не кланялся, отца, матери не слушался... Ребятишки слушали тонкий голос старика и молча смотрели в его лицо».

При этом старик самой жизнью своей воплощал в себе живое, деятельное начало православной нравственности. Собирая вместе с Ильей разную ветошь, Еремей поучал мальчика: «А ты собирай эти штучки и тащи их домой. Принесешь, ребятишек обделишь, радость им дашь. Это хорошо — радость людям дать, любит это господь... Все люди радости хотят, а ее на свете ма-ало-мало!». Когда пришла пора отдать Илью в училище, старик дал дяде Терентию денег на все необходимое. А когда случилось в их доме несчастье: кузнец Савел убил свою жену — только дедушка Еремей подошел к нему, подал воды, пожалел, а потом трогательно простился с ним. И именно этому нищему старику поручил Савел присмотр за своим сыном Павлом.

Перед смертью дедушка Еремей открыл Илье заветное желание — накопленные им в нищенстве деньги отдать на постройку церкви в своей родной деревне. «Нужны людям божиим храмы. Убежище нам...» — сказал он мальчику. Церковь как истинное убежище, спасающее человека, — причем не уводящее от мира, а примиряющее с ним на просветленной, врачующей душу милосердной основе, тоже открыл Илье этот старик.

Итак, трудно переоценить значение образа Еремея для понимания авторской концепции бытия в этой повести, — и это несмотря на то, что ему от-

ведено там совсем немного места: о смерти старика говорится уже на 35-й странице текста. Очевидно, что от архетипического образа мудреца, художественно осмысленного в аспектах мифопоэтики, молодой писатель пришел к утверждению иных основ мудрой старости: они увидены Горьким в православном народном мирозерцании, всегда отличавшимся на Руси смиренномудрием, сочетавшимся с деятельным милосердием. Полагаем, в метатексте дооктябрьской горьковской прозы этот почти эпизодический образ явился предварением великолепно разработанного образа бабушки в известнейших его повестях «Детство» и «В людях».

Название первой части автобиографической трилогии — «Детство» — сознательная аллюзия на известную трилогию Л. Толстого, — о полемической «сверхзадаче» автора в этом плане литературоведы писали неоднократно (пример новейшего осмысления данной проблемы — статья Г. В. Краснова в материалах Горьковских чтений 2002 г.) [5, с. 637–639]. Различные основания для сопоставления классических произведений автобиографического жанра, полагаем, будут находиться всегда, и это вполне самостоятельная проблема. В интересующем нас аспекте отметим следующее. Как известно, Л. Толстым был задуман роман «Четыре эпохи развития», и детство мыслилось им как первая эпоха в жизни человека. Характерна в этом плане его полемика с Н. Некрасовым, изменившим заглавие при публикации в «Современнике» на «Историю моего детства». Думается, для молодого автора было важно утвердить не столько типически-психологическое в обобщенном понятии «детство», сколько типически-философское, онтологическое. Задачу свою он выполнил блистательно: детство именно как определенная эпоха в развитии личности показано в необычайно живой конкретике, — Б. Эйхенбаумом было замечено, что действие в повести происходит в течение двух дней. «Совмещенные в одном психическом акте переживания... рождаются из материала прошлого (истории), действительности, воображения (будущего) и взятые в своей совокупности создают впечатление «эпохи» [6, с. 803].

Несмотря на бросающуюся в глаза разницу исходной концепции детства у двух авторов: детство как «безусловно плодотворный источник добра» у Толстого и детство в условиях «свинцовых мерзостей дикой русской жизни» у Горького — несомненное сходство в подходах обоих авторов видится именно в онтологически обобщенном, философски «приподнятом» над сюжетной конкретикой представлении о ранней поре человеческой жизни. Внутренне полемизируя с Толстым, Горький одновременно и наследовал его художественные традиции.

Эффект онтологической обобщенности в воссоздании детского мировосприятия достигается Горьким во многом благодаря активности внефабульных средств изобразительности, столь характерной для прозы неореализма. Приметной чертой

эстетического сознания Горького в этом плане было особенное внимание к художественному пространству, о чем нам уже доводилось писать. Вот, к примеру, какой «образ детства» возникает к микрозарисовках автора: «Дети были тихи, незаметны; они прибиты к земле, как пыль дождем».

Лейтмотивны в тексте и такого рода описания душевного состояния мальчика: «Поцеловав меня, она (мать. — В.З.) ушла, а мне стало нестерпимо грустно, я выскочил из широкой, мягкой и жаркой кровати, подошел к окну и, глядя вниз на пустую улицу, окаменел в невыносимой тоске». Или: «Скучно; скучно как-то особенно, почти невыносимо; грудь наливается жидким, теплым свинцом, он давит изнутри, распирает грудь, ребра; мне кажется, что я вздуваюсь, как пузырь, и мне тесно в маленькой комнатке, под грубообразным потолком».

Мотив одиночества ребенка в мире здесь у Горького развивается по двум руслам: как мотив экзистенциального одиночества, трагически отъединяющего его от всего мира, — и как мотив одиночества целительного, отъединяющего ребенка от мира зла и жестокости и соединяющего с благодатными силами добра и красоты.

Как можно убедиться, чувство всепоглощающей тоски выражается автором порой почти фантастическим и непременно связано с образом сжимающегося, давящего пространства: «Много было интересного в доме, много забавного, но порою меня душила неотразимая тоска, весь я точно наливался чем-то тяжким и подолгу жил, как в глубокой темной яме, потеряв зрение, слух и все чувства, слепой и полумертвый». И еще один эмоционально-экспрессивный пространственный образ пугающе сопутствует маленькому герою этих повестей — образ пустоты, приобретающей вселенский, космический характер: «...Бездонная синяя пустота смотрит в окно, кажется, что дом, кухня, я — все висит на самом краю этой пустоты и, если сделать резкое движение, все сорвется в синюю, холодную дыру и полетит куда-то мимо звезд, в мертвой тишине, без шума, как тонет камень, брошенный в воду. Долго я лежал неподвижно, боясь перевернуться с боку на бок, ожидая страшного конца жизни».

Полагаем, что несмотря на совершенно определенные конкретно-бытовые психологические причины столь драматического детского одиночества, изображенного Горьким, текст его автобиографических повестей дает основание воспринимать эту прозу в масштабах общечеловеческих, бытийных, что свойственно только подлинной классике. Его маленький герой — глубоко талантливое художественное воплощение архетипа младенца, феноменология которого была убедительно проанализирована К. Г. Юнгом. Это и состояние «изначального психического страдания, а именно бессознательности», это и «иррациональный» страх перед мраком [7, с. 107]. Но «младенец», по Юнгу, означает и «нечто, развивающееся в направлении независимости»; «для „младенца“ характерны деяния, смысл которых

заключается в покорении темноты», а самое главное, на наш взгляд, что выделено Юнгом в этом архетипе, заключается в том, что он «олицетворяет жизненные силы, которые находятся за пределами ограниченного пространства нашего сознания, он олицетворяет пути и возможности, неведомые одностороннему сознанию. «Младенец» — это символ целостности, охватывающей глубинные начала Природы. Он представляет самое сильное и неизбывное желание, присущее каждому существу — желание самореализации» [7, с. 108].

Именно эта изначальная целостность, по-видимому, явилась залогом способности ребенка в горьковском повествовании преодолеть темноту, победить мрак, выйти из мира-темной ямы на простор, к свету. Выше мы говорили о том, что одиночество бывало для Алеши Пешкова и целительно, помогало укрепить нити, связывающие его с миром прекрасных жизненных начал — прежде всего, с миром природы: «Хорошо сидеть одному на краю снежного поля, слушая, как в хрустальной тишине морозного дня щебечут птицы, а где-то далеко поет, улетаая, колокольчик проезжей тройки, грустный жаворонок русской зимы...» Или: «Весной я все-таки убежал... Ласково сиял весенний день, Волга разлилась широко, на земле было шумно, просторно, — а я жил до этого дня, точно мышонок в погребе...»

В этом процессе установления благотворных связей с миром «живой жизни» природного бытия главным помощником Алеши была бабушка. Так, ночуя вместе с внуком летней ночью в саду, «бабушка не спит долго... и в тихом возбуждении рассказывает что-нибудь... И всегда она умела выбрать сказку, которая делала ночь еще значительней, еще краше». Показательно это «еще краше», свидетельствующее о рано развившейся у ребенка способности видеть и ценить красоту мироздания, которая затмевала перед ним все мелкое, суетное в жизни, даже жестокость: «Ночь идет, и с нею льется в грудь нечто сильное, освежающее, как добрая ласка матери... и стирается в памяти все, что нужно забыть, — вся едкая, мелкая пыль дня». Нельзя недооценить значимость для ребенка такого уровня общения с природой, на который его выводит бабушка. Это не просто «любовь к природе»: это рождение чувства своей кровной сопричастности Божественному всеединству бытия, включенности в этот целесообразный круг («...не то вся земля умалилась до тебя, не то ты сам чудесно разросся, развернулся и плавишься, сливаясь со всем, что вокруг»), и это поразительная взаимосвязанность эстетического и этического, — созерцательность, порождающая положительную активность («...высоко звенит жаворонок, и все цвета, звуки росой просачиваются в грудь, вызывая покойную радость, будя желание скорее встать, что-то делать и жить в дружбе со всем живым вокруг»).

Бабушка, по сути, выполняет в повествовании роль сказочного доброго волшебника в жизни мальчика, способствуя его будущему преображению в Поэта. Ее образ разительно контрастирует в по-

вести со всей персонажной системой в целом. Она и только она воплощает в себе, по сути, все лучшее, что может и должно быть в человеке. Маленькому герою Горького выпало счастье иметь родным человеком такого, который являлся воплощением лучших национальных качеств.

Есть и еще, на наш взгляд, одно объяснение причины столь плодотворного общения Алеши именно с бабушкой. Акулина Ивановна воплощает ту архетипически-младенческую цельность натуры, о которой сказано у Юнга: «Мотив младенца представляет предсознательный, младенческий аспект коллективной души» [7, с. 103]. Причем такой бабушка была всегда, не только в старости. Эта цельность позволяла ей, несмотря ни на что, видеть красоту, испытывать всеобъемлющее чувство любви, полно и доверчиво, всей душой принимать христианскую правду. Бабушка у Горького — пример «живой жизни» народной религиозности, всем строем своего мироощущения подтверждающая евангельскую Истину: «...если не обратитесь и не будете, как дети, не войдете в Царство Небесное...» (Мф. 18:3).

Итак, завершая это небольшое исследование, заметим: очевидна глубокая сущностная соотнесенность детства и старости в художественном сознании М. Горького. Наиболее онтологически значимым оказывается тип смиренномудрой старости, которой свойственно бесконфликтное приятие христианско-

го вероучения. Детство и старость выступают во взаимодополняющих и обогащающих друг друга отношениях; благотворность этих отношений во многом определена родственной целостностью натур героев, на интуитивно-эмоциональном уровне ощущавших свою включенность в целесообразный круг мироздания, причастность его Божественной красоте, свою светлую предназначенность к всеобъемлющей любви, преображающей мир.

Литература

1. Горький А. М. Полн. собр. соч.: Художественные произведения. В 25 т. М.: ИМЛИ РАН, 1968–1976.
2. Иванов Вяч. И. О «Цыганах» Пушкина // Иванов Вяч. Лик и личины России: Эстетика и литературная критика. М.: Искусство, 1995. 669 с.
3. Розанов В. В. Опавшие листья. Короб второй // Розанов В. В. Уединенное. М.: Политиздат, 1990. 543 с.
4. Захарова В. Т. Художественное пространство в повести М. Горького «Трое» // Традиции в русской литературе. Межвузовский сборник научных трудов. Нижний Новгород, 2000. С. 101–111.
5. Краснов Г. В. В спорах с Л. Н. Толстым и Ф. М. Достоевским // Максим Горький и литературные искания XX столетия. Горьковские чтения 2002. Мат. межд. конф. Н. Новгород: изд. НГУ, 2004. С. 637–639.
6. История русской литературы в 4 т. Л.: Наука, 1982. Т. 3. 438 с.
7. Юнг К. Г. Душа и миф: шесть архетипов / пер. с англ. К.; М.: «Порт-Рояль — Совершенство», 1997. 384 с.

DOI 10.25991/AE.2019.51.18.013
УДК 821.161.1.09

В. Т. Захарова, Л. К. Оляндэр

Захарова Виктория Трофимовна — доктор филологических наук, профессор, Нижегородский государственный университет имени Козьмы Минина
victoriazaharova95@gmail.com

Оляндэр Луиза Константиновна — доктор филологических наук, профессор,
Восточноевропейский национальный университет имени Леси Украинки (Луцк, Украина)
olk32@ukr.net

ВОЛГА КАК ОБРАЗ-СИМВОЛ РОССИИ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МИРЕ М. ГОРЬКОГО*

Цель статьи состоит в том, чтобы через анализ поэтики установить роль и место великой русской реки в художественной системе М. Горького; раскрыть в созданной писателем картине мира образ Волги как символ России, взятый на фоне широкого литературного контекста и контекста других искусств.

Ключевые слова: русская литература начала XX века, М. Горький, гидронимы

V. T. Zakharova, L. K. Oliander

VOLGA AS THE IMAGE-SYMBOL OF RUSSIA IN THE ART WORLD BY M. GORKY

The purpose of the article is to establish the role and place of the great Russian river in the art system of M. Gorky through the analysis of poetics; to reveal in the picture of the world created by the writer the image of the Volga river as a symbol of Russia, taken against the background of a wide literary context and the context of other arts.

Keywords: Russian literature of the early twentieth century, M. Gorky, hydronyms

Как известно, с самых древних времен в русском национальном художественном мышлении осознавалась взаимосвязь родной природы и человеческого бытия. В славянской мифологии все в природе воспринималось поэтически-одухотворенно, ибо в ней человек находил живое существо, которое готово было отозваться на и на его скорби, и на его веселье. Вода и водные топосы — *река, озеро, море* — всегда были объектом мифопоэтического толкования, у всех народов сохранилось множество легенд о происхождении и исторической соотнесенности их с жизнью человека. Позднее, в древнерусском искусстве христианской эпохи, глубоко отразились представления о *сакральном* характере русской природы. Неслучайно один из самых первых поэтов, воспевавших великую русскую реку в стихотворении «Волга», «опубликованном впервые в альманахе «Аглая», (1794, кн. 1)» [5, с. 97] — Н. Карамзин, «объединяя... элегию с одой, на чем обоснованно акцентирует Д. Завельская, — стремился сочетать индивидуальное чувство, субъективную привязанность к родным местам, с более масштабным ощущением бытия в его онтологической сакральности» [5, с. 101].

Этот важнейший аспект древнерусского художественного сознания, обстоятельно исследованного В. Н. Топоровым, который писал:

«...сакральность (или даже гиперсакральность) древнерусской традиции проявляется прежде всего в том, что 1) все должно быть сакрализовано, вырвано из власти злого начала — примириться с меньшим

нельзя — возвращено к исходному состоянию целостности, нетронутости, чистоты; 2) существует единая универсальная цель (сверхцель), самое заветное желание, самая сокровенная мечта-надежда — *святое царство* (святость, святая жизнь) на земле и для человека; сильно и актуально упование на то, что это святое состояние может быть предельно приближено в пространстве и времени к *здесь и сейчас* (литургия уже есть образ этого состояния; отсюда и стремление продлить литургическое время, с одной стороны, и невнимание к профаническому, с другой)» [18, с. 8–9].

К такому сакрализируемому пространству в приведенном здесь перечне топосов относится прежде всего архетипический образ *реки*, находящий разнообразное воплощение в не только в художественной литературе, но и в живописи, и музыке, и скульптуре, где он нередко наполняется глубоким художественно-философским, нередко и религиозным смыслом. Звучание в образовавшемся широком пространственно-временном континууме множественных голосов, которые находятся между собой в диалогических отношениях, передает напряженность ищущей мысли и силу переживаний. Ярким свидетельством тому служат картины М. В. Нестерова (1862–1942), знавшего М. Горького с 1901 г., — «Душа народа», Вечер на Волге. Одиночество» и др., вызывавшие взволнованные отзывы современников:

«Это тоже, — писал художник, поэт и критик С. Маковский о картине «Вечер на Волге», — поэзия чего-то большого и смутного, выходящего за грани личности.

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

Не поэзия индивидуального вдохновения, но поэзия, говорящая о даях и озарениях народа. <...> ... надо... отдалиться наваждению — и тогда вдруг по-иному зацветают краски, и оживут тени, и улыбнется кто-то, таинственный “на том берегу”. <...> И я люблю его за эту улыбку. В ней — далекое и вместе с тем близкое, народное, загадочное, реальное: и христианская умиленность “Божьим садом”, и другая, не христианская, а уходящая в глубь далекого язычества религиозность постижения мира и тайны» [14].

Онтологический план тут очевиден, как очевидна и близость высказанных в разное время суждений — эмоционально выраженной мысли С. Маковского с теоретически обоснованной мыслью В. Топорова. Сказанное характеризует не только образ Волги, но и образы других рек, таких, например, как Ока. Русская литература — да и искусство в целом, — последующих эпох во многом наследовала тем воззрениям, на которые указывал В. Топоров. И восприятие природы художники слова отражали далеко не как пейзажный фон к событийной канве. Это объясняется такой существенной чертой жизнедеятельности искусства, как «эволюционная топика», по словам академика А. М. Панченко, убежденного, что существует «нравственно-художественная топика, общая для Древней Руси и для России нового и новейшего времени» [16, с. 262].

Творчество многих видных писателей XX столетия подтверждает подобные представления. На примере художественных произведений М. Горького. И. С. Шмелева, Б. К. Зайцева, талантливого ученика И. А. Бунина — Л. Ф. Зурова нам уже доводилось анализировать проблему осмысления ими реки как сакрального топоса [См. подробно: 4; 7]. Каждый из них, создавая в эмиграции свой индивидуально-авторский миф о России ушедшей, в свой художественный космос непременно вписывал образ реки своего детства.

Так, Москва-река для И. Шмелева — органическая часть сакрального эпицентра русской государственности — Московского Кремля, это начало пути знаменитого русского «Богомолья» — в Троице-Сергиеву Лавру. Онтологичность образа Оки, многомерно отразившаяся в произведениях Б. Зайцева, метафорически выражена в книге эмигрантского писателя и философа Ф. Степуна «Встречи» (Нью-Йорк, 1968), где философ утверждал, что у Зайцева Ока впадает не в Волгу, а в вечность. В повестях и романах Л. Зурова река Великая, играющая заметную роль в концепции каждого произведения и часто называемая по имени, вместе с тем имеет и обобщающее имя — «воды». Благодаря этому представления читателя соотносятся с библейским контекстом, ибо произведения Л. Зурова актуализируют представления о сакральности «вод многих», которые есть неотъемлемая часть сотворенного Господом мира.

Однако у реки Волги есть одна отличительная особенность — только она соотносится в народном сознании с образом-архетипом *Матери*, только в ее

честь в 1953 г. был воздвигнут монумент на Рыбинском водохранилище, ставший с 2006 г. символом города Рыбинск — «Мать-Волга» (скульптор С. Шапошников, В. Малашкина, архитектор Н. Донских). И неслучайно поэт, прозаик, мемуарист, публицист русского зарубежья Вс. Н. Иванов (1888–1971), принадлежавший к его «харбинской ветви», ностальгируя по родине (он вернулся в СССР только в 1945 г.) назвал свой очерк — «Мать Волга». Этот очерк вошел в широко известную в эмиграции книгу «Огни в тумане. Думы о русском опыте» (1932), посвященную событиям революции и гражданской войны [См.:12].

Важно обратить внимание на еще одно обстоятельство, которое нельзя упускать из виду — *архетип Матери* соотносится с образом Родины — *матушкой Русью*. Размышляя над всем этим, необходимо иметь в виду замечания К. Г. Юнга о том, что *архетип Матери* имеет и положительные и отрицательные стороны.

«Вещи, вызывающие у нас, — пишет философ, — набожность или чувство благоговения, такие как церковь, университет, город, страна, небо, земля, леса и моря (или какие-то другие воды), преисподняя и луна, или просто какой-то предмет, — все они могут быть материнскими символами. Этот архетип часто ассоциируется с местами или вещами, которые символизируют плодородие и изобилие: рог изобилия, вспаханное поле, сад. Он может быть связан со скалой, пещерой, деревом, весной, родником или с разнообразными сосудами, такими как купель для крещения, или цветами, имеющими форму чаши (роза, лотос). Магический круг, или мандала, ввиду его защитной функции, может быть формой материнского архетипа. С ним также ассоциируются полые предметы: духовка, кухонная посуда и, конечно же, матка или что-либо подобной формы. Дополняют этот список многие животные, такие как корова, заяц, полезные животные в целом. Все эти символы могут иметь как позитивное, благоприятное значение, так и негативное, связанное злом» [19, с. 218].

Однако нужно не рассматривать писательский художественный текст в качестве своеобразной иллюстрации к положениям ученого, а подойти к образам Волги-матушки и матушки Руси с несколько иных позиций, учитывая их определенную «метафоризацию». Благоприятной почвой для этого послужил образ великой реки, созданный И. Буниным, который глубоко — с учетом текстовых особенностей проанализирован в статье О. В. Богдановой и Цзыюань Лю — «Топос Волги как экспликат черт русского национального характера (“Речной трактир” И. А. Бунина):

«...для Бунина (и его читателей-эмигрантов) просторы Волги, ее течение, ее срединно-русская топономика воспринимались (вслед за А. Н. Островским, например) как метафора-символ Руси, России, родины. <...> Между тем картины приволжских просторов, воссозданные на страницах «Речного трак-

тира», до странности не сентиментальны, не романтизированы и не ностальгичны. Скорее наоборот — вещественность изображаемого Буниным мира дерзка, жестка, почти разоблачительна. Герой-расказчик от красот «самой Волги» очень скоро переходит на «дикое величие» Руси. <...> Портовые берега Волги смыкаются в воспоминаниях героя с образом (атмосферой) речного трактира, в котором он оказался, — и трактирные реалии квалифицируются героем тоже как очень русские и тоже далеко не сентиментальные. Если вспомнить «портовые сцены» в рассказах, например, А. Куприна или М. Горького, то воображение сразу и непременно заполняют образы русских приволжских богатырей, мотивы мощи и могущества русского народного слова, глубинной духовности русской речи, пронзительности и проникновенности русской песни, задора. Однако у Бунина любование «русским фоном» вытесняется явной карикатурой на русский провинциальный быт, праздность и разгул» [2, с. 132].

Глубоко проанализировав все тончайшие текст-овые связи, авторы приходят к обоснованному выводу:

«Бунин... размышлял о противоречиях русской национальной жизни, о ее святости и греховности, о высоком духе и низменной порочности, о притягательности Руси и одновременном ее отторжении. <...> Таким образом, волжский топос обнаруживает философскую настроенность позднего Бунина, вводит в писательское понимание сложности национального характера, насыщает рассказ бытийными (бытийственными) закономерностями» [2, с. 135].

Однако чаще всего, в т. ч. и у Горького, Волга в искусстве ассоциируется прежде всего с волей, свободой и даже очищением, как, например, в опере П. И. Чайковского «Чардейка», которая, по определению Б. В. Асафьева (1884–1949),

«...была первым по своей целеустремленности русским симфоническим и бытовым романом в русском музыкальном театре. Именно рядом с природой, с действием у русской реки, с задушевными признаниями (отсюда песенно-романтический тонус), с русской гульбой в слободке заречной, с суеверными оберегами от жизни, с русской жестокой ревностью и мстостью, с жуткой страстью сильных суровых характеров...» [1]

Исходя из оценки выдающегося музыкального критика и отмечая, что композитор создал глубоко русский характер, А. Л. Латухина и М. Л. Овчинникова подчеркнули:

«Не случайно оркестровое вступление к опере, построенное на теме ее экспозиционного ариозо „Глянуть с Нижнего“, одновременно представляет собой картину широкой полноводной русской реки, то бурной и грозной, то тихой и спокойной в своем могучем величавом течении:

Глянуть с Нижнего, со крутой горы
кормилицу Волгу-матушку,
Где в желтых песках, в зеленых лугах
Обнялась она с Окой сестрой...
Что за ширь кругом!... Конца-краю нет!...
Конца-краю нет!
И засмотришься, залюбуешься,
И в самой тебе та же ширь-простор,
Вольной птицею полететь туда,
Во раздолье то, душа просится...

Так, образ Волги становится олицетворением свободы, воли. [13, с. 159].

Надо сказать, что своей многоаспектностью М. Горький вступает «со своей партией» и в этот контекст, развивая следующую мысль: *Царица-река* [3, т. 12, с. 325] Волга занимает исключительно важное место в самосознании и мироощущении русского человека, являясь для него прежде всего символом родной земли. Однако надо отметить, что для М. Горького, как и для В. Розанова [См. подробнее: 11, с. 14], под воздействием жизненных обстоятельств все же отношение к Волге было особым и в сугубо личном, и в эстетическом, и метафизическом планах. Биографический фактор сыграл немаловажную — хотя и нерешающую — роль в том, что Волга стала ключевым образом в горьковской художественной системе. В основу ее образа легли осознанные и подсознательные впечатления от реки и переживания, вызванные ею. Все это придает волжским картинам в горьковском творчестве особую теплоту и эмоциональность. Именно под таким углом склоняют рассматривать образ Волги в творчестве М. Горького мысли/выводы Е. Замятина. Писатель едва ли не первый заговорил, естественно не употребляя еще не существовавшего в ту пору термина *ключевой образ*, о том, что М. Горький во многом был духовным детищем Нижнего Новгорода, т. е. того историко-социального и культурного явления, которое теперь осмысливается как Нижегородский текст. Замятинские слова: «Горький прежде всего связан с Волгой» и «бурлацкая кровь» — таят в себе кодовое значение и требуют расшифровки с помощью всего наследия писателя. Не случайно Е. Замятин обронил фразу: в Нижнем Новгороде «жили рядом Россия XVI и XX века» [т. 2, с. 284]. Такое сплетение исторических хронотопов в нижегородском тексте, можно сказать, на генном уровне определило характер ментальности не только М. Горького, но и многих поколений нижегородцев. В этом отношении интересно рядоположение волжских пейзажей М. Горького и картины «Свияжск» (1967), созданной талантливым живописцем К. А. Васильевым (1942–1976), смотревшего с высокого берега Волги, Лысой горы, на крепость, возведенную по велению Ивана Грозного нижегородскими мастерами на Столовой горе. Бескрайний водный простор, где на самом горизонте Свияга впадает в Волгу — уводит в глубины русской истории и одновременно дает почувствовать широту народного характера. При сопоставлении не только обнаруживается их созвучие, но обогаща-

ется метатекстовое пространство приведений обоих авторов. Обнаруживается, что народный характер раскрывается на глубине ментального уровня.

В повести «Детство» у М. Горького от лица нарратора эпически спокойно сообщается: «...пароход остановился против *красивого* города ...» (XV, с. 18). Эмоционально же его восприятие окрашено через «*детскую радость* бабушки, которая кричала: «Гляди, гляди, как хорошо! Вот он, батюшка, Нижний-то! Вот он какой, богов! Церкви-те, гляди-ка, летят будто!» (XV, с. 18). У горьковской бабушки *красота* не связывается с бытом. Она у нее духовного, возвышающего свойства.

Следует подчеркнуть, что *Волга* у М. Горького втягивает человека в поток вечности. «Гляди, гляди, как хорошо! Вот он, батюшка, Нижний-то! Вот он какой, богов! Церкви-те, гляди-ка, летят будто!» (XV, с. 18). О его волжских картинах М. Горького с некоторыми оговорками, можно сказать теми же словами, которыми характеризуется шмелевский пейзаж, потому что и у него «пейзаж... трудно квалифицировать как фон действия. Именно он, русский пейзаж служит как бы напоминанием о храме, — наполненном сакрального смысла» [8, с. 183]

Рядоположение повести «Детства» и романа «Лето Господне» усиливает в горьковском подтексте сакральный смысл непосредственно воспринятой панорамы Нижнего Новгорода и на эмоциональном уровне, в моменте радости конкретизирует метатекстовое пространство.

Но в отличие от И. С. Шмелева, М. Горький одновременно связывает поток вечности с дискретным временем исторического прошлого, которое, уйдя в глубь веков, оставило свой неизгладимый отпечаток на народном характере. И, хотя писатель, например, в повести «Детство», не создает специально исторических картин, связанных с Волгой, — так, как это сделано им в сценарии «Степан Разин» в сценах Нижегородской ярмарки в романе «Жизнь Клима Самгина» или повести «Мои университеты» — история является важнейшей составной частью горьковского образа *великой реки*, отражаясь в нем благодаря использованию не прямых художественных приемов. К ним прежде всего относится ввод в текст имени Стеньки Разина, который активизирует в тезаурусе реципиента не только исторический, но и легендарный пласт русского самосознания, выраженного в песнях про атамана.

Волга — одна из важнейших составных Нижегородского текста, она входила в жизнь города как условие для развития экономики города, являясь кормилицей, с нею связана купеческая деятельность («Фома Гордеев», «Жизнь Матвея Кожемякина», «Бугров», «Васса Железнова»).

Рассматривая образ *Волги* в горьковском творчестве как ключевой, следует учитывать, что он тесно связывается писателем с концептом *Жизнь*, который является ключевым для его творчества в целом.

М. Горький, не только глубоко философски задумывался над вечным вопросом, что такое *Жизнь* и в чем ее смысл? Он в прямом смысле пропустил это через свою душу, он выстрадал эту проблему, прежде чем стал последовательно ее разрабатывать до самой смерти, поставив ее и в романе «Жизнь Клима Самгина». Начало работы горьковской души, её кризисные моменты последовательно и обоснованно высветлено Л. А. Спиридоновой.

«Знакомство с философией и поэзией Леопарди, — пишет исследовательница, — явно повлияло на творческое развитие юного поэта. Отчаяние, которое он ощущал лично, у итальянского писателя переходило в отрицание смысла человеческого существования вообще. Всеобъемлющий космический пессимизм сочетался у него с героической лирикой, выражающей патриотические чувства («К Италии», «Памятнику Данте» и другие произведения из сборника «Песен»). Именно в них намечался выход из индивидуального мироощущения пессимиста, переходящего к всеобъемлющему миропониманию. Для Алеши Пешкова эта мысль подкреплялась утверждением Шопенгауэра, что в мире, полном боли и страданий, люди все-таки могут повлиять на ход событий. А величайшими благами, по мнению немецкого философа, являются здоровье, молодость и свобода. Не удивительно, что свобода впоследствии стала одной из доминант ранних рассказов Горького, начиная с «Макара Чудры» [17, 26]

На наш взгляд, нельзя забывать, что ставшая афоризмом фраза «Человек звучит гордо!» по сути своей была биением в набат, стремлением пробудить человека, заставить его вспомнить, кто он есть. И если рассматривать эти слова как призыв, то станет очевидным его своевременность сегодня. Ведь в этом стремлении с М. Горьким созвучны своим порой *беспафосным пафосом* голоса поэтов XX — начала XXI в. — Е. Евтушенко (Россия), В. Симоненко (Украина), В. Шимборской, Т. Ружевича, З. Херберта (Польша), Десанки Максимович (Сербия) и др.

Не случайно тема *жизни человека* проходит лейтмотивом в произведениях писателя и не только в тех, где это слово вынесено в заглавие — «Жизнь Матвея Кожемякина», «Жизнь ненужного человека» или «Жизнь Клима Самгина». О том, какую жизнь прожил или проживает человек, о ее качестве речь идет и тогда, когда эта проблема не акцентируется в названии, будь то повести «Фома Гордеев», «Трое», автобиографическая трилогия, рассказ «Страсти-мордасти», «Коновалов», «Двадцать шесть и одна» или пьесы — «Мещане», «Враги», «Егор Булычов и др.».

Однако тема *жизни конкретного человека* в конкретном историческом времени — это лишь один из аспектов проблемы *Бытия*, осмысляемого М. Горьким: в его творчестве *Жизнь* предстает и как самостоятельное явление, в раскрытии сущности которого большую роль играет художественно-философский смысл, вложенный в красоту картин волжского пейзажа. Вот почему, входя

в образную систему горьковских произведений, образ *Волги* носит онтологический, универсальный характер.

У М. Горького *Жизнь* — прекрасна и полна смысла. Анализируя раннее его творчество, в частности цикл «По Руси», и отвечая на вопрос: что включает в себя горьковское понимание красоты? — прежде всего надо подчеркнуть: оно связано у него, конечно же, с миром природы. Именно она символизирует для писателя одухотворенную гармонию мира [См. детально: 10].

Эта мысль во многом справедлива, когда речь заходит о Волге. М. Горький — как никто другой — наполняет ярким конкретно-образным содержанием фразеологизм река жизни, иногда модифицируя его с целью подчеркнуть, радость и торжество Бытия. Особенно ярко эта мысль выражена в «Сказках об Италии», когда, изображая людской поток, М. Горький пишет:

«...лется под солнцем живая, празднично-пестрая река людей, веселый шум сопровождает ее течение... (Тут и далее курсив мой. — Л. О.)». [3, т. XII, с. 41].

Восьмая сказка об Италии по своему философскому смыслу, эмоциональному настрою и силе экспрессии, по структуре — это своеобразная «Ода к радости», которая во многом созвучна с бессмертной бетховенской симфонией. Вопреки ударам рока: «...много сердец туго сжаты темной скорбью, много умов истерзаны противоречиями...» [3, т. XII, с. 41] — верх берет радость людей, идущих к свободе. Завершающие аккорды восьмой сказки отзвучивают в горьковском изображении Волги.

У М. Горького *Волга* — это река свободы и река-гимн совместному вдохновенному труду:

«Меня, — пишет он в «Моих университетах», — влекло на Волгу к музыке трудовой жизни; эта музыка и до сего дня приятно охмеляет сердце мое, мне хорошо памятен день, когда я впервые почувствовал героическую поэзию труда» [3, т. XVI, с. 26–27].

В этом отношении особенно примечателен сложный образ Волги в повести «Жизнь Матвея Кожемякина». Изображенная в повести великая река обладает способностью освобождать душу от всего суетного, от всего уродующего и сковывающего ее, пробуждая в человеке эстетические переживания, давая ему возможность оценить красоту жизни и почувствовать себя в ней не рабом, а свободным тружеником. Восприятие Волги Савелием Кожемякиным раскрывает незаурядный его характер и то богатство души, которое придавливалось тяжелыми серыми буднями:

«Но глубже всех рассказов той поры в память Матвея Кожемякина врезался рассказ отца про Волгу. <...> Он приехал какой-то особенно добрый, задумчивый и говорил так, точно провинился перед всем миром.

Сидели за столом в малиннике; Савелий Кожемякин тряхнул головой, вобрал в грудь много воздуха и протянул руку.

— И вот — река Волга-матушка, братец ты мой! Ширины она огромной, глубока, светла и течет... как будто в грудь тебе течет, али бы из груди твоей льется, — это даже невозможно понять, до чего хорошо, когда лежит перед тобою широкий путь водный, солнышком озолоченный! <...> А ночью — потемнеет река, осеребрится месяцем, на привалах огни засветятся, задрожат на черной-то воде, смотрят в небо как бы со дна реки, а в небе — звезды эти наши русские, и так мило все в душе, такое все родное человеку! Обнимает Волга сердце доброй лаской, будто говорит тебе: “Живи-де, браток, не тужи! Чего там?” Волга, Матвей, это уж воистину за труд наш, для облегчения от бога дана, и как взглянешь на нее — окрылится сердце радостью, ничего тебе не хочется, не надобно, только бы плыть — вот какая разымчивая река!» [3, т. XVI, с. 143–144].

Энергия *Жизни* передается в горьковских волжских пейзажах буйным сиянием разноцветья. Чаще всего писатель живописует чистыми *горячим* («паруса кумачом оторочены»), «сарафаны *полымем горят*», ребятишки «в *...красных... рубашках*»), *теплыми* («желтый утес») и *холодными* («баржи *... весело бегут по синей-то реке*»; берег «как пышный *зеленый ковер*»; «*зелены луга*», «в *зелени деревьев*») *тонами* красок.

Широко используются контрастные сочетания цвета и света: *золото* и *черная* тень берега в водах Волги; *золото* и *зеленый бархат* каймы ее песчаных отмелей: «ночью *потемнеет* река, *осеребрится* месяцем» и т. д.

В палитре много *солнца, золота и серебра*. Все вместе создает сияющую картину.

Волжский пейзаж, выполненный в приглушенных, нейтральных тонах, полутонах, встречающийся редко, тоже не лишен сияния:

«Волга только что вскрылась, сверху, по ледяной воде, тянутся, покачиваясь, серые, рыхлые льдины, дощаник перегоняет их, и они трутся в борта, поскрипывая, рассыпаясь от ударов острыми кристаллами. Играет «верховой» ветер, загоняя на берег волну, ослепительно сверкает солнце, отражаясь *ярко-белыми* пучками от *синевато-стеклянных* боков льдины» [3, т. XVI, с. 85].

Часто неукротимая энергия *Жизни*, ее уверенная поступь выражены у М. Горького контрастным ритмом, переданного через парадигматическое изображение движения: *стремительного* и *ленивого, неторопливо-могучего*:

«Быстро несется вниз по течению *красивый и сильный “Ермак”*, буксирный пароход купца Гордеева, и по оба бока его *медленно движутся* навстречу ему *берега Волги*, — левый весь облитый солнцем, стелется вплоть до края небес, как пышный, зеленый ковер, а правый взмахнул к небу кручи свои, поросшие лесом, и замер в суровом покое...

Всюду блеск, *простор и свобода*, весело зелены луга, ласково ясно голубое небо; в *спокойном движении воды чувствуется сдержанная сила*... На всем вокруг лежит *отпечаток медлительности*. Все — и природа и люди — живет неуклюже, лениво, — но кажется, что *за ленью притаилась огромная сила — сила необозримая*, но еще лишенная сознания, не создавшая себе ясных желаний и целей... И отсутствие сознания в этой полусонной жизни кладет на весь красивый простор ее тени грусти. Покорное терпение, *молчаливое ожидание* чего-то *более живого* слышится даже в крике кукушки, прилетающего на ветру с берега на реку. Заунывные песни точно просят о помощи... Порой в них звучит удаль отчаяния... Река отвечает песням вздохами. И задумчиво качаются вершины деревьев... Тишина...» [3, т. IV, с. 203–205].

Волга в рецепциях автора-нарратора или нарратора-героя нередко одушевляется и одухотворяется: она *то обнимает Волга сердце доброй лаской*, *то отвечает песням вздохами*, *то будто говорит*, ободряя: «*Живи!*», то предупреждая об опасности. Когда случалась беда, река, «зная» о ней раньше людей, становилась суровой. В волжском пейзаже нарастало предчувствие страшного, таинственно трагичного:

«Душной июльской ночью, когда небо было покрыто густыми, черными тучами и все на реке было *зловеще спокойно*, — приплыли в Казань... <...> — Г о-о-о-сть! — зарыдали где-то близко, и раздался тихий, странный плеск воды. <...>

В то же время в пятне света на воде явилось большое, страшное человеческое лицо с белыми оскаленными зубами» [3, т. IV, с. 212–215].

Эпизод с утопленником послужил для Игната Гордеева его в разговоре с Фомой основанием для характеристики несправедливости в жизни людей невыносимой ее тяжести:

«Жизнь, брат, так устроена, что иная смерть для самого человека — праздник, а иная — для всех благодать!» [3, т. IV, с. 212–215].

Такие картины подготавливают несогласие с таким противоестественным порядком жизнеустройства, когда не *Жизнь*, а *Смерть становится праздником*.

Приведенные отрывки свидетельствуют, что волжские пейзажи — это не только гимн *Жизни: блеск, простор и свобода*, когда в солнечный день с Ярилиной горы — как запечатлено на фотокартинах А. О. Карелина — люди разных возрастов, с разным жизненным опытом, разным запасом знаний наслаждались Волжским простором, смотрели на Нижегородскую ярмарку, думая каждый о своем [См.: 15, с. 118]. Волжские пейзажи — это и надежда на пробуждение *природы и людей*, живущих *лениво и неуклюже*. Присущая описанию суггестия: *отсутствие сознания в этой полусонной жизни кладет на весь красивый простор ее тень*

грусти, — рождает мысль о необходимости постижения, понимания и осознания человеком *огромной и необозримой силы* природы, создания *себе ясных желаний и целей*. Иными словами, в подтексте таится сокровенная горьковская мысль об устройстве земного шара как надежного и удобного дома для человечества, вера и надежда на разум, науку, на труд.

Не менее важна и такая горьковская стилистическая особенность, когда оттеняется тяжелая и черная сторона жизни, в тексте — даже если это Волга — ее названия нет, а есть — река («На плотках»). Но еще чаще это не Волга, а какая-нибудь *речка*, безымянная, переходящая в болото — как предсказание ничтожной судьбы («Жизнь ненужного человека») — или носящая говорящее название Путаница («Городок Окуров»). Волга же предстает не только сама очищенной от жизненной грязи, но и очищающей от скверны людские души. Характеризуя хронотоп в повести «Фома Гордеев», надо отметить парадигматическую его структуру: с одной стороны, символический «мотив тесноты, давящего пространства» (дом купца Маякина), а с другой — пространство великой русской реки, позволяющее ввести «повествование в онтологическое русло» [См.: подробнее: 11, 28].

Изображенная писателем Волга, окрыляя мысль человека, располагала его размышлять философски широко.

Противопоставляя образ Волги *свинцовым мерзостям жизни*, писатель тем самым вносит в картину мира элемент равновесия. Описания Волги — это радостный гимн мирозданию. У М. Горького *Волга — не река рабства и тоски*, какую она предстала перед Н. Некрасовым. Изнуряющий человека труд бурлаков, описанный в рассказе деда в повести «Детство», отнесен писателем к той жизни, которая шла на ее берегах и была отдалена от энергичного и веселого ритма независимого от людей бытования реки:

«Бичевой бурлаки согнувшись идут, как баранки на мочало вздетые, маленькие они издали! Песни гудут, ровно бы большущие пчелы невидимо летят» [3, т. XV, с. 31].

Волга воспитывала широту русской души, которая выражалась и в песне, о чем свидетельствуют воспоминания деда Алеши Пешкова о своем бурлацком прошлом. С нею связаны эстетические переживания красоты.

В завершение нужно сказать, что созданный М. Горьким образ Волги полисемантичен и не может быть во всей полноте раскрыт в рамках одной статьи. Важно подчеркнуть, что со страниц горьковских произведений Волга предстала как большая артерия, которая связывает Нижегородский текст с текстами Казанским и Астраханским. Это тема, требующая дальнейшего детального рассмотрения. Наконец, на наш взгляд, является необходимым сопоставление реальных и одновременно символических образов

Волги и Невы, созданных М. Горьким, и определения их роли в познании его художественно-философской концепции русской души.

Литература

1. Асафьев Б. В. Чародейка: Опера П. И. Чайковского: Опыт раскрытия интонационного содержания. М. — Л.: Музгиз, 1947. 40 с.
2. Богданова О. В., Лю Цзыюан. Топос Волги как экспликат черт русского национального характера («Речной трактир» И. А. Бунина // Нижегородский текст русской словесности: сб. статей по материалам VI Международной научной конференции / Отв. ред. В. Т. Захарова. Н. Новгород: Мининский университет, 2017. С. 130–135.
3. Горький М. Полн. собр. худож. произв.: В 25 т. — Т. 12. В дальнейшем ссылки на это издание будут даны в тексте с указанием тома и страницы.
4. Громова А. В., Захарова В. Т. Жизнь и творчество Л. Ф. Зурова: Монография. М.: МГПУ, 2012. 134 с.
5. Завельская Д. А.. Природные образы в стихотворении Карамзина «Волга» — аспекты картины мира в русской литературной традиции // Нижегородский текст русской словесности: сб. статей по материалам VI Международной научной конференции / Отв. ред. В. Т. Захарова. Н. Новгород: Мининский университет, 2017. С. 113–121.
6. Замятин Е. Горький // Замятин Е. Избр. произведения: В 2 т. М.: Худож. лит., 1990. Т. 2. 412 с.
7. Захарова В. Т. «Мир Волги» в путевых очерках В. В. Розанова «Русский Нил» // Жизнь провинции как феномен духовности. Н. Новгород: «Вектор — ТиС», 2006. С. 96–100.
8. Захарова В. Т. Рассказы И. С. Шмелева 1920-х годов. Аспекты неореалистической поэтики // Горький, Шмелев, Теффи и другие. К 80-летию Лидии Алексеевны Спиридоновой. М.: ИМЛИ РАН, 2015. С. 180–187.
9. Захарова В. Т. Река как онтологический топос в прозе Б. К. Зайцева // Наследие Б. К. Зайцева: проблематика, поэтика, творческие связи. Орел: ПФ «Картуш», 2006. С. 7–11.
10. Захарова В. Т. Онтологический статус образа реки в русской прозе XX века (по материалам мемуарно-автобиографической публицистики). Вестник Мининского университета. 2013, № 2. [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://elibrary.ru/contents.asp?issueid=1276545>
11. Захарова В. Проза М. Горького Серебряного века. Монография. — Н. Новгород: НГПУ, 2008. 116 с.
12. Иванов Вс. Н. Огни в тумане // Вс. Н. Иванов. Огни в тумане. Рерих — художник мыслитель. М.: Советский писатель, 1991. 384 с.
13. Латухина А. Л., Овчинникова М. Л. Нижегородский текст в опере П. И. Чайковского «Чародейка» // Нижегородский текст русской словесности: сб. статей по материалам VI Международной научной конференции / Отв. ред. В. Т. Захарова. Н. Новгород: Мининский университет, 2017. С. 155–160.
14. Маковский С. К. Очерк о Михаиле Нестерове. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://art-nesterov.ru/makov.php>
15. Оляндэр Л. К. Живопись и фотокартины А. О. Карелина в контексте художественной литературы, искусства и нижегородский текст // Нижегородский текст русской словесности: сб. статей по материалам VI Международной научной конференции / Отв. ред. В. Т. Захарова. Н. Новгород: Мининский университет, 2017. С. 113–121.
16. Панченко А. М. Топика и культурная дистанция // Историческая поэтика: Итоги и перспективы изучения. 1986.
17. Спиридонова Л. А. М. Горький и философия пессимизма Там же. С. 26–121.
18. Топоров В. Н. Вступительная статья // Топоров В. Н. Святость и святыне в русской духовной культуре. Т. 1. Первый век христианства на Руси. М.: 1995. С. 7–16.
19. Юнг К. Г. Душа и миф: шесть архетипов. Пер. с англ. Киев — Москва: «Порт-Рояль — Совершенство», 1997. 384 с.

DOI 10.25991/AE.2019.78.75.014
УДК 82–32

Ю. У. Каскина

Каскина Юлия Узакбаевна — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник
Института мировой литературы им. А. М. Горького Российской академии наук
kaskina@inbox.ru

КОНЦЕПТУАЛЬНОСТЬ КАК ОСНОВНОЕ СВОЙСТВО ТВОРЧЕСТВА М. ГОРЬКОГО

Важные для М. Горького концепты, наиболее ярко выраженные в его произведениях «Фома Гордеев» и «Дело Артамоновых», это — дело, человек, хозяин, семья. В отличие от мотива, концепт — многомерен и диалогичен, по сравнению с идеей — открыт и направлен на мир. Являясь не только принадлежностью художественного мира, но и личным, основанным на жизненном опыте представлением автора о жизни, концепт наполнен напряженными смыслами и ценностями. Концепты, многие из которых чрезвычайно актуальны сегодня, присутствуют в разных книгах Горького, что позволяет рассматривать концептуальность как основное свойство его творчества.

Ключевые слова: концепт, концептуальность, М. Горький, «Фома Гордеев», «Дело Артамоновых».

Y. U. Kaskina

CONCEPTUALITY AS A FUNDAMENTAL PROPERTY OF M. GORKY CREATIVITY

Important for M. Gorky concepts, most vividly expressed in his works “Foma Gordeev” and “Delo Artamonovych”, this is the case, man, master, family. Unlike motive concept is diverse and dialogical, compared with the idea is opened and sent to the world. Being not only an accessory of the art world, but also personal life experience-based representation of the author’s life, the concept is filled with tense meanings and values. Concepts, many of which are extremely relevant today, present in different books, that allows to consider conceptuality as a basic property of his creativity.

Keywords: concept, conceptuality, M. Gorky, “Foma Gordeev”, “Delo Artamonovych”.

Под концептуальностью мы понимаем философский взгляд автора на мир, основанный на стройной системе миропонимания. М. Горький несомненно имел руководящую идею и собственные взгляды на разнообразные явления в мире, в природе, в обществе, на человека. Некоторые из них, поступательно развиваясь, со временем менялись, другие носили довольно устойчивый характер. Философская система, мировоззрение писателя всегда отражались в его произведениях. Концепты, как широкий круг близких по смыслу мотивов, тем и понятий, являются «носителями» и художественных идей, и сокровенных мыслей автора. Из них, как из отдельных кирпичиков, складывается и идейная основа повести, и мировоззренческая картина ее создателя.

Для примера остановимся на «Фоме Гордееве» (1899) и «Деле Артамоновых» (1925), в которых наиболее ярко выражены важные для М. Горького концепты — дело, человек, хозяин, семья. И так, в отличие от мотива концепт — многомерен и диалогичен, по сравнению с идеей — открыт и направлен на мир. Являясь не только принадлежностью художественного мира, но и личным основанным на жизненном опыте представлением автора о жизни, концепт наполнен напряженными смыслами и ценностями.

Замысел повести «Фома Гордеев» исследователи связывают с присутствием Горького как корреспондента «Нижегородского листка» на Всероссийской промышленной выставке 1896 г., отмечают особо «интенсивное духовное развитие писателя»

в этот период [6, с. 591], его большой интерес к деятельным, смекалистым, работающим людям, сумевшим разбогатеть в переломное историческое время формирования капитализма в России.

«Беспощадное обличение мира хозяев, где господствует мораль хищника и право кулака» справедливо усматривают в повести современные горьковеды [7, с. 210]. Исторической и художественной «заслугой» Горького несомненно нужно считать то, что Горький, по словам Л. А. Колобаевой, «верно схватывает историю русского капитала в его внутренней логике и “человеческом” выражении, в его собственной типической самооценке — самоутверждении всех героев-купцов (...) и самосуде по-своему исключительного, но характерного Фомы Гордеева» [5, с. 86].

Концепт дело появляется на первых же страницах повести при характеристике Игната Гордеева. Когда сгорел его пароход, он ответил куму Маякину: «Пускай их — пароходы горят. И — хоть все сгни — плевать! Горела бы душа к работе...» [2, с. 185]. Интересно отметить, что имя Игнат латинского происхождения, от слова «ignis» — «огонь», переводится как «огненный», что соответствует страстной натуре героя: «Сильный, красивый и неглупый, он был одним из тех людей, которым всегда и во всем сопутствует удача — не потому, что они талантливы и трудолюбивы, а скорее потому, что, обладая огромным запасом энергии, они по пути к своим целям не умеют — даже не могут — задумываться над выбором средств и не знают иного закона, кроме своего желания» [2, с. 183].

Ницшеанские мотивы сильной личности предполагает описание «трех душ» Игната Гордеева. Одна из них — алчная, и когда верх брала она, Игнат «в безумии жажды денег возвышался до поэзии» [2, с. 184]. Другая душа — страстная и окающая — «буйная и похотливая душа раздраженного голодом зверя» [2, с. 185]. Так вот тогда Гордеев «как бы чувствовал, что он не хозяин своего дела, а низкий раб его» [2, с. 185], он напивался до полусмерти, буйствовал и развратничал. Появляется обнаруживающая свою двойственность в данном случае тема хозяина. Хозяин для своих работников, он сам работник, зависимый от собственного дела. Третья душа — покаянная. Широкой натуре Игната Гордеева, таким образом, свойственны — и глубина падения, и высота смирения.

Тема хозяина, жестокого и грубого, как одна из составляющих концепта дела, звучит в «уроках отца», объясняющего Фоме скорую расправу с ворчавшим матросом: «рассуждать я могу, потому что я — хозяин. Это не просто, хозяином-то быть!.. От зуботычины он не помрет, а умнее будет» [2, с. 210]. О людях-работниках, о сильных и слабых, о жалости и помощи — следующий урок Игната. Отец спешит поделиться накопленным опытом, передать свои наблюдения и впечатления о людях, вспоминает молодость и то, «как из простого работника он сделался хозяином большого дела» [2, с. 212].

Незадолго до смерти Игнат как бы подытожил свои наставления и дал, пожалуй, самое выразительное определение делу, сказав, что «дело — зверь живой и сильный». Назидание отца вновь изобилует красочными образами, выразительными сравнениями, оно закончено и определено. Оно об ответственности и силе, властности и уме человека-хозяина. «Вот что, Фома, ... скоро я помру... Тогда все дело на тебя ляжет... Ну, сначала крестный поможет тебе — слушай его! Начал ты... не худо, все обделал как следует, вожжи в руках крепко держал... Дай Бог и впредь так же... Знай вот что: дело — зверь живой и сильный, править им нужно умеючи, взнуздывать надо крепко, а то оно тебя одолеет... Старайся стоять выше дела... так поставь себя, чтоб все оно у тебя под ногами было, на виду, чтоб каждый малый гвоздик в нем виден был тебе...» [2, с. 253].

Наконец последнее завещание сыну, которое он делает перед смертью, заключает в себе традиционные для русских купцов заповеди о чести, бережливости, самостоятельности, с одной стороны, и выражает жизненное кредо Игната Гордеева, убежденного в сугубо материальном, практическом, земном назначении жизни — «чтобы взять», с другой. «Живи честно и твердо... Чужого не желай, свое береги крепко... На людей — не надейся... много от них не жди... Мы все для того живем, чтобы взять, а не дать...» [2, с. 260].

Фома Гордеев является продолжателем дела отца. Как человек он вполне симпатичен читателю.

Как начинающий бизнесмен Фома в меру активен, деловит, толков, честолюбив, тщеславен. Но как человек он по-прежнему одинок и неприкаян. Он готов работать, воспринимать мир радостно, готов даже тепло относиться к людям. Во время первой его самостоятельной деловой поездки торгового рейса в Пермь, когда стали разгружать хлеб, он впервые испытал возвышающую радость труда. «Шум опьянял его, и то смутное, что бродило в его душе, определилось в могучее желание самому работать, иметь сказочную силу, огромные плечи и сразу положить на них сотню мешков ржи, чтоб все удивились ему...» [2, с. 235] Такая работа напоминала музыку, лица «светились улыбками», раздавалась звонкая дружная песня. В то же время именно во время этой поездки он впервые проявил себя как хозяин — дикий, властный, необузданный, не терпящий возражений.

В диалоге с Тарасом, преклоняющимся перед трудоспособностью англичан, и советующим сестре читать Смайльса и Леббока, утверждающих, что «от человека требуется — немного: он должен избрать себе дело по силам и делать его как можно лучше» [2, с. 423] и далее безапелляционно произносящим афористическое «Нужно любить то, что делаешь, и тогда труд — даже самый грубый — возвышается до творчества» [2, с. 423], с чем действительно трудно спорить, Фома высказывает то, до чего он додумался. Это его сокровенные мысли о работе, о труде, о людях — хозяевах и работниках, о несправедливости, о смысле жизни. В них и сочувствие рабочим, и негодование в адрес богатых, и желание понять бедных, но умных. «Работа — еще не все для человека... — говорил он скорее себе самому, чем этим людям. — Это неверно, что в трудах — оправдание... Которые люди не работают совсем ничего всю жизнь, а живут они лучше трудящихся... это как? А трудящиеся — они просто несчастные лошади! На них едут, они терпят... больше ничего!.. Но они имеют пред богом свое оправдание... Их спросят: “Вы для чего жили, а?” Они скажут: “Нам некогда было думать насчет этого... мы всю жизнь работали!” А я какое оправдание имею? И все люди, которые командуют, чем они оправдаются? Для чего жили? А я так полагаю, что непременно всем надо твердо знать — для чего живешь» [2, с. 425].

В «Фоме Гордееве» конструктивные мысли, относящиеся к рассматриваемой теме вложены в уста других персонажей, в определенном смысле антиподов главного героя — в частности, крестного Фомы Якова Маякина и его сына «одумавшегося “нигилиста”» [5, с. 86] сибирского золотопромышленника Тараса.

Крестный Яков Маякин призывает протестующего, пытающегося освободиться от пут столь чуждого ему «дела» Фому к заведенному раз и навсегда порядку. Он взывает к разуму своего оппонента, чувству, долгу перед обществом, к ответственности в конце концов. Он заставляет слушателей вспомнить исторические корни и значение купече-

ского сословия, опираясь при этом на авторитет высоко ценившего купцов царя Петра Великого. «Мы, купцы, торговые люди, веками Россию на своих плечах несли и теперь несем...» [2, с. 375] «Мы фундамент жизни закладывали — сами в землю вместо кирпичей ложились, — теперь нам этажи надо строить...» [2, с. 375] В разговоре с дочерью Любовью, высказывающейся за всеобщее равенство и счастье, Маякин резонно и горячо возражает ей — невозможно всех уравнивать — «У каждого — душа своя... только тех, кто души своей не любит, можно обтесать под одну мерку...» [2, с. 376].

Яков Маякин произносит еще одну красивую и несомненную для Горького истину — «Человек ценен по сопротивлению своему силе жизни». Эти слова относятся к сыну Тарасу и имеют продолжение следующее — «ежели не она его, а он ее на свой лад крутит, — мое ему почтение!» [2, с. 379]. Маякину нравится жить, нравится рост технического прогресса, он задумывается и о культуре. И докладывает, подводя итог размышлениям, своим сословным друзьям: «культурный человек тот будет, который любит дело и порядок... который вообще — жизнь любит устраивать, жить любит, цену себе и жизни знает...» [2, с. 442]. С гордостью он перечисляет заслуги купечества — и в развитии судоходства на Волге, и в городском строительстве, в том числе и храмовом, и на поприще благотворительности, и в наведении общественного порядка.

Тарас Маякин, говоря об англичанах, высоту культуры связывает с любовью к труду, а все это вместе, по его мнению, способно глубже удовлетворить потребности и обеспечить дальнейший рост прогресса. «Счастье, — говорит он, отвечая на вопросы Фомы, — возможно полное удовлетворение потребностей» [2, с. 424]. Такой взгляд, действительно, преобладает в обществе потребления.

По-видимому, не случайно главные и ценные, актуальные мысли, с которыми трудно не согласиться, вложены в уста антагонистов Гордеева-младшего Маякиных — отца Якова Тарасовича, крестного Фомы, — о созидательном труде, об исторической роли купечества, старании этого сословия приобщиться и к достижениям культуры. И сына Тараса — о любви к труду, о самоуважении, о культуре труда, о значении технического прогресса; наконец, об англичанах, как образце для подражания для русских в этих вопросах. Фома, конечно, тоже много размышляет о труде, о деле, о своем месте в этой жизни, но его рассуждения носят чаще весьма отвлеченный и мрачный характер. Хотя именно у него, пожалуй, единственного, являются и мысли о социальной справедливости, и в то же время о моральном разложении большинства представителей его сословия, уродливости и бесчеловечности их внутренних взаимоотношений.

Повесть «Дело Артамоновых», замысел которой возник двумя десятилетиями раньше, написана в 1924–1925 гг. Изобразив жизнь трех поколений семьи на протяжении более полувека, Горький по-

казал формирование, развитие, крушение «дела» и семьи Артамоновых, в судьбе которых отразились основные особенности исторического пути купеческой, буржуазной и интеллигентской России [4]. Начинается роман созерцанием Ильей Артамоновым строящейся фабрики. Тревожным предчувствием выглядит сравнение ее с «гробом без крышки» [3, с. 129]. Артамонов прикидывает перспективы, оценивает деловые способности сыновей. Алексей — «задорен и вспыльчив», в Петре, напротив, он не видит задору, а без задора, как он метко выражается — «ни родить, ни убить».

Действительно, Петр относится к делу боязливо и равнодушно — «не наше бы это дело, фабрика. Нам бы лучше податься в степи, купить там землю, крестьянствовать. Шума-то было бы меньше, а толку — больше» [3, с. 135]. Оставшись ненадолго за хозяина, когда отец уехал в Москву, он ворчит и жалуется: «взвалил отец на мои плечи всю эту машину. Верчусь колесом, а куда еду — не знаю. Если у меня не так идет, как надо, — задаст он мне» [3, с. 134]. В то время как его отец увлечен своим успешным строительством, горит в работе, видит большие перспективы в будущем. Артамонов думает о детях, внуках, о всеобщей пользе и выгоде. Он радостно заявляет: «Дела наши должны идти, как солдаты. Работы вам, и детям вашим. И внукам довольно будет. На триста лет. Большое украшение хозяйства земли должно изойти от нас, Артамоновых!» [3, с. 135] И удовлетворенно констатирует — «в Москве дела — огнем горят!» [3, с. 137].

Артамонов-старший учил детей относиться к «делу» с интересом и с удовольствием, самим принимать участие в стройке. Автор даже отмечает, что он частенько «работал напоказ, не скрывая своей цели: воодушевить детей страстью к труду.

— Все делайте, ничем не брезгуйте! — поучал он и делал много такого, чего мог бы не делать, всюду обнаруживая звериную, зоркую ловкость, — она позволяла ему точно определять, где сопротивление силе упрямее и как легче преодолеть его» [3, с. 138]. Вспомним яркое сравнение дела со зверем в «Фоме Гордееве».

Петра чаще других как будущего хозяинаставлял отец, обнаруживая при этом гибкость настоящего психолога и опираясь на заключенную в пословицах и поговорках народную мудрость: «Ты, Петр, сухо с рабочими говоришь и все о деле, это — не годится, надобно уметь и о пустяках поболтать. Пошутить надо; веселый человек лучше понятен. ... Шутка — минутка, а заряжает на час» [3, с. 145]. Алексею он говорит, что тот «неловок с людьми, криклив, придирчив» [3, с. 145].

О деле на все лады говорят многие герои произведения. Древний девяностолетний ткач Борис Морозов, чьи дети и внуки работали на фабрике, восторженно кричит: «ты — хозяин, ты дело любишь, и оно тебя. ... Катай во всю силу» [3, с. 155]. В образе старого ткача здесь, даже внешне похожего на смерть, высоко превознесшего в своей речи Ар-

тамонова, и высоко поднятого в прямом смысле слова хозяином на руках над людьми, будто бы кроется предупреждение, затаенная угроза, осуществившаяся скоропостижной гибелью главного героя. После смерти Артамонова наследниками и продолжателями семейного дела становятся Петр и Алексей.

Петр — рефлексирующий герой, ему принадлежат афористические высказывания о «деле» и об отношении к «делу» отца и братьев, которых мы видим сквозь призму именно его восприятия. «Отец веселье в работе видел. У него так выходило: просто людей нет — все работники, кроме нищих да господ. Все живут для дела. За делом людей не видно» [3, с. 173], — произносит он в разговоре с женой, объясняя ей их общую невеселую жизнь. Он, скорее всего, справедливо, считает, что Алексей взял на себя наиболее легкую часть «дела». Так как Алексей ездил на Нижегородскую ярмарку, бывал в Москве, с восторгом рассказывал о столичных промышленниках. Он не утерял юношескую веселость, в чем-то стал похож на отца, учил брата: «дело делать надо шутя, дела скуки не любят» [3, с. 185].

Интересно описание развившегося производства и изменившейся окружающей действительности. Концепт дела приобретает черты живого существа — «Раздуваемое Алексеем дело все шире расплзлось по песчаным холмам над рекою» [3, с. 216]. А природа, пораженная человеческим использованием, производит общее впечатление угасания, загрязнения, загнивания. Поля «потеряли свою золотистую окраску», сорные травы «все обильнее разрастались, ярче зеленели», осенняя листва, «изгнивая, удобряет жиреющий песок» [3, с. 216]. Фабрика приобретает антропоморфические черты, она описывается как большое живое существо, изнуренное непосильным трудом. Петру «до гордости приятно» было «сознавать себя хозяином всего этого». Здесь тема хозяина и шире — хозяйствования — захватывает и окружающий мир, во многом предвосхищая нынешние экологические проблемы.

Но иногда наступала усталость, и Артамонову казалось, что «его схватили и вертят невидимые цепкие руки, целодневный шум, наполняя голову, не оставлял в ней места никаким иным мыслям, кроме тех, которые внушались делом, курчавый дым фабричной трубы темнил все вокруг унынием и скукой» [3, с. 216]. В сознании Петра дело ассоциируется с медведем, «оно облапило и держит. Дело человеку — барин» [3, с. 219]. Так он высказался однажды, и оказался осмеянным на вечере, где собиралась молодежь, у брата Алексея. Провожая приехавших на каникулы сыновей, Петр и хочет что-то сказать старшему сыну Илье, и не может позволить себе жаловаться мальчишке, что «скучно жить в комариной туче однообразных забот о деле» [3, с. 222]. После знакомства с Поповой — уютной, красивой и умной женщиной, в мечтах о тихой беззаботной жизни фабрика представилась ему в виде «красного, жирного паука ... все шире ткавшего свою паутину» [3, с. 225].

Как видим, зооморфизм, наличествующий в «Фоме Гордееве» в единичном сравнении дела со зверем, в «Деле Артамоновых» выступает в нескольких вариантах, в парах: дело — медведь, дело — паук.

Совсем иначе относится к делу Алексей. Петр хоть и сердится, но понимает разницу между ними — разницу в характерах, свойствах ума, темпераменте. «В доме Алексея все было несерьезно, несолидно; Артамонов старший видел, что разница между его жизнью и жизнью брата почти такова, как между монастырем и ярмарочным балаганом» [3, с. 217]. Ему не нравились люди, собиравшиеся у Алексея: «Артамонов всем существом своим чувствовал, что это — не настоящие люди, и не понимал — зачем они брату, хозяину половины большого, важного дела? Слушая их крики, он вспомнил жалобу попа: “Желают многого, но — не главного”. Он не спрашивал себя — в чем и где это главное, он знал, что главное — в деле» [3, с. 218]. После посещения ярмарки, сорвавшись и покутив хорошенько, чуть ли не единственный раз в жизни, Петр возвратился домой к привычному укладу: «Дело делать надо, больше ничего! — убеждал он себя. — Все люди делом живы. Да»» [3, с. 275]. Умиравшему Никите он обиженно говорит: «Я весь век жил в людях волон, а ты — живешь котом» [3, с. 335]. К сыну Якову он приходил в контору, долго сидел и жаловался, «что вот он отдал все свои силы фабрике, детям, всю жизнь прожил запряженный в каменные оглобли дела, в дыму забот, не испытав никаких радостей» [3, с. 330]. И Яков понимал, что так жить он не хочет. Жизнь Петра — среднего хозяина «дела» — долгая, тягучая, наполненная трудами и заботами о фабрике, заканчивается драматически: его выгнали из собственного дома, имущество отобрали, наступил частичный паралич, и дворник Тихон Вялов — этот всезнающий дух дома, сказав разоблачающую правду о нем и его семье, окончательно уничтожил его морально.

Суждения о деле Тихона Вялова, олицетворяющего, по словам М. Бахтина, демона мести [1], своеобразны, иносказательны и всегда обидны для Петра. Так, во второй части повествования, когда прошло девять лет со смерти отца, семья идет с панихиды, и Петр произносит просто так: «разрослось дело», он слышит невозмутимый голос дворника — «Дело, как плесень в погребе, — своей силой растет» [3, с. 182]. В другой раз он со значением, но как бы между прочим, говорит: «дело — перила человеку; по краю ямы ходим, за них держимся» [3, с. 232], затем присказкой продолжает: «делам черт Каина обучил» [3, с. 233]. В последнем случае «дело» выступает совсем в ином смысле — не как бизнес, а как дела — уголовные, преступные, разбойные. Этот намек, конечно, не остается незамеченным для читателя, но полностью он раскрывается в последнем разоблачающем монологе Тихона в конце повести. Его хозяйское поведение вносит дополнительные коннотации в тему хозяина: «по двору ходил тяжелый, аккуратный, как машина, строгий к людям Тихон Вялов с метлой, с лопатой в руках, с топором;

он, не торопясь, мел, копал, рубил, покрикивал на мужиков, на рабочих» [3, с. 276]. Оказывается, можно быть, или ощущать себя, хозяином, и не имея материального имущества, но имея для этого веские моральные причины.

В романе возникает несколько очень важных для Горького и устойчивых в его творчестве тем. Это вопрос о человеке. Он звучит в спорах молодежи (это уже третье поколение), в частности племянника (сына Алексея) Мирона с одним из его товарищей Горицветовым. Мирон считает, что «жизнь — борьба» [3, с. 277], «человек — бездельник. ...его спасение в развитии промышленности» [3, с. 278], Горицветов патетически восклицает: «что сделаете вы с человеком?», «заковав землю и людей в железо, сделав человека рабом машины. ...» [3, с. 277]. «У которого — правда? Который лучше?» [3, с. 278] — задавался вопросом Петр Артамонов. А вместе с ним и сам Горький, и мы — его читатели из XXI века. Сделает ли развитие техники и промышленности жизнь человека лучше и осмысленней, станет ли он от этого счастливее и милосерднее? Это — один из тех вечных вопросов, на которые всегда трудно ответить однозначно, но от нашего правильного выбора, от ответа на них порой зависит наша дальнейшая жизнь.

Другой вопрос — вопрос о сочувствии и поддержке, столь необходимых каждому. А, следовательно, о человеке, умеющем выслушать, поддержать, утешить. Хрестоматийный странник Лука, забредший в ночлежку, по сей день вызывающий споры о горькой правде и утешительной лжи, из «На дне» трансформируется здесь в утешителя другого рода. И для другого рода людей — Петр богат, крепок, деловит, но порой испытывает безысходную и почти необъяснимую тоску и бессилие что-либо понять в своей (и не только своей) жизни. «Артамонов очень подружился с Утешителем. Время от времени на него снова стала нападать скука, вызывая в нем непобедимое желание пить» [3, с. 281]. Его «утешителем» становится веселый балагур и умелец плотник Серафим — и игрушки, и гробы детям мастерил он одинаково проворно и искусно. Меняется и сама наполненность «утешительства». «Слушать его речи Артамонову было дважды приятно; они действительно утешали, забавляя, но в то же время Артамонову было ясно, что старичишка играет, врет, говорит не по совести, а по ремеслу утешителя людей» [3, с. 282]. Тут уже не философский спор о сладкой, но утешительной лжи, и горькой истине, а нечто более простое и примитивное, прикладное, если можно так выразиться. «Утешителем» в сознании Петра становится тот, кто способен отвлечь от важных, но наскучивших дел, серьезных мыслей, беспричинной тоски, экзистенциального одиночества. Он «вспоминал разных утешителей, которых видел в жизни: бесстыдных женщин ярмарки, клоунов цирка и акробатов, фокусников, укротителей диких зверей, певцов, музыкантов и черного Степу, “друга человеческого”. В брате Алексее тоже есть что-то общее с этими людьми» [3, с. 282]. Мельчают

идея, мельчают ее носители и проводники. И возникает вопрос — снова из разряда вечных — а что способно утешить нас — сегодняшних? И от чего нам хочется отвлечься, чем и как утешиться?

Тема вечного противостояния западничества и славянофильства едва намечена в небольшом эпизоде, где важным представляется то, что она дана в восприятии Петра Артамонова, с которым кажется нам сходной авторская позиция. «Противен был бездельник Горицветов; он мелькал, как стриж, неожиданно являлся, исчезал, снова являлся и, насакивая на всех злой, маленькой собачкой, кричал свое:

— Вы хотите превратить богатую одухотворенную Россию в бездушную Америку, вы строите мышеловку для людей. ...

В этих криках Артамонов слышал иногда что-то верное, но чаще — нечто общее с глупостью Тихона Вялова, хотя он не знал людей, более различных, чем этот обожженный, судорожный прыгун и тяжелый, ко всему равнодушный Тихон» [3, с. 288]. Здесь нужно вспомнить взгляды Горького на промышленность, технический прогресс, Америку, цивилизацию и Россию — ее особенный уклад, плюсы и минусы ее патриархальности.

Итак, «Фома Гордеев» сегодня прочитывается нами как жизненная повесть об историческом времени зарождения капитализма, о драматической судьбе начинающих свое «дело» людей, о непохожих на них детях, зачастую не желающих и не умеющих продолжить созидательный труд отцов. «Дело Артамоновых» — произведение более позднее, более сложное и насыщенное многими смыслами, идеями, темами, концептами, не утратившими своей актуальности сегодня. Писатель видел противоречия, которыми накануне революции была раздираема Россия, и сумел их мастерски изобразить. Устойчивые концепты присутствуют в разных книгах Горького, что позволяет рассматривать концептуальность как основное свойство его творчества.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М. М. Горький «Дело Артамоновых» // Бахтин М. М. Собр. соч. Т. 2. М.: «Русские словари». 2000. С. 408–410.
2. Горький М. Полное собрание сочинений. Художественные произведения в 25 т. Т. 4. М.: Наука, 1969. 591 с.
3. Горький М. Полное собрание сочинений. Художественные произведения в 25 т. Т. 18. М.: Наука, 1973. 552 с.
4. Каскина Ю. У. Атамановы-Артамоновы в водовороте истории // М. Горький — художник и мыслитель: Горьковские чтения 2016 года — Нижний Новгород: ООО «БегемотНН», 2016. С. 105–112.
5. Колобаева Л. А. Максим Горький // История русской литературы XX века. В 2 ч.: ч. I. 2-е изд. М.: Изд-во Юрайт. 2013. С. 72–126.
6. Смирнова Л. Н. Примечания // Горький М. Полное собрание сочинений. Художественные произведения в 25 т. Т. 4. М.: Наука, 1969. 591 с.
7. Спиридонова Л. А. М. Горький: новый взгляд. М.: ИМЛИ РАН, 2004. 264 с.

DOI 10.25991/AE.2019.83.24.015
УДК 791.43/.45

О. А. Ковалов

Олег Альбертович Ковалов — доцент кафедры драматургии и киноведения Санкт-Петербургского государственного института кино и телевидения (СПБГИКиТ)

ГОРЬКОВСКИЙ КОД В ФИЛЬМЕ ЛЬВА КУЛЕШОВА «ВЕЛИКИЙ УТЕШИТЕЛЬ» (1933)

К середине 1930-х годов Горький был канонизирован как гений и основоположник советской литературы. Образ писателя нередко возникал и на экране: в фильмах М. Ромма, М. Донского, С. Юткевича... Однако еще в 1933 году был снят фильм «Великий утешитель», где миф о Горьком подвергнулся всесторонней ревизии. Доклад посвящен тому, как авторы фильма развенчивают гражданскую позицию Горького в эти годы.

Ключевые слова: А. М. Горький, Л. В. Кулешов, кинематограф СССР

O. A. Kovalov

GORKY CODE IN THE LEV KULESHOV'S FILM «THE GREAT COMFORTER» (1933)

By the mid-1930s, Gorky was canonized as a genius and the founder of Soviet literature. The image of the writer often appeared on the screen: in the films of M. Romm, M. Donskoy, S. Yutkevich ... However, as early as 1933, the film “The Great Comforter” was shot, where the myth of Gorky was subjected to a comprehensive revision. The report is devoted to how the authors of the film debunk the civil position of Gorky during these years.

Keywords: A. M. Gorky, L. V. Kuleshov, cinema of the USSR

Алексей Максимович Горький ушёл из жизни в 1936 году, в канун «Большого Террора». Обстоятельства этой кончины породили множество слухов, однако после неё он был окончательно канонизирован как основоположник «социалистического реализма» и гений советской литературы. Его фигура возникла и на предвоенном экране — в фильмах Михаила Ромма, Марка Донского, Сергея Юткевича...

С годами, однако, он всё чаще стал восприниматься как активнейший идеолог репрессивной системы — радикальную роль сыграл в этом «Архипелаг ГУЛАГ» Александра Солженицына. Так, упомянув так называемые «горьковские лагеря», автор этого многотомного труда замечает:

«Ведь нет же лагерей пушкинских, гоголевских, толстовских — а горьковские есть, да какое гнездо! А ещё отдельно каторжный прииск “имени Максима Горького”. <...> Да, Алексей Максимыч, ... “вашим, товарищ, сердцем и именем...” Если враг не сдаётся... Скажешь лихое словечко, глядь — а ты ведь уже не в литературе...» [10, с. 509]

Статью Горького, на заголовок которой ссылается Солженицын, 15 ноября 1930 года обнародовали сразу два органа: «Известия» — под названием «Если враг не сдаётся — его истребляют», и «Правда», где оно было слегка смягчено и выглядело так — «Если враг не сдаётся — его уничтожают». И — «лихое» словцо обрело статус директивы. Вот один из узников вспоминает угрозы своего эрудированного следователя:

« — А как можно иначе поступать с врагом, который не хочет сложить оружие <...>? <...> // <...> [следователь] вынул из ящика стола вырезанную из газеты статью Горького и, показывая на обведённое в ней красным карандашом место, по-видимому, предназначенное для многократного употребления, прочёл <...> почти по слогам, делая ударение на последнем слове <...>: — «Если враг не сдаётся, его уничтожают!» — И после небольшой паузы многозначительно добавил: // — Запомните хорошо эту фразу — ведь это говорит величайший гуманист нашего времени...» [5, с. 51–52]

Фильм «Ленин в 1918 году» (реж. М. И. Ромм, 1939) посвящён оправданию массовых репрессий. Николай Константинович Черкасов очень убедительно играет в нём Горького, который, поначалу сетуя на излишнюю жестокость большевиков, к финалу «прозревает» и как бы уже готовится произнести сакраментальную фразу про истребление всех и всяческих врагов.

Но ещё при жизни писателя возник фильм, всем строем своим обращавшийся к его личности — но снятый вроде бы об иных временах и на самом экзотичном материале. Это — лента Льва Кулешова «Великий утешитель» (1933), рассказывающая о том, как писатель О'Генри некогда отбывал срок в американской тюрьме. Фильм изображал его как скользкого приспособленца, обслуживающим интересы тюремщиков — с их дозволения он поставляет товарищам по несчастью оптимистические рассказы, позволяющие смириться со своей незавидной участью. Этот антипатичный образ совсем вроде бы не соотносился с личностью реального О'Генри,

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

не слишком вроде бы и «утешавшего» американский народ.

Но искусно выстроенная цепочка ассоциаций, возникающих при просмотре ленты, сама по себе выводит к персоне, скрытой за экранной маской.

Вот грезит наяву героиня сценария: «...когда-нибудь придёт другой. В глазах у него будет тайная печаль. Я буду немного бояться сурового, но нежного взгляда его глаз, и, когда он придёт в этот дом, его сабля со звоном будет колотиться об его ботфорты» [7, с. 292], — сами эти слова у любого отличника по русской литературе вызовут одну-единственную ассоциацию.

«Вот приходит он ночью в сад, в беседку, как мы уговорились... а уж я его давно жду и дрожу от страха и горя. /.../ ... а в руках у него леворверт...» — а это уже галлюцинирует горьковская Настя, зачитавшаяся в ночлежке книжку «Роковая любовь», — «Прощай, говорит, любезная подруга моего сердца — решился я бесповоротно... жить без тебя — никак не могу». [8, с. 645].

Случайно ли это сходство двух героинь? Но ведь и экранный О'Генри возникает в тюрьме совсем как старец Лука, явившийся «на дно жизни» со своими утешениями. И, что особенно значимо — герои и пьесы Горького, и этого фильма спорят о том, помогает ли страдающим людям сладкая «ложь во благо».

Как в детективе — к раскрытию социального подтекста этой ленты может привести имя, изъятное позднее из её титров — сценариста Александра Львовича Курса (1892–1937).

Биография его была бурной. Здесь автор позволяет себе процитировать строки из собственной публикации:

«...в 15 лет — тюрьма за участие в нелегальной марксистской организации, затем — ссылка в Нарымский край, эмиграция, шесть лет в Англии, где Курс, кстати, работал репортёром в частных издательствах, в 1918-м — возвращение в Россию, в пекло гражданской войны, вновь — подполье, бегство из Одессы, занятой белыми, сражения на фронтах и пропаганда мировой революции в газете «Красная армия»...

В Москве он — в центре самой «левой», авангардной культуры: дружит с Маяковским и его соратниками. Самым известным изданием, которое редактирует Курс, становится «Советский Экран» — здесь нет заклинаний в верности «линии партии», а говоря об искусстве, не впадают ни в «заумь», ни в примитивное упрощение. <...>

С другой стороны, это — партийный интеллигент 20-х, и здесь хочется сделать упор на втором слове, которое подразумевает прямую спину и независимость суждений. <...> Александр Курс воплощал собой тот безоговорочно проклятый режимом <...> тип внутрипартийного оппозиционера — и хорошо знал, отчего и зачем в осеннюю ночь 37-го в его квартире возникли незванные гости» [6, с. 164–166].

Факты, рассеянные по большому очерку Аркадия Бернштейна [2], прямо показывают, что оснований для... скажем так — полемики с «буревестником революции» было у Курса с избытком.

Писатели, обиженные фельетонами Курса, пожаловались на него Горькому — и в газете «Известия» от 25 июля 1928 появилась статья, где тот утверждал, что деятели, подобные Курсу — несомненные «вредители», пусть и «бессознательные» [2, с. 275]. Осенью 1929-го Горький называет его «авантюристом» и описывает как «представителя психики интеллигентов-карьеристов, а не коммунистов» [2, с. 275]. Курс лишается должности редактора, его исключают из партии, а первого ноября 1930 года вообще допрашивают в ОГПУ. После всех этих злоключений и рождается сценарий об изворотливом американском литераторе, обслуживающего власть имущих и своей велеречивой ложью втирающего очки доверчивому читателю.

Здесь автор вновь процитирует собственную публикацию:

«В восприятие ленты Кулешова вживлена ассоциативная цепочка: “О’Генри — Лука — Горький”, — её первое звено вызывает сначала недоумение, но без него по ней просто не побежит ток ассоциаций, связанных с репрессивной реальностью. Имя некоего обобщённого литератора просто не включило бы их — а не самый известный, зато несомненный факт тюремной «отсидки» реального О’Генри пробивает русло иносказания, прямиком ведущим к фигуре автора книги со странным названием «По Союзу Советов» (1929), один из разделов которой в радужных тонах изображает Соловецкий лагерь» [6, с. 164–166].

Есть свидетельства — его узники рассказали Горькому много страшного. Солженицын судит его наотмашь: знал, мол, о творящихся зверствах, а не прокричал о них на весь мир. Однако...

«...едва уехав с Соловков, Горький написал Ягоде <...>, что очень хочет скорее видеть его, чтобы поделиться своими мыслями» [9, с. 301], — пишет Людмила Смирнова. После их встречи в лагерь нагрянула комиссия — девять особо отличившихся садистов расстреляли, ещё столько же — самих сунули в концлагерь, а пятерых — в штрафной изолятор. «Логика и хронология изложенных выше событий позволяют предположить причастность к ним Горького» [9, с. 301], — полагает тот же исследователь.

Курс, скорее всего, узнал бы обо всём этом без всякого восторга — позорно, полагал он, слыть «своим» и у палачей, и у мучеников. То ли дело — «лупить» правдой по башкам», как энергично выразился один из героев «Великого утешителя».

Когда говорят о нравственном падении Горького, имеют в виду не только его очерк «Соловки» (1929), но и объёмистый фолиант «Беломорско-Балтийский Канал имени Сталина» (1934) — он был

одним из редакторов и автором обрамляющих глав этого коллективного труда об одной из самых жутких «строек социализма».

Об этом издании Солженицын опять же рубанул с плеча: позорная, мол, книга, и писана подлыми перьями — что значат какие-то там литературные заслуги, если воспеваются истребление людей? Всё же сам текст этой книги знают в основном по проклятиям того же Солженицына — тогда как непредвзятое чтение самого этого «позорного» сочинения заставляет задуматься.

Туго приручал Сталин истинных творцов — будь то Горький, Эйзенштейн или Булгаков: ведь чем больше художник, тем богаче его образы оттенками и обертонами. Да и позорный «Канал...» создавали не самые бездарные перья «Союза Советов» и, если сравнить эту книгу с образцами «двуцветной» политической пропаганды, то её страницы заиграют прямо-таки всеми цветами радуги. Вот описание того же выхода на работу: «Двинулись чёрной массой, в потёмках, шаркая и визжа по снегу чунями, ботами, сапогами, валенками» [1, с. 203]. Есть что-то страшное, почти злое в этой экспрессивной картине: «чёрной массой, в потёмках, шаркая и визжа...» — жуткую каторжную реальность выражает жестяной скрежет самой этой фразы.

«Канал...» принято рассматривать как исключительное по своему бесстыдству пропагандистское сочинение. Евгений Добренко снисходительно отмечает эту оценку как упрощённую — сам же, ничуть не оправдывая авторов книги, видит в ней даже не более сложную, а прямо-таки изысканную художественную модель: «...прежде всего — это образцовый соцреалистический роман, ещё сохранивший элементы авангарда» [3, с. 160].

В «Канале...» действительно слышны отзвуки «литературы факта», к которой призывал ЛЕФ, разнородный материал монтируется остро, как в новаторском кино, от иных страниц словно исходят шумы и гулы того прямого репортажа, приёмами которого владел Вертов — рывканье репродукторов и лающие интонации митинговых речей перебиваются разговорным словом, блатным говорком и лагерной частушкой, и уж во всей красе предстаёт здесь то самое «остранение» материала, которое культивировал Виктор Шкловский, чья легко узнаваемая рука прошла по большинству глав книги.

Весь же её массив схож с хаотичным коллажем: клочки явной беллетристики склеены с мертвенными текстами газет, многословных и неудобочитаемых директив и постановлений, в это месиво вклиниваются карты, схемы, диаграммы, корявые самодельные вирши и идейно выдержанные письма, где исправившиеся враги красочно проклинали своё прошлое — чем не Дос-Пассос! На общее «авангардное» восприятие работает и авторство Александра Родченко, проступающее даже сквозь зверскую ретушь многих снимков, и снайперски найденное конструктивистское оформление, своим нарочитым

аскетизмом резко выделяющее «Канал...» среди разухабистой пышности прочих парадных изданий 30-х годов: даже внешне эта книга — серый брусок, один из многих шлакоблоков стандартных и громоздких сооружений казарменного социализма.

Именитые авторы, выходит, выстраивали свою книгу совсем как инженерное сооружение и по самым авангардным лекалам — столь изощрённое исполнение позорного заказа выглядит циничнее, чем отписка, сделанная спустя рукава и даже удобная для оправданий: чего, мол, ни сделаешь под нависшим топором.

Большим художникам, воспевшим Октябрь, давно раздали индульгенции — в эти нехорошие идеи они, мол, искренне верили, поэтому с чистой совестью мы можем восхищаться исключительно эстетической стороной их произведений. Авторы же «Канала...» никак не подверстать под эту моральную реабилитацию: в прежних вещах они предстают скорее скептиками, чем легкокрылыми романтиками. И неужели же эти искушённые литературные зубры (один Алексей Толстой чего стоит!) так уж разомлели от одного вида расписных «потёмкинских деревень» — да ещё сразу после коллективизации с её арестами, ссылками, усмирением восставших сёл и миллионами смертей от голода? Словом — ведали, что творили, и всё же прославили лагерную систему и главных людоедов. Стоит, однако, перестать считать решительно всех авторов «Канала...» нравственными монстрами — было же старое доброе сострадание в их прежних сочинениях! — и одиозная книга предстанет в ином свете.

Александр Авдеенко вспоминал, как Валентина Катаева, слегка усомнившегося в рассказах чекистов, тут же взяли под белы ручки и вежливо увезли в неизвестном направлении: решающие доказательства величия сталинскихстроек были предъявлены отчего-то... строго конфиденциально — ему одному, да ещё ночью. Куда его возили — неведомо, что показали — тоже непонятно, однако в родной коллектив он вернулся лишь под утро, уже прозревшим и просветлённым. В общем, ещё повезло.

Так что же было делать иному прозорливому автору со своими догадками о специфике этой стройки, если он не дозрел до непатриотичных обращений в Лигу Наций, а факты, открывшиеся ему за время «творческой командировки», не обнародовать не то что с отрицательным, но и с нейтральным оценочным знаком? Из ситуации, когда промолчать нельзя, а крикнуть невозможно — само собой рождалось эксцентричное решение преподнести их открыто и легально, но... с жирным знаком «плюс». Словом, если не выходит «лупить правдой по башкам», то нужно вводить её в общественный организм любым другим и более изощрённым путём — исподволь и в форме инъекций.

Это предположение может объяснить странности книги — скажем, откровенную пародийность многих описаний. Вот, скажем, такая патетическая

картина: «...Якуб Хасанов объявил ураганный штурм скалы. Он бурил и бурил скалу. Без напарника — один. Он забегал в барак на 15 минут согреться и снова бурил. Он работал утром, днём, вечером и ночью. Когда бы и где бы его ни встречали — он бурил скалу» [1, с. 397] — с собой её таскал, что ли?.. Кажется, что «метод Швейка» входил в стратегию авторов — штампы пропаганды доводились ими до абсурда, чтобы послать читателю сигнал о том, что ей вообще нельзя верить.

Иной раз ирония авторов граничит уже с издевательством — сами нюансы слов и отбор деталей ясно выражают их отношение к фасаду «потёмкинских деревень» и их изнанке:

«В агитбригаде появляются подлинные актёрские дарования. Вот Лёля Фураева, бывшая проститутка: маленькая, большепотая, некрасивая, но бесконечно обаятельная. Как прищурится она, запевая: // Где я завтра запою, / Не хочу угадывать: / Мы — театр ОГПУ, / Нам на фронте надо быть. // — так публика даже гудит от удовольствия» [1, с. 476].

А вот блистает ещё одно «подлинное дарование»:

«Вышел парень с гитарой, бывший вор. Он вступил в самый свет, где в сильном косом луче роились частицы воздуха. Сверкающий парень оглянулся на своих, подал знак подбородком, и вспыхнула песня: // У буржуя за границей / Скрыченные пальцы. / Поперёк им горла стали / Красные каналцы. // Пусть не верит за граница — / Ошибётся дура. / Тут у каждого братка / Во — мускулатура. // <...> После чего раздались такие аплодисменты, что штрафной поп в дальнем изоляторе, приняв их за взрывы, плюнул: «Тьфу, и днём и ночью терзают, рвут божью землю». [1, с. 473]

Стоп! Таких корявых частушек в этой главе — целые россыпи, но лишь после тех, что исполнял «сверкающий парень», в скобках с разрядкой указана фамилия автора: «И. Терентьев». Не сразу иобразишь, что это — тот самый авангардист второго призыва, что был легендой театрального Ленинграда. Да, действительно — так и сказано: «Агитбригадой руководит Игорь Терентьев, талантливый режиссёр и сам поэт» [1, с. 476]. Тоже, значит, «подлинное дарование». В лагере он творчески состязается уже не со Всеволодом Мейерхольдом, а с авторами искромётных строк: «Мы с Машухой вдвоём / Вам про качество споём...» [1, с. 475] — и прочих столь же содержательных посланий человечеству. Заезжие литераторы, верно, немало удивились, застав Терентьева в столь экзотичных краях и... как не подать о нём весточку на волю? Не случайно прямо на странице с его частушками без особой вроде нужды упоминается увертюра «Орфей в аду».

А вот под обложкой «Канала...» сравниваются «их» бесчеловечные тюрьмы и наша замечательная социалистическая каторга. Резкая черта между

«своим» и «чужим», к которой приучила казённая пропаганда, начинает «плавать», а в описаниях двух карательных механизмов обнажается немало сходного, только в одном случае оно демонстративно осуждается, а в другом — слегка забалтывается дежурным пустословием.

Вот авторы исходят благородным негодованием: подумать только, в «темницах» Финляндии «не знают специализации. Адвокат ли ты, слесарь, шофёр или сапожник — всё равно: строгай! пили!» [1, с. 58] — а не справишься с нормой, то отвечаешь карцера. Нормы, разумеется, непосильны, и карцеры переполнены. Но, как видно из той же книги, они не пустуют и на славном Беломорканале, а со сплошной специализацией и там сплошные недоработки. Интеллигентов, провинившихся перед народом, в лагере тоже великое множество и все они — то ли иронизирует, то ли похвалается это сочинение, —

«как на подбор. Один... <...> орёт стихи Бодлера в переводах <...> Фёдора Сологуба, другой цитирует на память страницы из Достоевского, вгоняя в уныние и себя и слушателей, третий читает по памяти <...> сложнейшие выкладки и химические формулы, четвёртый и на трассе пытается говорить по-французски» [1, с. 250].

Ясно, в общем, что экзотические специализации этих людей тоже не слишком влияют на распределение их по лагерным работам.

Физические страдания западных узников — театрально возмущаются авторы, — невыносимы, тогда как «нашим» рабам физически страдать просто... нечем — само их биологическое начало словно ампутировали, а со здоровым духом у них всё в порядке. В удивительных описаниях, переполняющих книгу, вообще нет места страданию, усталости, просто физическому усилию и прочим пред-
рассудкам плоти:

«37 часов в грязи, по горло в воде... вкладывают грунт... в огромную брешь дамбы» [1, с. 472];

«48 часов не спит и не ест Водораздельный канал. Кони валяются с ног, но конюхи стоят бодро... Тридцать тысяч в непрерывном 48-часовом труде» [1, с. 448];

«Беспрерывная цепь людей третьи сутки отстаивает наполовину затопленный котлован» [1, с. 482] — и всё в том же залихватском духе.

Приёмы кино с очевидностью повлияли на авторов «Канала...» — используя его термины, можно сказать, что все эти «общие планы» даны с той высокой точки, откуда совсем не видны тяготы отдельной пылинки. Даже когда «камера» спускается к узникам, долбящим мёрзлую землю, кажется, что ракурс изображения не слишком меняется: «Сотни лопат поднимались и опускались...» [1, с. 204] — сами собой, надо полагать. Когда планы становятся крупнее, возникают картины совсем уж несусветные: «Священник, громадный, плечистый, оказался

в одной рубаше. Ворот её был расстёгнут. Виднелась грудь, мокрая и розовая, как ветчина. Он творил чудеса. Искры сыпались из-под его лопаты. Соседи оглядывались на него с суеверным ужасом» [1, с. 205] — здесь даже не пафос труда, а его священный экстаз, огонь, трепет и библейское величие!

Но, кажется, эти эффекты — больше для отвода глаз: под завесой подобного пустословия расчётливые авторы стремятся прояснить пытливому читателю простые и насыщенные вещи. Так, из той же книги он с ужасом может узнать, что польских заключённых кормят гнилым горохом — «Зато щедро угощают религией» [1, с. 53], в Индонезии «арестованные туземцы получают еду, которую европейский буржуа постеснялся бы дать своей собаке» [1, с. 54], в финской тюрьме она вообще «редко бывает съедобной» [1, с. 58]. В Германии дела обстоят лучше — там, оказывается, «раз два в неделю» [1, с. 63] узникам дают мизерную порцию макарон в форме... свастики. Что же за рацион поддерживает наших чудо-богатырей? Ведь батюшка, вдохновенно машущий лопатой, на ногах с шести утра, а уже как никак полдень. Вместо того, чтобы увильнуть от столь неудобного вопроса, книга даёт на него удивительно информативный для такого специфического издания ответ.

«...из лесу выехала повозка, прикрытая брезентом. Её тотчас окружила толпа. Человек с листом бумаги в руках открыл брезент и стал выкликать фамилии. // Под брезентом в ящике дымились пирожки» [1, с. 206]. Уж и «дымились»? В мороз и в каком-то ящике! Да сколько ещё по лесу тряслась повозка! Рассказ ведётся как бы от лица некоего наивного «новенького» — оттого и его глуповатое удивление на каждом шагу: «— Вот как!.. — сказал он <...>, — это что же? <...> Пирожки дают» [1, с. 206]. «Дают», видите ли! Будто он уже не заработал здесь кусок хлеба! Но, оказывается, действительно не заработал: «— Не всем, — сказал озабоченно вертлявый, — только тем, у кого повышение нормы» [1, с. 206]. Не «норма» даже, а её «повышение»!

«Тут вызвали вертлявого, он ЛИХО (Здесь и далее графика цитируемого текста моя. — О.К.) протиснулся к повозке и вскоре вернулся с сильно раздутыми щеками, вылупленными глазами и вкусно прыгающим кадыком. Один пирожок он держал перед собой и ел его пока что глазами» [1, с. 206]. Немало занимательного можно найти в ухватках и облике голодного человека, смешно же — раздутые щёки, вылупленные глаза! Далеко же шагнула вперёд Великая русская литература: «— Мм... мм... — сказал ОБЩИТЕЛЬНО вертлявый и показал головой на священника. Святой отец ЗАПИХИВАЛ в свою бездонную глотку второй пирожок» [1, с. 207]. Пирожок, верно, с батон — иначе бы не «запихивал». Как не писать о таких плотских излишествах с лёгким осуждением! Плещут на страницах все эти «раздутые щёки», «вкусно прыгающие кадыки», «бездонные глотки» — прямо богатырская трапеза, пиры Рубенса и Рабле!

А... с чем, собственно, были те знаменитые пирожки, которые раздавали строго по списку? Какой продукт эффективнее всего восстанавливал затраченные в ходе трудового перевоспитания калории? «— С картошкой!.. — отдышавшись, отрывисто бросил вертлявый. — А бывает и с капустой...» [1, с. 207] — один раз, верно, такое чудо привезли, а уже вошло в лагерное предание. Да и картошка в пирожках, скорее всего, была мороженой — откуда другой взяться в эту пору? Немудрено, что один из заключённых «весело» [1, с. 18] рассказывает, как в лагере спасся от... ожирения.

А вот ударный труд лагерного пекаря: «Температуру в печи он измеряет не термометром, а рукой» [1, с. 303], — как будто термометр у него есть, но этот ухари пр е д п о ч и т а е т более экзотичные способы измерять температуру, недаром он назван здесь «бронзоворукий». А вот бодро рапортует в ОГПУ начальник Беломорстроя: «...Прошли во второй шлюз. /.../ Работал паровой копёр. Рядом работали десятки топчакон нашего изобретения. Огромное широкое колесо вращалось от того, что внутри его бегали люди» [1, с. 209]. Какой вредитель протасил в печать эту последнюю фразу? Уж её-то запросто можно было вычеркнуть.

Истина выражена в этой книге не с помощью привычных для подцензурной культуры «эзоповых» иносказаний, а — так, что прямые высказывания и изложение точных фактов как бы обволакивает здесь мистифицирующая интонация. Такой метод подачи реального материала робко и с невнятыми результатами был опробован ещё в очерке о Соловках, и в самой редакции книги о Беломорканале узнаётся не только рука Горького, но и сам почерк его выработанной к тому времени социальной стратегии.

Принято считать, что в 30-е годы он растерял то равнодушие, с которым спасал, кого мог, от застенков «военного коммунизма». Но... вот, скажем, изнурительная интрига по спасению из сибирской ссылки Виктора Сержа, вторично арестованного в 1933-м, тянулась три года (!), и здесь упорство и долготерпение Горького просто поражают. В своих ходатайствах власть имущим он, разумеется, рассыпался в ритуальных реверансах и отдавал дань казённой казуистике. Точно так же — ловкими ходами, демагогией, дипломатией, изматывающими уговорами — он долго спасал от расправы, пристраивал и буквально опекал Льва Каменева, бывшего у Сталина бельмом на глазу.

Или — вроде бы ни с того ни с сего он срочно вызывает к себе Михаила Слонимского и со странными словами: «Я писал это вам для того, чтобы вы могли показывать это письмо. Показывайте! Показывайте!» — вручает удивлённому литератору письмо с похвалами его творчеству. Оказывается, на днях Иосиф Виссарионович наградил Слонимского известным пахучим определением, вот Горький и выдал ему «охранную грамоту» от своего имени — авось спасёт в лихой час. О подоплёке

этого вроде бы загадочного жеста уцелевший писатель узнал через... 20 лет [4, с. 204–206].

С годами общественный темперамент Горького, судя по всему, не утихал — просто, примеряясь к иным условиям, он изменил тактику социального поведения. Можно предположить, что столь разные люди, как Курс и Горький, волею судеб оказавшиеся противниками — на деле, совсем как герои романтического рассказа «Симплонский тоннель», пробивали путь, только не через скалы, а сквозь толщи стен тотальной неволи — к одной цели, с разных сторон, навстречу друг другу.

Литература

1. Беломорско-Балтийский Канал имени Сталина. М.: ОГИЗ, Государственное Издательство «История Фабрик и Заводов», 1934. — 614 с.
2. Бернштейн А. Время и дела Александра Курса // Киноведческие записки. 2001. № 53. С. 260–290.
3. Добренко Е. Политэкономика соцреализма. М.: Новое литературное обозрение, 2007. — 592 с.
4. Кирпотин В. Я. Ровесник железного века. Мемуарная книга. М.: Захаров, 2006. — 848 с.
5. Князев Г. В. «Скажите “спасибо”, что мы вас арестовали...» — В кн.: «Будни Большого террора в воспоминаниях и документах» / Составитель В. М. Давид. СПб.: Информационно-издательское агентство «ЛИК», 2008. — 416 с.
6. Ковалов О. А. Из(д)учение странного. Т. 1. СПб.: Мастерская «Сеанс», 2016. — 328 с.
7. Кулешов Л. В. Собрание сочинений в 3 т. Т. 2. М.: Искусство, 1988. — 448 с.
8. Русская драматургия. Избранные пьесы / Сост. И. И. Трофимкин. Л.: Лениздат, 1974. — 696 с.
9. Смирнова Л. Н. Memento mori — в кн.: Вокруг смерти Горького. Документы, факты, версии. М.: ИМЛИ РАН, «Наследие», 2001. — 360 с.
10. Солженицын А. И. Архипелаг ГУЛаг — 1918–1956. Опыт художественного исследования. I — II. — YMCA-PRESS, Paris, 1973. — 606 с.

DOI 10.25991/AE.2019.12.51.016
УДК 82–311.6

А. А. Митрофанова

кандидат филологических наук, доцент филологического факультета Санкт-Петербургского государственного университета
a_blum@mail.ru

МАКСИМ ГОРЬКИЙ НА СТРАНИЦАХ РОМАНОВ ВАЛЕНТИНА ПИКУЛЯ

В статье устанавливаются мировоззренческие и художественные связи между творчеством М. Горького и В. Пикуля. Горький является героем петербургских событий первой русской революции в романе В. Пикуля «На задворках Великой империи». Пикуль работал с журналистикой Горького, его письмами, архивом как с историческими источниками. Улавливается полемика с горьковским пониманием эпохи, его идеологическими оценками. В контексте культуры XX века возникает уникальный диалог исторического романиста, восстанавливающего сложный период жизни России («На задворках Великой империи»), с романистом, запечатлевшим эпоху, активным участником и идеологом которой он был («Жизнь Клима Самгина»).

Ключевые слова: М. Горький, В. Пикуль, исторический роман, революция 1905 года, Гапон, полемика

A. A. Mitrofanova

MAXIM GORKY IN VALENTIN PIKUL'S NOVELS

The article deals with establishing connections between works by M. Gorky and V. Pikul. Gorky happens to be a character in Pikul's novel "On the Outskirts of a Great Empire". Pikul worked with Gorky's journalism, his letters and archive as with historical sources. One can sense the author's polemics with Gorky's ideological position. Within the context of 20th century culture there appears a unique dialogue of a historical novelist, recreating a certain period of life in Russia ("On the Outskirts of a Great Empire"), and a novelist depicting the epoch that he witnessed and participated in ("Life of Klim Samgin").

Keywords: M. Gorky, V. Pikul, a historical novel, revolution of 1905, Gapon, polemics.

Имеются основания для установления типологических связей между личностями и творчеством Максима Горького и Валентина Пикуля. Прежде всего их сближает колоссальная популярность: Горький «был самым издаваемым в СССР советским писателем: за 1918–1986 гг. общий тираж 3556 изданий составил 242,621 млн экземпляров» [11]; Пикуль — крупнейший исторический романист в русской литературе XX в. с «общим тиражом книг полмиллиарда» [2, с. 106]. Востребованность у читателей свидетельствует о совпадении с читательскими ожиданиями, об укорененности в национальной культуре.

В детские годы проявились присущие обоим мужество, сила воли, физическая выносливость. Оба самоучки, представляющие собой коренной русский творческий тип, сформированный в логоцентричной национальной культуре. Преклонение перед книгой, колоссальное трудолюбие в приобретении знаний, вера в возможности книжной культуры способствовать развитию человечества — объединяют Пикуля и Горького.

Горький и Пикуль, при невероятной начитанности, обладали столь же феноменальной памятью. Известно свидетельство В. Ф. Ходасевича:

«На своем веку он прочел колоссальное количество книг и запомнил всё, что в них было написано. Память у него была изумительная. Иногда по какому-нибудь вопросу он начинал сыпать цитатами и статистическими данными. На вопрос, откуда он это знает, вскидывал он плечами и удивлялся:

— Да как же не знать, помилюйте? Об этом была статья в «Вестнике Европы» за 1887 год, в октябрьской книжке» [18, с. 224].

По свидетельству Антонины Ильиничны Пикуль, «несмотря на множество книг (а их насчитывается более десяти тысяч), каталога личной библиотеки у Пикуля не было. Он знал ее наизусть, он помнил каждую книгу, знал, где она лежит, какие материалы содержит» [13, с. 239].

Пикуль обратился к наследию М. Горького и создал его образ в своем втором романе — «На задворках Великой империи» (1 часть «Плевелы», 1964, 2 часть «Белая ворона», 1966) в тот важный период, когда уже заявил о себе как историческом романисте, однако еще не разработал индивидуальный творческий метод. В романе воссоздаются российская общественная жизнь, предшествовавшая революции 1905–1907 гг., революционные события, учреждение и разгон 1-й Государственной думы, покушение на П. А. Столыпина 1906 г.

Н. М. Коняев (с 1984 г. редактор Пикуля) определяет сказовость как главный способ организации повествования в его исторических романах. «Образ сказителя — этого мудрого, многое испытавшего и пережившего на своем веку человека» [10] — позволяет осуществлять связь между воссоздаваемой эпохой и современным Пикулю читателем, при этом вуалирует в тексте авторское присутствие, прямые оценки лиц и событий. Преимущества данной повествовательной формы Пикуль освоил в романе

«На задворках Великой империи». Можно предположить, что писатель принял во внимание и горьковский опыт организации повествования в «Жизни Клима Самгина», посвященной сложнейшему, не поддающемуся окончательной трактовке периоду русской истории.

Е. Ш. Галимова объясняла выбранный Горьким способ повествования от 3-го лица, ориентированного на сферу сознания Клима Самгина, следующим образом:

«автор-повествователь оставляет за собой скромную роль фиксатора, бесстрастного художника, способного показать и главного героя <...> и других персонажей, и те или иные события, но воздерживающегося от какой-либо оценки, в том числе и от “скрытой” оценки с помощью образно-выразительных средств» [3, с. 96].

Анализируя речевую структуру эпопеи, Л. К. Оляндэр и В. Т. Захарова определили также, что ее «смыслообразующими элементами являются широко представленные в тексте многочисленные интертекстуальные вкрапления», благодаря которым «реалисту Горькому удалось объективно создать в романе огромный, сложный по своей структуре гипертекст русской культуры, вбирающий в себя ее прошлое и настоящее» [12, с. 61].

Цитатность органична для сказового стиля романа Пикуля «На задворках Великой империи»: звучат голоса участников событий, соседствуют различные во времени мнения.

Так, из событий 9 января 1905 года Пикуль оформляет как самостоятельный эпизод драматическую сцену появления в квартире Горького священника Гапона:

«В створку двери выглядывал чей-то острый татарский глаз.

— Пуссети, — взмолился Гапон этому глазу.

<...>

Гапон ворвался в комнаты, крикнул:

— Вина-а!.. — выпил два стакана подряд, его трясло. — Что делать? — спросил надрывно. — Рутенберг здесь? (Рутенберг вырос рядышком.) Ты не уходи, — просил его Гапон, — ты опытный.

Савва Морозов раскурил тонкую папиросу: он был смел, как витьязь. И ему претила чужая трусость.

— Алеша, усмири попу...

— Надо идти до конца, — глухо сказал Горький. — Всегда идти до самого конца... Даже если погибнем!

Присев к столу, отставив ногу, Гапон быстро черкнул записку к рабочим за Нарвскую заставу, где сообщил, что занят «их делом». Потом оглядел всех и сказал:

— Ну, а теперь... спрячьте меня от полиции!» [15, с. 58].

Данная сцена представляет собой редукцию соответствующего эпизода из 2-й книги «Жизни Клима Самгина» (1928), связь текстов маркируют

цитатные элементы: у Горького дверь Самгину открывает «человек с лицом татарина, с недоверчивым взглядом острых глаз» [7, с. 528]. При этом Пикуль расставляет свои акценты, привлекая другие горьковские тексты: письмо М. Горького Е. П. Пешковой от 9 января 1905 года, очерк «9 января» (ноябрь–декабрь 1906) и — в большой степени — очерки «Поп Гапон» (апрель 1906) и «Савва Морозов» (1923).

Кратко обозначим контуры воссоздаваемой в горьковских текстах действительности, памятуя о существенной для горьковедения проблеме соотношения в творческом наследии писателя реальных фактов и художественного вымысла. Л. А. Спиридонова подчеркивает, что «наиболее сложные формы сплетения фактов и вымысла мы находим в эпопее Горького “Жизнь Клима Самгина”» [16, с. 48].

Письмо Е. П. Пешковой насыщено экспрессией героического воодушевления, обусловленной убежденностью Горького в том, что Гапон — подлинный вождь рабочих:

«Гапон каким-то чудом остался жив, лежит у меня и спит. <...> Это человек страшной власти среди путил[овских] рабочих, у него под рукой свыше 10 т. людей, верующих в него, как в святого. Он и сам веровал до сего дня — но его веру расстреляли. Его будущее — у него в будущем несколько дней жизни только, ибо его ищут, — рисуется мне страшно интересным и значительным — он поворотит рабочих на настоящую дорогу» [9].

В очерке «Поп Гапон», опубликованном в 1957 г. — в период работы Пикуля над романом, Горький целенаправленно лишает Гапона статуса подлинного вождя рабочих: сообщает о связи с охранным отделением, объясняет его популярность распространенной в среде простого народа идеей «царь и народ», утверждает, что его выдвинули вперед обстоятельства. Звучит авторское мнение, что «многое в истории попу очень темно» [4, с. 398], приводятся свидетельства его денежных махинаций, рассказывается о самоубийстве разочарованного в Гапоне Черемохина — ставится под сомнение честность его намерений в отношении рабочих.

Между тем описание появления Гапона в горьковской квартире выражает сочувственное авторское отношение:

«<...> он произвел на меня трогательное и жалкое впечатление ошипанной курицы. Его остановившиеся, полные ужаса глаза, охрипший голос, дрожащие руки, нервная разбитость, его слезы и возгласы: «Что делать? Что я буду делать теперь? Проклятые убийцы...» — всё это плохо рекомендовало его как народного вождя, но возбуждало симпатию и сострадание к нему как просто человеку, который был очевидцем бессмысленного и кровавого преступления. Вместе с ним ко мне явился один революционер,

молодой, энергичный парень, имевший сильное влияние на Гапона в смысле революционном. Он сурово сказал попу: — Довольно, батька! Довольно вздохов и стонов. Рабочие ждут от тебя дела... Гапон несколько оправился, и вскоре под его диктовку революционер написал сильное обращение к рабочим» [4, с. 395–396].

То есть очерк отражает противоречивость авторской позиции, позволившую П. Басинскому счесть, что «Горький был неискренен» [1, с. 322].

В образных картинах очерка «9 января» Горький показывает поведение народной массы, определяемое ее неразвитым сознанием. Отношение к Гапону здесь приравнивается вере в милость «батюшки-царя» и целиком передается в речевую сферу анонимных персонажей из толпы рабочих: «Отец Гапон лучше знает как» [6, с. 324]. Во время расстрела начинают звучать и противоположные, свидетельствующие о пробуждении сознания отдельных рабочих оценки: «он изменник нам, он повел нас на смерть» [6, с. 331]. Однако завершающая очерк идеологическая оценка — «Рабы» — свидетельствует, что автор полностью дистанцируется от деятельности Гапона: это пишет «революционер, делающий ставку на партийную элиту» [1, с. 321].

Впервые напечатанный в 1946 г., очерк «Савва Морозов» состоит из двух частей: во-первых, Горький рассказывает о талантливом русском народном типе Савве Морозове — русофиле, народолюбце, работнике, любителе Пушкина, европейце, о своем настоящем друге и спасителе.

Во-вторых, он подробно восстанавливает события 9 января. Здесь осуществляется эскизная подготовка к написанию соответствующих эпизодов в «Жизни Клим Самгина»: расстрелы у Троицкого и Полицейского мостов, у Александровского сквера предметны и насыщены сильной экспрессией.

Появление Гапона в квартире Горького начинается уверением в отсутствии какой-либо заинтересованности автора в «вожде» рабочих: «Это было странно: я видел Гапона только издали, на собраниях рабочих, и не был знаком с ним» [5, с. 522]. Окрашивающая описание физических действий Гапона, авторская негативная оценка направлена на разоблачение его трусости:

«<...> Савва, играя роль швейцара и телохранителя, сказал угрюмо:

— Гапон прибежал.

В комнату сунулся небольшой человек с лицом цыгана, барышника бракованными лошадьми, сбросил с плеч на пол пальто, слишком широкое и длинное для его тощей фигуры, и хрипло спросил:

— Рутенберг — здесь?

И заметался по комнате, как обожженный, ноги его шагали, точно вывихнутые, волосы на голове грубо обрезаны, торчали клочьями, как неровно оборванные, лицо мертвенно-синее, и широко открытые глаза — остеклели, подобно глазам покойника. Бежая, он бормотал:

— Дайте пить! Вина. Всё погибло. Нет, нет! Сейчас я напишу им.

Потом бессвязно заговорил о Фуллоне, ругая его. Выпив, как воду, два чайных стакана вина, он требовательно заявил:

— Меня нужно сейчас же спрятать, — куда вы меня спрячете?» [5, с. 523].

Носителем идеологической точки зрения Горький делает Савву Морозова: «если даже такой, — он безразлично сморщился, проглотив какое-то слово, — может двигать тысячами людей, значит: дело Романовых и монархии — дохлое дело!» [5, с. 525]. Слова «Революция обеспечена! Года пропаганды не дали бы того, что достигнуто в один день», коррелирующие с горьковской героизацией жертв в письме Е. Пешковой, здесь приписаны Савве, в то время как себе Горький оставляет ответную «гуманную» реплику «Жалко людей» [5, с. 525].

Во 2-й книге «Жизни Клим Самгина» в насыщенной топонимами стилистике документальной прозы воссоздан петербургский маршрут самого Горького. Изобразительное повествование запечатлевает события 9 января как непосредственно переживаемые Климом Самгиным: с Невского проспекта герой идет в Тенишевское училище на Моховой, затем перебирается через Литейный мост на Выборгскую сторону, оттуда вместе с рабочими через Сампсониевский мост на Петроградскую сторону. Перед Троицким мостом он попадает под расстрел. Солдаты продолжают убивать людей у Каменноостровского, когда толпа бежит к Биржевому мосту. По льду Невы Самгин идет к Марсову полю, потом на Невский, вместе с толпой подходит к Дворцовой площади: выход на площадь у Александровского сквера заблокирован солдатами. Он бежит по Гороховой на Мойку, по ней — к Певческому мосту.

Конечным пунктом движения героя становится квартира Горького (д. 20, кв. 29) на Знаменской улице (ул. Восстания). Образные описания из первоначального очерка «Савва Морозов» переводятся в сферу восприятия Самгина, трансформируются в соответствии с его речевой манерой и насыщаются его отрицательной экспрессией. Отношение к Гапону автобиографического «рыжеусого» персонажа передано через внешние проявления и не проясняется: «казалось, что он воткнул в зубы себе папиросу только для того, чтобы не закричать на попа» [7, с. 531]. Горький приводит противоположные ответы на ключевой вопрос, является ли Гапон истинным вождем рабочих: мнение гапоновца «Рабочий народ очень любит батюшку» [7, с. 532] соседствует с уничтожающей иронией Саввы, поддержанной автобиографическим героем.

Горький суммирует смыслы, составляющие образ Гапона в его предшествующих текстах, и распределяет их по субъектным сферам Самгина, Саввы, автобиографического героя, других персонажей — достигается стереоскопический эффект. При этом выводит из повествования свое личное отно-

шение. Двусмысленность слов рыжеусого «Никаких легенд!» [7, с. 532] сохраняет свободу для читательских интерпретаций.

В сцене появления Гапона на квартире Горького В. Пикуль использует детали из эпоеи и очерка «Савва Морозов»: неумело обрезанные волосы, два стакана вина [5, с. 523], брезгливое отношение Саввы к трусости Гапона. Однако прямая номинация героя «Максим Горький» и приданная ему реплика «Надо идти до конца <...> Всегда идти до самого конца... Даже если погибнем!» [15, с. 58] подтверждают причастность Горького делу и судьбе Гапона. Пикуль явно принимает во внимание горьковское отношение к Гапону из более ранних текстов.

«В “Жизни Клим Самгина” звучит мысль о грандиозной провокации, задуманной охранкой в начале 1905 г.» [16, с. 48]. В романе «На задворках Великой империи» последовательно разоблачается провокаторская деятельность Гапона и связанного с ним Азефа, действия которых регулирует Департамент полиции. Разоблачается в романе эсер П. М. Рутенберг, которого в очерке «Савва Морозов» Горький рекомендует «учителем и другом попа, принужденным через два года удавить его» [5, с. 523] и, как и в очерке «Поп Гапон», выводит из сферы своей идеологической оценки. Одна из центральных тем романа Пикуля — деятельность провокаторов, «эксов», политических авантюристов, усиливавших неразрешимость антагонистических противоречий в общественной жизни России.

Отдельной задачей Пикуля было восстановить историческую справедливость в отношении дорожного ему, с 15 лет воевавшего в Заполярье рулевым на эскадренном миноносце «Грозный», сословия — военных:

«Отказались стрелять в народ 9 января матросы гвардейского экипажа. Потом дрогнули ряды убийц, и, печатая шаг, ушла прочь рота Преображенского полка, командир которой, князь Оболенский, тоже решил не участвовать в убийстве... “Этот потомок декабристов — молодец!”» [15, с. 60].

«Матросов гвардейского экипажа», загородивших выход с Гороховой улицы на площадь, отдельно упоминает и Горький: именно они помогают рассказчику в очерке «Савва Морозов» и Климу Самгину избежать расправы.

Пикуль разделял горьковскую оценку личности и деятельности Николая Второго («подлейший из всех подлых дней царствования жалкого царя» [5, с. 522]), однако обусловленная социально-классовым подходом тенденциозность образов ряда горьковских героев ему чужда.

Более того, фокус романа Пикуля сосредоточен на правящем сословии Российской империи. Главным и положительным, даже любимым героем писателя является губернатор. Князь Сергей Яковлевич Мышецкий (его прототип — князь С. Д. Урусов, член 1-й Государственной думы), закончивший

училище правоведения, статистик, сторонник реформ и патриот России — это образ, типологически родственный горьковскому образу «белой вороны» Саввы Морозова из очерка Горького:

«<...> я помнил, что в России „белые вороны“, „изменники интересам своего класса — явление столь же частое, как и в других странах. У нас потомок Рюриковичей — анархист, граф — „из принципа“ — пашет землю и тоже проповедует пассивный анархизм; наиболее яркими атеистами становятся богословы, а литература „кающихся дворян“ усердно обнажала нищету своей сословной идеологии» [5, с. 501].

Пикуль использует фразеологизм «белая ворона» именно как горьковскую цитату и выносит ее в сильную позицию названия 2-й части своего романа. Губернаторствуя в Уренской губернии, князь Мышецкий старается облегчить участь переселенцев в Сибирь, местных крестьян, умиротворить местные политические разногласия. Его идеологическое кредо основано на преданности России. Он становится жертвой бомбистов и объясняет опасность своей должности на поле общественного служения России:

«Виноваты во всем будем мы... губернаторы! Вы знаете, сейчас мало охотников до губерний! Всяка спешит устроиться по департаменту. И спокойнее, и не надо общаться с милым народом. Только вот такие белые вороны, как я, еще надеются на лучшее» [15, с. 195].

В разговоре с большевичкой Галиной Федоровной Корево князь определяет ближайшее будущее России последствиями русско-японской войны, приведшей к обнищанию народа. Он осознает закономерность революционной смены власти, но отрицает декларируемую большевиками необходимость диктатуры пролетариата: «я не могу лишь согласиться с вашим лозунгом классовой борьбы <...> Нельзя вырезать сословие людей, давшее России великие таланты...» [15, с. 498].

В рукописных материалах к 3-й книге романа, о неосуществленном замысле которой подробно сообщает А. И. Пикуль [14], князь Мышецкий остается в России, доживает до первой блокадной зимы и умирает под белым снегом на дворе училища правоведения на Фонтанке.

На последних страницах рукописи есть описание: «Никто сейчас не узнал бы в сухом жилистом человеке, подбиравшем на перроне махорочный окуроч, бывшего князя, бывшего губернатора и камергера. Он был н и к т о — просто так, человек („бывший“»)» [15, с. 506].

Троекратный повтор лексической единицы маркирует ее цитатность. Пикуль обращается к рассказу «Бывшие люди» (1897) не случайно: ему важны автобиографические произведения раннего Горького. В статье «О том, как я учился писать» (1928) Горький отмечает:

«Изображенного мною в „Бывших людях“ содержания ночлежки Кувалду я увидел впервые в камере мирового судьи Колонтаева. Меня поразило чувство собственного достоинства, с которым этот человек в лохмотьях отвечал на вопросы судьи, презрение, с которым он возражал полицейскому <...>» [8, с. 312].

Данное глубоко личное отношение Горького к человеку, чье благородство является внеположной любой идеологии ценностной характеристикой, близко Пикулю. Пикуль разделяет горьковский чисто эстетический принцип, согласно которому безусловная красота образа героя определяется его этической сущностью. Поэтому во фрагменте романа «На задворках Великой империи», где изображена писательская деятельность М. Горького, отсутствует его прямая номинация — образная картина процесса творчества родственна самому Пикулю:

«А вдоль промозглой камеры номер тридцать девять в Трубецком бастионе Петропавловской крепости расхаживал высокий худой человек с обильными усами. Сухо покашляв, он присаживался к столу, и ледяной холод железа пронизывал его большие работающие руки. Бумага, на которой он работал, была пронумерована в департаменте полиции.

Узник работал по ночам. И часовые нередко пугались: тишина, мрак, и вдруг по крепости разносится хохот, — это смеется, назло всему, заключенный в камере номер тридцать девять. „Уж не спятил ли?“ — говорили стражи. Нет. Это был здоровый смех — смех творчества. „Дети солнца“ — так называлась рукопись...» [15, с. 68].

Предложенная в данной статье тема требует дальнейшего изучения. В других произведениях В. Пикуля: в романе «Честь имею», в миниатюре «Быть главным на ярмарке», посвященной нижегородскому губернатору Н. М. Баранову, — продолжается творческий диалог с М. Горьким.

Сделав Горького героем романа «На задворках Великой империи», Пикуль деликатно, но отчетливо восстановил его активную причастность делу Гапона. Творческий метод исторического романиста способствовал осуществлению разделяемого исследователями, занимающимися автобиографическим началом в творчестве Горького, принципа: «Деканонизация <...> обозначает возвращение в исторический контекст, так как предшествующая “канонизация” равнозначна выведению предмета из исторического времени и перемещению его в над-историческую сферу мифа» [17, с. 91].

Идейная полемика В. Пикуля с М. Горьким обусловлена в первую очередь уничтожением целого сословия — дворянства, созидательная деятельность которого была направлена на процветание России. Незаслуженно забытые имена деятелей России вне зависимости от классовой принадлежности, офицеры, служилое дворянство — положительные герои в системе его персонажей. Пикуль стремился восстановить баланс исторических сил и написал свой второй роман о губернаторе — «белой вороне», о «бывшем».

ЛИТЕРАТУРА

1. Басинский П. В. Горький. М.: Молодая гвардия, 2005. 451 с.
2. Выдающиеся русские латвийцы. Биографический справочник. Рига: IK ZORIKS, 2008.
3. Галимова Е. Ш. Поэтика повествования русской прозы XX века (1917–1985): Учеб. пособ. Арх-к: Поморский гос. ун-т им. М. В. Ломоносова, 2002. 232 с.
4. Горький М. Поп Гапон // Горький М. Полн. собр. соч. Худож. пр-я в 25 т. М.: Наука, 1970. Т. 6. С. 390–402.
5. Горький М. Савва Морозов // Горький М. Полн. собр. соч. Худож. пр-я в 25 т. М.: Наука, 1973. Т. 16. С. 498–526.
6. Горький М. 9 января // Горький М. Собр. соч. в 16 тт. М.: Изд-во «Правда», 1979. Т. 4. С. 323–346.
7. Горький М. Жизнь Клима Самгина // Горький М. Собр. соч. в 16 тт. М.: Изд-во «Правда», 1979. Т. 12.
8. Горький М. О том, как я учился писать // Горький М. Собр. соч. в 16 т. М.: Изд-во «Правда», 1979. Т. 16. С. 281–314.
9. Горький М. Письмо Е. Пешковой // URL: <http://gorkiy-lit.ru/gorkiy/pisma/pismo-303.htm> (дата обращения 15.12.2018).
10. Коняев Н. М. Марш мертвых команд // URL: <https://www.portal-slovo.ru/history/42112.php> (дата обращения 15.12.2018).
11. Максим Горький и Вятка // URL: <http://vyatkawalks.ru/articles/maksim-gorkiy-i-vyatka/> (дата обращения 15.12.2018).
12. Оляндэр Л. К., Захарова В. Т. «Жизнь Клима Самгина» М. Горького: своеобразие художественного осмысления проблем культуры // Acta Eruditorum, 2018. Вып. 27. СПб.: Изд-во Русской христианской гуманитарной академии. С. 59–64.
13. Пикуль А. И. Валентин Пикуль. Из первых уст. М.: Вече, 2001. 430 с.
14. Пикуль А. И. Валентин Пикуль. М.: Молодая гвардия, 2018. 464 с.
15. Пикуль В. С. На задворках Великой империи. Книга вторая. Белая ворона / Сост. А. И. Пикуль. М.: Вече, 2016. 544 с.
16. Спиридонова Л. М. Горький: новый взгляд. М.: ИМЛИ РАН, 2004. 264 с.
17. Уртминцева М. Г. Автобиографическое начало в художественной структуре произведений М. Горького 1890-х — 1900-х годов // Acta Eruditorum, 2018. Вып. 27. СПб.: Изд-во Русской христианской гуманитарной академии. С. 90–95.
18. Ходасевич В. Горький // Ходасевич В. Некрополь. СПб., 2001. С. 216–255.

DOI 10.25991/AE.2019.81.94.017
УДК 82–32

А. В. Науменко-Порохина

Науменко-Порохина Алла Владимировна — доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры социально-культурной деятельности
ФГКВОУ ВО «Военный университет Министерства обороны РФ»
naumenko.porokhina@gmail.com

КОНЦЕПЦИЯ НОВОЙ КУЛЬТУРЫ В «НЕСВОЕВРЕМЕННЫХ МЫСЛЯХ» А. М. ГОРЬКОГО

В статье анализируются особенности художественного воплощения Горьковской концепции строительства новой культуры в публицистических произведениях 1917–1918 гг., опубликованных в сборнике «Несвоевременные мысли. Заметки о революции и культуре». — Петроград, 1918. (48 статей). Они оказались своевременными и актуальными не только в те годы, но остаются таковыми и в наше время, ибо в них затронуты важнейшие вопросы бытия человека: возвышение личности, участвующей в строительстве нового общества и новой культуры; борьба за развитие просвещения, науки, «интеллектуальной силы», способных реформировать общество и экономику; формирование национального самосознания; понимание своей всемирно-исторической миссии, реализующейся в идее новой культуры и «всемирного братства».

Ключевые слова: А. М. Горький, публицистика, революция и культура, «Несвоевременные мысли».

A. V. Naumenko-Porokhina

THE CONCEPT OF A NEW CULTURE IN THE “UNTIMELY THOUGHTS” M. GORKY

The article analyzes the features of artistic realization of the Gorky concept of building a new culture in the journalistic texts of the 1917–1918, published in the book “Untimely thoughts. Notes on revolution and culture”. — Petrograd, 1918. (48 articles). They were timely and relevant not only in those years, but remain so in our time, because they touched upon the most important issues of human existence: the elevation of the individual involved in the construction of a new society and a new culture; the struggle for the development of education, science, “intellectual power”, capable of reforming society and the economy; the formation of national consciousness; understanding of its world-historical mission, realized in the idea of a new culture and “world brotherhood”.

Keywords: Gorky, journalism, revolution and culture, “Untimely thoughts”.

Публицистика А. М. Горького так называемого «новожизненного» периода изучена не так основательно, как хотелось бы, по разным причинам: и потому, что после выхода в Петрограде в 1918 г. не переиздавалась до 1990 года, а, следовательно, была доступна лишь специалистам, и потому, что и после малотиражного переиздания также оставалась мало-доступной научному сообществу. Так, в монографии А. И. Овчаренко «Публицистика М. Горького» (М., 1965) только одна небольшая глава «В эпоху небывалую» посвящена обзору «Несвоевременных мыслей». Исследователь Л. Резников в работе «О книге М. Горького «Несвоевременные мысли» (Нева, 1988, № 1. С. 148–171) более детально анализирует этот сборник статей писателя, называя его социально-историческим и психологическим трактатом, ключевой проблемой которого является революция и культура, а в центре внимания автора — народ, революция, культура и пролетариат. И. Вайнберг во вступительной статье «Горький, знакомый и незнакомый» к переизданию сборника «Несвоевременные мысли» 1990 г. даёт подробную характеристику деятельности М. Горького в «Новой жизни», раскрывает причины его противоречий, выделяет основные проблемы, обозначенные писателем в тот период, называет эту книгу лирико-политическим эссе, в центре которой проблемы революции и культуры. На сегодняшний день этот сборник, состав-

ленный, отредактированный и откомментированный И. Вайнбергом, пока единственный в своём роде, что следует из его же пояснения: «этот вариант есть воплощение творческого замысла Горького, выражение его авторской воли» [1, с. 263], публикация которого при жизни писателя не была осуществлена. В статье Ивановой Е. В. «О формировании позиции А. М. Горького в 1917–1919 гг.» (Максим Горький: Взгляд из XXI века. Горьковские юбилейные чтения 2008 г. М., 2010) сделан доказательный анализ этого процесса, который основан на использовании как фактического материала, так и на высказанных самим Горьким размышлениях о происходящем. Наконец, наиболее аргументированной, научно обоснованной, проливающей свет на многие тонкости и шероховатости горьковского постижения русской революции, концентрированно отразившегося в его публицистике революционных лет, является глава «Постижение русской революции» из монографического исследования профессора ИМЛИ РАН Спиридоновой Л. А. «Настоящий Горький: мифы и реальность» (Нижегород, 2016). Более того, в этой части данного научного труда представлен научно-методологический подход к изучению противоречивых и трудных фактов, основанный на неопровержимых доказательствах и фактах, без идеологических уклонов и ложных трактовок, направленный только на то, чтоб выявить истину.

Опираясь на малоизвестные и архивные материалы, выстраивая логику рассуждения, привлекая в качестве свидетельств личные письма Горького с деятели революционного движения, Л. А. Спиридонова делает совершенно справедливые и обоснованные выводы: «Октябрьскую революцию Горький встретил насторожённо, но его мучительные колебания и сомнения, которые Ленин называл «политическими зигзагами», объяснялись не временными ошибками, а иным видением революции и социализма. Он был за демократию, но против крайних форм проявления диктатуры пролетариата, за социализм как идею, но против насильственных методов его осуществления, сопряжённых с нарушением прав человека и свободы совести. «Деспотизм» пролетариата, необходимый на первых порах установления новой власти, вызвал у него не только естественный протест против насилия, но и раздумья о его причинах. Он, как никто другой, сумел уловить и передать противоречия Октябрьской революции как явления национального» [2, с. 118].

Таким образом, можно считать, что общественно-политические взгляды Горького революционных лет изучены и прояснены современным горьковедением.

Как известно, газета «Новая жизнь» создана при прямом участии Горького, первый номер которой вышел в свет 18 апреля 1917 г. с его программной статьёй «Революция и культура». Газета имела антибуржуазную направленность и декларировала свой внепартийный статус. Но те условия, которые складывались в России между февралём и октябрём 1917 г., практически каждого участника этих событий заставляли делать выбор. Горький, стремившийся разобраться во всём происходящем, честно и справедливо оценить действия противоборствующих сторон, в свойственной только ему художественной форме искренне, с большой жадой истины, порой мучительно переживая, откликался даже на самые незначительные факты времени, в котором жил и свидетелем которого был. Он не боялся быть остро полемичным или сомневающимся, но всегда оставался верен правде жизни, о которой писал. Так, в «Несвоевременных мыслях» он утверждал своё право говорить обидную и горькую правду о народе, ибо «она целебна, и только она может вылечить нас» [1, с. 187]. Что же касается власти предрекающей, то он прямо выражает свою позицию: «В чьих бы руках ни была власть, за мною остаётся моё человеческое право отнестись к ней критически» [1, с. 177]. По этим, и по причинам политического характера и Горький, и другие сотрудники «Новой жизни» не смогли остаться нейтральными по отношению к происходящему и вольно или невольно выбирали, то есть участвовали в борьбе и быть над всеми классами и партиями не могли. Именно поэтому большее место в работах многих исследователей уделено вопросам формирования позиции Горького в 1917–1919 гг. и гораздо меньшее проблематике и поэтике его произведений. Но ведь

он в первую очередь — художник слова, писатель, видевший мир не только буквально, по-журналистски, а и образно, что и влияло на его позицию. И если знать, как активно он работал в те годы, сколько создал уникальных как в художественном, так и в общественном плане произведений, как часто выступал как оратор и пропагандист, то без труда можно понять, что главное для него, патриота и гражданина своего Отечества, заключалось в том, чтоб его слово и его деяния были во благо и на пользу любимого им русского народа. Скорее всего, поэтому он заканчивает статью «Революция и культура» призывом ко всем взяться за работу всестороннего развития культуры, приёмом, характерным для ораторского искусства, с помощью которого концентрирует главную идею, формулируя её афористично: «Мир создан не словом, а деянием».

Признаем тот факт, что Горький, создавая сборник статей в 1918 году, чётко определил в подзаголовке жанр своих произведений: заметки о революции и культуре. Да, по форме подачи материала они могут приближаться и к эссеистике, тем более что, назвав их «Несвоевременными мыслями», писатель подсказывал и современникам, и потомкам идею умного думания или идею думания сердцем, и, как следствие этой идеи оформлял свои мысли в виде рассуждений, часто в виде диалога с читателем, что свидетельствует об отличном его знании и законов ораторского искусства. Именно поэтому столь броское и нестандартное название как рубрики в газете, так и всего сборника — это не только типичный журналистский приём привлечения внимания читателя, но и художественный приём, помогающий не столько привлечь внимание, сколько заставить задуматься, поразмышлять, сделать свой вывод. Таким образом, Горький, не навязывая своего мнения, делает читателя и собеседником, и оппонентом, а, значит, решает множество задач просветительского, пропагандистского, психологического и философского характера. И уже то, что писатель высказывает свои «несвоевременные мысли», подтверждает его решительное желание участвовать в революционном процессе и привлекать к участию массы населения не с целью уличить и опорочить происходящее, а с целью улучшения и оздоровления обстановки в стране с помощью справедливой и беспристрастной критики, которая, по его мнению, только во благо! Ведь только любящий человек желает своему ближнему блага, — и в этом весь Горький, страдавший это право бороться за лучшую жизнь своего народа, своими замечаниями и наставлениями помогать ему меняться к лучшему. В его понимании — это стремление к культуре, знаниям, к честному труду. Вот почему именно в период революционных перемен в России Горький признаёт приоритетной идею культурного строительства, по-журналистски точно и оперативно определив актуальную и требующую своего решения проблему. Уже в первой заметке, открывающей

сборник, напечатанной ранее в «Летописи» под заголовком «Письма к читателю» № 4 в феврале 1917 г., писатель афористично, точно и метко утверждает идею рождения нового разума: «Русский народ обвенчался со Свободой. Будем верить, что от этого союза в нашей стране, измученной и физически, и духовно, родятся новые сильные люди» [1, с. 77]. Эффектное начало — один из приёмов ораторского искусства, используется, как правило, для привлечения внимания, с целью заинтересовать слушателя и читателя обозначенной проблемой. Далее Горький, как опытный оратор и агитатор, объясняет причины сформировавшейся ситуации, то есть вводит в курс дела, и предельно точно и кратко формулирует задачу момента: «Задача момента — по возможности прочно укрепить за собою взятые нами позиции, что достижимо только при разумном единении всех сил, способных к работе политического, экономического и духовного возрождения России» [1, с. 79]. Переходя к рассуждению о возможностях решения поставленных задач, убеждает читателя и слушателя в том, что: «знание — необходимое орудие междуклассовой борьбы, которая лежит в основе современного миропорядка, и только знание вооружит нас самосознанием, только оно поможет нам правильно оценить наши силы, задачи данного момента и укажет путь к дальнейшим победам» [1, с. 80]. В финале, завершая своё обращение к читателю, прибегает к приёму призыва, весьма часто используемого в публичных выступлениях. Как видим, это письмо к читателям — более всего политическая речь, призывная, агитирующая, убеждающая в необходимости активного участия масс в деле «строения новых и всё более свободных форм жизни!» [1, с. 80]. Будучи в меру эмоционально окрашенной, эта речь построена по принципу противопоставления, который позволяет быстро и однозначно воспринимать преподносимую идею и принимать решение: следовать или нет призывам оратора. Горький, таким образом, зная силу слова, блестяще формирует необходимое эмоциональное состояние читателя и слушателя, используя разнообразные изобразительно-выразительные средства языка: эпитеты, метафоры, сравнения и другие. К примеру: «страна, измученная физически и духовно», «полицейский строй жизни», «мы отравлены трупным ядом издохшего монархизма», «изголодались по свободе», «русский народ воскрес из мёртвых» и др.

В статье под названием «Революция и культура», следующей за «Письмом к читателю», Горький в самом названии определяет не только существующую проблему, но и указывает на равное сосуществование этих понятий, более того, уповает на то, что только благодаря революции становится возможным скорейший рост интеллектуальной силы в новой России, поскольку в дореволюционный период происходил процесс угашения духа народа: «Результаты длительного угашения духа обнаружила с ужасающей очевидностью война — Россия оказалась перед лицом культурного и прекрасно

организованного врага немощной и безоружной. В стране, щедро одарённой естественными богатствами, обнаружилось, как следствие её духовной нищеты, полная анархия во всех областях культуры. Промышленность, техника — в зачаточном состоянии и вне прочной связи с наукой; наука — где-то на задворках, в темноте и под враждебным надзором чиновника; искусство, ограниченное, искажённое цензурой, оторвалось от общественности, погружено в поиски новых форм, утратив жизненное, волнующее и облагораживающее содержание» [1, с. 81]. В конце статьи писатель вновь прибегает к приёму призыва, вкладывая в него всю силу собственного убеждения и веры в то, что будет понят и поддержан современниками: «Мы должны дружно взяться за работу всестороннего развития культуры, — революция разрушила преграды на путях к свободному творчеству, и теперь в нашей воле показать самим себе и миру наши дарования, таланты, наш гений. Наше спасение — в труде, да найдём мы и наслаждение в труде. Мир создан не словом, а деянием» [1, с. 82]. Последняя же фраза, сформулированная Горьким, — не что иное, как аллюзия, также часто используемая в журналистском творчестве, — отсылает читателя к великому Гёте. И самое важное: писатель указывает на ту меру ответственности каждого, которую и сам ощущает, и о которой напоминает другим. И делает он это из любви, а не ненависти, из добра, а не зла, из идеи созидания, а не разрушения.

Рассуждая о роли передовой части пролетариата в разных статьях, Горький называет его лучших представителей творцами новой культуры, но при этом видит и недостатки их «творчества»: «декреты «правительства народных комиссаров» — газетные фельетоны, не более того. Это литература, которую пишут «на воде вилами» [1, с. 93]. Иронично подмечая низкий уровень культурного развития таких творцов, писатель справедливо указывает и на то, что и сама действительность не способствует пока качественным изменениям. При этом он различает революционеров двух типов, деля их на вечных и временных, выполняющих задачу сего дня. Статья, таким образом, строится на антитезе, что способствует глубокому пониманию сути этих двух явлений и формированию в сознании читателя соответствующего к ним отношения. О вечных революционерах Горький говорит почти торжественно, отмечая в их облике Прометеево начало, называя их «духовными наследниками всей массы идей, двигающих человечество к совершенству» [1, с. 110], жарко любящими вечно юную истину, имеющими в качестве идеала гармоничного, духовно мощного человека. Временного революционера Горький описывает как существо, болезненно чувствующее социальные обиды и оскорбления, нанесённые ему другими людьми. По мнению писателя, такой революционер часто являет собою «трагикомическое зрелище существа, пришедшего в люди, как бы нарочно для того, чтобы исказить, опорочить, низ-

вести до смешного, пошлого и нелепого культурное, гуманитарное, общечеловеческое содержание революционных идей» [1, с. 112]. Также, сравнивая эти два типа личностей, Горький акцентирует на их разном отношении к людям. Один — отдаёт себя служению обществу, — другой же индивидуалист, эгоист и фанатик, что весьма опасно. Логическим завершением этих рассуждений писателя являются его мысли о политике, в которых он чётко и однозначно заявляет о своём понимании этого феномена и выбирает то, что будит в душе добрые начала — науку и искусство: «Наиболее успешно и могуче будит в нашей душе добрые начала сила искусства. Как наука является разумом мира, так искусство — сердце его. Политика и религия разъединяют людей на отдельные группы, искусство, открывая в человеке общечеловеческое, соединяет нас. Ничто не выпрямляет душу человека так мягко и быстро, как влияние искусства, науки» [1, с. 114]. Такой вот выбор делает Буревестник Революции, заявляя о своей позиции честно, открыто, принципиально и убеждённо. Без оглядки на сторонников и противников, разясняя тем самым и тем и другим своё видение свершающегося: надо знать правду! Это признание дорогого стоит.

Много внимания в сборнике «Несвоевременные мысли» уделено Горьким собственно журналистской проблеме, да и общественной — проблеме свободы слова. Анализируя состояние современных газет, которые «изо дня в день поучают людей вражде и ненависти друг к другу, клеветуют, возятся в подлейшей грязи, режут и скрежещут зубами, якобы работая над решением вопроса о том — кто виноват в разлуке России?» [1, с. 126] Писатель создаёт яркий метафорический образ ядовитых змей, точно определяющий суть политической борьбы февраля 1917 г.: «Сцепившись друг с другом, газеты катаются по улицам клубком ядовитых змей, отравляя и пугая обывателя злобным шипением своим, обучая его «свободе слова» — точнее говоря, свободе искажения правды, свободе клеветы» [1, с. 126]. Создавая атмосферу неприятия такого рода свободы слова, Горький призывает журналистское сообщество послужить высоким идеалам, а не опускаться до словоблудия, а то и прямых обвинений других в собственных грехах и бесталанности, очистить общество от клеветы и лицемерия, поскольку все: и одни, и другие в равной степени ответственны за собственные деяния: «Свободное слово! Казалось, что именно оно-то и послужит развитию у нас, на Руси, чувства уважения к личности ближнего, к его человеческим правам. Но, переживая эпидемию политического импрессионизма, подчиняясь впечатлениям «злобы дня», мы употребляем «свободное слово» только в бешеном споре на тему о том, кто виноват в разлуке России. А тут и спора нет, ибо — все виноваты» [1, с. 127]. Нельзя не заметить очевидного: Горький точен и одновременно образен, его утверждения основаны на анализе фактов, что придаёт им силу и заражает и завораживает чита-

теля, доставляя ему эстетическое удовольствие, и самое главное — побуждает к действию и формирует позицию. Всё это — результат мастерской работы со словом, и, конечно, умение выстроить эффективную коммуникацию с помощью интонирования не только отдельной фразы, но всего текста. Что если не умелое интонирование фразы в самом начале заметки о закрытии советской властью газет, враждебных ей, указывает и на позицию автора, и на абсурдные действия властей, и на бездействие общества. Далее, объясняя причины репрессий такого рода, Горький использует приём сравнения, что усиливает звучание его авторского негодования и прямого осуждения происходящего: «Советская власть снова придушила несколько газет, враждебных ей. Бесплезно говорить, что такой приём борьбы с врагами — не честен, бесплезно напоминать, что при монархии порядочные люди единодушно считали закрытие газет делом подлым, бесплезно, ибо понятия о честности и нечестности, очевидно, вне компетенции и вне интересов власти, безумно уверенной, что она может создать новую государственность на основе старой — произволе и насилии» [1, с. 166]. В этой короткой заметке, больше похожей на обвинительную речь политического характера, Горький вновь выстраивает материал по законам ораторского искусства и в результате добивается наибольшего эффекта. Разоблачая действия некоторых «господ комиссаров», он указывает на их беспомощность и отсутствие профессионализма, политическую ограниченность и аморальность, формируя у читателя, таким образом, чувства гражданственности, мужества, чести и достоинства, так необходимые любому человеку и не только в период революционной борьбы! Весь пафос этой небольшой заметки заключён в традиционной для русской ментальности идее: служить не лицам, а делу, творить добро, созидать на благо Отечества.

Итак, антитеза как основной принцип построения материала, частое использование риторического вопроса как способа заострить внимание на проблеме, точные и яркие характеристики действий властей предрежащих, необходимая детализация описаний, использование в сочетании высокой и общеупотребительной лексики, — всё это, и многое другое создаёт эффект разорвавшейся бомбы, когда вдруг всё проясняется и становится понятным. Так создаются шедевры и, к слову сказать, многие другие заметки этого сборника являются таковыми по своей сути.

ЛИТЕРАТУРА

1. Горький А. М. Несвоевременные мысли. Заметки о революции и культуре. М., Советский писатель, 1990 г. 382 с.
2. Спиридонова Л. А. Настоящий Горький: мифы и реальность. Нижний Новгород, 2016 г. 335 с.

DOI 10.25991/AE.2019.85.57.018
УДК 82–12

М. Никё

Мишель Никё — доктор филологических наук, профессор, зав. кафедрой славянских языков университета г. Кан (Université de CAEN Normandie, Professor emeritus), Франция

ФИЛОСОФИЯ ФАКТА У М. ГОРЬКОГО. ОТ ФАКТА К ФИКЦИИ

Анализ употребления М. Горьким слова «факт» позволяет определить его отношение к действительности, к правде, к литературному творчеству (к очерку в особенности). Факт — первичный (идеи вторичные), и требует оценки, отбора, обработки вплоть до «домысла». Отвергая фактографию левых, не подчиняясь «частному факту», предпочитая положительные факты вредной правде, Горький призывает к творению новых фактов, составляющих социалистическую «третью действительность», — «действительность будущего».

Ключевые слова: М. Горький, факт, правда, «Наши достижения», очерк, «литература факта».

М. Niqueux

PHILOSOPHY OF FACT BY M. GORKY. FROM FACT TO FICTION

Analysis of M. Gorky's use of the word «fact» makes it possible to determine his attitude to reality, to truth, to literary creation (to the essay in particular). The fact is primary (secondary ideas), and requires evaluation, selection, processing, up to «fantasy». Rejecting the factography of the Left, not submitting to the «particular fact», preferring positive facts to the harmful truth Gorky calls for the creation of new facts constituting the socialist realistic «third reality» — «the reality of the future».

Keywords: M. Gorky, fact, truth, «Our achievements», essay, literature of fact

При чтении произведений Горького, художественных, как и публицистических, можно заметить частоту употребления слова факт и выражения «это факт!» или просто «Факт!» Поиск в Национальном корпусе русского языка (www.ruscorpora.ru) даёт 136 вхождений в 15 художественных текстах, — больше всего в четвертом томе «Жизни Клима Самгина» (48 примеров), и 102 в нехудожественных текстах (письма учтены лишь до 1906 г.), — прежде всего в «Несвоевременных мыслях» (39) и в выступлениях на Первом всесоюзном съезде советских писателей 1934 г. (27). Анализ употребления слова факт позволяет определить отношение Горького к действительности, к правде, к литературному творчеству.

Отметим сначала примеры с нулевым значением слова «факт»: оно может служить антецедентом относительного местоимения, лишним в письменной речи, но служащим опорой в устной речи:

«Очень важно отметить, что фольклору совершенно чужд пессимизм, невзирая на тот факт [= на то], что творцы фольклора жили тяжело и мучительно» [1, т. 27, с. 305, доклад на I Всесоюзном съезде советских писателей]

«Вам известен тот факт, что [= Вам известно, что] исключительное, небывало мощное развитие русской литературы XIX столетия повторило — хотя и с некоторым опозданием — все настроения и течения литературы Запада и в свою очередь влияло на неё» [1, т. 27, с. 310]

Как утвердительная частица (= верно, несомненно), слово факт употребляется в пьесе «Дачники» 9 раз Басовым, который как будто сам высмеивает

эту привычку: «— Факт, факт — как говорят утки...» [2, т. 7, с. 265]

В «Жизни Клима Самгина» неблагозвучие слова факт отмечается самим Горьким:

«— Факт! — сказал Туробоев, кивнув головой. — Факт! — ненужно повторил он каркающим звуком». [2, т. 22, с. 540]

«Факт, — закончил он [Максим Ряхин] квакающим звуком успокоительный рассказ свой». [2, т. 22, с. 625]

Чаще всего «факт» означает «явление», продукт человеческой деятельности (физической или умственной): «Нужно помнить, что все — в нас, все — от нас, это мы творим все факты, все явления» [4, гл. XXXIV].

Факты, для Горького, как и для Самгина, — первичны, идеи — вторичны:

«Он [Самгин] издавна привык думать, что идея — это форма организации фактов, результат механической деятельности разума». [2, т. 24, с. 343]

«Мысль приходит после факта». [1, т. 24, с. 499]

«Идеи вырастают из фактов и питаются фактами». [1, т. 27, с. 91]

Даже в идеологической области Горький отстаивает первичность факта. По поводу проекта журнала «Литературная учеба» он пишет А. Камегулову (январь 1930 г.):

«Возвращаю рукописи. Впечатление — унылое. Большинство статей преследуют цели не “Лит. учебы”, а — политучебы. <...> Для меня неоспоримо, что воспитание, [и] обучение на фактах всегда прочнее и успешнее воспитания, обучения на выводах

из фактов. Политграмота — система выводов из всей массы фактов [истории] прошлого и настоящего, литература — скопище фактов, сформированных словом в образы, характеры, картины. Мне кажется, что, рассматривая [анализируя] процессы создания литературных фактов, мы от них должны восходить к политическим выводам [и умозаключениям], а не наоборот, — не от политики спускаться к литературе». [3, т. 19, с. 178]

Как относиться к фактам? Вопрос о факте связан с вопросом о правде, которому еще в 1893 г. Горький посвятил притчу «О чиже, который лгал, и о дятле — любителе истины», и образ Луки («На дне», 1902): правда может быть обухом говорит Лука [2, т. 4, с. 166]. «Голый факт» [1, т. 23, с. 186] нужно оценить, трактовать, интерпретировать, «продумать» [1, т. 25, с. 54], даже «прочувствовать» [1, т. 27, с. 320]. Этот вопрос отсылает нас к Канту (мы познаём не «вещь в себе» («сама по себе»), а только явления через наши субъективные свойства), и к Ницше.

Несмотря на то, что Горького оскорбляло «непонимание философии Канта, “вещи в себе”» [3, т. 18, с. 200; 2, т. 24, с. 126], он усвоил его лексику:

«“Это глупо, как факт”, — сказал Бальзак [в «Шагреневого кожане»], и этим он как нельзя более точно определил значение факта самого по себе. Факт сам по себе нумен, и он очень мало поучителен и ценен до поры, пока путем толкования и исследования не будет превращен в феномен». [1, т. 23, с. 185 (1896 г.)]

Для Ницше, как и для Канта, нумен (вещь в себе) — объект для разума, не имеющий видимых проявлений (в отличие от феномена): «факты не существуют — есть только интерпретации», говорит Ницше («Посмертные фрагменты»).

Сам Горький принял участие в споре об истине, который разгорелся между Богдановым и «махистами» с одной стороны, Плехановым и Лениным с другой стороны.

Богданов писал в «Эмпириомонизме» (1904–1906), полемизируя с Плехановым (и потом с Лениным в статье «Вера и наука» 1910 г.):

«Для меня марксизм заключает в себе отрицание безусловной объективности какой бы то ни было истины, отрицание всяких вечных истин <...> Для объективной истины надисторической — критерия нет в нашем “историческом” мире <...> Истина — это живая, организующая форма опыта, она ведет нас куда-нибудь в нашей деятельности, дает точку опоры к жизненной борьбе». (Книга 3, гл. 1)

Для Ленина «отрицание объективной истины Богдановым есть агностицизм и субъективизм» («Материализм и эмпириокритицизм» (1909), гл. 2). Горький, который осудил «хулиганский тон» книги Ленина явно стоит на стороне Богданова в этом споре об истине:

«Как хороший практик — он [Ленин] ужаснейший консерватор. “Истина незыблема!” — это для всех

практиков необходимое положение, и если им сказать, что, мол, относительно всякая истина — они взбесятся, ибо не могут не чувствовать колебания почвы под ногами». [3 т. 7, с. 138. Письмо Н. Б. Малиновской и А. А. Богданову от конца мая 1909 г. из Капри]

В «Жизни Клим Самгина» Клим характеризуется своим скептическим отношением к фактам. Он занят главным образом наблюдением, собиранием фактов, «оценкой фактов» [2, т. 22, с. 114], из которых он остерегается строить, как интеллигенты, «системы фраз», — он «устал «регистрировать факты», «системы фраз»» [2, т. 23, с. 308]:

[Иноков]: «— Человек — фабрикант фактов. “Система фраз”, — хотел сказать Самгин, но — воздержался». [2, т. 22, с. 73]

«Но от размышлений он воздерживался, предпочитая им “факты”». [2, т. 22, 369]

«Вообще от философических размышлений он воздерживался, предпочитая им “факты”». [2, т. 22, 406]

«В конце концов — все сводится к той или иной системе фраз, но факты не укладываются ни в одну из них. И — что можно сказать о себе, кроме: “Я видел то, видел это?”» [2, т. 23, с. 217]

[Самгин] «не умел или не хотел — может быть, даже опасался — вскрывать внутренний смысл фактов, искать в них единства». [2, т. 24, с. 169]

Идея (мысль) должна быть «способна к работе организации фактов в стройную систему фраз». [2, т. 24, с. 344]. Факт, как для постмодернизма, — лишь лингвистическая конструкция, в отличие от «сбытия» [5, с. 367].

Иноков знает, что факты можно использовать как угодно:

«— Фактов накоплено столько, что из них можно построить десятки теорий прогресса, эволюции, оправдания и осуждения действительности». [2, т. 22, с. 73]

Тагильский сетует на то, что «Воспитывают нас как мыслящие машинки и — не на фактах, а для искажения фактов. На понятиях, но не на логике, а на мистике понятий и против логики фактов». [2, т. 24, с. 147]. Факты подменяются идеями.

Вслед за Томилиным, «для Самгина характерна готовность усомниться в самой реальности происходящих событий. “Да — был ли мальчик-то, может, мальчика-то и не было?” — постоянно повторяет Самгин» [9, с. 131].

И в поздних размышлениях Клим слышен голос (лексика) самого Горького (наш курсив):

«Я слишком увлекся наблюдением и ослабил свою волю к действию. К чему, в общем и глубоком смысле, можно свести основное действие человека, твор-

ца истории? К самоутверждению, к обороне против созданных им идей, к свободе толкования смысла фактов. [2, т. 24, с. 261]

«Толкование смысла фактов» лежит в основе творчества Горького-писателя и публициста. Уже в пору работы в «Самарской газете», Горький обратился к Короленко (в письме от начала марта 1895 г.) с вопросом: «— Скажите, что Вы думаете о том, как я трактую факт? О самой ценности факта? О тоне? Ашешов говорит — нужно писать живее» [3, т. 1, с. 75]. Короленко ответил:

«Статейка, нагроможденная вся на одном факте, — похожа на некий шар, поставленный на иглу. У Вас это не в такой степени, как было у Чирикova, — но все-таки хорошо бы добиться того, чтобы факты подбирались систематично, не случайно, и подчеркивались лаконичнее и выразительнее». [8, с. 30]

Художник должен «обладать способностью обобщения, типизации повторных явлений действительности» [1, т. 25, с. 132]:

«Художественная литература не подчиняется частному факту, она — выше его. <...> Литературный факт — вытяжка из ряда однородных фактов, — он типизирован» [1, т. 25, с. 133].

Важен выбор фактов. Во-первых, Горький отделяет частные, «случайные» факты от фактов общего значения: ещё в 1898 г. двойник писателя («читатель») говорил, что нужно «возвести случайный факт твоего существования на степень феномена, необходимого для людей». [2, т. 4, с. 121]:

«Человек теперь не царь земли, а раб жизни, утратил он гордость своим первородством, преклоняясь перед фактами, не так ли? Из фактов, созданных им, он делает вывод и говорит себе: вот непреложный закон! <...> Он и не борется больше, а только приспособляется». [2, т. 4, с. 118–119]

В «Дачниках» Марья Львовна советует Рюмину, который говорит о бессмыслии бытия человека: «— А вы постарайтесь возвести случайный факт вашего бытия на степень общественной необходимости, — вот ваша жизнь и получит смысл...» [2, т. 7, с. 204]. Во-вторых надо отделить отрицательные факты от положительных, и дать предпочтение последним. Даже в «Несвоевременных мыслях», где дан пример различного освещения одного и того же факта в прессе [4, гл. XXI], Горький призывает не останавливаться на отрицательных фактах:

«Грязь и хлам всегда заметнее в солнечный день, но часто бывает, что мы, слишком напряженно останавливая свое внимание на фактах, непримиримо враждебных жажде лучшего, уже перестаём видеть лучи солнца и как бы не чувствуем его животительной силы». [4, гл. XXXI]

«Подсчет отрицательных свойств и фактов сделан и делается ежедневно, с удовольствием, и пора приоткрыть нет ли вокруг нас явлений и фактов положительных?» [4, гл. XXXIV]

«Не поддавайтесь злым внушениям жизни, станьте выше фактов». [4, гл. LIII]

Надо поднять человека, «творца фактов, над фактами» (отрицательными) [4, «Новая Жизнь» № 107 (322), 4 июня (22 мая) 1918 г.].

Любителю собирать отрицательные факты («чернуху», как будут говорить в 1980–1990-е гг.) Горький посвятил в 1928 г. сатирический фельетон под названием «Факты», подписанный «Самокритик Словотёков»: «В часы, свободные от занятий в Трахтресте, ходит Иван Иванович Унывающий по улицам, посматривает на подобных ему совчеловеков и, выковыривая из действительности всё, что похуже, мысленно поёт весьма известный романс». [2, т. 17, с. 111]

Журнал «Наши достижения» (1929–1937), задуманный ещё в 1927 г. [1, т. 24, с. 300] и должен был стать зеркалом этой другой, положительной правды, органом ««контр-фактов»», если употребить выражение американского представителя «бюро для гипноза общественного мнения» [2, т. 6, с. 220]. Цель журнала, по словам Луначарского (в мае 1928 г.) — «собирать <...> все положительные факты» [11, с. 83].

Екатерине Кусковой (высланной в 1922 г. за границу), которая писала ему по поводу его статьи в советской прессе о «механических гражданах» о том, что «односторонняя правда не есть вовсе правда», Горький отвечал 22 января 1929 г.:

«У Вас есть привычка не молчать о явлениях [т. е. фактах], которые Вас возмущают, я < же > не только считаю себя вправе и могу молчать о них, но даже отношу это умение к числу моих достоинств. Это аморально? Пусть будет так. Но не считайте это парадоксом или вообще какой-то словесной уловкой.

Суть в том, что я искреннейше и непоколебимо ненавижу правду, которая на 99% есть мерзость и ложь. Вам, вероятно, известно, что, будучи в России, я публично и печатно, и в товарищеских беседах выступал против «самокритики», против оглушения и ослепления людей скверной, ядовитой пылью будничной правды. Успеха я, разумеется, не имел. Но это меня не охлаждает, я знаю, что 150-ти мил<лионной> массе русского народа эта правда вредна и что [людям] необходима другая правда, которая не понижала бы, а возвышала рабочую и творческую энергию. Такая правда, возбуждающая доверие человека к воле своей, к разуму, — уже посеяна в массе, она дает превосходные результаты». [3, т. 18, с. 212]

В письме к Сталину от 27 ноября 1929 г. Горький сетует на публикацию отрицательных фактов не столько эмигрантской прессой, сколько советской, откуда их черпает эмигрантская и буржуазная пресса:

«Освещение советской действительности эмигрантской и вообще буржуазной прессой основано почти целиком на фактах отрицательного характера, публикуемых нашей прессой в целях педагогических и агитационных, — в целях самокритики. <...>»

Густо подчеркивая факты отрицательного порядка, мы даем врагам нашим огромное количество материала, которым они весьма умело пользуются против нас <...>» [3, т. 19, с. 125]

В своем ответе Сталин защищает «самокритику»: «Мы не можем без самокритики. Никак не можем, Алексей Максимович. Без нее неминуемы застой, загнивание аппарата, рост бюрократизма, подрыв творческого почина рабочего класса». [3, т. 19, с. 542]. Видно, что самокритика не означает одно и то же для Горького и для Сталина: Горький имеет в виду факты будничной действительности («факты разгильдяйства, лени, пьянства, воровства, хулиганства» [3, т. 19, с. 127]), Сталин же — политические; для него самокритика является орудием против «правого» лагеря, с которым Горький хотел примирить Сталина («Страшно обрадован возвращением к партийной жизни Бухарина, Алексея Ивановича [Рыкова], Томского», — пишет он Сталину 29 ноября 1929 г. из Сорренто [3, т. 19, с. 132]. «Факты отрицательного характера» («недостатки») он готов «уравновесить (я бы сказал — перекрыть) нашими достижениями» [3, т. 19, с. 545]. Горький развивает своего рода «информационную войну»: «Нам крайне легко перекрыть свое плохое — гораздо более “плохими” явлениями быта современной Европы» — пишет он 29 ноября 1929 г. А. Халатову по поводу проекта журнала «За рубежом» [3, т. 19, с. 132; см. там же, с. 348].

Для «Наших достижений» Горький хочет создать «тип упрощенного очерка, сжатого, фактического, без излишних украшений от беллетристики <...>» [1, т. 25, с. 60]. Вместо сухих отчетов «“по протокольным материалам”, в которых нет ни одной живой строки, нет ярких красок», — «основное, что нам нужно, — это живой очерк, насыщенный фактами, убедительными и легко понятными» [1, т. 25, с. 59, «О том, как надобно писать для журнала “Наши достижения”, “Известия” 23 августа 1929 г.] Он писал П. Х. Максиму 28 сент. 1928 г.: «уничтожьте “беллетристику”, описательную его часть, и погуще подчеркните факт <...>» [3, т. 18, с. 50].

Значит ли, что Горький — сторонник «литературы факта», выдвинутой левовцами против «литературы вымысла, именуемой беллетристикой» [10, Н. Чужак, «Писательская памятка»]?

Сходство «производственного очерка» первых лет «Наших достижений» с левовской фактографией налицо, хотя Горький осуждает точную фиксацию фактов левовцами-фактографистами и конструктивистами как натурализм: «Литература факта, т. е. — самый грубый и неудачный “уклон” натурализма» (3, т. 19, с. 183; 1, т. 25, с. 131). Для Горького же литература — не «зеркало» действительности

[1, т. 25, с. 351], «человек не фотографический аппарат, он не “фиксирует” действительность, а или утверждает, или изменяет ее, разрушает» [1, т. 25, с. 444–445].

В отличие от левовцев, Горький не отвергает «фабулу»: «Очерк не “безфабулен”, ибо всегда фактичен, а факт — уже всегда “фабула”» [3, т. 19, с. 86]. К тому же он приветствует «красочность». Факты надо изображать «картинно и ярко» [3, т. 18, с. 285; см. 1, т. 25, с. 59]:

«Очерк надобно сделать кратко — но красочно <...> Побольше иллюстраций фактами». [3, т. 18, с. 77]

«Лирики — не надо, факты — лучше. Но факт изображайте — по возможности — красочно, ярко». [3, т. 18, с. 281]

Горький допускает полубеллетристический уклон: журнал «рассказывает в живой полубеллетристической форме о новых фактах, изменяющих действительность к лучшему» [1, т. 24, с. 410–411].

Постепенно, но особенно с 1932 г., документальность обрастает художественной изобразительностью и даже «домыслом». Теперь Горький выступает против «простой, протокольной регистрации фактов» [11, с. 49], и признаёт «право писателя-очеркиста на поэтический домysel, но при том непременно условии, что домysel этот не искажает реальные факты» [11, с. 53]. «С 1932 в Н[аших] Д[остижениях] доминирует “беллетризованный очерк”, который со временем переходит в “очерковую новеллу”, в чистую соцреалистическую литературу» [5, с. 373]. В 1933 г. перевальский критик С. Пакентрейгер говорит: «нужна <...> фактическая правда. Но без вымысла, преобразующего и обобщающего действительность, нет искусства правды» [5, с. 374]. В 1935 разразится дискуссия «о факте и вымысле в очерке» [5, с. 377; 6, с. 119]:

«Так очерк — жанр документальной литературы погрузился в соцреалистическую фиктивность. <...> “Корни ошибок очеркистов первой пятилетки” лежат “в рабской зависимости авторов от наблюдаемых фактов”, — утверждал теперь член редколлегии “НД” Владимир Канторович. Другой участник дискуссии заявил, что “факт — это повод для вымысла”». [5, с. 377–378]

В итоге было заявлено, то «фактографический очерк, представляющий между прочим одно из превращений натурализма, остается наибольшей опасностью в очерковой литературе» [5, с. 378].

Такая же эволюция произошла и в журнале «СССР на стройке»: фотофакт превращается в живопись, «искусство торжествует над реальностью, и только так рождается “советская действительность”, — «Преображенная реальность» [5, с. 399, 29], «вторая действительность» [1, т. 25, с. 97], «иные формы бытия» через «возвышающий душу обман» [2, т. 4, с. 121, 123].

Парадокс в том, что отношение Горького к факту как относительной правде включает его в лагерь идеалистов, против которого он сам воевал вместе с марксистской критикой. Это и есть «революционный романтизм» [7], который Горький настойчиво внедрял в понятие социалистического реализма: «Миф — это вымысел. Вымыслить — значит извлечь из суммы реально данного [т. е. фактов] основной его смысл и воплотить его в образ — так мы получаем реализм», — и романтизм, если «добавить», «домыслить» к нему «желаемое» [1, т. 27, с. 312; 3, т. 19, с. 247]. Субъективность факта восторжествует в литературе соцреализма. Факты — не такая уж «упрямая вещь», «как говорил Сталин» (или Воланд).

То, что «Горьковские достижения представляют в основном субстанцию ирреальную, ибо все они в будущем», как писала Е. Кускова [3, т. 18, с. 750], Горький не отрицает:

«Учесть критику со стороны врага надо! Будем помнить наш ленинский девиз: “Записывать стоит только то, что действительно прочно завоевано”. Значит, побольше внимания фактам действительных достижений — пусть небольших, но ощутимых. О планах будем говорить, но попутно, как о продолжении того, что достигнуто». [3, т. 18, с. 751]

В итоге получается такая цепочка, уже обозначенная в самом начале творческого пути Горького: Человек («творец фактов») — Факт-1 («голый факт») — Идея (оценка фактов, «организация фактов в систему фраз» [2, т. 24, с. 344]) — Факт-2 (продукт идеи, факт + вымысел): «“Наши достижения” дают обильнейший материал фактов для организации понятий, идей, которые — в свою очередь — способствуют созданию новых фактов» [11, с. 121,

письмо от мая 1935]. Таким образом от факта путь открыт к фикции, создающей «третью действительность» (после действительности прошлого и действительности настоящего («на 90% — хлам и мусор» [3, т. 19, с. 328]), — «действительность будущего» [1, т. 27, с. 419, речь на втором пленуме Правления ССП, 7 марта 1935].

Литература

1. Горький М. Собрание сочинений: В 30 т. М.: ГИХЛ, 1949–1953.
2. Горький М. Полное собрание сочинений. Художественные произведения: В 25 т. М.: Наука, 1958–1976.
3. Горький М. Полное собрание сочинений. Письма: В 24 т. Т. 1–20. М.: Наука, 1996–2018.
4. Горький М. Несвоевременные мысли. Заметки о революции и культуре 1917–1918 гг. М.: Советский писатель, 1990. 394 с.
5. Добренко Е., Политэкономика соцреализма. М.: НЛЮ, 2007. 592 с.
6. Заламбани М. Литература факта. От авангарда к соцреализму. СПб.: Академический проект, 2006. 222 с.
7. Никё М. Революционный романтизм // Гюнтер Х., Добренко Е. (ред.), Социалистический канон. СПб.: Академический проект, 2000. С. 472–480.
8. Переписка М. Горького и В. Г. Короленко. Сборник материалов. М.: ГИХЛ, 1957. 288 с.
9. Синявский А. А. М. Горький // История русской советской литературы в трех томах. Т. 1, М.: Изд-во Академии наук, 1958. С. 99–167.
10. Чужак Н. (под ред.) Литература факта: Первый сборник материалов работников ЛЕФа. М.: Федерация, 1929. Ре-принт М.: Захаров, 2000. 354 с. (<http://ruslit.traumlibrary.net/page/sbornik-literatura-fakta.html>)
11. Шумский А. М. Горький и советский очерк. М.: Советский писатель, 1962. 404 с.

DOI 10.25991/AE.2019.80.44.019
УДК 821.161.1

Т. А. Никонова

Никонова Тамара Александровна — доктор филологических наук, профессор,
Воронежский государственный университет

РОМАН «МАТЬ» КАК КАТЕХИЗИС РЕВОЛЮЦИОНЕРА: ФОРМИРОВАНИЕ РЕВОЛЮЦИОННОЙ ЭТИКИ

В статье утверждается, что история создания романа «Мать» в значительной мере определила его идеологию, однако в полной мере не получила дальнейшего развития в творчестве писателя. Написанный после поражения первой русской революции, на русском материале, роман опирался на идеи европейской философии, распространенные в кругах революционной эмиграции, решал проблемы, общие для социалистического движения. В статье рассмотрена нравственно-этическая программа формирования исключительного героя, лидера в контексте идейно-философских поисков русской интеллигенции 1900-х годов, отмечены особенности восприятия романа отечественной критикой, обозначено место романа в горьковском наследии.

Ключевые слова: роман «Мать», первая русская революция, революционная эмиграция, нравственно-этическая программа.

T. Nikonova

THE NOVEL “MOTHER” AS A REVOLUTIONIST’S CATECHISM:
FORMATION OF THE REVOLUTIONARY ETHIC

The article states that the history of writing of the novel “Mother” came to determine its ideology which, however, was not fully developed in the author’s subsequent works. Being written on the Russian material after the time when the first Russian revolution was defeated the novel was based on the ideas of the European philosophy well known among the revolutionary emigration. And at the same time it was making efforts to solve the problems common for social movement. The article also addresses the moral and ethical program of forming an exceptional hero, a leader in the context of ideological and philosophical research made by Russian intelligence of 1900-th years. Peculiarities of reception of the novel by home critics as well as the place of the novel in Gorky’s literary heritage are marked in the article.

Keywords: the novel “Mother”, the first Russian revolution, revolutionary emigration, moral and ethical program.

И. Анненский, анализируя пьесу М. Горького «На дне», сказал о писателе: «Читая его, думаешь не о действительности и прошлом, а об этике и будущем» [1, с. 73]. Точное замечание, лишь на первый взгляд кажущееся парадоксальным, характеризует внимание современников к художнику, стремительно ворвавшемуся не только в русскую, но и в мировую литературу. Большой интерес к молодому писателю нельзя объяснить лишь особенностями его таланта. О нем говорили, даже имея поверхностное представление о его произведениях, ибо М. Горький для XX века не только писатель. Он сразу стал общественным явлением и отчетливо это осознавал. Литература была для него способом решения не только литературных задач. Роман «Мать» — яркий тому пример.

Написанный по следам реальных событий первой русской революции, роман был обречен на особое внимание революционизированного европейского читателя, который ознакомился с его английской версией прежде, чем отечественный. К тому же в России после публикации первых фрагментов романа в 1907 году комитет по печати возбудил уголовное дело против автора и издательства, что лишь усилило интерес к тексту, еще не известному широкой публике.

История создания самого канонизированного и самого мифологизированного в советские годы горьковского произведения давно и подробно опи-

сана [2]. Вместе с тем хорошо известные обстоятельства написания и публикации романа в конце XX века стали восприниматься иначе, чем в советские годы. Сменившийся исторический контекст внес свои коррективы в их рецепцию.

Разумеется, советское литературоведение не обходило полным молчанием тот факт, что роман был написан во время поездки М. Горького и М. Ф. Андреевой в Америку, предпринятую с практической целью — российской социал-демократии были необходимы средства для революционной работы. Лекции, публичные выступления с пропагандой социалистических идей были одним из важных способов их добывания. Однако пуританская реакция американской публики на визит М. Горького и М. Ф. Андреевой, о чем сразу же стало известно, сделала их появления на публике невозможными. Тогда и возник договор писателя с американской фирмой «Appleton and Co», приобретшей у него право на издание «Матери» в Америке и во всех странах, где говорят по-английски» [3, с. 429]. Этот же договор оговаривал и время появления романа на другом языке — не «ранее 1 июня 1907 года» [3, с. 433]. Таким образом, первая публикация романа в переводе на английский язык была вызвана коммерческими обстоятельствами.

Для реализации спешного договора с издательской фирмой как нельзя более кстати оказалось гостеприимное предложение дочери известного

нью-йоркского врача госпожи Престонии Мартин [4], позволившее М. Горькому летом 1906 года написать первую часть романа. Вторая была написана уже в Италии, в октябре того же года.

Все эти обстоятельства достаточно информативны во временном контексте. Во-первых, заключение договора об издании ненаписанного романа — безусловное свидетельство увлеченности европейского общественного сознания социалистическими идеями. Во-вторых, это и подтверждение популярности М. Горького за рубежом, связанной с революционностью его творчества. Издатель не заключил бы договора с автором, если бы не был уверен в коммерческом успехе, обеспеченном актуальностью проблематики и популярностью автора. Отметим, что сборник 1904 года «Иностранная критика о Горьком» ее уверенно фиксировал: «В Горьком чествовали главным образом пророка, предвещающего наступление новой эры и новых порядков» [5].

Таким образом, в факте договора М. Горького с издательством «Appleton and Co» соединились политическая и коммерческая мотивации, высокий общественный интерес не к художественным достоинствам пока не написанного романа, но злободневностью его проблематики. В ее распространении М. Горькому принадлежала заметная роль как одному из участников общеевропейского процесса. Не только русская интеллигенция в качестве первоочередных воспринимала проблемы мировоззренческого плана, оформление и популяризацию этического кодекса социалиста, особенно актуального, если речь шла о выходе из пролетарской среды.

Постсоветское, крайне негативное отношение к революции дезавуировало нравственные позиции ее идеологов. Такая же участь постигла и канонизированный советским литературоведением роман «Мать», который стал трактоваться как исполнение заказа идеологов русского большевизма. Однако реальность, как всегда, сложнее злободневных политизированных выводов. Ю. Боров в недавней беллетризованной биографии А. В. Луначарского в конце второй главы, название которой показательное в плане затронутой нами проблемы, — «Важно духовное обеспечение революции», приводит собственные сомнения-раздумья: «Достоевский считал, что грядущие социально-революционные потрясения в России отнимут сто миллионов жизней. Точной статистики нет. Но на много ли он ошибся? А с другой стороны, многим ли меньше в масштабах той исторической эпохи заплатила Франция за ускорение исторического процесса и революционные преобразования и завоевания в конце XVIII — начале XIX века?» [6]

Вопрос Ю. Борева не предполагает вариантов ответа. Он лишь фиксирует ту вечную истину, что человечество не учится на чужих ошибках, упорно продуцируя свои. Роман «Мать» и реализованные им проблемы революционной этики оказались включенными в освоенный и все еще актуальный

для Европы контекст. В силу этого он легко стал фактом европейского общественного сознания. Об этом свидетельствовали тогда же предпринятые переводы на немецкий, французский, итальянский, датский, славянские языки, так же как и коммерческая успешность американской публикации [см. об этом 3, с. 430].

Напомним, что по условиям договора с «Appleton and Co» автор не имел права издавать роман на других языках до июня 1907 года. Вот почему в России М. Горький в марте 1907 года принял публикацию лишь фрагментов романа. Они должны были появиться в XVI, XVII, XVIII сборниках российского издательства «Знание». Последствия были предсказуемыми: тираж XVI выпуска почти весь успел разойтись, но на XVIII выпуск Петербургский комитет по печати наложил арест на том основании, что в нем были «найжены признаки преступлений, предусмотренных п. п. 1, 4 и 6 ст. 129 Уголовного уложения от 1903 года» [3, с. 436].

«Уголовное уложение» от 22 марта 1903 года, готовившееся в течение двадцати лет, явилось последним фундаментальным законодательным актом дореволюционной России. В нем все преступления делились на три группы. Первая предусматривала наказания за преступления против государства, посягающие на порядок управления, на государственную безопасность. Вторая группа, по ст. 129 статье которой обвинялись М. Горький и издательство «Знание», предусматривала наказания за посягательства на основы жизни общества, прежде всего на веру и церковь, на семью.

«Винновный в произнесении или чтении, публично речи или сочинения или в распространении или публичном выставлении сочинения или изображения, возбуждающих: 1) к учинению бунтовщического или изменнического деяния; 2) к ниспровержению существующего в государстве общественного строя; 3) к неповиновению или противодействию закону, или обязательному постановлению, или законному распоряжению власти; 4) к учинению тяжкого, кроме указанных выше, преступления, наказывается: за возбуждение, пунктами первым или вторым сей статьи предусмотренное, — ссылкой на поселение; за возбуждение, пунктами третьим или четвертым сей статьи предусмотренное, — заключением в исправительном доме на срок не свыше трех лет» [7, с. 53–54].

Как видим, художественный текст квалифицирован как опасное общественное деяние — устойчивость такой практики сохранится в нашей стране и в послереволюционные годы. Любопытно отметить, что и автор не стремился вывести свое произведение из граждански-правовой области. В декабре 1909 г. М. Горький писал О. Грузенбергу, защищавшему роман «Мать» на процессе: «...моя задача поддержать падающий дух сопротивления темным и враждебным силам жизни, и Вы помогли осуще-

ствить это...» [3, с.483] На эту же особенность романа как на главную, извиняющую художественную небрежность исполнения, указал и В. И. Ленин, оценивая его не в литературном процессе, а в контексте рабочего движения [8].

Хрестоматийно известный в советские годы отзыв партийного лидера выразителен, как и запрещение С.-Петербургского комитета по печати. В. Ленин фиксировал полезность романа для рабочих, которые получили свод правил поведения рабочего-революционера, государственный комитет по печати — опасность такого образца. С разных позиций, но это была совпадающая по сути оценка революционного катехизиса, определявшего процесс вхождения рабочего в социальную борьбу.

Следует отметить, что оценка прямых антагонистов в целом незначительно отличалась от того, как был воспринят роман современниками. Так, Леонид Андреев, прочитав роман в рукописи, писал одному из своих адресатов: «Написал Алексей большую вещь “Мать”. Первая часть великолепна, единственное в своем роде; вторая — слабо. А в общем значительно. Точно сам народ заговорил о революции большими, тяжелыми, жестоко пострадавшими словами» [9, с. 522].

Близкую к этой оценку роману дал А. В. Луначарский, пытавшийся после поражения первой русской революции создать внятную для рабочих «религию без бога» — мировоззренческую систему, которая определяла бы их жизненную позицию. Роман «Мать» не мог его не заинтересовать в русле собственных поисков. Вот почему он увидел в нем не историю индивидуальной человеческой жизни, а словно бы «автобиографию рабочего класса». Оценка А. Луначарского — свидетельство переключки умонастроений, подтверждение аксиологических поисков марксистов 1900-х годов. Идеологически ориентированный подход выводит из привычного понимания все евангельские реминисценции романа «Мать». У них новое назначение — вовлечь читателя в полемику с традицией религиозного поиска, обычно выстраиваемую от евангельских заветов, а не от потребностей реальной политической борьбы. Преодоление сложившегося в сознании читающей публики стереотипа стало первым испытанием романа, далеко не всегда преодолеваемым. Так, М. Горького огорчил восторженный отзыв критика В. Львова-Рогачевского, привычно увидевшего в отсылке к евангельскому сюжету либерально-революционное иносказание.

Напомним эту важную для понимания романа сцену из III главы. В домике Власовых появились знаки иной жизни: книги на полке, картина на стене, на которой «трое людей, разговаривая, шли куда-то легко и бодро».

— Это воскресший Христос идет в Эммаус! — объяснил Павел.

Матери понравилась картина, но она подумала: «Христа почитаешь, а в церковь не ходишь...» [3, с 17].

В. Львов-Рогачевский по поводу этой сцены писал М. Горькому в 1907 г.: «Картина, изображающая Христа, идущего в Эммаус, у Вас недостаточно выдвинута. У евангелиста Луки (гл. 24, ст. 14–34) имеются четкие и сильные строки, не использованные Вами: “Но глаза их (учеников) были удержаны так, что они не узнали его”, — пишет евангелист. С одной стороны, “несмысленные и медлительные сердцем”, а с другой стороны, Он, воскресший, на пути в Эммаус с “силой правды”, от которой воскресали невинно убиенные, и со словами, от которых “горело сердце” — это такой красивый и глубокий символ! Конец 1890-х годов, момент “узнавания правды”, момент, когда начинают “открываться” глаза и “гореть” сердца, пролетариат прорывает кольцо болот и со строгим лицом идет в Эммаус...» [3, с. 478].

Этот отзыв для М. Горького стал свидетельством того, что задача, которую он ставил перед собой, создавая роман, не решена. В ответе Львову-Рогачевскому он, повторив уже известную оценку всей повести («небрежно написана»), добавляет важное обстоятельство: «...но главное — она недостаточно демократична» [3, с. 478]. Такое возражение — свидетельство того, что в романе и не предполагалось привычное назидание в духе следования христианским заповедям, внятное читателю-интеллигенту. Замечание о недостаточной *демократичности* повести указывало, для кого повесть была написана. Картина, которую Павел вешает на стену, обозначает начало главного для М. Горького и его читателя-пролетария сюжета. И связан он с Ниловной.

М. Горький реализовал в романе новую концепцию человека. Все исследования советского времени видели ее реализацию в истории Павла, отмечая духовный рост героя. Однако следует заметить, что лишь III глава бегло фиксирует перемены, отмеченные матерью. Мы ничего не узнаём о сомнениях и внутренних поисках Павла, точно так же, как читателю не известна и его рабочая профессия. Главным событием в III главе, которая и завершает экспозицию основного романного действия, становится понравившаяся матери картина на стене, смысла которой Ниловна *пока не поняла*. Ей и читателю предстоит догадаться, что «легко и бодро» идущие на картине люди не видят Христа не потому, что глаза их «были удержаны», как в евангельском сюжете, смысла которого, вероятно, не знала Ниловна. Возможная неосведомленность главной героини в контексте романа становится началом переосмысления евангельского сюжета. Люди на картине, выбранной Павлом, не видят Христа потому, что его *нет* с ними, потому что они *сами* идут *своей* дорогой, не Христом обозначенной. А поскольку все мысли Ниловны о Павле, выплывшем «куда-то в сторону из темного потока жизни» [3, с. 16], то и евангельский сюжет существенно меняет свой смысл. М. Горький писал не о сыне (к такому сюжету он, как известно, и не вернулся), а о *матери*, о ее

пути. И название повести вполне соответствует реализованному замыслу.

Мать и сын пришли в революцию разными дорогами. Сын шел за *идеями*, подчиняя ей всего себя, аскетически отказываясь от личной жизни, от житейски понятого благополучия. На первый несмелый вопрос матери: «Зачем же ты это, Паша?» — ответил человек, точно знавший свою цель: «Хочу знать *правду*» [3, с. 18. Курсив здесь и далее в цитатах наш. — Т. Н].

Путь Ниловны иной. В революцию ее ведет *сердце* матери, *любовь* к сыну. Революция — дело сердечное, созидательное, как и материнская любовь, утверждал сюжетом Ниловны писатель, распространив его на все романное пространство. Ниловна идет за людьми, которых любит, которым верит. Она распространяет листовки, защищает сына и его друзей от вполне конкретных врагов — жандармов и сыщиков. Она видит среди социалистов милых девушек, доброго Андрея Находку и, веря им, начинает участвовать в их деле. Оно для Ниловны и есть та *правда*, которую хочет знать ее сын.

Слово, произнесенное сыном, само стало путеводным для матери, источником истины, смыслом ее жизни. Во время Первомайской демонстрации Ниловна говорит, обращаясь к тем, кто рядом с ней в толпе наблюдающих демонстрацию: «Это святое дело... Вы подумайте — ведь и Христа не было бы, если бы его ради люди не погибли!»

Эта мысль вдруг вспыхнула в ее голове и поразила ее своей ясной и простой правдой» [3, с. 154.]. Евангельские аналогии в сознании Ниловны коррелируют с Первомайской демонстрацией, знаменосцем которой стал ее сын. «Теперь толпа имела форму клина, острием ее был Павел, и над его головой красно горело знамя рабочего народа» [3, с. 157].

Первомайская демонстрация есть развитие сюжета, обозначенного картиной на стене домика Власовых. Так подтверждается пронизательное наблюдение И. Анненского, сказавшего еще до появления романа «Мать», что в произведениях М. Горького речь идет в первую очередь об этике и будущем.

Павел и его друзья становятся не только для Ниловны проводниками в новую жизнь. Обратим внимание на то, что Первомайская демонстрация и арест Павла все меняют в жизни не только Ниловны. В привычной жизни рабочей слободки рождаются новые смыслы, новые отношения между людьми. Символичен жест Ниловны, когда она поднимает «древко знамени, разломанное на две части» [3, с. 161], многозначительны ее слова, наполненные «мягкой силой»: «Идут в мире дети наши к радости, — пошли они ради всех и Христовой *правды* ради...» [3, с. 163]. *Слово* матери, преодолевающей боль и страх за сына, меняет ее в глазах людей. «На мать смотрели с грустью, с *уважением*, гул *сочувствия* провожал ее» [3, с. 164]. И это уже не прежний «темный поток жизни», окутывавший Ниловну все сорок лет ее жизни. Высока роль *слова правды*, которого так боятся враги сына, соотносимая для нее

с нравственным христианским учением, с проповедью любви к людям.

Ниловна не только физически покидает слободку, но преодолевает ее духовно. Так, она стала «меньше молиться, но все больше думала и о Христе, и о людях, которые, не упоминая имени его, как будто даже не зная о нем, жили — казалось ей — по его заветам и, подобно ему считая землю царством бедных, желали разделить поровну между людьми все богатства земли» [3, с. 213]. Несмотря на удаление от конфессиональной жизни, Ниловна убеждена, что друзья сына живут «по его заветам», что они носители истинной правды, объединяющей людей.

За пределами рабочей слободки Ниловна становится героиней принципиально иного, не бытового сюжета. Горький наделяет ее правом «сердечной», любовной оценки людей и событий. «...она знала освободившихся от жадности и злобы, она понимала, что если бы таких людей было больше, — темное и страшное лицо жизни стало бы приветливее и проще, более добрым и светлым» [3, с. 215].

По сути дела, М. Горький на примере пути Ниловны манифестирует идеи богостроительства, одной из ветвей марксизма в России между революциями, наиболее полно представленной двухтомным трудом А. Луначарского «Религия и социализм» (1908–1911). Сторонники этих далеко не религиозных идей опирались на этическую энергию христианства, стремясь к слиянию их с практикой революционной борьбы, что должно было, по их мысли, дать людям «земного бога» и привлечь не только пролетарскую, но и крестьянскую массу к революционным преобразованиям. В творчестве М. Горького разработка этого комплекса идей реализована в редком для него обращении к протестным настроениям крестьянства в повести «Исповедь» (1908), связанной с романом «Мать» сходным целеполаганием — необходимостью внедрения революционной этики в крестьянскую среду.

Развитие сюжета Ниловны соотносимо с катехизисом, изложением основных положений вероучения. Постигание Божественного Откровения для матери — внезапно открывшаяся ей *правда* евангельского текста в момент ареста сына. Однако новые истины даются нелегко. «Неловко мне как-то, и точно по двум дорогам сразу иду: то мне кажется, что все понимаю, а вдруг как в туман попала» [3, с. 179]. Этими словами Ниловны, обращенными к Софье, М. Горький обозначает неизбежные трудности выбора человека, кардинально меняющего свое отношение к миру. Но и тем, кто, как и Павел, становятся апостолами новой веры, сомнения Ниловны, ее рассказы о жизни важны и нравственно содержательны. «Казалось, тысячи жизней говорят ее устами; обыденно и просто было всё, чем она жила, но — так просто и обычно жило бесчисленное множество людей на земле, и ее история принимала значение символа» [3, с. 184].

Ситуация взаимовлияния участников революционного движения принципиально важна для

Горького. Возникающий в их общении катехизис революционера — коллективное творение. Каждый из его постулатов рождается практикой революционной работы и ею же проверяется. В связи с этим уместно вспомнить одно из положений марксизма: «Практика — критерий истины». И не случайно у Ниловны нет одного наставника в новой для нее жизни, как мы не видели его и в случае с Павлом.

Второе важное слово, вокруг которого разворачивается важный смысловой виток сюжета, — *товарищ*. В романе актуализирован его основной словарный смысл — человек, действующий, работающий вместе с кем-нибудь, помогающий ему, делающий с ним общее дело. Дело объединяет друзей Павла, к которым приходит Ниловна после его ареста. Кто-то распространяет нелегальную литературу, кто-то помогает семьям арестованных товарищей и т. д., действуя по модели революционной коммуны, в которой все *товарищи*.

Новое слово-обращение меняет того, к кому оно обращено. Так, Саша замечает перемены в Николае Весовщикове, которого прежде она, по ее признанию, не любила, так как в нем «жило неподвижное, темное раздражение на всех <...> Теперь он говорит — *товарищи!* ... Стал удивительно прост и искренен и весь переполнен желанием работы» [3, с. 184]. Прямолинейно-назидательный смысл этой характеристики очевиден, является частью концепции преобразующей роли слова, которая позже будет осмыслена как одно из положений социалистического реализма (см. у Маяковского: «Он к товарищу милел людскою лаской...»).

Слово в революционной среде становится важным пропагандистским средством, оружием. Об этом писал в 900-е годы В. И. Ленин [10], как свою главную задачу его воспринимали русские марксисты. Например, опираясь на Маркса, развивая идеи «философа-бойца Карла Маркса», А. Богданов, с которым именно в эти годы был близок М. Горький, считал, что в результате политического, экономического просвещения рабочие должны получить новое понимание жизни. Тогда «вопрос о целях ее получает впервые законченное значение и находит свободный от противоречий ответ — *в бесконечно возрастающей сумме счастья*» [11, с. 58].

Суть того откровения, с которым герои романа «Мать» идут к своим слушателям, — отрицание любого неравенства и страдания как непереносимой участи «людей черной жизни» (М. Горький). Свобода и радость, по их убеждениям, должны стать содержанием всеобщего существования. Такие истины исповедовал и европейский марксизм.

Слово пропагандиста, распространителя нелегальной литературы, включало преображенного человека в историю всеобщей борьбы за свободу и счастье. «Человек ... приобщался к миру, видя в нем друзей, которые уже давно единомышленно и твердо решили добиться на земле *правды*, освятили свое решение неисчислимыми страданиями...» [3, с. 204]. В романе «Мать» сформулировано важное

правило революционной деятельности — расширение отдельной судьбы до судеб всего человечества, включение ее в общеевропейское, интернациональное движение.

В развитии сюжета Ниловны, как мы видим, априорно заявлена целостная картина мира, назначение которой — заменить прежнюю, и на примере ее пути отработать «методику» ее реализации: «Сына выбили из ряда — мать на его место встала. <...> Она, может, первая, которая пошла за сыном его дорогой, первая!» [3, с. 191, 196].

Апостолы новой веры — Павел и его соратники — в таком контексте противопоставляются служителям церкви. Роман М. Горького отмечает существенные расхождения с катехизисом христианина в понимании человека. Если Ниловна, Весовщиков, другие герои романа учатся приобщаться «к миру, видя в нем *друзей*», то сельский священник «после схода в селе» рассказывает мужикам, «что, дескать, люди — стадо, для них всегда пастуха надо» [3, с. 192].

Сменившееся понимание человека в романе «Мать» меняет все жизненные ориентиры. «...цена человеку — дело его» [3, с. 275], — постулирует горьковский роман еще один важный тезис новой жизненной программы. «Работа общая идет по всей земле, во всех городах, силе хороших людей — нет ни меры, ни счета, все растет она и будет расти до победного нашего часа» [3, с. 268], — говорит Ниловна, отдавая крестьянам прокламации (новое слово!) после ареста Рыбина.

Однако, сделав Ниловну главным героем сюжета формирования нового мировоззрения, М. Горький наполнил иным содержанием образ ее сына. Говорить о Павле как о рядовом участнике событий нельзя. Он — лидер, пролетарский интеллигент, взявший на себя дело революционной перестройки общества. И с этим новым, самой жизнью рожденным человеческим типом, М. Горький связывал надежды на будущее России. В 1917 году в «Несовременных мыслях» он писал о типе рабочего-революционера, словно подводя итог роману «Мать»: «Затратив огромное количество энергии, рабочий класс создал свою интеллигенцию — маленьких Бебелей, которым принадлежит роль *истинных вождей* рабочего класса, искренних выразителей его материальных и духовных интересов.

Даже в тяжелых условиях полицейского государства рабочая интеллигенция, не щадя себя, ежедневно рискуя своей свободой, умела с честью и успехом бороться за торжество своих идей, неуклонно внося в темную рабочую массу свет социального самосознания, указывая ей пути к свободе и культуре.

Когда-нибудь беспристрастный голос истории расскажет миру о том, как велика, героична и успешна была работа пролетарской интеллигенции за время с начала войны» [12, с. 178].

Это важное уточнение горьковской позиции, ибо писатель не принадлежал к числу людей, иде-

ализировавших любые деяния революции. Более того, он не принял ее разрушительного характера в реальности. В мае 1917 года М. Горький писал в газете «Новая жизнь»: «Революция сделана для того, чтобы человеку лучше жилось и чтобы он сам стал лучше». Поэтому, провозгласив в романе «Мать» «Цена человеку — дело его», он стремился при помощи большого одухотворяющего преподавать урок самой действительности, которая так часто уничтожала в человеке все самое высокое и значительное. Роман «Мать» ставил перед собой задачу опережения реальности, создания нравственного примера для подражания. Дидактическое, учительное начало романа не скрывалось, более того — именно в его реализации автор видел свою главную задачу.

В 1930-е годы в письме к Р. Роллану М. Горький скажет, что всегда писал о русском человеке, ибо другого не знает. И если с этой позиции посмотреть на все творчество писателя, в том числе и на роман «Мать», то следует признать, что Павел Власов стал и для М. Горького явлением исключительным — одним из «маленьких Бебелей», решавших интернациональную задачу воспитания «истинных вождей рабочего класса». Потому и остался ненаписанным роман «Сын», что Павел Власов был прежде всего идеологическим проектом. Иных примеров, кроме Петра Заломова, основателя литературы социалистического реализма в русской жизни не увидел. Потому и закончил свой творческий путь романом об «интеллигенте в третьем поколении», все сорок лет своей жизни уходившем *от* революции. Концептуальное противостояние романов «Мать» и «Жизнь Клима Самгина» — убедительное свидетельство не только горьковских *сомнений*, но и основание для осмысления литературы социалистического реализма как неудавшейся попытки превращения литературы в прямое назидание, в «учебник жизни».

Литература

1. Анненский И. Ф. Книги отражений. М.: Наука, 1979. 689 с.
2. См. об этом: Касторский С. «Мать» М. Горького. Творческая история повести. — Ленинград: Художественная литература, 1940. 224 с.; Семья Заломовых. Сб. воспоминаний и документов. М.: Молодая гвардия, 1956. — 206 с. и др.
3. Горький А. М. Полное собрание сочинений. Художественные произведения: в 25 т. Т. 8. М.: Наука, 1970. 512 с.
4. О мотивации приглашения г-жи Мартин сообщил Н. Е. Буренин, сопровождавший М. Горького и М. Ф. Андрееву в поездке: «Я не могу и не хочу позволить, чтобы целая страна обрушилась на одинокую, слабую женщину, и потому предлагаю Вам свое гостеприимство». URL: <http://andreeva.newgod.ru/memories/n-e-burenin-s-gorkim-i-andreevoy-v-amerike>
5. Иностранная критика о Горьком: Сб. статей. М.: Нобель-Пресс, 1904. 324 с. URL: <http://www.knigafund.ru/books/30812>
6. Борева Ю. Б. Луначарский. URL: <http://litresp.ru/chitat/ru/%D0%91/borev-yuriy-borisovich/lunacharskiy>
7. Новое Уголовное Уложение, высочайше утвержденное 22 марта 1903 года с приложением Предметного Алфавитного Указателя. СПб.: Издание Каменноостровского юридического книжного магазина В. П. Анисимова, 1903. 130 с.
8. Горький пересказал оценку вождя в очерке «В.И. Ленин», отметив, что он «прочитал её в рукописи, взятой у И. П. Ладыхникова»: «...книга — нужная, много рабочих участвовало в революционном движении неосознанно, стихийно, и теперь они прочитают “Мать” с большой пользой для себя» // Горький А. М. Полное собрание сочинений: в 25 т. Т. 20. М.: Наука, 1974. С. 9.
9. М. Горький и Леонид Андреев // Литературное наследство. Т. 72. М.: Наука, 1965. 630 с.
10. См. об этом статью В. И. Ленина 1901 года «С чего начать?»: «...нам нужна именно *общерусская газета*. ... Без политического органа немыслимо в *современной Европе* движение, заслуживающее название политического. Без него абсолютно неисполнима *наша* задача — сконцентрировать все элементы политического недовольства и протеста, оплодотворить ими революционное движение пролетариата» // Ленин В. И. ПСС. Т. 5. М.: Политиздат, 1967. С. 10–11 (Курсив наш. — Т. Н.)
11. Богданов А. Вопросы социализма: Работы разных лет. — М.: Политиздат, 1990. 479 с.
12. Горький М. Несвоевременные мысли: Заметки о революции и культуре. М.: Сов. писатель, 1990. 394 с.

* 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».

DOI 10.25991/AE.2019.46.26.020
УДК 821.161.1.09

Оляндэр Л. К., Богданова О. В.

Оляндэр Луиза Константиновна — доктор филологических наук, профессор,
Восточноевропейский национальный университет имени Леси Украинки (Луцк, Украина)
olk32@ukr.net

Богданова Ольга Владимировна — доктор филологических наук, профессор, Российский
государственный педагогический университет им. А. И. Герцена (РГПУ)
olgabogdanova03@mail.ru

КОНЦЕПТ «РОССИЯ» В ХУДОЖЕСТВЕННО- ФИЛОСОФСКОЙ СИСТЕМЕ М. ГОРЬКОГО*

В статье рассматривается вопрос о том, как реализуется концепт Россия в пространстве романа М. Горького «Жизнь Клима Самгина». Цель статьи — через структурные особенности горьковского текста проследить пути, способствующие активизации тезауруса реципиента в ходе формирования неоднозначного образа России. В работе сделан вывод, что умение Горького опираться на коллективную память, на подсознательные процессы национальной ментальности позволило ему соединить воедино различные пространственно-временные пласты, ввести концепт «Петербург» и «петербургский текст» в конститутивный фундамент концепта «Россия».

Ключевые слова: М. Горький роман «Жизнь Клима Самгина», концепт Россия, «петербургский текст».

Bogdanova O. V., Oliander L. K.

CONCEPT “RUSSIA” IN THE ARTISTIC-PHILOSOPHICAL SYSTEM OF M. GORKY

The article deals with the question of how the concept of Russia is realized in the space of M. Gorky's novel “Life of Klim Samgin”. The purpose of the article — through the structural features of the Gorky text to trace the ways that contribute to the activation of the thesaurus of the recipient in the formation of a complex image of Russia. The paper concludes that the ability of Gorky to rely on collective memory, on the subconscious processes of national mentality allowed him to connect together different space-time layers, to introduce the concept “Petersburg” and “Petersburg text” in the constitutional foundation of the concept “Russia”.

Keywords: M. Gorky, novel “Life of Klim Samgin”, concept Russia, “Petersburg text”.

Концепт Россия наряду с концептом человек составляют смысловой центр сложной концептосферы художественно-философской системы М. Горького. И если о горьковском понимании человека, о чем неоднократно говорил и сам писатель, было написано много, то о создании им целостного взгляда на Россию сказано значительно меньше. Кроме того, частотность слов человек и Россия в произведениях Горького неодинакова: слово человек в различных контекстах и в широком диапазоне — от Человека с большой буквы до ненужного человека — употребляется часто, а слово Россия, включая и роман «Жизнь Клима Самгина», реже и неравномерно, что, однако, не меняет сути поставленной проблемы. Ведь мысль о России, ее демократическом будущем была у Горького постоянной [см. подробнее: 1, 2], о чем свидетельствуют не только его произведения, но и активная организаторская деятельность. Особенно интересна в этом отношении его попытка издания газеты «Луч», призванной сплотить демократические силы общества в канун революций 1917 г. Почти при отсутствии в художественных произведениях непосредственного употребления слова Россия его содержание компенсируется косвенным путем — созданием образов, начиная от сборника рассказов «По Руси» и завершая «Жизнью Клима Самгина». В них Россия предстает и в своем величии, и в свинцовых мерзостях, раскрывается

в типах, характерах, психологии людей, их ментальности, духовных исканиях, биениях мысли, быте, поступках, в т. ч. и в мифологических, умозрительных и романтических представлениях о ней и ее народе, которые сталкиваются с реальными картинами действительности. В частности, М. Горький широко использует прием ненавязчивого контраста между народническим представлением о мужиках и действительными их образами и характерами. Иллюзорный миф о народе-страдальце сначала предстает в ироничной самгинской оценке изображения крестьян писателем-народником: «...рассказ был не лучше других сочинений Катина, в нем изображались детские простодушные мужики, они, как всегда, ожидали божьей правды, это обещал им сельский учитель, честно мыслящий человек, которого враждебно преследовали двое: безжалостный мироед и хитрый поп» (3; XXII, с. 127).

Выполнение такой грандиозной художественно-философской задачи требует от писателя опоры на читательский тезаурус. Степень необходимости в разных произведениях различна, но особенно велика она в романе «Жизнь Клима Самгина», без чего создание целостного образа России было бы невозможно. Однако во многом благодаря опоре на тезаурус Горькому удалось изобразить Россию не только в линейном времени, на пограничье XIX–XX вв., но и показать ее из исторической глубины — как

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

в реальном, так и мифологизированном облики, в частности во взглядах славянофилов, народников, а также в фольклоре — песнях, сказках, былинах. Поэтому, чтобы представить, как реализуется концепт России Горьким, целесообразно сосредоточить внимание на функционировании тезауруса в горьковской системе изобразительных и выразительных средств. Отсюда цель статьи состоит в том, чтобы через структурные особенности горьковского текста проследить некоторые пути, способствующие активизации тезауруса реципиента, в результате чего в его сознании формируется сложный образ России. Достижение цели облегчают труды ИМЛИ РАН — «Публицистика М. Горького в контексте истории» (2007), «Горький в зеркале эпохи. Неизданная переписка» (2010) и др., которые дают возможность, исходя из понятия гипертекст, полнее воспринять горьковское наследие, с учетом особенностей его структуры, состоящей в том, что к «Жизни Клим Самгина» стекается в трансформированном виде все, что изображено писателем до сих пор. И образ России в романе понимается тем глубже, чем больше постигнуто предыдущее творчество Горького, составляющее часть необходимого тезауруса. По мысли А. А. Леонтьева, все свойства текста необязательно содержатся в самом произведении, а выявляют себя в «момент восприятия его как осмысленного целесообразного единства» [4, с. 28]. А польский писатель Чеслав Милош, размышляя о литературе, в интервью с А. Фьютом не без боли отмечал: «Większa część rzeczywistości, którą ludzie żyją znika bez śladu, nie wiadomo jak. <...> I czasem raptem w jakimś wierszu jako aura, jako tło wshodzi rzeczywistość» («Большая часть реальности, в которой люди жили, исчезает без следа, неизвестно как. <...> И временами вдруг в каком-нибудь стихотворении как аура, как фон входит действительность») [5, с. 143].

Ч. Милош среди писателей, «пробовавших» изобразить все пережитое людьми, называет Стендаля и Л. Толстого. В этот ряд надо добавить и Горького, которому, благодаря использованию им многообразного инструментария художественных средств, в том числе и учета тезауруса коллективной памяти, удалось создать необходимую ауру и достигнуть эффекта полноты изображения русской действительности. Так, в романе «Жизнь Клим Самгина» не только за счет композиции, но и ауры складывается впечатление непрерывности жизненного потока, а во всем творчестве — сложный в своем проявлении образ России. И тут большую роль в создании смысловой емкости текста играет организация подтекстового и затекстового пространства. В горьковском творчестве через организацию пространственных отношений — особенно в романе «Жизнь Клим Самгина» — воплощена та тонко понимаемая писателем особенность человеческого Бытия, которая нашла свое точное выражение у Ю. Лотмана: «Мысль внутри нас, но мы внутри мысли» [6, с. 389]. Однако чтобы ближе подойти к осознанию роли концепта Россия в художественно-философской

системе Горького, перефразируя лотмановскую формулировку, необходимо добавить: мы внутри истории, но и история внутри нас. Писатель при создании образа России опирается на коллективную историческую и культурную память. Кажется, что сама судьба Горького определила топографическое пространство его произведений. География России того времени, когда он жил, представлена писателем преимущественно Поволжьем — в центре с Нижним Новгородом, Петербургом, Москвой. И хотя все эти места, ярко описанные Горьким, охватывают только часть русского пространства, они воспринимаются как целостная Россия. А необъятность Российской империи, её разноязычие лишь обозначены в патристических переживаниях Клим Самгина на Всероссийской ярмарке: «Он встречал группы инородцев, собравшихся на праздник властвующей ими нации от Белого моря до Каспийского и Черного и от Гельсингфорса до Владивостока» (3; XXI, с. 539). Остальные территории представлены через ключевые топонимы — Олонецкий край, Сибирь, Томск, Вологда, Псков, Орел и др. Все эти приемы при коммуникации раскрывают многоплановый образ России, заключенный в горьковском творчестве. В данном случае, с одной стороны, действует закон голографии, когда по части узнается целое; с другой — закон коллективной исторической памяти и коллективного народного сознания. И в этой памяти благодаря историческому подвигу его граждан, Минину и князю Пожарскому, Нижний Новгород живет как спаситель Отечества и русской государственности. Опора на эту память и позволила Горькому в романе «Жизнь Клим Самгина» выразить всю глубину кризиса, в каком оказалась Россия в канун Великой войны 1914–1918 гг., которую позднее стали называть «Первой мировой». Для достижения нужного эффекта достаточно было лишь указать на то, «...что празднование трехсотлетнего юбилея царствующей династии в столицах прошло более чем скромно, праздновала провинция, наиболее активная участница событий 1613, — Ярославль, Кострома, Нижний Новгород», но «натянута, неохотно» (3; XXIV, с. 362–363). Осознание трагизма этих сцен углубляется, если воспринять их на пересечении романских текстов Горького с его характеристикой в «Одесских новостях» (от 28 мая 1896 г.) нижегородского купечества — волгарей, благочестивых, скарденных, ворающих сотнями тысяч и обсчитывающих своих рабочих на двугривенные [1, с. 12], которых он в 1930 г. сравнивал с влюбленными в богатую Россию женихами, сватающимися к ней и пытающимися развести ее с Николаем Романовым [1, с. 12].

Для характеристики концепта России в творчестве Горького важно сосредоточиться на концептах Петербурга и Петербургского текста, разноаспектное изображение которых осуществлено в романе «Жизнь Клим Самгина» многообразными средствами. Среди них особое смыслообразующее значение в создании образа России приобретают «необязательные» эпизоды, которые, как и случайные

реплики у А. Чехова, «осуществляют свое назначение не прямым предметным смыслом своего содержания, а тем жизненным самочувствием, какое в них проявляется» [7, с. 417]. Но, кроме того, у Горького «необязательные» эпизоды — и эпизод ловли сома, и раздумья Клим о картине Босха, и многие другие — несут добавочную смысловую нагрузку и отличаются многоаспектностью.

Особенной значительностью и многозначностью, на наш взгляд, обозначается эпизод восприятия Самгиным памятника Петру I работы Фальконе: «На Сенатской площади такие же опаловые пузыри освещали темную, масляно блестящую фигуру буйного царя, бронзовой рукою царь указывал на Запад, за широкую реку; над рекою туман был еще более густ и холодный. Клим почувствовал себя обязанным вспомнить из “Медного всадника”, но вспомнилось из “Полтавы”:

И грозным манием руки
На шведов двинул он полки.

Затем память почему-то подсказала балладу Гёте “Лесной царь”:

Кто скачет, кто мчится под хладною мглой,
Ездок запоздалый...

Подковы лошади застучали по дереву моста над черной, тревожной рекой» (3; XXI, с. 200).

В этом отрывке есть целый ряд опорных слов и словосочетаний, которые способны вызывать аллюзии исторического, психологического, социально-политического характера, пробуждая историческую память, передавая неясность неосознанных предчувствий, возникающих не только у героя, но и в обществе. Это бронзовая рука царя, указывающая на Запад, туман, “Медный всадник”, “Полтава”: почему-то... “Лесной царь”, подковы лошади застучали...

Автор-нарратор «Жизни Клим Самгина», находящийся, в отличие от героя, вне событий, уже самой организацией элиминированного в подтекст содержания отрывка подготавливает реципиента к восприятию — и на уровне подсознания — того результата, к которому придет Россия в ходе исторических событий, описанных в четвертой части. Так, бронзовая рука царя, указывающая на Запад, строки из «Полтавы» и «Лесного царя» вызывают суггестивное ощущение чего-то грозного и страшного, а туман приобретает символическое значение чего-то неясно пугающего, уже возникшего, но еще не оформившегося в своей определенности. Это подчеркивается недоуменным почему-то.

Однако это что-то неясно пугающее вскоре — под действием обстоятельств личной жизни и общественно-политической обстановки — начинает конкретизироваться. Благодаря образующимся связям между необязательным эпизодом у памятника Петру Первому с переживаниями Клим Самгина, вызванными его отношениями с Нехаевой, страхом, что «у него может быть ребенок от этой девицы» (3; XXI, с. 258), в его душе возникает бес-

покойство, которое — вдруг — переходит в пугающую тревогу социального характера:

«Петербург становился еще неприятнее от того, что в нем жила Нехаева.

Весна подходила медленно. <...> С моря дул холодный ветер, река синевато вспухала, тяжелые волны голодно лижут гранит берегов. Из окна своей комнаты Клим видел за крышами угрожающе поднятые в небо пальцы фабричных труб, они напоминали ему исторические предвидения Кутузова... <...>

Иногда казалось, что тяжелый дым фабричных труб имеет странные свойства: вздымаясь и растекаясь над городом, он как бы разъедал его. Крыши домов таяли, исчезали, всплывая вверх, затем снова опускались из дыма. Призрачный город качался, приобретая жуткую неустойчивость, заставляя вспоминать славянофилов, не любивших Петербург, “Медного Всадника”, болезненные рассказы Гоголя» (3; XXI, с. 258–259).

Уже сама постановка в один ряд произведений пушкинской поэмы, «Петербургских повестей» Н. Гоголя, в том числе «Шинели», и исторических предвидений Кутузова, на которые бросает свой отблеск определение фабричных труб, чьи пальцы вот-вот схватят за горло, — невольно переносит акцент в тексте «Медного Всадника» на угрозу Евгения: «Ужо тебе...», что в свою очередь становится смысловым узлом, развязываемым в последующих сценах, таких, как 9 января 1905, похороны Баумана и Декабрьское восстание в Москве. Страшным призраком для Клим становится не Медный всадник, а это Ужо тебе, тот русский бунт, который теперь в гневе вот-вот обрушится на самодержавие. Только ли на него? С именем Пушкина в этих местах текста актуализуются в тезаурусе реципиента и пушкинское предостережение из пропущенной главы повести «Капитанская дочка»: «Не приведи Бог видеть русский бунт, бессмысленный и беспощадный. Те, которые замышляют у нас невозможные перевороты, или молоды и не знают нашего народа, или уж люди жестокосердные, коим чужая головушка, да и своя шейка копейка» [8, с. 356].

И тут отчетливо проявляется промежуточная позиция Клим: он не монархист, не поклонник самодержавия, но в Ужо тебе он видит угрозу и самому себе.

Сквозь эту угрозу реалистическое описание природы в необязательном эпизоде у памятника Петру I — образ широкой реки, холодный туман над ней, холодный ветер и увиденный из окна городской пейзаж с фабричными трубами и тяжелым дымом — все это вместе взятое предстает символом той неясности и тревоги, которые охватывали холодом душу.

Но ясное осознание тяжелого ожидания придет к герою значительно позже, на Всероссийской ярмарке. «...Некоторые чувства и мнения Самгина, — пишет Л. Спиридонова, — совпадают с горьковски-

ми: недоумение и разочарование при виде самодержца, мысль о его никчемности, предчувствие надвигающихся на Россию бед» [1, с. 26]. Это очень важная мысль: оказывается, что дело не только и не столько в субъективных переживаниях Клим, а в том, что он уловил то умонастроение, которое охватило Россию. Таким образом «закольцовывается» первая часть романа.

Литературная интертекстуальность, вводя в подтекст не только пушкинский, но и гоголевский тексты, одновременно обозначает и выходы за границы текста. В результате образуется сложная система переключек внутри горьковского текста и самого горьковского текста с другими — иногда значительно удаленными — текстами, такими, как произведения М. Цветаевой о России. Это ярко прослеживается в приведенном здесь фрагменте.

Итак, Клим, увидев, «темную... фигуру... царя», должен был вспомнить, но не вспомнил из «Медного всадника» строки: «Во мраке медною главой, / Того, чей волей роковой / Под морем город / Основался... ужасен он в окрестной мгле!» [8, с. 395], — которые связывают при коммуникации горьковский роман с огромным литературным Петербургским текстом. И прежде всего с известным предсказанием: «Петербургу быть пусту». Клим должен был вспомнить — это делает за него реципиент — и те строки из «Медного всадника», которые будто бы вопрошают гоголевскую мчащуюся тройку: «Куда ты скачешь, гордый конь, / И где опустишь ты копыта?» [8, с. 395]. Эта часть пушкинского текста, которая у реципиента при восприятии сцены у памятника в первой части ассоциируется с неясным предчувствием беды, четвертой частью «Жизни Клим Самгина» вновь активизируется обратным чтением после слов: «Он понимал, что надвигаются какие-то новые крупные события» (3; XXIV, с. 362). Теперь уж поступь неизбежного рока слышится за обыденной фразой: подковы лошади застучали, — которая вызывает в памяти реципиента грозные строки: «За ним повсюду Всадник Медный / С тяжелым топотом скакал» [8, с. 395]. Все это вместе взятое за принципом градации усиливает мотив тревожного ожидания.

Конечно, ассоциативная память бывает мало предсказуемой и субъективной. Иногда нелегко уловить то, что связывает, казалось, мало сопоставимые явления. И тем не менее такая случайность не случайна. Так обстоит дело с образом гоголевской тройки, вспомнив его, Клим встал по отношению к нему в оппозицию: «Жизнь вовсе не ошалелая тройка Гоголя, а — старая лошадь-тяжеловоз» (3; XXII, с. 224). Момент важный, потому что тройка Гоголя сама по себе концепт в русской литературе. Это подтверждается поэзией Цветаевой, у которой Россия («Родина», «Россия» и др.), предстает в образе мчащейся «птицы тройки» [9, с. 53]. В. Маслова отмечает, что поэтесса часто открыто дифференцирует понятия Русь и Россия, что у нее Русь предстает стихией буйства, что из образов России она

отдавала предпочтение вольной и разгульной земле Стеньки Разина и сказочно-народной песенной Руси [9, с. 59]. Все это, но без предпочтения, есть и у далекого от Цветаевой Горького, писавшего Б. Пастернаку: «С В <ашей> высокой оценкой дарования Цв<етаевой> мне трудно согласиться...» [10, с. 420]. И тем не менее это тот случай, когда и крайности сходятся: цветаевский образ России, оттеняющий горьковский, подчеркивает приоритетность у писателя не стихийности, а организованного, созидательного труда, направленного на улучшение жизни. Поэтому Горький, раскрывая языки русской жизни, одновременно показывает, что потенциал России не растрочен, что она таит в природе и в личностях — Л. Толстого, М. Пришвина, сказительницы Орины Федосовой и др. — огромную творческую силу.

Говоря о концепте Россия в структуре романа «Жизнь Клим Самгина» и в творчестве в целом, невозможно не проследить его во всех связях с концептом Жизнь: Россия с ее природой, реками, лесами, оврагами, городами, деревнями, людьми в них и Жизнь, взятая в онтологическом аспекте; Жизнь отдельного человека в России — Человека с большой буквы и ненужного человека — на одном из ее кризисных этапов; Жизнь в Европе с позиций русской ментальности и т. д. При этом важно — не выпуская из виду целостность горьковского творчества, рассматриваемого как единый гипертекст, включая в него и публицистику, и переписку — устанавливать связи и переключки между ними.

Все еще требует своего дальнейшего освещения, несмотря на большое количество интересных работ, роль топоса в горьковской системе образов, способы изображения пространства (открытого и замкнутого) как места пребывания героев, влияния этого пространства на формирование личности, на психологические состояния человека, на мировоззрение в целом. Образ разнообразного русского географического пространства у М. Горького — это путь к познанию национального характера и одновременно способ раскрытия мироощущения, порождаемого природой. Если, например, Волга вызывает чувство необъятности шири, воли / свободы, то Нева с ее гранитными берегами обращает мысли о власти над человеком. Модулируя образ России через пространство, писатель — пусть и на маргиналах своего повествования — поднимает вопрос феноменологической связи человека с неевклидовым пространством повседневной жизни, т. е. то, что к середине XX ст. — независимо от Горького — станет центральной проблемой для таких французских писателей, как Жорж Перек.

Сказанное дает основание сделать вывод, что умение М. Горького опираться на коллективный тезаурус и память, в том числе эмоциональную, на подсознательные процессы позволило ему, с одной стороны, смоделировать объективный, обобщенный образ России, с другой — представить ее во многоголосии времени.

Литература

1. Спиридонова Л. Вступительная статья к разделу I. «Россия слишком глупа для того, чтобы не быть монархией» (Неизвестные корреспонденции «М. Горького») // Публицистика М. Горького в контексте истории. Серия «М. Горький. Материалы и исследования» основана в 1989 г. Вып. 8. М., 2007. С. 9–27.
2. Островская С. Вступительная статья «М. Горький, “О Финляндии. Воззвание”» // Публицистика М. Горького в контексте истории. Серия «М. Горький. Материалы и исследования» основана в 1989 г. Вып. 8. М., 2007. С. 95–140.
3. Горький А. М. Полн. собр. соч.: Художественные произведения. В 25 т. М.: ИМЛИ РАН, 1968–1976.
4. Леонтьев А. Высказывание как предмет лингвистики, психологии и теории коммуникации // Синтаксис текста: сб. ст. М., 1979. С. 18–36.
5. Miłosz Cz. Historie ludzkie. Pierwodruki (1983–2006) // Zeszyty Literackie. Rok XXV. Warszawa-Paryż, 2008. S. 140–143.
6. Лотман Ю. Семиосфера. СПб., 2001. С. 389.
7. Скафтымов А. Нравственные искания русских писателей. М., 1972. 365 с.
8. Пушкин А. Полн. собр. соч.: в 10 т. Изд. 2-е. М. — Л., 1956–1958. Т. VI. 420 с.
9. Маслова В. Поэт и культура: концептосфера Марины Цветаевой. М., 2004. С. 53–59.
10. Переписка Бориса Пастернака / сост. Е. В. Пастернак и Е. Б. Пастернака. М.: Художественная лит-ра, 1990. 575 с.

DOI 10.25991/AE.2019.64.76.021
УДК 821. 161. 1

Н. Н. Примочкина

Примочкина Наталья Николаевна — доктор филологических наук,
ведущий научный сотрудник ИМЛИ РАН

ФАНТАСТИЧЕСКИЕ СЮЖЕТЫ И ОБРАЗЫ В ПАМФЛЕТАХ И ОЧЕРКАХ ГОРЬКОГО ОБ АМЕРИКЕ

В статье рассматриваются фантастические сюжеты и демонологические образы в сатирических памфлетах и фельетонах Горького, написанных им по впечатлениям от жизни в Соединенных Штатах Америки в 1906 г., выявляется их особый философский и социально-политический смысл, устанавливается их связь с русской литературной традицией, одновременно показывается подлинное новаторство Горького-художника в освоении этой темы. Анализ этих произведений Горького позволяет прийти к выводу, что писатель, обращаясь к образу дьявола, пытался в яркой художественной форме выразить свою философскую мысль о всеобщем несовершенстве жизни и населяющих Землю людей, причем дьявол зачастую играет в них роль того персонажа, с помощью которого выявляются человеческие грехи и пороки общественного устройства.

Ключевые слова: М. Горький, творчество, демонологические сюжеты и образы, философский и социально-политический смысл.

N. N. Primochkina

FANTASTIC PLOTS AND CHARACTERS IN PAMPHLETS AND ESSAYS OF GORKI ABOUT AMERICA

In the article demoniac plots and characters are examined in satiric pamphlets and satirical articles of Gorki, written to them on the impressions from life in the United States of America in 1906, their special philosophical and socio-political sense comes to light, their connection is established with Russian literary tradition, the authentic innovation of Gorki-artist is simultaneously shown in mastering of this theme. The analysis of these works of Gorki allows to come to the conclusion, that a writer, calling to character of devil, tried in a bright artistic form to express the philosophical idea about universal imperfection of life and inhabiting Earth people, thus a devil frequently plays them the role of that personage human sins and vices of public device come to light by means of that.

Keywords: M. Gorki, work, demoniac plots and characters, philosophical and socio-political sense.

Глубокий кризис мировой культуры конца XIX — начала XX в., кризис буржуазного гуманизма, переоценка моральных, духовных и эстетических ценностей, — все это пробудило не только в обществе, но и среди ведущих философов, писателей, художников и музыкантов повышенный интерес к мистике, сверхъестественному, демоническому, к демонологии.

В России в предреволюционные годы появляется много переводных и отечественных трудов по демонологии. В это время выходит перевод книги известного французского историка Ж. Мишле «Ведьма» [3]. Общий интерес к демонологии отражал петербургский журнал «Изида», посвященный оккультным наукам (1909–1916). В свою очередь московский журнал «Золотое руно», например, в 1906 г. даже объявил конкурс на лучшую разработку «модной» темы Дьявола среди литераторов и художников. Среди отечественных трудов по демонологии, вышедших в это время, следует упомянуть о работе А. В. Амфитеатрова «Дьявол. Дьявол в быте, легенде и в литературе Средних веков» [1], книге Ф. А. Рязановского «Демонология в древнерусской литературе» [5] и др. Анализ образа дьявола в литературе и культуре от Средневековья до нового времени посвящено исследование В. М. Фриче «Поэзия кошмаров и ужаса. Несколько глав из истории литературы и искусства на Западе» [8].

Неразрывно связанный с художественной культурой Серебряного века, будучи ее ярчайшим представителем, Горький не мог пройти мимо этого всеобщего повышенного интереса к демонологии. Отметим, что писатель был знаком со многими из вышеназванных трудов. Книга Мишле «Ведьма», а также переведенный несколько позже на русский язык знаменитый трактат XV в. монахов-инквизиторов Я. Шпренгера и Г. Инститориса (Г. Крамера) «Молот ведьм» [10], в котором излагалась история общения человека с дьяволом, до сих пор хранятся в личной библиотеке Горького. На первой из книг сохранились пометы писателя. Горький на протяжении многих лет был знаком и дружески сотрудничал с одним из самых больших знатоков европейской и русской демонологии, писателем А. В. Амфитеатовым, многие труды которого также сохранились в горьковской библиотеке.

Демонической теме особое внимание на рубеже XIX–XX вв. уделяли писатели Д. С. Мережковский и В. Я. Брюсов, А. М. Ремизов и Ф. К. Сологуб, А. А. Блок и А. Белый, художники М. А. Врубель и М. В. Добужинский, композиторы А. Н. Скрябин и А. Г. Рубинштейн и многие другие. Изучению этой темы в творчестве названных деятелей культуры посвящено множество серьезных монографических исследований и популярных статей. Горькому в данном случае повезло гораздо меньше. Он еще с до-революционных времен был причислен «передовой»

критикой к писателям-демократам, писателям-революционерам, реалистам-бытовикам. Эта традиция не только не была нарушена, но еще более усилилась и распространилась в советское время. И даже в последние тридцать лет, после снятия идеологических запретов, «темным» сторонам горьковского творчества, его неоднозначным, фантастическим образам и произведениям ученые не уделяли достаточного внимания, оставляя их в тени.

Разумеется, в данной небольшой статье мы не ставили перед собой задачу ликвидировать этот «пробел» в исследовании творчества большого писателя, выявить и проанализировать демонологические сюжеты и образы во всех его произведениях, проследить их эволюцию на протяжении всего литературного пути Горького, начиная с ранних «святочных» рассказов до послереволюционной прозы и драматургических замыслов 1920-х — 1930-х гг. (См. об этом [4]). Мы сосредоточимся всего на нескольких произведениях писателя, в которых нашли отражение его впечатления от пребывания в Соединенных Штатах Америки. Хотя памфлеты и очерки Горького об Америке широко известны и не раз становились предметом пристального анализа со стороны историков и литературоведов, фантастическим, демонологическим сюжетам и образам, несущим в них значительную смысловую нагрузку, не уделялось достаточного внимания.

Активному участнику русской революции 1905 г., Горькому пришлось после ее поражения, чтобы избежать ареста, срочно покинуть Россию и уехать за границу. Около восьми месяцев писатель прожил в Соединенных Штатах Америки. В этой передовой демократической стране Горький столкнулся с грубым неприятием его личности, его поведения, его взглядов. Писатель подвергся настоящей травле в американской прессе. Американское общество, зараженное ненавистью Горькому ханжеской пуританской моралью, не могло простить писателю того, что он осмелился открыто прибыть в эту страну с невенчанной гражданской женой, актрисой М. Ф. Андреевой. «Историю с Андреевой, — замечает современный исследователь, — писатель воспринял как грубое вмешательство в его личную жизнь, как попрание свободы, воплощением которой была для него Америка» [6, с. 76].

Прославленный в России и Европе писатель, обожаемый передовой частью русского общества, буквально носившей его на руках, Горький был поражен и оскорблен таким приемом. Он был смелым человеком, в молодости один выступил против целой деревни мужиков, истязавших женщину, за что был до полусмерти избит и попал в больницу. И теперь писатель, не раздумывая, вступил в открытый бой со всей неисчислимой ратью американских журналистов и разного рода «жрецов морали», и начал наотмашь бить их тем, чем владел лучше всего — словом.

Так весной и летом 1906 г. Горьким были созданы два цикла очень ярких, эмоционально насыщенных памфлетов и очерков «Мои интервью» и «В Аме-

рике». Но художественное качество его выступлений при этом пострадало. Порою им не хватало необходимой для искусства эстетической тонкости, гармонии и соразмерности. В Европе новые произведения Горького активно печатались и имели успех у прогрессивной интеллигенции. В России реакция на его выступления была скорее отрицательной. Не вникая в обстоятельства создания этих новых вещей писателя, представители либеральной интеллигенции и творческой элиты заговорили в связи с их появлением о падении его таланта, о «безвкусном пафосе», «напыщенном проповедничестве», «грубости вместо юмора», даже о «конце» Горького-художника [2, с. 525]. Назвав свою шумевшую статью, посвященную последним произведениям писателя, — «Конец Горького» [7, с. 127], Д. В. Филосовов, конечно, «перегнул палку». Но справедливости ради приходится признать, что критика художественной составляющей сатирических памфлетов Горького была во многом справедливой.

Все сказанное выше в полной мере относится и к памфлету «Хозяева жизни» из цикла «Мои интервью», не очень органично соединившему в себе патетику социалистических идей с едкой критикой «сильных мира сего». Главный герой этого произведения — Дьявол. Он приводит автора-рассказчика на кладбище, раскрывает могилы и поднимает из них жуткие скелеты полусгнивших мертвецов — бывших «хозяев жизни», которые «отчитываются» перед ним в своей бывшей деятельности по созданию законов, порабащающих человеческую свободу.

Сюжетно памфлет напоминает ранний рассказ Горького «О черте» (1898), в котором дело происходило тоже темной осенней ночью на кладбище. В нем черт тоже поднимал из могилы мертвеца, бывшего писателя, чтобы показать ему жизнь его семьи после его смерти.

В памфлете «Хозяева жизни» нарисован настоящий Судный день, когда все мертвецы, один страшнее другого, восстали по приказу своего Хозяина из могил. Горький достаточно детально описывает внешность могущественного Дьявола. Разговаривая с автором-рассказчиком, «он смеялся при этом острым смехом презрения к людям, обливая траву могил, плесень памятников зеленоватым блеском холодного взгляда тоскливых глаз», голос его был подобен «сырому дуновению ветра осени, и голос его вызывал дрожь в теле <...> и в сердце...» [2, с. 222]. Писатель попытался придать своему герою возвышенный и одновременно страшный облик, напоминающий Демона М. Ю. Лермонтова, или образы могучих демонов с картин М. А. Врубеля. Горьковский Дьявол «широко простирает крылья», кричит «железным голосом владыки», его зеленые глаза ярко горят как «холодные звезды». В финале памфлета «он встал и мощно расправил крылья <...> и полетел на запад» [2, с. 236].

Но, в отличие от романтических образов Демона у Лермонтова и Врубеля, Дьявол Горького — это чисто аллегорический условный образ, маска.

На этот раз Горький сделал своего героя — Дьявола своим alter ego, выразителем собственных идей и мыслей, настоящим социалистом, борцом против буржуазного строя, буржуазных законов и порядков, революционером, провозглашающим скорое пришествие Страшного суда (читай — революции) на земле.

«— Мы устроим теперь небольшой парад мертвецов, репетицию Страшного суда! — говорил Дьявол, шагая впереди меня по змеиной тропе, среди холмов и камней. — Ты знаешь, Страшный суд будет! Он будет на земле, и день его — лучший день ее! Он наступит, этот день, когда люди сознают все преступления, совершенные против них учителями и законодателями жизни, теми, которые разорвали человека на ничтожные куски бессмысленного мяса и костей. Всё, что живет теперь под именем людей, — это части, цельный человек еще не создан. Он возникнет из пепла опыта, пережитого миром, и, поглотив опыт мира, как море лучи солнца, он загорится над землей, как еще солнце. Я это увижу! Ибо я создаю человека, я создам его!» [2, с. 229].

Как видим, писатель вложил в уста Дьявола не только социалистические, но и свои любимые богостроительские идеи, которые нашли отражение и в других его произведениях, например, в монологах Сатина из пьесы «На дне», романе «Мать», повести «Исповедь».

В конце памфлета Горький попытался объяснить весь нарисованный им фантастический «ужастик» вполне реалистически. Он ему, якобы, просто пришился.

Свое полное неприятие механической, антигуманной цивилизации, с которой Горький познакомился сразу по приезде в Нью-Йорк, он выразил в цикле очерков «В Америке». Уже в первом из них, очерке «Город Желтого Дьявола» Горький опять прибегнул к страшному и омерзительному образу духа тьмы, чтобы сильнее выразить свои чувства ужаса и отвращения. Современный промышленный город Нью-Йорк он сравнивает здесь со злобным дьяволом, в желудке которого перемалываются и перевариваются живые люди, превращаясь в золото. Писатель не жалеет самых мрачных красок, самых сильных эпитетов, сравнений и метафор, создавая поистине апокалиптическую картину жизни людей в этом земном аду:

«Издали город кажется огромной челюстью, с ровными, черными зубами. Он дышит в небо тучами дыма и сопит, как обжора, страдающий ожирением.

Войдя в него, чувствуешь, что ты попал в желудок из камня и железа, — в желудок, который проглотил несколько миллионов людей и растирает, переваривает их.

Улица — скользкое, алчное горло, по нему куда-то вглубь плывут темные куски пищи города — живые люди. Везде — над головой, под ногами и рядом

с тобой — живет, грохочет, торжествуя свои победы, железо. Вызванное к жизни силою Золота, одушевленное им, оно окружает человека своей паутиной, глушит его, сосет кровь и мозг, пожирает мускулы и нервы и растет, растет <...>

Я впервые вижу такой чудовищный город, и никогда еще люди не казались мне так ничтожны, так поработаны. И в то же время я нигде не встречал их такими трагикомически довольными собой, каковы они в этом жадном и грязном желудке обжоры, который впал от жадности в идиотизм и с диким ревом скота пожирает мозги и нервы...» [2, с. 238, 240, 241–242].

Отметим, что нарисованная Горьким чудовищная картина, видимо, создана им под влиянием многочисленных изображений дьявола, пожирающего грешников, которыми изобиловали церковные фрески, средневековые картины и гравюры.

Горький был не одинок в подобном фантастическом восприятии западной индустриально-урбанистической цивилизации. Интересно отметить, что такой, казалось бы, далекий писателю по своим творческим установкам художник-символист, художник «Мира искусства», как М. В. Добужинский в это же самое время, в 1906–1907 годах, посетив Лондон и другие европейские столицы, создает серию графических работ «Городские сны», весьма близких по своему настроению к очерку «Город Желтого Дьявола». В отличие, скажем, от художников-футуристов, Добужинский в этих работах вовсе не воспекает промышленный город-муравейник с его нагромождениями небоскребов и бешеными скоростями современной техники. Напротив, он ему внушает, как Нью-Йорк Горькому, почти мистический ужас. Среди этих рисунков можно выделить один, на котором изображен злобный, черный, как коготь, дьявол. Он сидит высоко над крышами и фабричными трубами большого города, на вершине огромного подъемного крана, хищно вытянув голову, будто высматривая очередную человеческую жертву.

В следующем очерке цикла «В Америке» под заглавием «Царство скуки» Горький описал убогие развлечения простых американцев в парке на острове Кони Айленд. Среди прочего его привлекло театрализованное представление на тему ада с грешниками, чертями и фигурой сатаны. На этот раз изображаемый Горьким ад — не «настоящий», как в очерке «Город Желтого Дьявола», а искусственно созданный для развлечения и назидания публики. Но от этого он становится еще более мерзким и противным:

«Ад сделан из папье-маше, окрашенного в темно-красный цвет, всё в нем пропитано огнеупорным составом и густым, грязным запахом какого-то жира. Ад очень скверно сделан, он способен вызвать отвращение даже у человека весьма нетребовательно. Он представляет собой пещеру, хаотически за-

валенную камнями и наполненную красноватым сумраком. На одном из камней сидит Сатана в красном трико, искажая разнообразными гримасами свое худое коричневое лицо, и потирает руки, как человек, который сделал выгодное дело. Ему, должно быть, очень неудобно сидеть — бумажный камень трещит и качается, но он будто бы не замечает этого, наблюдая, как внизу, у его кривых ног, черти расправляются с грешниками.

Вот девушка купила новую шляпку и смотрит на себя в зеркало, довольная и веселая. Но сзади к ней подкрадывается пара небольших, видимо, очень голодных чертей, они схватывают ее под мышки, она визжит, — поздно! Черти кладут ее в длинный гладкий жёлоб, который круто опускается в яму среди пещеры, из ямы идет серый пар, поднимаются языки огня, сделанного из красной бумаги, и девушка, вместе с зеркалом и шляпой, съезжает на спине по жёлобу в эту яму. Молодой парень выпил стакан водки — черти немедленно спускают и его туда же, под пол сцены. <...> Девица вытащила несколько монет из кошелька своего собеседника, — и в тот же миг черти расправляются с ней, к удовольствию Сатаны, который радостно болтает ногами и гнусаво хихикает. Черти сердито косятся на бездельника и озлобленно швыряют в пасть огненной ямы всех, кто случайно — по делу или из любопытства — заходит в ад. <...>

В заключение этой страшной истории из угла пещеры является до отвращения красивый ангел. Он подвешен на проволоке и двигается в воздухе через всю пещеру, держа в зубах деревянную дудку, оклеенную золотой бумагой. Сатана, увидав его, ныряет, подобно ершу, в яму вслед за грешниками, раздаётся треск, бумажные камни валятся друг на друга, черти радостно бегут отдохнуть от работы, — занавес опускается. Публика встает и уходит. Некоторые осмеливаются смеяться, большинство людей сосредоточенно. Может быть, они думают: «Если и в аду так мерзко, — пожалуй, не стоит грешить» [2, с. 255–257].

Горький не раз повторял известную истину, что ложь — это естество, суть характера дьявола, сатаны. Рисуя мрачную картину американского развлекательного ада, писатель наглядно показывает, что в этом плохо придуманном, искусственном, крашено-бумажном аду может быть еще противнее, чем в «настоящем», ибо здесь ложь, умноженная на ложь, многократно увеличивается и становится ложью в квадрате.

Выше мы отмечали, что на мрачное восприятие Горьким Америки в какой-то степени могли повлиять его личные обстоятельства. И все же объяснять гневное отрицание Горьким американской цивилизации и американского образа жизни только этими, хотя и досадными, но все же частными неприятностями, было бы большим упрощением. Американские очерки Горького и другие его высказывания о США — яркое свидетельство того, что задолго до знакомства с книгой немецкого философа

О. Шпенглера «Закат Европы» [9] он (как и некоторые другие русские мыслители и художники рубежа веков) различал и разграничивал такие основополагающие для культурологии категории, как культура и цивилизация. Низко преклоняясь перед достижениями европейской культуры, писатель не принимал уродство и механицизм современной цивилизации, «наивысшие», крайние формы которой он мог наблюдать в «свободной» Америке. В сущности, отношение Горького к западному миру, каким он предстал его взору в Америке, мало чем отличалось от отрицания западной цивилизации русскими писателями-символистами. Все они, начиная от Д. С. Мережковского и кончая А. Белым и А. А. Блоком, воспринимали и изображали мир Запада (и его российское «отражение» — Петербург) в апокалиптических тонах, как царство греха, бездуховности и мещанства, где правит бал Сатана.

Подводя итоги, заметим: Горький обнаружил склонность к фантастике, к фантастическому изображению действительности с первых творческих шагов, с ранних святочных рассказов и фельетонов. Чтобы ярче выразить свои размышления и чувства, вызванные его пребыванием в Соединенных Штатах Америки, Горькому также пришлось прибегнуть к фантастическим образам современной американской цивилизации, которая предстала в его сатирических памфлетах «Мои интервью» и очерках «В Америке» как подобие земного ада во главе с его хозяином — дьяволом.

Хотя писатель в изображении западной цивилизации, вероятно, опирался на традиции мировой и русской литературы, он сумел проявить подлинное новаторство в освоении этой темы. Фантастический образ дьявола, к которому Горький прибегнул в памфлетах и очерках об Америке, был не мистическим, а аллегорическим. Он выражал очень важные для писателя социально-политические мысли и революционные, социалистические идеи. Анализ этих произведений позволяет прийти к выводу, что писатель обращался к этому религиозному и сказочному персонажу, чтобы в яркой художественной форме выразить свою философскую мысль о всеобщем несовершенстве жизни и населяющих Землю людей, причем дьявол как персонификация мирового зла играл в них роль той лакмусовой бумажки, с помощью которой выявлялись человеческие грехи и общественные пороки социального устройства.

Литература

1. Амфитеатров А. В. Дьявол. Дьявол в быте, легенде и литературе средних веков // Амфитеатров А. В. Собр. соч. Т. 18. СПб.: Книгоиздательство т-ва «Просвещение», 1913.
2. Горький М. Полн. собр. соч. Художественные произведения в 25 т. Т. 6. М.: Наука. 1970.
3. Мишле Ж. Ведьма. М.: Современные проблемы, б. г.
4. Примочкина Н. Н. Семантика образа черта в творчестве М. Горького // Вестник Костромского государственного университета. 2018. № 1. Январь-март. С. 19–24.

5. Рязановский Ф. А. Демонология в древнерусской литературе. М.: Печатня А. И. Снегиревой. 1915.
6. Суматохина Л. В. Выступления М. Горького в Америке // Публицистика М. Горького в контексте истории. — М. Горький. Материалы и исследования. Вып. 8. М.: ИМЛИ РАН, 2007. С. 73–94.
7. Философов Д. В. Конец Горького // Русская мысль. 1907. № 4. Отд. II.
8. Фриче В. М. Поэзия кошмаров и ужаса. Несколько глав из истории литературы и искусства на Западе. М.: Т.Д. «Художественная печать», 1912.
9. Шпенглер О. Закат Европы. Т. 1. Образ и действительность. М.; Пг.: Изд. Л. Д. Френкель, 1923.
10. Шпренгер Я., Инститорис Г. Молот ведьм. М.: Атеней, 1930.

DOI 10.25991/AE.2019.49.96.022
УДК 82.09.908

А. В. Святославский

Святославский Алексей Владимирович — доктор культурологии, профессор кафедры русской классической литературы Института филологии ФГБОУ ВО «Московский педагогический государственный университет»,
av.svyatoslavskij@mpgu.su

**А. М. ГОРЬКИЙ О СОВЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ
В КОНТЕКСТЕ МИРОВОГО ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕССА
(ПО МАТЕРИАЛАМ I ВСЕСОЮЗНОГО СЪЕЗДА СОВЕТСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ)**

В докладе дан критический анализ выступлений А. М. Горького на Первом съезде советских писателей в августе-сентябре 1934 г. Горький, будучи избран председателем оргкомитета съезда, четырежды выступал на форуме, включая вступительную и заключительную речи, небольшую речь в шестой день работы съезда и развернутый доклад «О советской литературе» в день открытия. Именно в этом подробном докладе он попытался охарактеризовать наиболее типичные, на его взгляд, явления мировой литературы и фольклора разных народов от древности до первой трети XX в. включительно. Проследивая основные тенденции литературных процессов с позиций марксистской социологии, Горький старался достаточно определенно противопоставить молодую советскую литературу как литературе Запада, так и предшествующей отечественной литературной традиции. Небезынтересно обратиться к этому материалу с современных позиций, позволяющих сопоставить намеченные Горьким особенности, пути и цели этой новой литературы и реальный литературный процесс последовавших за съездом десятилетий. Некоторые теоретические и методологические положения, выдвинутые Горьким на съезде, в дальнейшем широко использовались советскими литературоведами для обоснования социалистического реализма как основного художественного направления в СССР.

Ключевые слова: А. М. Горький, I Всесоюзный съезд советских писателей, социалистический реализм, советская литература, русская литература XX в.

Svyatoslavsky, Alexey

A. M. Gorky about Soviet literature in the context of the world literary process
(According to the materials of the 1st All-Union Congress of Soviet Writers)

The report provides a critical analysis of Maxim Gorky's speeches at the First Congress of Soviet Writers in August-September 1934. Gorky, being elected Chairman of the Organizing Committee of the Congress, spoke at the forum four times, including opening and closing speeches. At his main profound report devoted to Soviet literature within the frame of the world cultural process Gorky attempted to analyze the most critically important problems. Laying down the main trends of literary processes from the standpoint of Marxist sociology, Gorky do it opposing the recently born Soviet literature with both Western literature and the preceding Russian literary tradition. It seems useful to look at this material from a modern standpoint, which makes it possible to compare the peculiarities of Gorky's views, the ways and objectives of this new literature and the real literary process that followed the Congress. Some of the formulated by Gorky theoretical and methodological propositions at the congress were later used by Soviet literary critics to substantiate socialist realism as the main literary direction in the USSR.

Ключевые слова: Maxim Gorky, Soviet literature, 1st All-Union Congress of Soviet Writers, socialist realism, Russian literature

Первый Всесоюзный съезд советских писателей начал работу в Колонном зале Дома Союзов в Москве 17 августа и завершился 1 сентября 1934 г. Всего состоялось 26 заседаний. Помимо заседаний проводились общественные мероприятия (посещение Красной площади, встреча с трудящимися в Парке культуры и отдыха, посещение авиационного праздника в Тушине). Роль А. М. Горького в подготовке съезда, в разработке концепции Союза советских писателей, фактически сформированного в те дни, и в работе самого съезда была чрезвычайно велика. Горький открыл работу писательского форума, сделал большой установочный доклад «О советской литературе» и произнес заключительную речь перед закрытием съезда. Во время работы форума он был избран председателем Президиума Союза советских

писателей. Ему аплодировали, его цитировали, на него ссылались, его благодарили.

Горький в своем основном докладе выстраивает анализ мирового литературного процесса на основе ряда бинарных оппозиций, когда один из членов маркирован позитивно, другой негативно. Начав буквально с первобытной эпохи в истории человечества, он затем дошел до литературного процесса XX в., положив в основание своих литературных дихотомий оппозицию «производство / потребление» и отмечая положительную роль фольклора в противопоставлении религиозной и развлекательной литературы за все время от древности до нового времени, поскольку в фольклоре воспет труд. При этом Горький, как ни странно, не упоминает работу Ф. Энгельса «Роль труда в превращении обезьяны

в человека» из книги «Диалектика природы», хотя в дальнейшем следует ее духу и букве. Далее он призывает современников, знакомых с мифологией и фольклором, увидеть основной смысл этого искусства, заключающийся в стремлении «древних рабочих облегчить свой труд, усилить его продуктивность, вооружиться против четвероногих и двуногих врагов» [5, с. 5], а также словом (заклинания и заговоры) повлиять на стихии и угрозы со стороны людей и животных. Таким образом, уже с глубиной древности Горьким намечаются две важнейшие доминанты культурного процесса: труд и слово, которые видятся ему определяющими факторами в т. ч. для творческой установки, которую он как председатель съезда должен дать советским писателям здесь и сейчас. «Мы должны усвоить, — обращается он к слушателям — что именно труд масс является основным организатором культуры и создателем всех идей, — как тех, которые на протяжении веков понижали решающее значение труда — источника наших знаний, так и тех идей Маркса — Ленина — Сталина, которые в наше время воспитывают революционное правосознание пролетариев всех стран и в нашей стране возводят труд на высоту силы, коя служит основой творчества, науки, искусства» [5, с. 13]. Отсюда делается вывод: «Основным героем наших книг мы должны избрать труд, т. е. человека, организуемого процессами труда...» [5, 13].

Л. А. Спиридонова в работе, специально посвященной роли Горького в поисках нового пути в литературе, отмечает, что формируемая в ранних произведениях «концепция Человека-творца, активно перестраивающего мир и себя, будет углубляться и трансформироваться в зрелом творчестве Горького» [6, с. 13].

Следующая историческая оппозиция выстраивается Горьким как социальное противостояние рабовладельцев и рабов, отраженное соответственно культурной оппозицией богов против богоборцев (среди последних назван Прометей, герой финского эпоса Калев и др.). Отсюда вытекает последующее формирование религиозной и нерелигиозной (мирской) культурных парадигм в Европе. Отдельной критике подвергается Платон как основоположник абстрактного миропонимания, «отвлеченного от процессов труда». От платонизма как теоретического обоснования религиозности Горький проводит линию к востребованности религии буржуазной культурой, которая и становится главным объектом критики в его выступлениях. Критике всех сторон буржуазной идеологии, культуры, западного общества как такового Горький уделяет очень много места, подчас формулируя свои мысли в самых резких выражениях и следуя социологии марксизма. Буржуазной культуре ставится в вину нежелание служить «всей массе человечества», воспитание покорности капитализму, принесение в жертву интересов большинства ради благополучия меньшинства, милитаризация экономики... Как следствие

этого Горький рассматривает интеллектуальное обнищание буржуазии, общий кризис западной культуры и наступление новой эры — эры культуры пролетарской.

От социологического анализа Горький переходит к вопросам литературы. Он вновь обращает внимание слушателей на то, что «наиболее глубокие и яркие, художественно совершенные типы героев созданы фольклором, устным творчеством трудового народа» [5, с. 8]. Среди них Геркулес, Прометей, Микула Селянинович, Святогор, доктор Фауст, Василиса Премудрая, Иван-дурак... При этом фольклору, по Горькому, совершенно чужд пессимизм, которым проникнута противостоящая ему авторская буржуазная литература, восходящая к периоду разложения рыцарского романа. Начиная с фигуры Тиля Уленшпигеля и до «Милого друга» Мопассана, до детективного европейского романа XX в. — «мы насчитаем, — говорит Горький, — тысячи книг, героями которых являются плуты, воры, убийцы, и агенты уголовной полиции. Это и есть настоящая буржуазная литература, особенно ярко отражающая подлинные вкусы, интересы и практическую “мораль” ее потребителей» [5, с. 8]. Невозможность для буржуазной литературы показать психологию индивида достаточно глубоко — связана, по Горькому, с «непознаваемостью человека вне действительности, которая вся насквозь пропитана политикой» [5, с. 9].

Мнения Горького звучали достаточно убедительно, поскольку в период 1920–30-х гг. (да и после) беспощадная критика всего западного, включая литературу, стала общим местом в выступлениях советских идеологов, пропагандистов и, конечно, писателей, часто не будучи подкреплена достаточным знакомством с европейской культурой и литературой (по известному принципу, прозвучавшему в конце 1950-х «не читал, но осуждаю»). Горький же отличался блестящей литературной эрудицией в области, далеко выходящей за рамки собственно беллетристики. В европейской драматургии Горький отмечает деградацию сильных положительных характеров после Шекспира, что, по его мнению, связано с вырождением таких героев и в жизни. Сила современных героев буржуазной литературы проявляется лишь в умении грабить, жульничать и сталкивать народы в военных конфликтах. Констатируемое в докладе творческое бессилие европейской литературы стало следствием упрямой защиты «свободы искусства», «своеволия творческой мысли», утверждения независимости литературы от социальной политики. Здесь Горький следует в русле известной статьи В. И. Ленина «Партийная организация и партийная литература».

Горький — выходец из мелкобуржуазной среды, что с детства сформировало в нем негатив по отношению к культуре «лавочников», тем не менее как большой эрудит он не может полностью отрицать значимость русской и европейской культуры досоветского периода. Он отмечает, что лучшим и наиболее искусно разработанным героем европейской

и русской литературы XIX в. является тип «лишнего человека». Для оправдания определенных заслуг перед обществом этой литературы Горький вновь выстраивает очередную оппозицию: литература «критического реализма» против «мещанской литературы». В России к первой он относит творчество Фонвизина, Грибоедова, Гоголя «и т. д. до Чехова и Бунина»; ко второй — творчество Булгарина, Массальского, Зотова, Голицынского, Вонлярлярского, Вс. Крестовского, Всеволода Соловьева — «до Лейкина и Аверченко и подобных» [5, с. 10].

Отдельно и достаточно подробно Горький останавливается на творчестве Ф. М. Достоевского, характеризуемого крайне негативно в аспекте социальной пользы, но являющегося, по Горькому, большим мастером психологического и социального портрета. «Достоевскому, — считает Горький, — принадлежит слава человека, который в лице героя “Записок из подполья” с исключительно ярким совершенством живописи словом дал тип эгоцентриста, тип социального дегенерата. <...> Достоевскому приписывается роль искателя истины. Если он искал — он нашел ее в зверином, животном начале человека и нашел не для того, чтобы опровергнуть, а чтобы оправдать» [5, с. 11]. Горький в своем отношении к Достоевскому продолжает ту ложную линию трактовки отрицательных героев у этого автора как проявления моральной inferнальности самого Достоевского. Апогеем этих обвинений, стало, как известно, письмо Н. Н. Страхова Л. Н. Толстому от 28.11.1883, в котором тот, пороча Достоевского превратной трактовкой ряда биографических фактов, делает вывод о том, что «все его (Достоевского. — А. С.) романы составляют самооправдание, доказывают, что в человеке могут ужиться с благородством всякие мерзости» [7, с. 308]. К сожалению, эта до сих пор не изжитая точка зрения на Достоевского в то время сыграла отрицательную роль в популяризации наследия великого классика.

Критический реализм, по Горькому, это выражение в литературе протеста мелкой буржуазии против крупной, что и породило представление о либерализме и демократии как целях европейского гуманизма. Впрочем, замечает Горький, эта литература со временем взяла на себя функцию и защиты мелкого буржуа от «натиска пролетариата» [5, с. 10].

В основном докладе на съезде дан анализ русской классики, о которой можно сказать, что она взрастила и самого Горького, образование которого связано исключительно с чтением книг. Как основную проблематику русской литературы XIX в. (что сближает ее с европейской) Горький определяет противоречием между личностью и буржуазным обществом, государством и личностью, государством и природой. При этом бунт личности, вызываемый обилием давящих на нее отрицательных впечатлений, носил, по Горькому, неосмысленный характер — из-за непонимания социально-экономических причин неблагополучия буржуазного общества.

«Бунтующая личность, — говорит Горький, — критикуя жизнь своего общества, редко и очень плохо сознавала свою ответственность за постыдную практику общества» [5, с. 14]. Эти рассуждения (возвращаясь к Достоевскому!) вызывают аллюзии к словам великого инквизитора из «Братьев Карамазовых»: «Но догадаются наконец глупые дети, что хоть и бунтовщики, но бунтовщики слабосильные, собственного бунта своего не выдерживающие» [3, с. 233].

Главным проявлением личностного преобразования человека в советском обществе видится Горькому пробуждение в нем чувства собственного достоинства и осознания себя как силы, способной изменить мир. Успех Октябрьской революции и полтора десятков лет строительства социализма окончательно убедили Горького как социального оптимиста в том, что вооруженный правильной марксистской теорией и практическим опытом революции советский человек, во-первых, обретает наконец смысл жизни и, во-вторых, уверует в собственную способность управления социальным порядком — взамен ощущения хаоса и бессилия перед метафизическими силами.

Весьма интересной при изучении текстов выступлений Горького нам видится проблема нового метода — социалистического реализма, размышления о котором стали предметом активных дебатов на съезде. Считается, что впервые это принципиально важное для советского культурного пространства понятие было озвучено председателем оргкомитета по подготовке Первого всесоюзного съезда писателей Иваном Гронским в его выступлении на собрании актива литкружков Москвы в мае 1932 года. «Основное требование, которое мы предъявляем к писателям, — сказал тогда Гронский, — правдиво отображайте нашу действительность, которая сама диалектична. Поэтому основным методом советской литературы является метод социалистического реализма» [2, с. 1]. Более не было тогда сказано ничего. В чем здесь «социалистичность» реализма, еще не совсем ясно, раз диалектичность действительности совершенно независима от писательских творческих установок. Горький же в выступлении на съезде идет дальше, поэтому некоторые его формулировки буквально использовались в дальнейшем в научных монографиях и учебниках литературоведения, когда речь заходила о специфическом творческом методе советской литературы и искусства.

Впрочем, еще до съезда, в первом номере журнала «Литературная учеба» за 1933 г. Горьким была опубликована статья «О социалистическом реализме» [1]. По содержанию и стилю статья похожа на выступления Горького на I съезде: в ней он тоже обрушивается на буржуазию и буржуазность как проявление культуры; на мещанство, понимаемое им как массовое разочарование в жизни мелкой буржуазии и несознательного пролетариата; на стремление этих мещан к роскоши и личной

собственности как таковой. Иначе говоря, Горький выступает здесь скорее как обличитель нравов, почти не касаясь проблемы литературного метода. Тем не менее в той статье высказана любопытная мысль о том, что молодой советский литератор пребывает между двух сил притяжения, одна из которых (мещанство) действует на его чувства, а другая — идея социализма — на его разум. «Подчиняясь притяжению двух сил истории, — мещанского прошлого и социалистического будущего, — люди заметно колеблются: эмоциональное начало тянет к прошлому — интеллектуальное к будущему», — заключает автор [1, с. 12]. Атавизмом буржуазного мещанства в советском обществе начала 1930-х Горькому виделся индивидуализм (себялюбие), с которым и должна бороться новая литература, причем осозная, что как серьезное социальное зло индивидуализм не должен быть объектом лишь литературы поверхностной, «анекдотической», но должен подвергаться глубокому анализу. Фактически же Горький требует от молодых авторов внушать читателю «ненависть к прошлому» и в заключение пытается наметить, чем соцреализм должен отличаться от реализма критического, который, казалось бы, достаточно обличал, причем пером талантливых литераторов. «Для того чтоб ядовитая, каторжная мерзость прошлого была хорошо освящена и понята, — пишет Горький, — необходимо развить в себе умение смотреть на него с достижений настоящего, с высоты великих целей будущего. Эта высокая точка зрения должна и будет возбуждать тот гордый, радостный пафос, который придаст нашей литературе новый тон, поможет ей создать новые формы, создаст необходимое нам новое направление — социалистический реализм, который — само собою разумеется — может быть создан только на фактах социалистического опыта» [1, с. 12–13].

Как видим, вопреки попыткам советского литературоведения вести начало социалистического реализма с горьковского романа «Мать», сам Горький в 1933 г. говорит о новом методе как о деле будущего, деле, требующем накопления опыта социалистического осмысления действительности. Существенным в приведенной цитате видится обращение Горького к категории пафоса. Однако и античное понимание пафоса, и творческое осмысление этой категории Г. Гегелем и В. Г. Белинским, заставляют видеть в пафосе прежде всего не модус видения действительности и отношение к ценностям (логос и этос), а сердечную пристрастность в отношении самого автора к материалу. Поэтому единственный вывод, который можно отсюда сделать: литератор соцреализма должен страстно ненавидеть буржуазную социальную систему и горячо верить в идеалы социализма, пропагандируя их художественным творчеством.

Отмечая ценность древней мифологии, Горький в докладе на съезде рассуждает следующим образом: «Миф это вымысел. Вымыслить — значит извлечь из суммы реально данного основной смысл и во-

плотить в образ — так мы получили реализм» [5, с. 10]. Так обозначен, условно говоря, первый этап формирования реализма, того самого, который получит название критического — критический как объективно верный. «Но если, — продолжает Горький, — к смыслу извлечений из реально данного объекта — домыслить, по логике гипотезы — желаемое, возможное, и этим еще дополнить образ, — получим тот романтизм, который лежит в основе мифа и высоко полезен тем, что способствует возбуждению революционного отношения к действительности, отношения, практически изменяющего мир» [5, с. 10]. Как видим, пафос так называемого революционного романтизма (это тоже станет термином советского искусствоведения) преобразует критический реализм в реализм социалистический на основе домысливания желаемого и возможного. Приведенная фраза Горького становится фундаментом для принципиальных выводов советской идеологии, которая формально присягала материализму, но по существу была идеалистической, поскольку основывалась на вере в то, что не эксплицировано в действительности, но существует как идея, в осуществимости которой в будущем можно беззаветно верить. И те экономические, социальные и политические успехи, которые демонстрировала советская власть, — зиждились на вере в неведомое, что прекрасно понимал И. В. Сталин, культ которого народу «строить и жить» действительно помогал. В дальнейшем советским писателям приходилось объяснять зарубежным коллегам, что показ идеализированных социальных отношений тоже есть особого рода реализм, поскольку такие отношения будут реальностью в будущем. Такой реализм и получил условное название социалистического. Вера же в коммунизм подкреплена была экономической теорией Маркса, которому тоже верили, даже те многие, кто его не читал или читал неглубоко. Собственно, все было по слову апостола Павла: «Вера же есть осуществление ожидаемого и уверенность в невидимом» (Евр. 11, 1).

Но вернемся к рассуждениям Горького на съезде. Как ни странно, но он утверждает далее, что «буржуазное общество, как мы видим, совершенно утратило способность вымысла в искусстве» [5, с. 10]. Такое обобщение выглядит неоправданной натяжкой. Видимо, Горький имеет в виду тот особый вид вымысла, который он назвал бы революционным, но не вымысел как таковой. Советское литературоведение в дальнейшем не было столь категорично в отрицании революционного романтизма в «буржуазной» литературе, хотя она всегда действительно противопоставлялась т. н. консервативному романтизму, связанному с пассивной реакцией героя и эскапизмом при конфликте со средой. Но проблема в том, что именно называть литературой буржуазной — или литературу, идеалы которой вырастают из идеалов класса собственников, или просто литературу обществ, где у власти стоит буржуазия. В своей категоричности Горький как бы не видит

революционной романтики и тем более произведений соцреализма в Европе и в императорской России. Однако впоследствии сами теоретики соцреализма вели историю этого метода от горьковского романа «Мать», написанного по сути в буржуазной России писателем, который входил в литературу совсем не как носитель правильной марксистской пролетарской идеологии. Более того, пытались найти приверженцев соцреализма и на Западе (называли имена Б. Брехта, М. Андерсена-Нексе, А. Зегерс...), однако с высоты прожитого очевидно, что все эти попытки разделить западных литераторов на тех, кто достиг соцреализма, кто приблизился к нему (так характеризовали иногда Дж. Лондона), и кто остался в рамках реализма критического — выглядят, на наш взгляд, не очень научно. Сам Горький в заключительной речи на съезде, приветствуя зарубежных участников, выше всего оценил Романа Роллана и Андре Жида, охарактеризовав их входящим в моду словосочетанием «инженеры человеческих душ». Упомянул также в числе достойных Ж. Р. Блока, А. Мальро, Л. Арагона и некоторых других. Правда, не касаясь при этом проблемы метода. О них было сказано, что это «суровые судьи буржуазии», умеющие ненавидеть и любить [5, с. 678]. Впрочем, как оказалось, после посещения в 1936 г. СССР Андре Жид проявил себя как суровый критик не только буржуазии, но и первого в мире пролетарского государства. Однако Горький об этом уже не узнал.

На съезде вопрос о соцреализме в связи с пафосом романтики был изначально поднят секретарем ЦК ВКП(б) А. А. Ждановым, чья речь в самом начале форума предшествовала основному докладу Горького. Им было сказано следующее: «Для нашей литературы, которая обеими ногами стоит на твердой материалистической основе, не может быть чужда романтика, но романтика нового типа, романтика революционная. Мы говорим, что социалистический реализм является основным методом советской художественной литературы и литературной критики, а это предполагает, что революционный романтизм должен входить в литературное творчество как составная часть, ибо вся жизнь нашей партии, вся жизнь рабочего класса и его борьба заключаются в сочетании самой суровой, самой трезвой практической работы с величайшей героикой и грандиозными перспективами» [5, с. 4].

Критический реализм рассматривается Горьким как своего рода составляющая часть соцреализма, поскольку он «необходим нам только для освещения пережитков прошлого, для борьбы с ними, вытравливания их» [5, с. 17]. Здесь же Горький пытается сформулировать основное кредо социалистического реализма, которому впоследствии суждено будет попасть в монографии и учебники. «Социалистический реализм, — говорит он, — утверждает бытие как деяние, как творчество, цель которого — непрерывное развитие ценнейших индивидуальных способностей человека...» [5, с. 17]. Сегодня можно

констатировать, что роль романтизма в представлениях того времени о новом методе была очень велика. Л. А. Спиридонова точно характеризует суть метода: «Синтез реализма, романтизма и социалистического мифотворчества, характерный для произведений Горького начиная с 1906 г., сегодня чаще всего именуют новым реализмом, а в живописи даже романтическим реализмом» [6, с. 10].

По нашему мнению, именно романтический пафос является ключевой позицией при попытках понять, состоялся ли все-таки соцреализм как метод, близкий тому, что называли критическим реализмом, но отличный от него. Попытки поставить во главу угла метода желание переделать мир, нередко встречающиеся в работах советского периода, нам кажутся неубедительными, ибо в истории мировой литературы можно найти немало писателей, говорящих об активной переделке мира до Горького. В конце концов, романы Н. Г. Чернышевского по этому признаку точно должны были бы быть включены в список произведений соцреализма, однако советское литературоведение этого не делало, ведя отсчет от горьковского романа «Мать». А. В. Луначарский в специальной статье 1933 года о новом методе писал: «Все дело в том, что социалистический реалист сам активен. Он не просто познает мир, а стремится его переделать. Ради этой переделки он и познает его, поэтому на всех его картинах лежит своеобразная печать, которую вы сразу чувствуете» [4, с. 50]. Что это за печать? Точного ответа Луначарский не дает, но, рассуждая о специфике метода, отмечает именно романтическое восприятие действительности при условии веры в то, что коммунистическая идея победит на земле.

Какие задачи ставит Горький перед советскими писателями на Первом съезде?

Во-первых, изобразить «эмоциональный процесс» интеллектуального роста рабочего человека в СССР и избавление крестьянина от чувства собственности в пользу коллективистского сознания. И то и другое составляют целое, называемое формированием нового человека, советского гражданина. С другой стороны, Горький требует разоблачения мещанства, основными чертами которого являются приверженность традиционным ценностям буржуазного общества (прежде всего культу собственности) и психология паразитизма. Он не отрицает наличия отдельных фактов разоблачения мещанства в современной советской литературе, но требует появления «крупного образа» мещанина, по уровню мастерства изобразительности сопоставимого с такими величинами, как Фауст или Гамлет (!). Рецидивы мещанства в СССР и, в частности, в партии, видятся Горькому едва ли не главной внутренней угрозой новому обществу (известен давний интерес Горького к проблеме мещанства, со времен его «Записок о мещанстве» 1905 года и пьесы «Мещане» 1901 года). Во-вторых, Горький отмечает необходимость изображения советского индустриального пейзажа как символа социалистической экономиче-

ской мощи. Далее Горький сетует, что ни драма, ни роман пока не дали адекватного образа советской женщины, отношение к которой до сих пор отмечено традиционным неравноправием полов в обществе. Еще одна задача — отражение прошлого (истории человечества) в литературе с марксистских позиций. Об этом Горький еще раз сказал в своем кратком выступлении на 9-м заседании съезда 22 августа. В заключительном слове, произнесенном им в день закрытия съезда, он вновь вернулся к необходимости воспеть человека труда в социалистическом обществе, а молодым литераторам учиться слову у устного народного творчества: «начало искусства слова — в фольклоре» [5, с. 676].

Отдельно Горький останавливается на низком уровне советской литературной критики и рецензирования. В заключении основного доклада о советской литературе им выстроена любопытная статистика. Констатируя наличие в создаваемом Союзе писателей 1500 членов, он замечает, что едва ли при этом стоит говорить о 1500 гениях литературы, поэтому предлагает на ближайшее будущее «наметить» 45 «очень талантливых» и 5 собственно «гениальных» литераторов.

Сегодня иногда пишут о разочаровании Горького в последние годы жизни в том, что происходило в советской России в связи с тоталитарной системой управления государством и формирующимся культом личности. Однако, если не заподозрить Горького в неискренности, то по состоянию на август 1934 года он выступает горячим поборником основ-

ных политических и экономических преобразований (включая коллективизацию сельского хозяйства и партийный контроль над общественной идеологией). Сравнение его выступлений на съезде и других общественных мероприятиях 1930-х гг. с его прежними работами показывает, что в главном он остался верен себе, Максиму Горькому рубежа XX века, который так ярко вошел в мировую литературу.

Литература

1. Горький М. О социалистическом реализме // Горький М. Собр. соч.: в 30 т. Т. 27. М.: ГИХЛ, 1953. С. 5–13.
2. Гронский И. М. «Обеспечим все условия творческой работы литературных кружков». Собрание актива литкружков Москвы // Литературная газета. № 23 (192), 23 мая 1932 г. С. 1.
3. Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: в 30 т. Т. 14. — Л.: Наука, 1976. 512 с.
4. Луначарский А. В. О социалистическом реализме // Из творческого наследия советских писателей. Литературное наследство Т. 74. М.: Изд-во АН СССР, 1965. С. 49–52.
5. Первый Всесоюзный съезд советских писателей. 1934. Стенографический отчет. М.: Гослитиздат, 1934. — 720 с.
6. Спиридонова Л. А. Творчество Горького и возникновение социалистического реализма // Максим Горький: pro et contra, антология. Современный дискурс / составители: О. В. Богданова, В. Т. Захарова, Л. А. Спиридонова, М. Г. Урминцева. СПб.: РХГА, 2018. (Русский путь). С. 9–15.
7. Толстовский музей. Т. II. Переписка Л. Н. Толстого с Н. Н. Страховым. 1870–1894 / Предисл. и прим. Б. Л. Модзалевского. СПб., 1914. С. 307–310.

DOI 10.25991/AE.2019.49.96.023
УДК 882

А. Л. Семенова

Доктор филологических наук, профессор Новгородского государственного университета имени Ярослава Мудрого
e-mail: alsemenova@mail.ru

ПОВЕСТЬ М. ГОРЬКОГО «В ЛЮДЯХ» СКВОЗЬ ПРИЗМУ ИДЕЙ А. БОГДАНОВА

Статья посвящена анализу повести М. Горького «В людях» через рецепцию писателем идей А. Богданова. Концепция «собираения опыта», противостоящая «дроблению человека», стала для писателя близкой, так как она была созвучна собственному кредо. Автобиографические повести, написанные в 1910 году, создавались под влиянием идей эмпириомонизма, что проявилось на различных художественных уровнях текстов. В повести «В людях» писатель раскрывает основные черты мещанского мира: социальный, религиозный, этический индифферентизм.
Ключевые слова: М. Горький, А. Богданов, «В людях», эмпириомонизм, дробление человека, повесть, социальный, этический, религиозный.

A. L. Semenova

Story of M. Gorky "In People" through the prism of A. Bogdanov's ideas

The article is devoted to the analysis of M. Gorky's story "In People" through the mastering of A. Bogdanov's ideas by the writer. The concept of "gathering experience", opposing the "crushing of a person", became close for the writer, as it was consonant with its own credo. The autobiographical novels that were written in 1910 were created under the influence of the ideas of empirio-monism, which became noticeable at various artistic levels of the texts. In the story "In People", the writer reveals the main traits of philistinism: social, religious, ethical indifference.

Keywords: M. Gorky, A. Bogdanov, "In People", empirio-monism, crushing of a person, story, social, ethical, religious.

Влияние идей А. Богданова на М. Горького было не эпизодическим, как считалось в традиционном горьковедении, а чрезвычайно глубоким, так как эта философская система оказалась максимально близкой русскому писателю. В ней он увидел возможность реализации собственного кредо: человек-творец, своим трудом преобразующий жизнь. При этом для Горького значим был принцип коллективизма, а также идея «собираения опыта», как путь к социальному равенству людей [5].

Художественная проекция богдановских идей прослеживается не только в хрестоматийных текстах — статья «Разрушение личности» и повесть «Исповедь», но и в дальнейшем творчестве писателя — в окурловских повестях и биографической трилогии. Повесть «В людях» показывает, как писатель переосмысливает свое прошлое, при этом концептуально выстраивая художественные образы и детали.

Автобиографическая повесть М. Горького в контексте «окурловских» повестей писателя обретает «богдановское» звучание. Очевидна общность концепции в изображении мещанства как социально, этически и религиозно индифферентного сословия в повести «Детство», «В людях» и «Городок Окуров», «Жизнь Матвея Кожемякина». Во всех этих горьковских текстах прослеживается рецепция идей А. Богданова о «дроблении» человека.

В 1900-е годы М. Горький был искренне увлечен идеями А. Богданова (А. А. Малиновского). В письме философу М. Горький подчеркивал: «Вам суждено историей положить первые камни фундамента <...>

философии будущего, той философии, коя не только миропонимание, но именно ощущение связи с миром, той философии, которая должна возратить человека на его место — в центр процесса жизни, должна гармонизировать его — изменить физически...» [8, с. 58] Горьковский антропоцентризм — как жизненное кредо писателя — получил обоснование в философской системе эмпириомонизма А. Богданова.

Под влиянием этих идей создавались повести М. Горького об Окурове [6]. Вывод, к которому подводит автор читателя «окурловских» повестей, неутешителен. «Окурловщина» — это индифферентизм: социальный, этический религиозный. Противопоставить разлагающему влиянию раздробленной мещанской среды можно только идеи коллективизма, единства опыта: «возвышение индивидуально-организованного до организованного социально <...> постоянно путем труда и путем познания» (А. Богданов) [1, с. 127–128].

Тема мещанства в творчестве М. Горького 1910-х годов начинает звучать еще более мощно, проникновенно, максимально личностно в его автобиографических повестях: «Детство» (1914), «В людях» (1915–1916).

Повесть «Детство» раскрывает все многообразие и удушающую силу «свинцовых мерзостей русской жизни» [7], которые стали основным лейтмотивом повести, а затем получили дальнейшее раскрытие в повести «В людях».

В автобиографических повестях М. Горький раскрывает те же негативные стороны мещанской жизни, которые определяли специфику окурловско-

го бытия как социально-исторического феномена, который стал для писателя символом всей России.

Социальный индифферентизм.

Эта тема представлена во второй повести многоаспектно. Во-первых, дом деда, в который герой вынужден был вернуться. Живя вместе, дед с бабушкой ведут раздельное хозяйство, у них нет ничего общего: рассказчик подчеркивает, что каждый из них ест свое, изредка угощая друг друга. Автор подчеркивает, что семья деда Каширина раздробилась до полного распада семейных уз. Сыновья деда также несчастны — разорены и одиноки, Яков живет за счет своего сына. Бабушка поддерживает детей Михаила, которые нуждаются в ее участии. В повести «В людях», раскрывая образ бабушки, автор по-прежнему делает акцент на открытости героини миру и людям: она всем сочувствует, понимает, помогает. Этой чертой характера наделен и главный герой повести: «Хорошо в тебе то, что ты всем людям родня, — вот что хорошо!» [3, с. 449]. Неслучайно герой уже не Алеша, а Максимыч или Пешков, в этом выражается уважительное и дружеское отношение к нему людей.

Во-вторых, это дом сестры бабушки героя. В нем хозяин старший сын — чертежник. Он иногда с пониманием относится к главному герою, но жизнь его подчинена общим принципам мещанского мира. Рассказчик замечает: «Хозяева тоже считают себя лучшими в городе, они знают самые точные правила поведения и, опираясь на эти правила, неясные мне, судят всех людей безжалостно и беспощадно» [3, с. 263]. Семейство считает себя лучше всех других и свою жизнь — образцовой: квартира, набитая множеством вещей, которые должны демонстрировать достаток, но, как подчеркивает автор, не имеют никакого эстетического наполнения. При этом сам хозяин — человек слабовольный, находящийся под влиянием жены и матери. Только в конце повести мы видим этого персонажа легким и свободным, потому что его встреча с Максимычем происходит один на один, на берегу реки. В этой семье нет любви, уважения, понимания. Каждый живет своими интересами. Семейные связи здесь исключительно внешние, что подчеркивается в тексте молитвами матери хозяина и надрывной исповедью самого хозяина перед главным героем.

В-третьих, лавки, пароходы, иконописная мастерская, где приходится служить Алексею Пешкову. Во всех этих эпизодах повести сквозит основная мысль: все люди озабочены собственными мелкими частными интересами. Они не понимают других, лишь используют их для достижения своих, часто корыстных, целей: герой повести понимает после разговора с приказчиком из соседней церковной лавки: «выдаст меня этот человек!». Однако признается сам: «Но трудно было отказать, и я дал ему икону» [3, с. 452]. И чем одареннее человек, тем сложнее ему приспособиться к такой жизни, как например, сироте Павлу из иконописной мастерской. Это дает основание ав-

тору на грустное обобщение своего жизненного опыта: «Жутко вспомнить, сколько хороших людей бестолково погибли на моем веку! Все люди изнашиваются и — погибают, это естественно; но нигде они не изнашиваются так страшно быстро, так бессмысленно, как у нас, на Руси...» [3, с. 437]

В повести Горький показывает, что главное качество его героя-протагониста — интерес к людям, готовность на отклик, участие и сочувствие. Он ценит установившиеся связи с людьми, при этом понимая и принимая всю неизбежность разрыва их. Покидая иконописную мастерскую, Максимыч чувствует, что «нить, скрепляющая... с ними, как-то сразу перегнила и порвалась» [3, с. 460].

Ценностные ориентации героя радикально противоположны большинству персонажей повести, потому что ему важно доброе, сочувственное, бескорыстное отношение к людям, чем авторитарность, жестокость и расчетливость.

В автобиографической повести писатель подчеркивает трагическую раздробленность людей, у которых нет и не может быть солидаризирующей идеи, общего дела.

Как подчеркивает автор, показывая, казалось бы, творческий труд иконописцев: «Иконопись никого не увлекает; какой-то злой мудрец раздробил работу на длинный ряд действий, лишенных красоты, не способных возбудить любовь к делу, интерес к нему» [3, с. 421].

Единственное, что объединяет мастеровых, так это праздники, в которых раскрывается творческое в героях, и где они объединены общим чувством соучастия в праздничном настроении, или пение, в котором проявляется весь творческий потенциал героев, задавленных повседневной рутинной. Но эти радостные моменты редки. Основное настроение в повести, подчеркиваемое автором — одиночество героев, скука, грусть, тоска.

Уже в повести «Детство» автор показывал, как меняется жизнь главного героя, как разнообразнее становилось его общение и богаче жизненный опыт. В повести «В людях» мир главного героя раскрывается значительно шире родного города. Служба в лавках, на пароходе, в мастерской оставляет впечатления от общения с большим количеством совершенно случайных людей, которые остаются в памяти героя.

«В детстве я представляю сам себя ульем, куда разные простые, серые люди носили, как пчелы, мед своих знаний и дум о жизни, щедро обогащая душу мою, кто чем мог. Часто мед этот бывал грязен и горек, но всякое знание — все-таки мед» [2, с. 114], — замечает автор повести «Детство». Путь познания людей — это путь к людям, т. е. это то, что определяет единство опыта и активную социализацию людей, способных сообща решать свои проблемы и делать жизнь лучше. Однако во второй автобиографической повести Горький делает акцент на неспособности и нежелании людей менять свою жизнь: безразличие к своей жизни рождает безразличие

и к жизни как таковой. Наиболее полно эта мысль раскрыта в эпизоде иконописной мастерской: «Было множество дрянных мелочей, которые мешали жить, их можно было легко извести, но никто не делал этого» [3, с. 446]. Попытки героя что-то поменять в привычных вещах, встречали непонимание, а то и насмешки.

Авторитарность — главный принцип взаимоотношений между людьми, она разрушает даже семейные связи: между дедом и бабушкой, между дедом и внуком, между бабушкой и ее родной сестрой, между двоюродными братьями — Алешей и Сашкой.

Тема солидарности также прослеживается в повести. И в первую очередь она раскрывается в сценах со Смуром, Королевой Марго, прачкой Натальей. Но эти сцены тонут в общем повествовании о раздробленной жизни несчастных скучающих людей. Индивидуализм, эгоистичность героев не позволяет обнаружить социальные связи между ними, поэтому герои одиноки и несчастны.

Этический индифферентизм.

Тема жестокости как привычной формы взаимоотношений людей — проходит красной нитью через все повествование автобиографических повестей. Автор замечает в повести «Детство»: «Слишком обильна жестокостью темная жизнь «неумного племени» [2, с. 20].

В повести «В людях» множество сцен жестокости: драк, насилия над женщинами, издевательства над животными. И мотивировка этого поведения та же, что и в первой автобиографической повести: скука, пьянство. Горький пишет: «Долго спустя я понял, что русские люди, по нищете и скудости жизни своей, вообще любят забавляться горем, играют им, как дети, и редко стыдятся быть несчастными» [2, с. 152].

Автор повести «В людях» замечает: «По моим наблюдениям, родственники относятся друг ко другу хуже чужих: больше чужих зная друг о друге худого и смешного, они злее сплетничают, чаще ссорятся и дерутся» [3, с. 260].

Воровство в повести «В людях» также изображено амбивалентно, как и в предыдущей. Автор показывает, что его герой крепко знает, что воровать плохо. Однако в повести есть эпизоды, в которых по-разному раскрывается эта тема. От безысходности воруют кунавинские обитатели. В конце повести «Детство» автор признает: «Воровство в слободе не считалось грехом, являясь обычаем и почти единственным средством к жизни для полуголодных мещан» [2, с. 196]. Однако и в состоятельном мещанском мире воровство процветает: приказчики воруют у хозяев, работники у подрядчика. Хозяин, ставший подрядчиком на ярмарке, крадет оставленные в лавках вещи. Никто не считает это зазорным. Хотя все понимают, что это грех, аморальный поступок. И за этой аморальностью стоит жажда наживы.

Эти качества героев воспринимаются читателями повести как закономерные, потому что в мещанском мире отсутствует как таковое представление о добре и зле: в повседневности борьбы друг с другом мещане совершенно далеки от христианских заповедей, которые им хорошо известны.

Нравственное безразличие приводит к тому, что жестокость, злоба становятся будничными проявлениями человеческих взаимоотношений, добра и радости в принципе отсутствуют в мещанском раздробленном мире, который строится на основе жестких авторитарных норм и держится исключительно на страхе. Герой отстранен от этой жизни, он признается: «Меня давит эта жизнь, нищая, скучная, вся в суете ради еды, и я живу, как во сне» [3, с. 276].

Религиозный индифферентизм.

Проблема «двух богов» подробно раскрыта в повести «Детство», а во втором автобиографическом произведении она получает продолжение. Алексей Пешков признается: «В церкви я не молился, — было неловко пред богом бабушки повторять сердитые дедовы молитвы и плачевные псалмы; я был уверен, что бабушкину богу это не может нравиться, так же, как не нравилось мне, да к тому же они напечатаны в книгах, — значит, бог знает их на память, как и все грамотные люди» [3, с. 277].

Семейство чертежника чтит исключительно внешнюю обрядовую ритуальную сторону христианства: мальчика регулярно отправляют в церковь, заставляют исповедоваться, делают на праздники скромные подарки. Но, по мысли главного героя: «Обе женщины (мать и жена хозяина. — А. С.) поклонялись сердитому богу моего деда, — богу, который требовал, чтобы к нему приступали со страхом; имя его постоянно было на устах женщин, — даже ругаясь, они грозили друг другу: — Погоди! Господь тебя накажет, он те скрючит, подлую!...» [3, с. 280] Веры искренней, пронизывающей будничную жизнь героев, нет. Их отношение друг к другу далеко от христианской заповеди «любви к ближнему».

Даже идея Бога дробилась в мещанском повседневном обиходе. Рассказчик досадует, что жена и мать хозяина «вовлекали бога своего во все дела дома, во все углы своей маленькой жизни, — от этого нищая жизнь приобретала внешнюю значительность и важность, казалась ежечасным служением высшей силе. Это вовлечение бога в скучные пустяки подавляло меня...» [3, с. 281]

Только бабушка героя, чтобы поддержать разоряющегося деда и замолить его грехи перед Богом, подает тайную милостыню, тратя на это порой последние деньги.

Иконы как часть интерьера показаны в окуривших повестях. В повести «В людях» еще более тема икон десакрализована. Автор показывает скучный и однообразный, лишенный творческих и религиозных порывов, процесс изготовления икон. Не менее прозаично показано их назначение в сценах

из жизни церковной лавки, где служит главный герой.

Для приказчика икона — товар. Автор пишет: «Ему (покупателю. — А. С.) всё едино, где купить, лишь бы дешево, а в товаре он не понимает! Быстро щелкая дощечками икон, хвастаясь тонким знанием дела, он поучал меня: — Мстёрской работы — товар дешевый, три вершка на четыре — себе стоит... шесть вершков на семь — себе стоит...». Поучения старшего получают почти языческое значение, когда иконы уподобляются оберегам от напастей и менее всего связаны с сакральным смыслом изображенного: «Святых знаешь? Запомни: Вонифатий — от запоя; Варвара Великомученица — от зубной боли, нечаянная смерти; Василий Блаженный — от лихорадки, горячки...» [3, с. 398].

По убеждению А. Богданова, религия одна из форм принудительных норм в мещанском мире. Она утверждает дуалистические представления о человеке: о разделении души и тела. Потому она лишь закрепляла «дробление» человека. Неслучайно, что в вопросе веры принципиально разошлись философ и писатель, ведь для Горького, признававшего «смерть бога», важно было религиозное чувство, которое «есть радостное и гордое чувство сознания гармоничности уз, соединяющих человека со вселенной», и которое, по мнению писателя, «должно существовать, развиваться и способствовать совершенствованию человека» [8, с. 5–7]. И это чувство, возможно, было унаследовано от той веры, которою была полна бабушка писателя: любящей, сочувствующей, объединяющей.

Во второй повести также присутствует тема церкви. «В церкви было хорошо, я отдыхал там так же, как в лесу и поле. Маленькое сердце, уже знакомое со множеством обид, выпачканное злой грубостью жизни, омывалось в неясных горячих мечтах. Но я ходил в церковь только в большие морозы или когда выюга бешено металась по городу...» [3, с. 278] — так повествует автор о своем герое. То есть церковь для героя повести — убежище от тягостной жизни на побегушках, но это место лишено для него сакрального, духовного смысла.

Как и в окурловских повестях Горький подчеркивает, что церковь — это привычная черта мещанского быта, и не более того, потому что евангельские заповеди никак не влияют на повседневную жизнь героев, поэтому в ней господствует этический индифферентизм.

В заключении повести автор исповедально говорит: «Вот вспоминаешь об этом и, содрогаясь в мучительном отвращении, удивляешься — как я не сошел с ума, не убил никого? Зачем я рассказываю эти мерзости? А чтобы вы знали, милостивые

государи, — это ведь не прошло, не прошло! Вам нравятся страхи выдуманные, нравятся ужасы, красиво рассказанные, фантастически страшное приятно волнует вас» [3, с. 524].

Автобиографический сюжет повести «В людях» давал Горькому полное право заявить: «А я вот знаю действительно страшное, буднично ужасное, и за мною неотрицаемое право неприятно волновать вас рассказами о нем, дабы вы вспомнили, как живете и в чем живете. Подлой и грязной жизнью живем все мы, вот в чем дело!» [3, с. 524].

Преодолением тяжелой и негативной правды жизни могло быть только солидарное желание людей сообща изменить ее на основе «единства опыта». А потому автор повести восклицает: «Я очень люблю людей и не хотел бы никого мучить, но нельзя быть сентиментальным и нельзя скрывать грозную правду в пестрых словечках красивенькой лжи. К жизни, к жизни! Надо растворить в ней всё, что есть хорошего, человеческого в наших сердцах и мозгах...» [3, с. 524].

Несмотря на личные разногласия с А. Богдановым, Горький и спустя годы остался верен тем идеям, которые когда-то сблизили писателя и философа. Он верил, что общими усилиями можно преодолеть социальный, этический и религиозный индифферентизм. Тогда возникнет общество, в котором не будет места страху, жестокости, тоске.

Горький полагал, что можно достичь того социального идеала, где на основе единства опыта, коллективизма и с верой в человека-творца будут вершиться великие дела на благо всех.

ЛИТЕРАТУРА

1. Богданов А. Философия современного естествоиспытателя // Очерки философии коллективизма. СПб., 1909. 5. Горький М. Детство. ПСС. Т. 15. М., 1972. С. 9–210.
2. Горький М. Детство. ПСС. Т. 15. М., 1972. С. 9–210.
3. Горький М. В людях. ПСС. Т. 15. М., 1972. С. 211–530.
4. Луначарский А. Будущее религии // Образование. 1907. № 10. С. 1–25.
5. Семенова А. Л. Влияние эмпириомонистических идей А. Богданова на М. Горького / Семенова А. Л. Сопряжение идей... Сопряжение смыслов...: сб. статей. Великий Новгород, 2015. С. 97–123.
6. Семенова А. Л. «Окурловская Русь» М. Горького: к проблеме русского национального характера. Великий Новгород, 2003. 96 с.
7. Семенова А. Л. Повесть М. Горького «Детство» в контексте концепции «Окурловской Руси» // Известия Юго-Западного государственного университета. Серия Лингвистика и педагогика. Том 8 № 2 (27). Курск, 2018. С. 93–102.
8. Шеррер Ю. М. Горький и А. Богданов (История отношений по материалам переписки 1908–1910 гг.). // Неизвестный Горький. М. Горький и его эпоха. М., 1995. Вып. 4. С. 54–61.

DOI 10.25991/AE.2019.49.96.024
УДК 82–32

Л. А. Спиридонова

Спиридонова Лидия Алексеевна — доктор филологических наук, профессор, заведующая Отделом изучения и издания М. Горького ИМЛИ имени А. М. Горького РАН
spirid@mail.ru

ЗНАЕМ ЛИ МЫ ГОРЬКОГО?*

В работе показано, как происходило осмысление творчества М. Горького в России и за рубежом, насколько глубоко и недостаточно понято творчество классика сегодня. Намечаются перспективы осмысления наследия Горького с точки зрения современности. В работе обсуждается вопрос: был ли Горький «первым по времени пролетарским писателем», как назвал его А. Луначарский.

Ключевые слова: русская литература XX века, М. Горький, жизнь и творчество

L. A. Spiridonova

DO WE KNOW GORKY?

The work shows that there was a comprehension of M. Gorky's work in Russia and abroad, how deeply and insufficiently understood the work of the classic today. The prospects of understanding the heritage of Gorky from the point of view of modernity are outlined. The paper discusses whether Gorky was The first proletarian writer, as he was called by A. Lunacharsky.

Keywords: Russian literature of the XX century, M. Gorky, life and creativity

Классик мировой литературы Максим Горький сегодня — писатель широко неизвестный. И хотя его памятник, наконец, вернули на прежнее место, мало кто знает, почему он стоял на площади около Белорусского вокзала. Между тем история возвращения Горького на родину была сложной. Весь 1927 год его активно приглашали на празднование десятилетия советской власти, но он только прислал две статьи к юбилею. Приехав в мае 1928 года, чтобы познакомиться с новой Россией, он в октябре вернулся в Сорренто. В 1929, 1931 и 1932 годах писатель жил в СССР не более полугода, возвращаясь на осень и зиму в Италию. С октября 1929 по май 1931 года он вообще не приезжал на родину и окончательно поселился там лишь в мае 1933 года.

Неудивительно, что Сталин все это время пытался как можно крепче «привязать» всемирно известного писателя к советской действительности, щедро осыпая его «подарками», которые чаще всего не радовали, а то и раздражали Горького. Но советским руководителям было важно показать всему миру, что писатель стал стопроцентным большевиком и их единомышленником. С этой целью по воле Сталина работала гигантская пропагандистская машина.

В 1930-е годы с легкой руки А. В. Луначарского и других советских идеологов М. Горького стали называть «первым пролетарским писателем», «убежденным марксистом», «основоположником социалистического реализма». Эти штампы настолько прочно пристали к писателю, что стали причиной его развенчания как классика советской литературы в лихие годы «перестройки». Пытаясь разрушить

и похоронить все советское, многие критики называли его придворным бардом Сталина, певцом насилия и беззакония, другом «кровавых чекистов». Понадобились годы и публикации большого количества ранее неизвестных архивных материалов, чтобы восстановить истину и объективно разобраться в жизни и творчестве одного из самых значительных деятелей мировой культуры в России.

Это могло бы сделать полное собрание сочинений М. Горького, прозаика, поэта, драматурга, критика и публициста, автора около 20 000 писем, которое составляет не менее 80 томов. Однако оно до сих пор не издано, даже к 150-летию юбилею писателя. Задуманное в 1960-х годах в трех сериях («Художественные произведения», «Публицистика» и «Письма») полное собрание сочинений не могло выйти в годы советской власти, так как под цензурным запретом были многие статьи Горького и примерно третья часть писем. Выпустив первую серию, издательство «Наука» начало с 1997 года издавать «Письма» Горького, доведя их только до 19-го тома из 24-х. Предпочитая коммерческие проекты изданию русских классиков, оно не торопится завершить работу из-за постоянного отсутствия средств. Между тем даже серия «Писем» показала, что творческое наследие писателя и его облик абсолютно не соответствуют советским меркам. Попробуем проверить хотя бы некоторые из популярных и сегодня штампов с помощью неизвестных ранее фактов и высказываний самого Горького.

В советские годы становление писателя непременно связывали с его увлечением марксизмом. Однако революционные кружки саморазвития, ко-

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

торые посещал юноша Пешков в Казани, были народническими. Марксистскую теорию в них изучали по популярной брошюре А. Н. Баха «Царь Голод». Горький вспоминал впоследствии: «Маркс-Энгельс принимались настолько, насколько можно было знать их учение по «Царю-Голоду». В Казани Горький познакомился с марксистами, прочитал «Манифест Коммунистической партии», но убежденным марксистом так и не стал. В «Беседах о ремесле» он признавался, что книгами, которые всерьез повлияли на становление его взглядов, были «История умственного развития Европы» Д. Дреппера, «Азбука социальных наук» В. В. Берви-Флеровского, «История индуктивных наук» У. Уэвелля и «История немецкой культуры» И. Шерра. Добавим еще знакомство писателя с философией пессимизма, о которой в 1889 году ему рассказали студент Н. З. Васильев, поклонник Фридриха Ницше и Артура Шопенгауэра, и старый народник А. И. Орлов, переводчик произведений «певца мировой скорби» Джакомо Леопарди. Стихи, с которых начинал свой творческий путь Горький, по содержанию и стилю стали напоминать произведения итальянского поэта. Не удивительно, что в конце февраля 1897 года он писал: «Я — не марксист и оным не буду вовеки, ибо считаю стыдом исповедовать «марксизм по-русски и по-немецки», ибо я знаю, что жизнь творят люди, а экономика только влияет на нее».

Революционный пафос произведений раннего Горького был шире всяких партийных рамок. Поэтому писатель не раз признавался, что он «плохой марксист», что марксизму его учил больше других булочник Семенов, что он «марксист не по Марксу, а потому что так выдублена кожа». Идейные расхождения Горького с марксистами-ленинцами, которые начались после написания повести «Мать» и особенно усилились в 1917–1918 годах, свидетельствовали о его близости к «другим большевикам» (А. Богданову, В. Базарову, А. Луначарскому и другим) и увлечению богостроительством. Отголоски идеалистических идей слышны и в советском творчестве Горького. Вернувшись на родину, он называл себя беспартийным большевиком и искренне удивлялся, если из него старались сделать убежденного марксиста. Когда литературный комиссар Сталина И. М. Гронский радостно заявил ему, что обнаружил в рассказе «Емельян Пиляй» скрытую цитату из «Капитала» Маркса, писатель усмехнулся и сказал: «Странно, что я не обратил на это внимания».

Посмотрим, был ли Горький «первым по времени пролетарским писателем», как назвал его А. Луначарский. Социалистические идеи широко распространялись во всем мире во второй половине XIX века. Не только в творчестве Эмиля Золя, Томаса Манна, Джека Лондона, Марка Твена, Бернарда Шоу и многих других мастеров прозы, но и в поэзии Эжена Потье, Артюра Рембо, Эмиля Верхарна говорилось о безжалостной эксплуатации человека при капитализме, и звучала тема пролетариата.

В критических работах о раннем пролетарском искусстве уже было отмечено существование книг «о рабочих и для рабочих». Иными словами, Горький никак не мог быть «первым по времени пролетарским писателем». К тому же горьковские босяки, грузчики на Волге, рыбаки, пекари, плотники, даже наборщики и машинисты паровоза — не пролетариат в классовом смысле этого слова. Люмпен-пролетариев он тоже изображал не первый.

Среди писателей XIX века критики называют Жоржа Экоута, автора очерков «Из мира бывших людей», Жана Ришпена и Жана Риктю, с которыми критик И. Игнатов сравнивал произведения Горького. Анализируя в 1898 году общую для них тему босячества, он обнаружил качественное отличие горьковских рассказов от произведений французских авторов: «Он сделал жизнь босяков сознательным отражением той философии, которую каждый из них выработал». Действительно, горьковские босяки отличаются и от «отверженных» Виктора Гюго, и от «униженных и оскорбленных» Федора Достоевского, и от люмпен-пролетариев Александра Левитова, С. Каронина (Николая Елпидифоровича Петропавловского), Михаила Воронова и других авторов, писавших до Горького. Им присуща безудержная жажда свободы, анархическое бунтарство, дерзкое неприятие существующего порядка. Проблема личности в ее отношении к обществу и миру, столь характерная для европейского «нового» искусства, превратилась у Горького в прославление Человека с большой буквы.

Литературный критик и историк русской литературы Александр Скабичевский заметил, что от горьковских героев «и не пахнет тем, что на Западе известно под именем пролетариата. Перед нами явление самобытно-русское, исконно-историческое, подобное которому в настоящее время вряд ли можно найти где бы то ни было». Протестуя против стремления нарядить Горького в костюм «первого пролетарского писателя», критик еженедельника «Nation» писал, что «мерка, по которой шит этот костюм, подошла бы с таким же успехом к Джеку Лондону и О. Генри». Причины «притягивания» Горького к пролетарскому рабочему движению понятны: талантливого писателя и «буревестника революции» постоянно пытались использовать в своих интересах все радикальные партии в России и за рубежом.

Революционно-пролетарская тема впервые прозвучала в творчестве Горького в повести «Мать» и пьесе «Враги», но, как известно, не удовлетворила ни большевиков, ни меньшевиков, не говоря уже о либеральной интеллигенции. В повести писатель громко заявил, что идея социализма является новой религией пролетариата и способствует воскрешению души каждого угнетенного человека. Ниловна — не просто мать рабочего Павла Власова, а прообраз Богоматери, поверившей в новую правду сына, это «душа воскресшая», за которой пойдут другие. Будучи «человекопоклонником», Горький искренне

верил, что новая вера преобразит самого человека, который сделает жизнь справедливой и разумной. Идею социализма Горький считал столь же сильной, как христианство на заре возникновения, поэтому герои его повести напоминают не столько реальных рабочих Нижнего Новгорода, сколько двенадцать апостолов, несущих народу новую веру.

Соединяя в одном художественном произведении хронику революционных событий 1905 года и евангелие для пролетариата, писатель впервые выступил как новатор, создающий новый метод в литературе. Продолжая поиски синтеза разных художественных систем, Горький дает в повести «Исповедь» символический образ «бога-народушки», который может творить евангельские чудеса. Народ он считает главной созидательной силой в истории. Коллективизм людей труда, объединенных общей верой и сплоченных одной целью, Горький славит в «Сказках об Италии», а в цикле «По Руси» и в автобиографической трилогии показывает процесс рождения нового человека в недрах старого строя. Историзм и умение увидеть жизнь в ее революционном развитии определили своеобразие повествования в повести «Дело Артамоновых». Синтез реализма, романтизма и социалистического мифотворчества, который является характерной особенностью художественной системы Горького, в 1930-х годах позволил советским идеологам объявить его «основоположником социалистического реализма».

Документально доказано, что к разработке теоретических догм «основного метода» советской литературы Горький не имел никакого отношения. Весной 1932 года он еще жил в Сорренто, когда в кабинете Сталина в беседе вождя с И. М. Гронским родилось название этого метода. На следующий день на заседании комиссии Политбюро, где присутствовали писатели из РАППа, ВОАППа и МОРПа (Александр Афиногенов, Владимир Киршон, Бруно Ясенский, Бела Иллеш и другие), социалистический реализм был утвержден как творческий метод советской литературы. Горького на этом заседании не было, но председательствующий Павел Постышев заявил, что его можно считать «основоположником» нового метода, который зародился задолго до революции. Писателю, вернувшемуся из Италии 25 апреля 1932 года, был преподнесен очередной «подарок» власти. Торжественно отмечая в этом году 40-летие литературной деятельности Горького, Сталин нарочито щедро наградил его не только орденом Ленина, но и переименовав Нижний Новгород, главную улицу Москвы и даже МХАТ, тесно связанный с именем А. П. Чехова.

20 мая 1932 года, выступая на собрании актива литературных кружков Москвы, Горький сказал, что основным методом советской литературы является метод социалистического реализма, но никак не выразил своего отношения к нему. Известно, что в последние годы жизни он ратовал за разнообразие методов и стилей в творчестве писателей и активно выступал против попыток подчинить культуру

партийному диктату. Союз писателей, возникший при его непосредственном участии, писатель мыслил как добровольное содружество писателей, объединенных единой целью — пропагандировать «лучшие идеалы лучших людей человечества».

12 февраля 1933 года на втором пленуме Оргкомитета А. В. Луначарский сделал доклад «О социалистическом реализме», одобренный Сталиным. В нем говорилось, что писатель должен уметь подниматься над действительностью и, заглядывая в будущее, ускорять темпы социалистического строительства. Горький не присутствовал на этом заседании, ибо он опять был в Сорренто. Но можно сказать, что его понимание нового метода не совпадало с официальным. Сопоставим несколько горьковских определений его особенностей. В статье «О социалистическом реализме» (1933) он предлагает молодым писателям смотреть на прошлое «с высоты достижений настоящего, с высоты великих целей будущего. Эта высокая точка зрения должна и будет возбуждать тот гордый радостный пафос, который придаст нашей литературе новый тон, поможет ей создать новые формы, создаст необходимое нам новое направление — социалистический реализм».

В докладе на Первом съезде советских писателей (1934) Горький сказал: «Социалистический реализм утверждает бытие как деяние, как творчество, цель которого — непрерывное развитие ценнейших индивидуальных способностей человека ради победы над силами природы, ради его здоровья и долголетия, ради великого счастья жить на земле, которую он сообразно росту его потребностей хочет обработать всю, как прекрасное жилище человечества, объединенного в одну семью». Он не раз писал о «третьей действительности», олицетворяющей будущее, с точки зрения которого нужно оценивать настоящее, но никогда не требовал подчинять художественное творчество партийному влиянию. Более того, отвечая тем, кто возражал против тенденции изображать желаемое, а не действительное, заметил, что соцреализм — это «не уход в мир иллюзии, а одна из возможностей отражения действительности в ее развитии, в ее будущем».

До самой смерти Горький так и не дал четкой формулировки нового метода советской литературы, называя его чаще всего социалистическим романтизмом. В статье «О бойкости» (1934) он писал: «Революционный романтизм — это, в сущности, псевдоним социалистического реализма, назначение коего не только критически изобразить прошлое и настоящее, но главным образом — способствовать утверждению революционно достигнутого в настоящем и освещению высоких целей социалистического будущего». Всеми силами способствуя становлению нового метода советской литературы, будучи наставником и учителем многих талантливых писателей первой половины XX века, Горький не поддерживал намерения советской власти подчинить литературу партийному диктату. Об этом

убедительно свидетельствует переписка писателя со Сталиным, Молотовым, Кагановичем и другими партийными деятелями, ставшая известной только в XXI веке.

Можно сказать, что к тому догматическому пониманию социалистического реализма, который превратился после смерти Горького в пугающий жупел в итоге информационной войны между СССР и зарубежными странами, он не имел никакого отношения. Но все-таки писатель был основоположником новаторского метода русской литературы в первой половине XX века. В самом его начале писатель выступил зачинателем литературного направления, которое сегодня все чаще называют «новым реализмом», а в живописи даже «романтическим реализмом». Внимательно присматриваясь к новаторским, в том числе авангардистским художественным открытиям, стремясь с максимальной полнотой отразить своеобразие своего сложного времени, Горький со временем добился органического синтеза реализма, романтизма и социалистического мифотворчества.

Бессмертная повесть «Детство» — блестящий образец «нового реализма». Создавая миф о «новом человеке» на материале собственной жизни, писатель использует реалистические приемы при описании «свинцовых мерзостей» русской жизни и символи-

ческое иносказание в раздумьях о судьбах России (дедушка и бабушка символизируют у него два разных типа людей, поклоняющихся разным богам). Написанные в последние годы жизни пьесы «Егор Булычов и другие» и «Васса Железнова» созданы по образцам новой европейской драмы, а монументальная «Жизнь Клима Самгина» совсем не похожа на произведение социалистического реализма. Не случайно критики сравнивают ее с интеллектуальным романом, столь популярным в мировой литературе XX века. Социальный романтизм, историзм, народность и неистребимая вера в Человека с большой буквы, способного изменить ход истории, — характерные черты творчества Горького. Именно у него социалистическое мышление впервые стало органической частью символики в художественном произведении, что и сделало писателя знаменем прогрессивной литературы во всех странах мира. Под его влиянием формировались национальные литературы в республиках СССР и странах социалистического лагеря, развивалось революционное искусство в Европе и Америке. Умение мыслить широкими историческими категориями, способность ценить жизнь во всех ее проявлениях, культ Человека, способного преобразить мир и себя самого, утверждение ценности созидательного труда сделали писателя нашим современником.

DOI 10.25991/AE.2019.49.96.025
УДК 82.12

И. С. Урюпин

Урюпин Игорь Сергеевич — доктор филологических наук, профессор Института филологии Московского педагогического государственного университета
Is.uryupin@mpgu.su

СОЛЯРНЫЙ И ЛУНАРНЫЙ КОД В МИФОСЕМАНТИКЕ РАССКАЗА М. ГОРЬКОГО «МАКАР ЧУДРА»

В статье рассматривается поэтико-онтологическая структура рассказа М. Горького «Макар Чудра». В мифопоэтическом аспекте анализируется образная система произведения, его метасюжет, в реализации которого главную роль играют архетипические мотивы, восходящие к народной культуре, концентрирующей артефакты и символы архаического сознания. Особое внимание уделяется солярной и лунарной семантике образов Лойки Зобра и Радды, трагическая любовь которых осмысливается в контексте древнейших астральных мифов.

Ключевые слова: М. Горький, солярный и лунарный код в литературе, мифообраз, мифосемантика, мифопоэтика.

I. S. Uryupin

SOLAR AND LUNARNY CODE IN STORY OF M. GORKY «MAKAR CHUDRA»

In article the poetical and ontologic structure of the story of M. Gorky “Makar Chudra” is considered. In mythopoetic aspect the figurative system of the work, its metaplot in which realization the major role is played by the archetypic motives which are going back to the national culture concentrating artifacts and symbols of archaic consciousness is analyzed. Special attention is paid to solar and lunarny semantics of images of Loyki Zobr and Radda which tragic love is comprehended in the context of the most ancient astral myths.

Keywords: M. Gorky, a solar and lunarny code in literature, mythological semantics, mifopoetika.

Мифосуггестивное начало в творчестве М. Горького, в котором на протяжении десятилетий искали «марксистские мысли и пролетарскую идеологию», только сегодня становится предметом исследования горьковедов, обративших пристальное внимание на художественную онтологию и аксиологию писателя, «на изображение жизни во всей ее сложности, на раскрытие духовного мира человека» [12, с. 424]. На рубеже XIX–XX веков, в эпоху напряженных нравственно-философских споров о судьбе культуры и цивилизации, о феномене Человека, томящегося в своей земной юдоли и устремленного к горнему миру, жаждущего абсолютной свободы и мечтающего преодолеть власть необходимости, на литературном небосклоне зажглась звезда Максима Горького, обогатившего словесное искусство иррационально-романтической, мифопоэтической образностью, поразившей современников. Поэт-символист Н. М. Минский, искушенный эстетическими экспериментами молодых писателей, пытавшихся найти новые, неожиданные способы художественного осмысления действительности, раскрыть в своих произведениях тайны мироздания, особенно выделял фигуру М. Горького. «В описаниях он выбирает самые яркие, кричащие краски, отношения действующих лиц напрягает до степени яростных столкновений на жизнь и на смерть», в каждом своем рассказе представляет «целый мир бытовых подробностей и сложную внутреннюю драму», в которой «снова и снова решается вопрос о цели жизни» [10, с. 303].

Традиционная русская проза, абсолютизовавшая в середине XIX столетия социально-психо-

логический фактор в раскрытии характеров и обстоятельств, к концу века получила мощнейший лирический импульс, который способствовал обновлению поэтики реализма «диалектикой мифа», актуализировавшей символическую сущность вещей и явлений. М. Горький был в числе тех писателей, которые очень хорошо почувствовали символическую природу архетипических образов и мифологем, художественно воссоздавая подлинную (материальную и идеальную одновременно) реальность. Однако, по утверждению А. Ф. Лосева, «М. Горький понимает символ как функцию объективной действительности, возникающую в результате максимально обобщающего эту действительность коллективного творчества народных масс, в результате того специфического мышления, которое охватывает иной раз целые народы, целые исторические периоды, целые социально-исторические сдвиги» [9, с. 9]. Аккумулируя в себе многовековой опыт познания мира, символ конденсирует, опредмечивает природное и человеческое бытие. Так в народно-поэтическом сознании уже в древности сформировалось и на рубеже XIX–XX веков стало чрезвычайно актуальным учение о взаимосвязи индивидуально-личностного, частного и всеобщего, вселенского. Художественным воплощением этой связи оказываются образы небесных светил (солнца, луны, звезд), проецируемые на человека. В свою очередь и человек, будучи микроскопом, отражается и преобразуется в макрокосме.

Параллелизм телесно-земного и космического, чувственно-плотского и душевно-духовного становится смыслообразующим в мотивной структуре

рассказа М. Горького «Макар Чудра» (1892), в котором, по мнению В. Т. Захаровой, природная образность имеет символический, «подтекстовый», характер, указывает на «восхождение к глубинным сущностным константам бытия» [6, с. 12]. Архаические, идущие из недр народной культуры представления о мире и человеке, восходящие к астральной мифологии, в горьковском рассказе образуют особый метасюжет, протагонистами которого выступают герои, ассоциирующиеся с тем или иным небесным светилом. «Уже в ранних романтических рассказах» писателя «появляются “солнечные” герои» [8, с. 86]. Более того, «устремленность Горького к идеалу, символизируемому солнцем, привела к повышенной роли солярных мотивов» [7, с. 41], которые наряду с мотивами огня и света образуют сверхсложный лейтмотив романтического горения, наиболее ярко воплощенный в образе Данко из рассказа «Старуха Изергиль» (1894–1895). Разорвав «руками себе грудь» и вырвав «из нее свое сердце», легендарный герой «высоко поднял его над головой», освещая своим соплеменникам путь к свободе: «Оно пылало так ярко, как солнце, и ярче солнца» [2, с. 356]. В русском языковом сознании, концентрирующем когнитивный опыт познания мира и человека, по замечанию М. В. Пименовой, возникает смысловое единство «солнце — сердце» [11, с. 236], в орбиту которого вовлекаются самые разные концепты. Но, пожалуй, самый главный из них — любовь — и идеально-духовная, и плотски-страстная одновременно. В раннем творчестве М. Горького сердечное / солнечное начало в человеке неразрывно связывалось с аффективно-экстатическим, с одной стороны, и мистически-неотмирным, метафизическим — с другой.

Так и в «поэтических воззрениях» древних народов солярная мифология органично сочеталась с лунарной. «Солнце — князь земли, луна — княжна» [3, с. 256]. Эта пословица из собрания В. И. Даля очень точно передает характер «отношений» небесных тел между собой. Солнце и луна, утверждал А. Н. Афанасьев, «были представляемы в родственной связи — или как сестра и брат, или как супруги» [1, с. 74]. Размышляя о самом мифообразе солнца, А. Н. Афанасьев обращал внимание, что «светило это олицетворялось в мужском поле» [1, с. 70], а «луна, согласно с женскою формою этого слова, есть солнцева супруга» [1, с. 81]. Восходящая к фольклору ментально-аксиологическая система координат, которую составляют солярные и лунарные образы, лежит в основе художественной структуры рассказа М. Горького «Макар Чудра», его смыслового ядра, представляющего историю трагической любви Лойко Зобара и красавицы Радды. Солнечная мифосемантика неизменно сопутствует образу Зобара на протяжении всего повествования о нем Макара, который не скупится на самые яркие сравнения: «Усы легли на плечи и смешались с кудрями, очи, как ясные звезды, горят, а улыбка — целое солнце, ей-богу!» (курсив в цитатах наш. — И. У.) [2,

с. 13]. Вспомнив, какое впечатление на всех производила игра Лойко на скрипке, рассказчик не перестает восхищаться удалым цыганом: «Гроном гремит вольная, живая песня, и само *солнце*, того и гляди, затанцует по небу под ту песню!» [2, с. 14].

Но если Лойко, в груди которого «горит огонь» [2, с. 15], является воплощением солнечного начала, то Радда, напротив, окутана лунной аурой, таит в себе иррациональную сущность. Это очень точно почувствовал сам Зобар, передавший в песне в индизнально-поэтической форме свой восторг и свое любовное недоступное, своенравное цыганкой:

Гей-гей! Летим и встретим день.

Взвивайся в вышины!

Да только гривой не задень

Красавицу-луну! [2, с. 15].

Под покровом ночи, озаренной таинственным вселенским сиянием («месяц серебром всю степь залил, и далеко все видно» [2, с. 17]), представляет автор великое противостояние двух гордых возлюбленных, охваченных неодолимой страстью, но не готовых поступиться своей свободой: «Стоят два человека и зверями смотрят друг на друга, а оба такие хорошие, удалые люди» [2, с. 17]. В символическо-аллегорической картине, созданной М. Горьким, обнаруживается не только вечное единство и противоположность мужского и женского начал в мироздании, Солнца и Луны, соотношенных с образами Зобара и Радды, но и еще более древнее представление о космосе, в соответствии с которым «Луна и Месяц считались разными светилами» [5, с. 71], причем Месяц воспринимался как бесстрастный свидетель, наблюдавший за поединком Солнца и Луны, что нашло сюжетное воплощение в рассказе Макара Чудры, оказавшегося, подобно месяцу, свидетелем любовной драмы: «Смотрит на них ясный месяц да я — и все тут» [2, с. 17]. Кульминацией этой драмы явилось страшное убийство красавицы цыганки Зобаром («А остается попробовать, такое ли у Радды моей крепкое сердце, каким она мне его показывала» [2, с. 19]), после которого на земле гордому Лойко не осталось места: «А потом подошел Данило к Зобару и сунул ему нож в спину как раз против сердца» [2, с. 20].

Словно ожидая ответного удара, страшно с себя молодой цыган свое брэнное естество и устремился в вечность вслед за своей избранницей: «Вот так! — повернувшись к Даниле, ясно сказал Лойко и ушел догонять Радду» [2, с. 20]. Сама сюжетная коллизия антиномичного поединка возлюбленных, художественно развернутая писателем, наполнена множеством мифологических ассоциаций. А. Н. Афанасьев, рассматривая Солнце и Луну как супружескую чету, указывал на один архетипический эпизод в их взаимоотношениях: оба не могут существовать друг без друга, но и вместе им не суждено быть никогда, «оба сожалеют о своей разлуке и стараются опять сблизиться. Но, сходясь во время солнечного затмения, они шлют друг другу упреки; ни тот, ни другая

не соглашаются на уступки и снова расстаются» [1, с. 75]. Так и в рассказе М. Горького, вырвавшись за пределы земного бытия, растворившись во Вселенной, плывут по небосводу «царственно красивая и гордая фигура Радды», из груди которой сочится «капля по капле кровь, падая на землю огненно-красными звездочками», и следующий «за нею по пятам» «удалой молодец Лойко Зобар» [2, с. 21]. Роковая стихия «любви, любить велящей любимым», «сжигает нежные сердца» [4, с. 29], — провозглашал Данте устами Паоло и Франчески. Горьковские герои, охваченные пламенем чувств, подобно легендарным любовникам из «Божественной комедии», ставшим жертвами страсти и оказавшимся втянутыми в адский вихрь, в вечности лишены покоя: «Они оба кружились во тьме ночи плавно и безмолвно, и никак не мог красавец Лойко поравняться с гордой Раддой» [2, с. 21].

Романтический ореол истории, которую поведал Макар Чудра, в метасюжетной структуре рассказа М. Горького актуализировал идею природно-вселенского и человеческого единства, осмысляемого писателем в мифопоэтическом ракурсе. Отсюда то двоемирие, которое, по замечанию А. Б. Удодова, в раннем творчестве М. Горького «обретало универсально-доминантное значение для самых разных проявлений и сочетаний легендарно-аллегорических, конкретно-реалистических и идеально-конструируемых форм (“действительностей”), слагающих художественную картину мира писателя как полицентрический универсум» (разрядка А. Б. Удодова. — *И. У.*) [13, с. 26]. В рассказе «Макар Чудра» одним из проявлений такого философско-эстетического полицентризма является ирреально-сверхбытийное, космическое пространство, противопоставленное обыденной реальности, как в мифосознании древних народов противопоставлялось земной

неподвижности вечное движение по небосклону Солнца и Луны.

ЛИТЕРАТУРА

1. Афанасьев А. Н. Поэтические воззрения славян на природу: в 3 т. М.: Индрик, 1994. Т. 1. 800 с.
2. Горький М. Собр. соч.: В 30 т. М.: ГИХЛ, 1949. Т. 1. Повести, рассказы, стихи. 1892–1894. 512 с.
3. Даль В. И. Пословицы русского народа: в 2 т. М.: Худож. лит.-ра, 1989. Т. 1. 431 с.
4. Данте Алигьери. Божественная Комедия. М.: Наука, 1967. 628 с.
5. Демин В. Н., Назаров В. Н., Аристов В. Ф. Загадки Русского Междуречья. М.: Вече, 2003. 448 с.
6. Захарова В. Т. Проза М. Горького Серебряного века. Нижний Новгород, 2008. 116 с.
7. Иванов Н. Н. Мифопоэтика в художественном сознании М. Горького // Верхневолжский филологический вестник. Ярославль: ЯГПУ им. К. Д. Ушинского. 2018. № 2. С. 40–47.
8. Козлова Ю. А. Мифологема «солнце» в пьесе М. Горького «Дети Солнца» // Вестник Самарского университета. История, педагогика, филология. 2017. № 12. С. 86–90.
9. Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М.: Искусство, 1976. 367 с.
10. Минский Н. М. Философия тоски и жажда воли. М. Горький. Очерки и рассказы. Т. 1. СПб., 1898 // Максим Горький: Pro et Contra. Личность и творчество Максима Горького в оценке русских мыслителей и исследователей. 1890–1910-е гг. СПб.: РХГИ, 1997. С. 302–312.
11. Пименова М. В. Символические признаки в структуре концепта (когнитивные модели «сердце — бог», «сердце — солнце» и «сердце — жертва» // Язык. Текст. Дискурс. Ставрополь, 2012. № 10. С. 232–242.
12. Спиридонова Л. А. Горьковедение на современном этапе развития // STUDIA LITTERARUM. М.: ИМЛИ РАН, 2016. Т. 1. № 3–4. С. 419–433.
13. Удодов А. Б. К вопросу о философско-эстетических основах художественной системы М. Горького на рубеже XIX–XX веков // Русская литература и философия: постижение человека. Ч. 2. Липецк: ЛГПУ, 2004. С. 21–28.

DOI 10.25991/AE.2019.49.96.026
УДК 82–311.4

Е. А. Хамиди

аспирант факультета славянской филологии ун-та г. Гисен (Германия)
elena.hamidy@gmx.de

ЗАВЯЗКА СЮЖЕТА: КУЛЬТУРНЫЙ КРИЗИС И РУССКАЯ РЕВОЛЮЦИЯ В РОМАНЕ М. ГОРЬКОГО «ЖИЗНЬ КЛИМА САМГИНА»

В романе «Жизнь Клима Самгина» Максим Горький предпринимает гигантское исследование интеллектуальной жизни предреволюционной интеллигенции. Однако его роман идей — больше, чем изложение существующих концепций революции того времени. Горький создает сюжет поиска идеи для русской революции, который завязывается во второй главе его романа во время пребывания молодого Клима Самгина в Санкт-Петербурге. В ней Самгин не только впервые сам сталкивается с русскими марксистами, но и становится свидетелем растянутого на несколько эпизодов диспута марксиста Степана Кутузова с потомком дворянского рода Игорем Туробоевым. В моей статье я остановлюсь на трех центральных аспектах: попадании главного героя по прибытии в Санкт-Петербург в пространство истории; предмета и протекания полемики между Кутузовым и Туробоевым; а также значении фигуры Туробоева и закулисной игре вокруг него, намеченной в эпизоде и ускользающей от внимания Клима Самгина.

Ключевые слова: Санкт-Петербург, петербургский текст, Россия перед революцией, революция, роман идей, марксизм, декаданс, критика культуры, культурный кризис, история, исторический нарратив, позитивизм, пафос научного знания, монументальность, диалоги, композиция романа.

Elena Hamidy

THE ORIGINS OF THE PLOT: CULTURAL CRISIS AND RUSSIAN REVOLUTION IN M. GORKY'S NOVEL
"THE LIFE OF KLIM SAMGIN"

In the novel "The Life of Klim Samgin", Maxim Gorky undertakes a gigantic study of the intellectual life of the pre-revolutionary intelligentsia. However, his novel of ideas is more than a statement on the existing concepts of the revolution of that time. Gorky creates a plot of searching for ideas for the Russian revolution, which opens in the second chapter of his novel during the stay of the young Klim Samgin in St. Petersburg. Here Samgin not only encounters for the first time Russian Marxists, but also becomes a witness of the dispute of the Marxist Stepan Kutuzov with a descendant of a noble family, Igor Turoboev. In my article I will focus on three central aspects: the arrival of the main character in St. Petersburg where he metaphorically arrives in the space of history; the subject and the progress of controversy between Kutuzov and Turoboev; as well as the meaning of the figure of Turoboev and the backstage game around him, outlined in the episode and escaping the attention of Klim Samgin.

Keywords: St. Petersburg, Petersburg text, Russia before revolution, revolution, novel of ideas, Marxism, decadence, criticism of culture, cultural crisis, history, historical narrative, positivism, pathos of scientific knowledge, monumentality, dialogues, composition of the novel.

С переездом Клима Самгина в Санкт-Петербург в романе завязывается центральная сюжетная линия, объединяющая попытки разных персонажей найти обоснование для предстоящей революции. Хотя и в своем детстве, и в гимназические годы Самгин сталкивается с политическими активистами, только в Санкт-Петербурге он впервые встречается как с агитаторами марксистского толка, напрямую призывающими к революции, так и с философскими идеями, на которых строится их деятельность. В рамках данного эпизода М. Горький помещает идеи марксизма в один контекст с культурной критикой эпохи декаданса, в результате чего революция предстает неким духовным деянием, необходимость которого оказывается вне вопроса. Для общественной консолидации и преодоления культурного кризиса не хватает лишь общей идеи, сюжет поиска которого завязывается в данном эпизоде и становится определяющим для окончания первого и всего второго тома романа.

Качественная трансформация сюжета от пролегоменов о юности героя к сюжету поиска идеи для

русской революции пространственно обозначено в романе переездом Самгина в Санкт-Петербург. По справедливому замечанию Л. К. Оляндэр, эти отрывки романа остаются неизученными в качестве «петербургского текста» [11, с. 63]). Возможно, это невнимание связано с тем, что и присутствующие в тексте приметы конкретного города, и его символический план, и грядущая (в еще довольно удаленной перспективе) революция с первых страниц эпизода оттесняются на задний план манифестированной в тексте абстрактной моделью исторического пространства довольно специфического характера. На глазах Самгина, с перспективы которого разворачивается этот «самый подробный портрет города» в романе [18, с. 69], движение людей по туманным улицам трансформируется в картину движения отдельных «воль», лишенных конкретных черт:

Быстрая походка людей вызвала у Клима унылую мысль: все эти сотни и тысячи маленьких воль, встречаясь и расходясь, бегут к своим целям, на-верное — ничтожным, но ясным для каждой из них.

<...> Возникла боязнь потерять себя в массе маленьких людей <...>. [4, с. 198–199]

В тумане города движутся «сотни и тысячи» анонимных «маленьких волей»; преследуя свои «ничтожные» цели, они создают видимость коллективного движения с непонятным вектором направленности. Страх Самгина при этом вызван не боязнью заблудиться в незнакомом городе, а видением себя в окружении массы безымянных «волей». Это понимание воли как элементарной единицы коллективных процессов восходит к философии Артура Шопенгауэра [ср. 17, с. 188–189]. Двигаясь на уровне частных интересов, отдельные «воли» не могут оказывать влияние на жизнь коллектива и становятся «сырым материалом истории»: «Им, как пеньке, не нужно думать о том, какой толщины и прочности совяют из них веревку и для каких целей она необходима» [4, с. 199]. Цитируя последний афоризм своего отца Варавки, Самгин вспоминает и его сравнение города с ульем, но отвергает его. Более подходящим ему кажется сравнение с «электрохимическими явлениями», услышанного им от «сопоставителя популярно-научных книжек»:

<...> мысль и воля человека — явления электрохимические <...> концентрация воли вокруг идеи может создавать чудеса, именно такой концентрацией следует объяснить наиболее динамические эпохи: Крестовые походы, Возрождение, Великую революцию и подобные взрывы волевой энергии. [4, с. 199]

В исследованиях горьковедов многократно упоминалось о личной склонности Горького к подобным метафорам. С. И. Сухих цитирует высказывание Горького о том, что человек представляет собой нечто вроде «аппарата», претворяющего материальную энергию в психическую, пока весь мир не растворится в чистой «психике» [14, с. 12]. Основываясь на этом и других высказываниях Горького. М. С. Агурский делает вывод о том, что «создание <...> бессмертного самосозерцающего энергетического планетарного мозга (вроде «Соляриса» Станислава Лема) рассматривается Горьким как окончательное достижение коллективного бессмертия, как конец истории» [1, с. 59]. Рассматривая приведенную выше цитату в данном контексте, обратим внимание на то, что «электрохимическая» концентрация «воли» происходит вокруг идеи, которая обладает способностью аккумулировать их. Сходное уподобление воли и мысли содержится в комментарии Горького к труду психиатра Наума Котика, приведенном Агурским: «Мысль и воля — единство!» [1, с. 64] Таким образом, городское пространство Санкт-Петербурга в повествовании «Клима Самгина» предстает гигантским скоплением «волей», допускающим их концентрацию вокруг идеи; тем самым над действием романа повисает вопрос о том, какая идея могла бы оказать подобное воздействие.

Из этой точки пространство истории начинает разворачиваться как пространство дискуссии о по-

добной идее. Прежде чем подробно перейти к рассмотрению процесса этого разворачивания в третьей главе романа, отмечу на полях один показательный для перехода сюжета из пространства «реального» города в сферу идеологических дебатов факт. Несмотря на неприятное впечатление от города, буквально ощущаемое Самгиным как горечь во рту, герой все же принимает решение задержаться в нем, когда ему удается завладеть вниманием слушателей во время вечерней беседы в салоне Премировых. Он даже начинает мечтать о будущем, в котором «он, Самгин, со временем, встанет монументально» [4, с. 213]. Герой приходит к выводу «Пожалуй, можно и здесь жить» [4, с. 31] именно после того, как оказывается принят в качестве собеседника.

Происходит так потому, что «жить» в романе Горького тождественно «говорить» или «принимать участие в разговоре», вне него персонажи, кажется, вовсе не существуют. При этом им, как хорошо подметил А. Д. Синявский, не свойственна «„непринужденная“ беседа на незначительные, узкобытовые темы»; напротив, «их реплики часто звучат как формулировки определенного мировоззрения» [13, с. 173]. А порой вброшенная эпизодическим персонажем реплика становится «единственным представителем» характера и заменяет «биографию, портрет, имя» [13, с. 169].

Коллективное бытие в романе оказывается тесно связано с ситуацией беседы, разговора, на что неоднократно указывал и Синявский, и другие исследователи романа. «Разросшийся, непрерывный диалог» при этом рассматривается как «преобладающий способ повествования» [8, с. 288] и одновременно как основное средство характеристики персонажей, при котором речь оказывается тщательно дифференцированной синтаксически, лексически и стилистически [см. 18, с. 108], акустически интонированной [см. 12, с. 113] и оснащенной с точки зрения «мимики, жеста и позы» [см. 9]. А исследование А. В. Маркович целиком основывается на утверждении особого статуса коммуникативного акта в романе, оттесняющего на периферию текста привычную для читателя событийную канву. При этом кажущиеся пассивными «герои произведения — всегда герои говорящие, живущие в атмосфере мысли, и ситуация встречи, спора, беседы является событием, равноценным любому другому действию» [10, с. 20].

Интересно, однако, что коммуникация эта оказывается все же очень странной, на что указывают заголовки исследования Маркович, в которых речь идет о «деградации коммуникации», «коммуникативном фиаско», «кризисе коммуникации» и даже о «пределе коммуникативной неудачи» [см. 10]. Причины подобного кризиса Маркович среди прочего видит в том, что «на протяжении всего романа, пронизанного монологами, диалогами, полилогами, не выполняется главная функция любого спора: выяснение истины» [10, с. 118]. Схожее впечатление описал в своем исследовании и Юрген Рюле:

Когда читаешь многочисленные диалоги романа, возникает впечатление, что слышишь сбивающийся с толку шум, словно говорит сразу несколько людей одновременно. Непонятно, кто говорит и почему, невозможно отследить начало и итог разговора, да и вообще речь идет здесь не о полноценных разговорах, а лишь об обрывках диалогов, вычерчивающих в мозге спутанные и мучительные инграммы. [19, с. 36, м. п.]

Особенно верно здесь наблюдение, что в романе Горького мы преимущественно имеем дело не с полноценными диалогами по типу сократических поисков истины или хотя бы отдаленно следующими одной теме и развивающими ее; скорее читатель постоянно переходит от одного тезиса к другому, причем тезисы эти остаются статичными, несмотря на свой полемический потенциал. Многие эпизоды, производящие на первый взгляд впечатлительные диалога, при более пристальном внимании оказываются не диалогами, а монтажом нескольких, услышанных Самгином в разных местах и в разное время и скомпонованных с его размышлениями и воспоминаниями реплик. Ярким примером такого построения является рассматриваемая здесь петербургская глава романа, построенная на таких приемах, как «сцена из воспоминаний героя в комбинации со сценически обусловленной рефлексией» и «отчет-итерация», «следующий за рефлексией и восприятием героя» [18, с. 89–90, м. п.] и позволяющий суммировать повторяющиеся на протяжении нескольких вечеров разговоры и представить их в компактном виде.

Курсивом по тексту главы проходят замечания о способности литературы понимать людей. Так, Самгин, который «хотел знать людей», обращает внимание на то, что «роман дает ему больше знания о них, чем научная книга и лекция» [4, с. 217]. Особенно «ревностно» герой хочет понять, «что связывает этих людей» [4, с. 218]. Герой, пристально наблюдающий за говорящими персонажами, тем самым занимает в пространстве истории положение центра, в котором должна происходить интеграция повествования в осмысленное целое. Самгин подмечает и собирает детали, могущие пролить свет на существенные перипетии и конфликты между персонажами, но смысл целого все-таки ускользает от него и должен быть восстановлен читателем, который соберет значимые детали и, сделав поправку на «самгинские очки», адекватно прочтет коллизию эпизода.

В диалогах и полилогах эпизода помимо самого Самгина важную роль играют четыре персонажа — Степан Кутузов, Игорь Туробоев, Дмитрий Самгин и Серафима Нехаева. К ним примыкают еще три персонажа — Марина Премирова, Елизавета Спивак и Владимир Лютов (появляется в конце главы). Все эти персонажи (за исключением Серафимы Нехаевой) будут на протяжении дальнейшего действия всего романа сопровождать героя и находиться на переднем плане. То, что все они собраны на относительно небольшом участке текста, указы-

вает на особую роль этого фрагмента романа; по моему мнению, его функция состоит в том, что идея революции попадает в контекст представлений об остром культурном кризисе; необходимость смены политической власти и системы трансформируется при этом в задачу поиска идеи для спасения культуры путем реформирования ее основ.

Понимание революции как задачи духовной трансформации Горький намечает уже на первых страницах романа, когда характеризует деятельность народников как «борьбу за свободу и культуру» [4, с. 10]. Сближение политической свободы и культурного реформирования само по себе не является чем-то противоречивым, однако читателю романа, ожидающему увидеть в романе историю возникновения русской революции, будет скорее всего трудно сделать какие-либо выводы о развитии политической ситуации в предреволюционной России или подпольной деятельности партии большевиков исходя из горьковского текста. Беглые намеки автора, указания на реальные события нужно еще суметь расшифровать, а для этого уже знать о событиях гораздо больше, чем сказано в романе. Так, намеки на политическую агитацию в среде рабочих и на возникновение рабочего движения находятся на периферии повествования и лишь слегка проступают на образном плане в виде повторяющегося мотива фабричных труб. В этом смысле текст Горького, однако, скорее всего более точно следует реалиям времени, знакомого автору не по наслышке, чем более поздние изводы истории рабочего движения и марксизма в России. Так, в письме С. И. Канатчикову от 25.12.1925 Горький, благодаря автору за присылку публикаций о истории возникновения марксизма в России, делится своими воспоминаниями о том времени:

Читаю и в памяти воскресают, один за другим люди, которых знал 20–25 лет тому назад, когда и вообразить невозможно было, что люди эти сыграют в России и в мире столь грандиозную роль. [цит. по 2, с. 189]

В контексте 1950-х годов, когда Б. А. Бялик публикует письмо Горького в журнале «Вопросы литературы», снабдив корректным идеологическим комментарием, этот фрагмент выглядит довольно вызывающим. Он живо свидетельствует о том, что деятели Коммунистической партии на переломе веков находились на периферии русского общества, так что «вообразить невозможно было», что они сыграют со временем «столь грандиозную роль». Поэтому логично, что в дискуссиях у Премировых, где «как везде <...> нет ничего, о чем бы ни спорили» [4, с. 206], на переднем плане оказывается критика состояния культуры и контекст европейского декаданса.

При этом марксистские идеи делегируются двум персонажам — Степану Кутузову и Дмитрию Самгину. Точка зрения декадентов также представлена двумя персонажами — Серафимой Нехаевой и Иго-

рем Туробоевым, который в этом качестве в исследованиях романа не освещался (ср., например известную статью И. И. Вайнберга, в которой только Серафима Нехаева рассматривается как «представитель» декадентов: [3, с. 356 и далее]. Однако подчеркнутый дендизм Туробоева, его скептическая поза критика культуры, а также общая для Туробоева и Нехаевой туберкулезная болезненность и глаза, обведенные темными кругами, ясно указывают на общий для этих персонажей контекст. Фигура Туробоева в эпизоде находится на пересечении основных линий идейных конфликтов; наблюдения за ней позволят нам прочесть в эпизоде то, что так хотел и не смог собрать воедино Клим Самгин.

Противоречие между Кутузовым и Туробоевым намечается сразу же при первом появлении Самгина в салоне; оба персонажа еще не представлены, а главный пункт их полемики уже звучит:

— Я не могу представить себе свободного человека без права и желания власти над ближними.

— Да на кой чёрт власть, когда личная собственность уничтожена? [4, с. 204]

Уничтожение личной собственности, по словам Кутузова, сделает ненужным стремление к власти, что характеризует марксизм как программу политической и экономической реформы, должной изменить основы культуры. Скептик Туробоев настаивает на «праве» и «желании» власти со стороны «свободного человека». Для второй половины 1920-х, когда Горький пишет эти строки, это утверждение больше, чем отсылка к Ницше, поскольку именно в это время разгорается борьба внутри партии за власть, отнюдь не отмененная вместе с частной собственностью. В то же время было бы преувеличением говорить о отвержении Горьким марксизма и идеи революции. Как справедливо писал С. И. Сухих уже в 1990-е, «для Горького как революционера и идеолога идея революции, а марксистском варианте, на протяжении почти всей жизни представлялась неоспоримой, выводящей людей и разум человеческий к свободе и свету» [14, с. 34]. Однако это не освобождало Горького от сомнений относительно культурной программы марксизма.

Наряду с упомянутой выше наивной верой в то, что культурные и психологические механизмы автоматически изменятся с изменением экономического базиса, мишенью критики в петербургском эпизоде становится инструментализация марксистами научного пафоса в политических целях. Так, во время одного из споров Туробоев спрашивает Кутузова: «А вдруг окажется, что случай — псевдоним дьявола?» [4, с. 211]. На это Кутузов отвечает: «В чертей не верю», а Дмитрий Самгин дает пространную критику мысли «о вредном влиянии науки на нравы» [4, с. 211]. Такую «осуждающую» и «докторальную» реакцию Туробоев вызывает тем, что ставит случай выше закономерностей, которыми оперируют марксисты. Неверующий «в спасительность фабричного котла для России» [4, с. 212],

Туробоев напрямую иронизирует над тем, как неловко марксисты вплетают научно-популярные тезисы в свою аргументацию, чтобы придать им большую убедительность. Когда Кутузов после пения у рояля начинает рассуждать о том, что «уже Гален знал, что седалище души в головном мозге», Туробоев едко замечает: «Вы головным мозгом поете так задушевно?» [4, с. 206].

Это замечание косвенно указывает на установки Кутузова, позже озвученные им напрямую: «Мы обладаем лишь одною силою, действительно способной преобразить нас, это — сила научного знания... <...> [искусство] утешает, но не воспитывает...» [4, с. 240]. Марксистский проект как идеология наукообразного порядка видит в искусстве лишь средство воспитания населения и этим резко контрастирует с контекстом эпохи декаданса с его концепцией искусства ради искусства.

Туробоев оказывается в позиции критика обеих тенденций. Его насмешка над позитивистским пафосом, присущим марксистам, созвучна отдельным высказываниям Нехаевой. Так, например, Туробоев соглашается с ней, когда она сравнивает «стремление ученого анализировать явления природы» с игрой ребенка, «который ломает игрушки, чтобы посмотреть, что у них внутри», и добавляет к этому: «А внутри обыкновенно оказывается или непознаваемое или какая-нибудь дрянь, вроде борьбы за существование» [4, с. 247]. Одновременно с этим он критикует литературу декаданса как «признак пресыщения мещан дешевеньким рационализмом» и «начало конца очень бездарной эпохи» [4, с. 219], выделяя тем самым антипозитивистскую ее настроенность как симптом некоего культурного кризиса.

«Слепых» Мориса Метерлинка Туробоев характеризует как «аллегию для поучения детей старшего возраста»: «Слепые — современное человечество, поводыря, в зависимости от желания, можно понять как разум или как веру» [4, с. 233]. Взаимозаменяемость разума и веры в приведенной цитате отнюдь не случайна и косвенно указывает на тот факт, что марксизм оказывается верой в разум, то есть все-таки скорее верой, мало имеющей общего с наукой как таковой. Сходное замечание делает Серафима Нехаева, характеризующая социалистов вообще как «монахов», «так же не свободных от лицемерия» [4, с. 226]. Но особенно четко противоречие между марксизмом как верой и научным мировоззрением видно на примере Дмитрия Самгина, который в компании друзей имеет репутацию ученого эрудита. На замечание Клим, что невозможно «делать столь определенные выводы о жизни людей», не изучив их более точно, Дмитрий отвечает «верная мысль», а Кутузов ставит это под сомнение [4, с. 211–212]. В эпизоде подчеркивается, что Дмитрий находится под «вредоносным» влиянием Кутузова, и должен по мнению Марины Премировой быть ученым и даже профессором [4, с. 234]. Позже Дмитрий отправляется

в ссылку и действительно начинает изучать людей как этнолог, уже не разделяя марксистских убеждений.

Однако если марксизм в романе Горького рассматривается не как научное знание, а как потенциальная религия, это отнюдь не означает скептической оценки; скорее в этом присутствует указание на потенциал марксизма как секулярной религии, в основе которой лежит вера в способность человека изменить ход истории. Отмеченные этой верой персонажи носят на себе определенный стилистический отпечаток. Наряду с монументальной фигурой Кутузова этот отпечаток лежит еще на Елизавете Спивак. В данном эпизоде ее подпольная деятельность не освещается, она выйдет на передний план в более поздних главах. «А вот Спивак — это, брат, фигура! Ее трудно понять», — говорит Дмитрий Самгин [4, с. 209], для марксиста излишне многословный. В отличие от него, Спивак не вдается в полемику; как персонаж, отмеченный верой в горьковскую религию человека, она должна убеждать без слов. Говоря более поздними словами Марины Премировой/Зотовой, «служителям культа подобает красота и величие» [5, с. 333].

В этом плане верно замечание Л. Ф. Киселевой о существовании в «Климе Самгине» двух миров, «живого и неживого», «реального и призрачного», «мира явлений, существ, предметов и мира их теней» [7, с. 111]. Такие персонажи, как Кутузов и Спивак, получают атрибуты «живого» мира — они подчеркнута предметны, осязаемы, постоянно подчеркивается слаженность и «необходимость» их облика, а также их связь с настоящим временем: в частности, в своих репликах Кутузов часто не полемизирует с собеседником, а указывает на то, что его мысли несвоевременны или устарели. Эту манеру, которая в советских исследованиях оценивалась чрезвычайно благожелательно, как твердая и непоколебимая [ср. 6, с. 27], Маркович рассматривает как «уход от спора» [10, с. 145]. Это верно в том смысле, что реплики персонажей-марксистов оказываются на периферии романного повествования, заслоненные более красочными словесными баталиями других персонажей. Подчеркнуто-телесные, гармоничные и даже монументальные персонажи-марксисты оказываются в романе фигурами метафизическими в том смысле, что иерархия миров в фиктивном мире «Клима Самгина» перевернута и именно призрачный мир сознания и гротескная реальность салонных дебатов оказывается первичной.

По отношению к этой реальности, как указывал Сухих, «марксистская аксиома о „бытии, определяющем сознание“ представляется <...> достаточно эфемерной теоретической конструкцией» [15, с. 160]. В фиктивной реальности романа слова героев-марксистов звучат редко и часто бесцветно и невыразительно. Так Самгин замечает, что «красивый голос Кутузова не гармонировал с читающим тоном, которым он произносил скучные слова и цифры» [4, с. 212]. А. Я. Тарараев, исследовавший эволюцию

фигуры Кутузова на основании черновики, продемонстрировал, как реплики этого персонажа постепенно исчезали из текста романа [16, с. 395]. И в петербургском эпизоде романа мы часто встречаемся с передачей от третьего лица; при этом подчеркивается, что авторитет Кутузова основывается не столько на его словах, сколько на превосходном голосе, которым он исполняет дуэты со Спивак.

Интересно, что Спивак так же, как Кутузов, интересует Туробоевым. На их роман в эпизоде указывают беглые намеки; тем значительнее кульминация идеологических дебатов и развязка любовной коллизии, происходящие параллельно в сцене пасхальной ночи.

В споре с Кутузовым Туробоев формулирует центральный тезис их полемики: «Совершенно ясно, что культура погибает, потому что люди привыкли жить за счет чужой силы <...> привычка эта возникла из желания человека облегчить труд, но она <...> в корне подрывает глубокий смысл труда, его поэзию» [4, с. 252]. Этот тезис, в котором можно усмотреть скрытую реплику самого Горького, отвергается Кутузовым как излишне идеалистический и несвоевременный [4, с. 252]. В то же время его появления в кульминационной точке эпизода позволяет предположить, что именно в нем заключается указание на главную проблему, структурирующую историческое время романа. Как мы видели, «пространство истории», которое начинает разворачиваться в романе с картины города Санкт-Петербурга, определяется поиском идеи, могущей притянуть к себе максимальное количество человеческих волей. Проходя по череде салонных стычек марксистов и декадентов, эта идея приобретает более конкретные очертания. Она не может ограничиваться самоуверенной презентацией марксистских идей, которые с присущим им позитивистским пафосом рассматривают культуру как вторичное по отношению к форме общественной организации. В «Климе Самгине» Горький представляет идею революции как попытку спасения культуры от кризиса, в который сложно организованная и обособленная культурная сфера попадает в силу своей зависимости от чужого труда. Презентацией этого тезиса в романе начинается смотр идей для проведения такой культурной трансформации, на протяжении которого практика революционного движения, в том числе деятельность большевиков еще сильнее отходят на второй план, а на первом плане оказываются разнообразные трактовки революции как задачи духовной трансформации.

Почти одновременно с этим Туробоев и Елизавета Спивак ведут странный спор о красотах Кавказа, о которых Спивак высказывается восторженно, а Туробоев лениво замечает:

А самое интересное на Кавказе — трагический рев ослов. Очевидно, лишь они понимают, как нелепы эти нагромождения камня, ушелья, ледники <...>. [4, с. 250]

Этот спор поражает Самгина тем, что Туробоев очевидно насмехается над Спивак, при этом как бы не желая, «чтобы при нем она говорила с другими». В сцене пасхальной ночи Туробоев окончательно отвергает для себя как возможность «пристроить себя к жизни с левой ее стороны» [4, с. 218], так и красоту и любовь Елизаветы Спивак. В свете представленных выше наблюдений за презентацией фигур марксистов в романе это отвержение может трактоваться как симптом дестигматизации от идеологии марксизма, критической рефлексии ее эстетической убедительности, связанной к тому же для Горького с некими религиозными коннотациями. Отсюда тянутся нити к более поздним размышлениям Самгина о моральной сомнительности красоты и эпизодам с участием сектантки Марины Зотовой в третьем томе романа. Двойной отказ Туробоева напрямую указывает на слабое место идеологии марксизма: переход между учением и практикой оказывается необоснованным, слабым звеном, над которым и будут работать герои романа в поисках идеи революции как идеи духовного обновления общества.

ЛИТЕРАТУРА

1. Агурский М. Великий еретик // Вопросы философии. — 1991. — № 8. — С. 54–74.
2. Бялик Б. А. Письмо М. Горького — Канатчикову // Вопросы литературы. — 1957. — № 9. — С. 189–190.
3. Вайнберг, И. И. Русское декадентство и литература реакции на страницах «Жизни Клим Самгина» // Горьковские чтения — Под ред. Е. Б. Тагер. — Москва: Издательство Академии Наук СССР, 1966. — С. 356–374.
4. Горький, М. Жизнь Клим Самгина (Сорок лет). Часть первая. // Горький, М. Полное собрание сочинений. — Художественные произведения в двадцати пяти томах. — Том 21. — Москва: Наука, 1974.
5. Горький, М. Жизнь Клим Самгина (Сорок лет). Часть третья. // Горький, М. Полное собрание сочинений. — Художественные произведения в двадцати пяти томах. — Том 23. — Москва: Наука, 1974.
6. Касаткина Т. А. К вопросу о слове в полифоническом романе // Горьковские чтения, 1986. Материалы конференции
7. Киселева Л. Ф. Внутренняя организация произведения («Жизнь Клим Самгина» М. Горького — «Доктор Фаустус» // Проблемы художественной формы социалистического реализма. — Москва: Наука, 1971. — С. 96–170.
8. Колобаева Л. А. «Жизнь Клим Самгина». Автор и герой // Неизвестный Горький — Под ред. В. А. Келдыш. — Москва: Наследие, 1994. — С. 287–300.
9. Королькова, А. В. Глаголы ЛСГ мимики, жеста и позы в романе М. Горького «Жизнь Клим Самгина» (Функционально-поведенческий аспект) // Русская языковая ситуация в синхронии и диахронии. — Под ред. К. П. Сидоренко. — Санкт-Петербург, 2005. — С. 116–120.
10. Маркович, А. В. С кем спорил Клим Самгин? — Благовещенск, 2013.
11. Оляндер Л. К. Роман М. Горького «Жизнь Клим Самгина» и социокультурный контекст начала и конца XX века // Творчество Максима Горького в социокультурном контексте эпохи — Под ред. Г. С. Зайцева. — Нижний Новгород, 2006. — С. 62–70.
12. Полищук Т. В. Синэстетический образ как способ выражения авторской субъектности (на примере романа М. Горького «Жизнь Клим Самгина» // Вестник Амурского государственного университета. Серия «Гуманитарные науки». — 2004. — № 26. — С. 112–114.
13. Синявский, А. Д. О художественной структуре романа «Жизнь Клим Самгина» // Творчество М. Горького и вопросы социалистического реализма — Под ред. Михайловского. Б. В. и Бялика Б. А. — Москва: Издательство Академии Наук СССР, 1958. — С. 132–174.
14. Духовный мир М. Горького в контексте мировоззренческих и художественных исканий М. Горького — Екатеринбург, 1993.
15. Сухих, С. И. Заблуждение и прозрение Максима Горького — Нижний Новгород, 1992.
16. Тарараев, А. Я. О работе М. Горького над языком романа «Жизнь Клим Самгина» // Горьковские чтения — Под ред. Михайловского Б. В. — Москва: Издательство Академии Наук СССР, 1954. — С. 385–405.
17. Филоненко М. А. Философские искания М. Горького в романе «Жизнь Клим Самгина» // Гуманитарные и социальные науки — Под ред. Филатова В. В. — Магнитогорск, 2007. — С. 187–191.
18. Imendörffer, H. Die perspektivische Struktur von Gor'kij's Roman „Žizn' Klima Samgina“ — Berlin, Wiesbaden: Otto Harrassowitz, 1973.
19. Rühle, J. Literatur und Revolution — Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1988.

АСТА ERUDITORUM. 2019. Вып. 31.
СПб.: Изд-во Русской христианской гуманитарной академии, 2019.

Подписано в печать 20.06.2019. Формат 60×90 ¹/₈.
Печать офсетная. Усл. печ. л. 16,3. Тираж 550 экз. Заказ № 622

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

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