Министерство культуры Нижегородской области
Администрация города Нижнего Новгорода
Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук
Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского
Нижегородский государственный педагогический университет
им. Козьмы Минина
Государственный музей А.М. Горького

ГОРЬКИЙ – ХУДОЖНИК И МЫСЛИТЕЛЬ

Горьковские чтения – 2016

Материалы XXXVII
Международной научной конференции

Нижний Новгород
ООО «БегемотНН»
2016

УДК 82-31
ББК 84(2Рос=Рус)6-4
Г 71

Редакционная коллегия:

Л.А. Спиридонова, О.В. Быстрова, В.Т. Захарова, А.В. Коровашко, А.М. Лебедева, С.М. Демкина, О.С. Сухих, М.Г. Уртминцева (отв. редактор), О.В. Шуган, П.Е. Янина (отв. секретарь)

Г 71 **М. Горький – художник и мыслитель.** Горьковские чтения 2016 года: Материалы XXXVII Международной научной конференции. – Н. Новгород: ООО «БегемотНН», 2016. – 384 с.

XXXVII Международная конференция «Горьковские чтения – 2016 «М. Горький – художник и мыслитель» состоялась 28–29 марта 2016 года в Нижнем Новгороде. Художественное мышление М. Горького, эволюция его эстетических взглядов, напряженные поиски диалога с современными концепциями искусства, биографические аспекты исследования художественного, публицистического и эпистолярного наследия писателя, проблемы поэтики его художественных произведений, дискуссионные вопросы интерпретации жанрового и стилевого своеобразия творчества М. Горького рассматриваются в статьях, опубликованных в сборнике.

Отдельный блок составляют статьи, посвященные исследованию специфики воплощения образа М. Горького, а также сюжетов и образов героев его произведений в других видах искусства.

Значительная часть материалов сборника вводит в научный оборот новые имена, художественные и публицистические произведения, связанные с биографией, творчеством М. Горького, а также документы по истории нижегородского горьковедения. Публикуемые материалы посвящены вопросам научной биографии художника, изучению архивов и эпистолярия писателя, теории и практике музейной работы по сохранению, исследованию и популяризации его наследия.

Книга адресована специалистам-филологам, историкам, специалистам-музееведам, а также всем, кто интересуется философией русской литературы XIX–XX веков, ее ролью в становлении национального самосознания..

ISBN 978-5-9907846-9-7

© Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского. 2016
© ООО «БегемотНН». 2016

ГОРЬКИЙ-ХУДОЖНИК И ПРОБЛЕМЫ ФИЛОСОФИИ ИСКУССТВА



УДК 821.161.10

К ВОПРОСУ О НОВАТОРСТВЕ ГОРЬКОГО-ХУДОЖНИКА

© 2016 г. ***Л.А. Спиридонова***
Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН
spirlid@mail.ru

Поступила в редакцию 01.09.2016.

В советском литературоведении Горького называли «пролетарским писателем» и «основоположником социалистического реализма». Эти устоявшиеся штампы до сих пор мешают понять истинное значение творчества писателя в литературном процессе конца XIX – первой трети XX вв. Будучи смелым новатором, он стремился стать зачинателем нового художественного направления, которое соответствовало бы изменившимся требованиям эпохи. В докладе прослеживается эволюция Горького-художника на примере анализа ранних рассказов, повестей «Мать» и «Исповедь», цикла «Сказки об Италии», автобиографической трилогии. Это позволяет сделать вывод, что писатель шел *по пути синтеза, новаторски соединяя приемы реализма, авангардизма и социалистического мифотворчества.*

***Ключевые слова*:** Горький, художник, новаторство, марксист, социализм, творчество, метод.

Во второй половине июля 1931 г. в Институте литературы и языка Коммунистической академии прошла большая конференция, посвященная Горькому, недавно вернувшемуся из Сорренто. В ней приняли участие П. Коган, С. Динамов, Ф. Головенченко, В. Сидорин, Ф. Канаев и др. Дискуссию открыл А.В. Луначарский, выступивший с докладом «Горький-художник». Назвав писателя классиком мирового уровня и «одним из вождей пролетарской литературы», он попытался показать, в чём же состоит своеобразие его творческого почерка. По мнению Луначарского, новаторство Горького в том, что он, «художник-социалист и материалист-диалектик», «выражал правду пролетариата» [1, с. 4], соединяя публицистику с художественностью, делая живые картины жизни иллюстрациями к идеологическим лозунгам

Не удивительно, что в Коммунистической академии, где господствовал классовый подход к литературным явлениям, именно так оценивали творчество Горького. Удивительно, что подобные оценки надолго закрепились в нашем литературоведении, мешая читателям разглядеть в «пролетарском писателе» и «основоположнике социалистического реализма» большого художника, который с первых дней своего творчества создавал новаторское искусство, соответствующее требованиям эпохи.

Для литературного процесса в России конца XIX – начала XX вв. характерны идея обновления творческих методов и поиск художественного синтеза. Традиционный реализм, так ярко расцветший в XIX в., уже не отвечал запросам времени, в котором ощутимо чувствовалось веяние катастроф и революю-

ций. Реализм и модернизм существовали рядом не только во взаимной борьбе и отрицании, но и во взаимопроникновении, что выражалось в возникновении неореализма и неоромантизма.

Горький был одним из тех писателей, которые приветствовали «смерть» старого реализма, о чём он писал А. Чехову в январе 1900 г. [2, с. 8]. Как известно, его ранние рассказы озадачили В. Короленко, который не знал, кем выступает в них автор: реалистом или романтиком. Они и вправду были написаны как будто разными писателями. Достаточно сравнить рассказы «Старуха Изергиль» и «На соли», созданные почти одновременно.

Действие в них происходит на берегу Черного моря, который по-разному видится автору. Романтическому пейзажу в «Старухе Изергиль» соответствуют характеристика героев, их чувств, настроений и размышлений, их действий, исключительных и необычных. Симфония жизни передается с помощью цвета и звука, столь же щедро красочных. Горький пишет: «Все это – звуки и запахи, тучи и люди – было странно красиво и грустно, казалось началом чудной сказки» [3, с. 76–77]. В рассказе «На соли» тоже изображены море, небо, солнце, берег лимана, но колорит повествования совсем другой: нестерпимо палящий зной, сухая растрескавшаяся земля, красно-бурая, как кровь, трава, жирная черная грязь ила, в которой копошатся, словно черви, серые фигуры мужчин и женщин, добывающих соль. Даже небо здесь злое: «...оно изливало нестерпимый, палящий зной, раскаливший серую потрескавшуюся землю, кое-где покрытую красно-бурой солончаковой травой и мелкими ослепительно сверкавшими кристаллами соли» [4, с. 190].

В рассказе нет торжественной симфонии звуков, всё заглушают монотонный визг тачек, грубая злая брань, стоны и «тоскливый протест», адресованный небу. Вместо романтической сказки перед нами реалистическая картина тяжелого труда на соляных приисках. Можно сделать вывод, что в раннем творчестве Горького реализм и романтизм сосуществовали, т.к. он пробовал себя и в том, и в другом виде творчества.

Осваивая традиции русской и мировой литературы, Горький с самого начала творческого пути искал *свою* дорогу, отвергая существующую жизнь, несправедливую и безобразную, и утверждая величие подвига во имя счастья человечества. Его босяки отличаются и от «отверженных» В. Гюго, и от «униженных и оскорбленных» Ф. Достоевского, и от люмпен-пролетариев А. Левитова, С. Каронина (Н.Е. Петропавловского), М. Воронова. Им присущи безудержная жажда свободы, анархическое бунтарство, дерзкое неприятие существующего порядка. «Человек – это звучит гордо», – утверждает Сатин в пьесе «На дне» [5, с. 177] Революционно-романтическая идея определила художественное своеобразие произведений Горького: патетический возвышенный стиль, романтическая фабула, жанр сказки, легенды, песни, аллегории, условно-символический фон действия.

В его произведениях легко обнаружить характерную для романтизма исключительность героев, обстановки действия, языка. Но вместе с тем в них

присутствуют черты, которые присущи только горьковскому творчеству: контрастное сопоставление героя и мещанина, Человека и раба, альтруиста и эгоиста. В центре действия – диалог идей, возникающий вокруг противоположных духовных полюсов или разных героев. Все это создает фон, на котором звучит голос самого автора, размышляющего о счастье и справедливости, правде и лжи, о лучшем жизненном устройстве. Поэтому уже в критике 1890-х гг. поэтика Горького признавалась новаторской.

Романтического героя (Данко, Марко, Сокол, Буревестник) и «философствующих босяков» в творчестве Горького вскоре сменил новый герой, человек труда, активно протестующий против угнетения и насилия. Главное художественное открытие писателя во второй период творчества сделано в повестях «Мать», «Исповедь» и пьесе «Враги». Социалистическая идея, лежащая в их основе, придает произведениям романтический характер, а реалистическое изображение рабочей слободки в Сормове, борьбы непримиримых классовых врагов или описание Исетского завода и сельского крестного хода полны реальных жизненных деталей. Можно сказать, что в этих произведениях Горький впервые попытался совместить реализм и романтизм в рамках одного повествования.

В центре внимания автора – преображение человека в процессе борьбы за свои права, рост самосознания народа, проблема коллективной психологии масс, превращающихся из слепой толпы в организованную силу под влиянием социалистических идей, которые Горький уравнивает с новой верой. Это заставляет художника прибегать к новаторским приемам изображения: черно-белая палитра красок, использование религиозной образности (Ниловна сравнивается с Богоматерью, Павел с Христом, его друзья-социалисты с апостолами), символики и аллегории. И хотя в повести изображено много действительных событий и героев, имевших реальные прототипы, ее вряд ли можно назвать реалистической в традиционном понимании. Горький выступает как новатор, создавая одновременно новое евангелие для пролетариата и летопись реальных событий из истории революционной борьбы. Идеи социализма он считает новой религией трудящегося человека, а коллектив, сплоченный общим мировоззрением, – «богом-народушкой», способным творить чудеса. Поэтому его герои напоминают не только пролетарских революционеров, но и 12 апостолов, несущих народу новую правду.

Богостроительство Горького, развивавшееся под влиянием идей А. Богданова и А. Луначарского, базировалось на идеалистической основе. Анализируя «Исповедь», М. Никё определил своеобразие повести как «оригинальный синтез ницшеанства и марксизма» [6, с. 423]. Как известно, такой синтез, а главное, попытка подменить религию верой в социализм вызвали резкую критику повести даже в большевистских кругах.

Только чуткий к новациям Л. Андреев, прочитав «Мать», писал Горькому: «...то, что здесь считается твоим падением («социал-демократ увлекается политикой, и оттого талант падает») один только я верно оцениваю как новый

подъем на огромную, небывалую высоту» [7, с. 289]. Он имел в виду попытку Горького создать новую художественную систему, сочетая романтическую мечту о будущем, образ героя времени – пролетарского революционера – и реалистические приемы его изображения.

Несмотря на отрицательные отзывы либеральной критики и утверждения о «конце Горького», писатель продолжал двигаться по пути синтеза. Социальный романтизм, определивший своеобразие Горького-художника и сущность его новаторства, отчетливо проявился в «Сказках об Италии», написанных в 1912 г. как цикл заграничных очерков. Колоритные описания городов и островов, мастерски сделанные портреты рабочих, крестьян, рыбаков, солдат, торговцев позволяют назвать писателя реалистом, верно рисующим итальянскую жизнь. Но циклу присуща и другая особенность – широкое использование модернистской образности для создания мифа о счастливом будущем человека труда при социализме.

Реальные события, описанные Горьким (забастовка трамвайщиков, встреча детей из голодающей Пармы, строительство Симплонского туннеля, волнение крестьян в Болонье) подчинены определенной художественной задаче: показать, что «все мы идем к свободе» [8, с. 41]. Рисуя будущее в свете социалистического идеала, который был в ту пору очень популярен в Италии, писатель создает идеализированный коллективный портрет народа на фоне романтического изображения природы. Море и солнце в «Сказках об Италии» – символы, играющие сюжетообразующую роль. Горький уравнивает понятия Солнце и Жизнь, пользуясь приемами, характерными не только для фольклора, но и для поэтики символизма («Будем, как Солнце» К. Бальмонта).

Социальный романтизм писателя сказывается в идеализации идей социализма, которыми он был увлечен в тот период. Поэтому в Италии он подмечает все проявления солидарности людей труда, их бескорыстие, товарищескую взаимопомощь, энтузиазм и доброту. Восторженный гимн новому человеку, который растет в народе, окрашивает в романтические тона образы детей в очерках, которые писатель именует «сказками». Понимая, что в этом цикле он иногда выдает желаемое за действительное, Горький писал: «Возможно, что автор несколько прикрасил итальянцев, но природа их страны так хороша, что и люди ее невольно кажутся, может быть, лучше, чем они есть на самом деле» [8, с. 552]. Народно-сказовая реальность «Сказок об Италии» была следующим шагом Горького на пути синтеза реализма, романтизма и социалистического мифотворчества.

Концепция Человека-творца, активно перестраивающего мир и себя, будет углубляться и трансформироваться в зрелом творчестве Горького. Следующим этапом его эволюции стала автобиографическая трилогия «Детство», «В людях» и «Мои университеты», в центре которой сложный процесс формирования внутреннего мира ребенка, который, несмотря на кошмарные условия жизни, вырастает новым человеком, мечтающим перестроить мир на основе

разума и справедливости. Образ Алеши Пешкова автобиографичен. Писатель рисует реальную обстановку, в которой проходило его детство и юность, мастерски воссоздает портреты близких (бабушка, дедушка, мать, отчим, родня), всех, у кого он жил «в людях» и с кем встречался в Казани. Эффект подлинности изображаемого усиливается с помощью повествования от первого лица. Но фактическая сторона повествования является лишь канвой, по которой Горький мастерски вышивает художественное произведение. Его главная мысль: человека создают активное сопротивление среде и постоянное самосовершенствование.

Показывая рождение нового героя в недрах старого строя, писатель уверяет, что, несмотря на «свинцовые мерзости жизни», в России «победно прорастает яркое, здоровое, творческое, растет доброе, человечное» [9, с. 194]. Чтобы передать сложную морально-философскую проблематику трилогии, Горький использует мифологию и символику, черты древнерусского жития и героической притчи. Алеша Пешков – не просто мальчик, а «Алексей, Божий человек», бабушка и дедушка выражают мировоззрение двух контрастно противоположных типов: альтруиста и эгоиста. В трилогии можно заметить даже «символ бессознательного» по Юнгу: «книга» как сила, защищающая человека от злых духов, становится основой духовного развития маленького героя.

Американский исследователь Б. Шерр, рассматривая повесть «Детство» с точки зрения развития религиозного сознания, писал о Горьком: «Автобиография сама по себе является менее важной, чем идеи, которые он пытается выдвинуть, и метод, с помощью которого он так делает» [10, с. 153]. Обратим внимание на слово «метод». Можно сказать, что именно в автобиографической трилогии Горький наконец достиг успеха в создании новаторского метода изображения действительности с точки зрения будущего. Биографический, литературный и исторический контексты образовали сложный синтез, в котором сплетаются лирика мифа и сила факта.

Творя миф о себе самом, писатель подчинил все реальные факты определенной художественной задаче.

Как известно, в 1930-е годы этой особенностью творчества Горького воспользовались советские идеологи, которые объявили его «основоположником социалистического реализма». Документально доказано, что к разработке «основного метода» советской литературы Горький не имел прямого отношения [11]. 12 февраля 1933 г., когда А. Луначарский делал доклад на втором пленуме Оргкомитета, утверждая, что художник должен уметь подняться над действительностью и, заглядывая в будущее, отражать реальность «в ее развитии, в ее будущем» [12, с. 177], Горький еще жил в Сорренто. Сам он чаще всего говорил и писал о «социалистическом романтизме», а его определение нового метода, данное в статье «О социалистическом реализме» и докладе на I съезде советских писателей мало похоже на догматические принципы идейности, партийности и народности. Горький, едва ли не единственный, открыто

протестовал против партийного руководства писателями, ратуя за расцвет *всех* творческих методов.

Более того, выражая в статьях 1930-х гг. поддержку «основному методу» советской литературы, он сам не создал в последние годы жизни ни одного художественного произведения по его принципам.

Драматургия этого периода («Егор Булычов и другие», «Достигаев и другие», второй вариант «Вассы Железновой») имеет признаки «новой драмы» европейской литературы, а не догм «социалистического реализма». А монументальную «Жизнь Клима Самгина» можно назвать интеллектуальным романом, характерным для мировой литературы XX века. Следовательно, устоявшееся в литературоведении определение творческого пути Горького как движение от романтизма к реализму и социалистическому реализму, не соответствует истине.

Итак, Горький выступил в русской литературе конца XIX – начала XX века зачинателем нового литературного направления, которое сегодня все чаще называют неореализмом и даже романтическим реализмом. Внимательно присматриваясь к новаторским, в том числе и модернистским, художественным открытиям и стремясь с максимальной полнотой отразить своеобразие нового времени, он шел по пути синтеза реализма, авангардизма и социалистического мифотворчества.

Социальный романтизм и вера в Человека с большой буквы определили своеобразие его взгляда на действительность и создали предпосылки новаторства писателя.

Список литературы

1. Луначарский А.В. Горький-художник // Литература и искусство. – 1931. – № 4. – Окт. – дек. – С. 4–8.

2. Горький М. Письмо А.П. Чехову, январь 1900 г. / Полн. собр. соч.: В 24 т. Письма. – М.: Наука, 1997. – Т. 2. – С. 8–9.

3. Горький М. Старуха Изергиль / Полн. собр. соч.: В 25 т. Худож. произв. – М.: Наука, 1968. – Т. 1. – С. 76–96.

4. Горький М. На соли / Полн. собр. соч.: В 25 т. – М.: Наука 1968. – Т. 1. – С. 189–201.

5. Горький М. На дне / Полн. собр. соч.: В 25 т. – М.: Наука, 1970. – Т. 7. – С. 107–182.

6. Никё М. Влиял ли Ницше на Горького? // Slavica occitana. – Touluse., 2006. – № 22. – P. 420–427.

7. Андреев Л. Письмо Горькому от 13 августа 1907 г. / Литературное наследство. – М.: Наука, 1965. – Т. 72. – С. 289–295.

8. Горький М. Сказки об Италии / Полн. собр. соч.: В 25 т. – М.: Наука, 1971. – Т. 12. – С. 7–166; Примечания: С. 537–564.

9. Горький М. Детство / Полн. собр. соч.: В 25 т. – М.: Наука, 1972. – Т. 15. – С. 7–210.

10. Sherr Barry. Godbuilding redux: the religion impuls in Gorky's "Childhood" / Modern greek studies yearbook. – 2012. – V. 24–25. – P. 150–161.

11. К истории партийной политики в области литературы. Переписка И. Гронского с А. Овчаренко / Публ. А. Овчаренко // Вопросы литературы. – 1989. – № 2. – С. 143–166.

12. Луначарский А.В. Социалистический реализм (1-й доклад) / А.В. Луначарский. Статьи о советской литературе / Сост. И.М. Терехов. – М.: Просвещение, 1971. – С. 170–201.

THE ISSUE OF INNOVATION GORKY – THE ARTIST

L. Spiridonova

In the Soviet literature, Gorky was called “the proletarian writer” and “founder of socialist realism”. These established cliches up until now to understand the true meaning of the writer in the literary process of the end of 19th–20th centuries. Being a bold innovator, since the first days of his work he aspired to be the founder of a new artistic direction, which would correspond to the changed requirements of the era. The report traces the evolution of Gorky-the artist’s analysis of early short stories, novels “Mother” and “Confession”, the series “Tales about Italy”, auto-biographical trilogy. This leads to the conclusion that the writer followed the path of synthesis, combining innovative techniques of realism, avant-gardism and socialist myth.

***Keywords*:** Gorky, artist, creation, marxist, innovator, method.

УДК 82-21

ФИЛОСОФИЯ «ВОЧЕЛОВЕЧЕНИЯ» М. ГОРЬКОГО: ПЬЕСА «НА ДНЕ»

© 2016 г

О.В. Богданова
Санкт-Петербургский государственный университет,
olgabogdanova03@mail.ru

Поступила в редакцию 01.09.2016.

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

***Ключевые слова*:** история русской литературы XX в., драматургия, М. Горький, пьеса «На дне», философская структура, система образов.

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

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

существу, не выводя на сцену древнегреческого философа Диогена, драматург «реинкарнирует» его посредством непроизнесенных, но слышимых в затексте инвектив: «Ищу Человека!»

Импликация Платона в тексте Горького не ограничивается только образом мира-пещеры. Уже следующий образ-деталь *ключи,* возникающий в тексте вводной ремарки, актуализирует платоновское понимание истины как перехода из небытия в бытие, преодоление границ просвещённости/непросвещённости. На передний план сценического пространства выводится образ Клеща-Харона, который сидит, «примеряя ключи к старым замкам», «у ног его – две большие связки разных ключей, надетых на кольца из проволоки» (NB: в древнегреческой мифологии образ Харона сопровождал «кошель с ключом (ключами)»). Ключи как емкий символический комплекс символизируют мировую ось, путь познания мудрости, возможность выбора, который допускает для себя человек. Использование в описании внутренности ночлежки архаизма «своды» («Потолок – тяжелые, каменные своды…») вырисовывает невидимую арочную мистическую дверь, ключи от которой во владении героев.

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

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

В атмосфере платоновского контекста можно говорить и о том, что важнейшую слагаемую философемы *Человек* Горький унаследовал от фундаментального (берущего начало от софистов) принципа древнегреческой логистики «Мера всех вещей – человек». Сущностная компонента – одухотворяющая и оплодотворяющая горьковская *Мысль* – в значительной мере производна от идейно-метафорической образности Платона. Так, в диалоге «Федр» Платон рассуждает о душе, которую он представляет в виде крылатой колесницы, за-

пряженной двумя конями. Ум исполняет в колеснице Платона роль возничего. У Горького «свободная подруга Человека» Мысль все и всюду прозревает своим «зорким, острым глазом», чтобы «растоптать все старое, все тесное и грязное <…> – и новое создать на выкованных Мыслью незыблемых устоях свободы, красоты и уваженья к людям» [2, с. 43–48] (поэма «Человек»). Именно эту идею (в весьма сходных выражениях) выскажет в последней «застольной беседе» «На дне» Сатин.

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

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

Уже в рамках первого явления первого акта в тексте пьесы почти незаметно и почти «беззвучно» прорывается слово-реактив *правда*. За бранными перепалками героев пунктирно намечается мотив (позже лейтмотив) правды/лжи. В пререканиях Квашни и Клеща, в апелляции к трудной судьбе замужней Анны торговка пельменями бросает: «А-а! Не терпишь ты правды!..» И с этим восклицанием в текст пьесы входит один из вариантов истины – правды о судьбе женщины в современном мире. Понимание «низких» правд постепенно, но неизменно выскажут все другие пещерные персонажи, каждый по-своему экспонируя собственной судьбой некую долю истины. Появляющиеся на сцене почти одновременно, «право голоса» герои обретают последовательно, и в этом смысле важным оказывается то, что зачин спора о человеке и правде начинают обитатели ночлежки, проживающие на кухне (Квашня, торговка пельменями, Барон и Настя).

Для создателя пьесы (в духе Платона) близость к кухне становится знаком и укором человечеству в низменности и животности интересов, в стрем-

лении к наполнению желудка. Неслучайно финальный «пиршественный» монолог Сатина обращен против сытости – «Я всегда презирал людей, которые слишком заботятся о том, чтобы быть сытыми... <…> Человек – выше сытости!..»

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

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

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

не роковую страсть к красавице Василисе, а нежную заботу о мягкой и чистой Наташе.

Сигналом сближения образов Пепла и Челкаша становится сон, который видит герой «На дне»: «…будто ловлю я рыбу, и попал мне – огромаднейший лещ!..» Именно как рыбную ловлю описывал Челкаш поплечнику Гавриле особенность предстоящей работы: «Какой [работы]? <…> – Рыбу ловить поедем. Грести будешь...»

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

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

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

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

Самый трагичный, но и самый последовательный выбор в «На дне» делает Актер. Слово «актер» («артист») в метасознании начала XX в. сопровождалось символическим смыслом, и его мотивный комплекс стремился к формированию модели мира, в центре которого стоял творец-создатель – Человек-

Артист (как, напр., у А. Блока). В отличие от «простых» Анны или Клеща, наивной Насти, приземленной Квашни, Актер причастен знанию и просвещению. Он напрямую связан с центральной дуалистической парой Сатин – Лука (Актер // Сатин, Актер // Лука).

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

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

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

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

На сцену нового постояльца – старика-любомудра – выводит Наташа, героиня «с чистой рукой» (в определении Пепла). Недо-человеки, «дикие» люди драматургически сталкиваются с вновь появившимся персонажем, что-

бы эксплицировать, с одной стороны, новый этап вочеловечения, с другой – предложить возможный/невозможный, по Горькому, путь вызревания Человека. Ранее пунктирно намеченная линия христианской образности находит свое законченное оформление, обретая личностное воплощение в характере Луки – неслучайно значение имени Лука «свет» (*лат.*) [4, с. 227]. Условно тьма «античности» сменяется светом «христианства».

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

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

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

Однако репрезентация философии утешения и смирения предстает в тексте пьесы убедительно и действенно. Лука с первых же реплик включается в спор о Человеке, высказывая суждения о равенстве и братстве (ко всем обитателям ночлежки Лука обращается «братья» или «братцы»), поддерживает «диких» и «темных», пребывающих в страхе героев-ночлежников. И если в начале пьесы Горький-Платон показал героев – полу-животных, зверей, то с появлением Луки-Толстого в тексте зазвучали мотивы-идеи «все… равны», «все – люди». Лука – герой-деятель, а не наблюдатель. Знаменательно, что *дело* (подмести пол), которое никто из ночлежников так и не выполнил, взял

на себя прохожий (преодолевающий дорогу) странник Лука. В духе Платона Лука уравнивает понятия *порядок* и *чистота*: «всё порядка нет в жизни… и чистоты нет», обнаруживая генетическую связь понятий – беспорядок (хаос) // чистота (космос).

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

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

Смерть Актера, по замыслу драматурга, должна была служить своеобразным – апофатическим, по Горькому – прославлением/низвержением образа Луки, сигналом лживости утешений безумца-Луки и одновременно – философских положений Толстого (и христианства). Однако смешение разнохарактерных теорий, к которым апеллировал Горький в процессе создания пьесы, позволяют иначе взглянуть на образ, характер и смерть Актера. Герой оказывается персонажем принципиально биполярным, колеблющимся, в судьбе которого обнаруживается оригинальный синтез платонизма и христианства. С одной стороны, по Платону, поэты и актеры в своем копировании и воспроизведении действительности обречены на роль «недостоверных подражателей», т.е. людей по-своему «слабых». Но в рамках платоновской системы ценностей выбор смерти рассматривался как поступок сильный. С другой

стороны, в рамках православных представлений – самоубийство недопустимо и осуждаемо церковью. Между тем русская классическая литература создала высокий трагический образец самоубийцы Катерины («Гроза» Островского), и в рамках этой парадигмы смерть Актера – это сильный и осознанный выбор, нежелание принимать жизнь без*душ*но, будучи лишенным души и веры. Как для героини Островского смерть была обретением свободы и избавлением от самодурства «темного царства», так и для Актера, пробужденного речами Луки от бессознательности и *сна*, самоубийство стало знаком возрождения в нем Человека, способного осознать и не принять собственную ничтожность и малость.

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

В контексте размышлений о смерти Актера и в ожидании экспликации Сатиным горьковских суждений о Человеке важно остановиться на понимании смысла исчезновения Луки и интерпретации связанных с этим событий. Как показывает текст Горького, случайных эпизодов и картин в пьесе нет – потому тем более существенными представляются моменты, акцентированные драматургом в конце третьего акта – в преддверие и в момент убийства Костылева.

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

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

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

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

Между тем на фоне предшествующего дерзкого и решительного поведения Луки рождается и иное предположение – Костылева мог убить беглый каторжник, скрывающийся от полиции беспаспортный Лука (Сибирь, отсутствие документов, «таинственность» Луки сквозным мотивом проходили через всю пьесу). «Стечение обстоятельств» – объявленный уход, невидимый никем упавший старик Костылев – дают основание предполагать, что роль убийцы мог взять на себя и Лука. Старцу-страннику не страшна тюрьма, о чем он ясно высказался Костылеву, но герой-делатель, способный на поступок, возможно, избавляет ночлежников от тяжкого греха, принимая его на себя. Не обвиняя героя в преступлении, Горький тем не менее оставляет возможность для подобной интерпретации, порождая неканоническую параллель, в которой герой принял на себя искупительную жертву. Растущие в горьковском сознании атеистические тенденции допускали вольность и «апокрифичность» подобной версии[1].

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

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

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

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

Среди героев деятелей и наблюдателей Сатин скорее наблюдатель, созерцатель, что, по Платону, и делает его философом-мыслителем, подлинным

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

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

Идеал, по Ницше, может быть реализован лишь при условии, что человечество возвратится к истокам своей истории, когда жизнью правили сильнейшие – люди, не отягощенные ни бытовыми, ни социальными, ни религиозными ограничениями и потому абсолютно свободные. Сильные («хозяева», в терминологии Ницше) ценят личное достоинство, решительность, самоуверенность, неистощимую энергию в достижении цели. Слабые («рабы», термин Ницше) пристрастны сострадательности, милосердию, альтруизму. По мысли Ницше, христианская религия отрицает свободу мышления, смирение лишает самостоятельности, альтруизм ограничивает выбор человека. Потому для философа важно возродить идеал сильной и свободной личности – идеал античности (и возрождения), отказаться от христианского культа слабости, жертвенности, униженности. По-своему модифицируя и адаптируя философию Ницше к собственному мировосприятию (в «Беседах о ремесле» Горький признавался, что «снабдил» своих героев-босяков «кое-чем от философии Ницше»), писатель следует многим положениям ницшеанской теории в борьбе за «лучшего человека». Сатин: «Что такое человек?.. Это не ты, не

я, не они... нет! – это ты, я, они, старик, Наполеон, Магомет... в одном! <…> Понимаешь?..» Симптоматично, что в системе доказательств Сатин называет имена Наполеона и Магомета – классические образцы «сверхлюдей» Ницше, упоминаемых в т.ч. и в теории «права имеющих» Раскольникова. Сатин не поясняет, в чем суть правды и существо мыслей гордого человека. Но ранние романтические рассказы Горького – «Макар Чудра», «Старуха Изергиль», «Челкаш» и др. – не оставляют сомнения, каков идеал Человека у писателя.

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

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

Примечание

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

Список литературы

1. Горький М. На дне / Избранные соч. – М.: Худож. лит., 1986. – С. 890–951.

2. Горький М. Человек / Максим Горький: pro et contra: антология / Вст. ст., сост. и прим. Ю.В. Зобнина. – СПб.: Изд-во РХГИ, 1997. – С. 43–48.

3. Горький М. Челкаш / Избранные соч. – М.: Худож. лит-ра, 1986. – С. 20–130.

4. Тихонов А.Н., Бояринова Л.З., Рыжкова А.Г. Словарь русских личных имен. – М.: Школа-пресс, 1995. – 736 с.

THE PHILOSOPHY OF "HUMANIZATION" OF M. GORKY: THE PLAY "THE LOWER DEPTHS"

O. Bogdanova

The article offers a new perspective on the reading of the play "The lower depths" by M. Gorky and a new insight into understanding its ideological and philosophical framework. In contrast to the usual dualism that accepted in Russian science ("verity" or "compassion", "truth"

or “lie”) the article examines the triad of the philosophical ideas “platonism – Christianity – the new philosophy”, which is consistently mediated by the ideas of Platonism, the doctrine of Leo Tolstoy and nietzscheanism. The article shows how “wild” humans-animals (according to Platon), through religious believers in one God (Christ), the heroes of the play climb to the highest step of the evolutionary ladder – to a Proud Man (following Nietzsche). So, each of the characters of the Gorky’s drama embodies a certain stage of ascension. The analysis of the play suggests a solution of the question who was a real killer of the owner of the house Kostylev and offers the interpretation of “ambiguous” final words of the play.

Keywords: history of Russian literature of the twentieth century, plays, Gorky, the play “The lower depths”, philosophical structure, figurative system.

УДК 821.161.1

М. ГОРЬКИЙ – РЕДАКТОР АНТИВОЕННЫХ СБОРНИКОВ

© 2016 г. ***О.В. Быстрова***
Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН
bystrova63@mail.ru

Поступила в редакцию 01.09.2016.

Все больше и больше времени отделяет нас от окончания Великой Отечественной войны, когда, казалось бы, фашизм уничтожен был раз и навсегда. Тем не менее эта тема не теряет актуальности и будоражит общество и сегодня.

Столкновение в противоборстве понятий фашизма и антифашизма (равно как фашистов и антифашистов) предполагает увидеть события бурного XX столетия в диалектическом развитии борьбы различной идеологии, понять глубже противостояние Советского Союза и фашистской Германии. На этой линии противостояния Горький является, пожалуй, одним из немногих, кто, связывая миры разной идеологии, стал биографической персоналией, связанной с антифашистской борьбой.

Предпринятый в статье анализ событий, происходящих в стране, и позиции художника во временных рамках, когда еще не наступила война, позволяет осознать глубинные предтечи и истоки тех страшных событий, которые развернутся уже после смерти писателя. Но художественное чутье и интуиция Горького, его прекрасное знание человека и понимание внутренних течений политических игр государств рассматривается как провидение страшных событий грядущего. Его умение организовать работу писателей по составлению антифашистских сборников анализируется через призму дальнейшего их использования в годы начавшейся войны.

Публицистика М. Горького и его письма 1930-х годов, работа писателя над сборником своих статей «На страже», а также сборников «День мира», «Лицо современного империализма» и в серии «История Гражданской войны», равно как и его неоднократные выступления свидетельствовали об опасности усиления фашизма в Европе, об этом он говорил в своем обращении к участникам Международного конгресса писателей в защиту культуры в 1935 г.

***Ключевые слова*:** М. Горький, редактор, «На страже», «День мира», «Лицо современного империализма», антифашистское движение, оборонная комиссия ССП.

Образование Советского государства буквально разорвало весь мир на два лагеря: лагерь социализма и лагерь капитализма. Это деление априори в своей основе подразумевало непримиримую войну одного лагеря с другим. Это вполне объяснимое «напряженное внимание к России со стороны всего трудового человечества», т.к. рабочие страны делают «мировое, планетарное дело» [1, с. 195], наталкивается на противодействие – идейное, религиозное, социальное, философское, физическое – другого лагеря. Это противодействие непременно выливается в войны – локальные или масштабные. Горький однажды заметил: «…война – сплошное зверство и что на войне люди, ни в чем неповинные друг перед другом, истребляют друг друга, будучи насильно поставле-

ны в состояние самообороны. Я знаю, что войны организуются капиталистами в целях утвердить порядок, который делает обычными ежедневные зверства "мирного" времени, в целях личного обогащения, а не в интересах нации…» [2, с. 237].

Писатель чутко реагировал на все формы проявления классовой не справедливости. Горький неустанно предупреждал, что капиталисты Европы, Америки, Японии заняты подготовкой к новой войне – «новой международной бойне, которая истребит миллионы молодежи, уничтожит на миллиарды предметов первой необходимости, распылит по земле и потопит в морях миллионы тонн металла, сожжет и разрушит города, испортит, отравит газами и трупным ядом плодородные почвы» [3, с. 208].

На линии противоборства капиталистического и социалистического миров фигура Горького выделяется своим мощным авторитетом. Призывая выступить против собственников, которые «защищая свою власть и жизнь, снова пытаются затеять бойню» [4, с. 360], он сам сделал очень много в деле борьбы против войны, поразившей мир в XX столетии. И как художник, и как публицист, и как редактор.

Горьковские статьи конца 1920-х и первой половины 1930-х гг. можно назвать «историей болезни» капитализма, наивысшим пиком которой станет война между сложившимися государственными системами.

В ноябре 1929 г. к Горькому обратился критик А.К. Воронский с просьбой поддержать его проект – ежемесячный журнал «Война». Согласившись, Горький 27 ноября 1929 г. обратился к И.В. Сталину: «…я за проект Воронского издавать журнал "Война", – объективная необходимость такого издания, в частности, подтверждается нашими отношениями с Китаем» [5, с. 184].

Сталин ответил писателю: «Обсудив серьезно вопрос об организации специального журнала "О войне", мы пришли к тому, что нет сейчас оснований для издания такого журнала. Мы думаем, что целесообразнее будет трактовать вопросы войны (я говорю об *империалистской* войне) в существующих *политических* журналах. Тем более, что вопросы *войны* нельзя отрывать от вопросов политики, выражением которой является война» [6, с. 174]. И замысел журнала не был реализован, однако отчасти он был воплощен в проекте издания журнала «За рубежом», который можно считать вкладом Горького в дело антифашистской пропаганды, так как журнал публиковал статьи, посвященные положению дел в фашистской Германии, Италии, Японии.

В 1928 г. Госиздатом была начата работа по подготовке Полного собрания сочинений писателя, в котором редактурой текстов занимался И.А. Груздев. В процессе подготовки собрания сочинений к изданию сложилась ситуация, о которой Груздев 8 марта 1930 г. запрашивал мнение Горького: «Дело в том, что москов<ский> Гиз звонит мне сегодня по телефону в Ленинград и сообщает, что ввиду избытка свободных листов (собр<ание> соч<инений> рассчитано на 36 книг), желательно, чтобы я заполнил собрание новыми Вашими вещами (т.е. теми очерками и статьями, что появились последние 1½–2 г. <…> Необхо-

димо составить отдельный том (24-й) листов 10–12…» [7, с. 219]. Ответ Горького был категорическим: «…я против, – решительно против – включения моих статей в “Собр<ание> соч<инений>”. Нахожу это преждевременным. Все эти статьи подлежат разработке, переработке и вообще – серьезному просмотру автором, а у меня для этого – нет времени» [7, с. 221].

Тем не менее заинтересованность Госиздата в проекте сохранилась, так как было получено согласие на отдельное издание. В конце марта 1931 г. Груздев вновь обратился к Горькому: «Гиз поручил мне собрать Ваши статьи и рассказы за последние годы. Я разделил их предположительно так: 1. Политические статьи. 2. Очерки и рассказы. 3. Статьи о литературе и прессе <…> Названия многих статей, по-видимому, принадлежат газете…» [7, с. 264–265]. Эта изыскательская работа Груздева претворилась в издание сборника статей писателя «Публицистические статьи» [см.: 8].

Как будто одновременно в 1931 г. был выпущен другой сборник публицистических статей писателя «Будем на страже» [см.: 9]. В состав этого сборника, изданного «Московским рабочим», вошли статьи: «Под красными знаменами», «Механическим гражданам», «Еще о “Механических гражданах”», «Циничное бесчеловечие…», «Пальцы могучей руки рабочего класса», «О предателях», «Об умниках», «К рабочим и крестьянам», «Если враг не сдается, – его уничтожают», «Гуманистам», «О солитере», «О цинизме», «Ответ на анкету журнала “Vu”», «Школе взрослых в Смоленске», «Ураган, старый мир разрушающий», «Заре Востока», «По поводу одной легенды», «Клевета и лицемерие», «О действительности» и «Дружеская перекличка» (всего 20 статей).

Особое внимание обращает на себя статья «Ответ на анкету журнала “Vu” ». Немного предыстории: 23 декабря 1930 г. главный редактор журнала «Ву» (“Vu”) В. Люсьен отправил в Сорренто письмо, в котором писал о замысле издания нового номера журнала, полностью посвященного «новой войне»: «…номер будет озаглавлен “Будущая последняя война”» [10], и просил Горького ответить на вопросы, среди которых главным был следующий: «Надо ли опасаться новой войны?». Горький откликнулся, и уже 3 января 1931 г. статья была отправлена в редакцию журнала; в Советском Союзе она была напечатана в центральной печати 2 февраля 1931 г. Характерной особенностью этой статьи стало обращение Горького к первоисточнику, который в авторском тексте становился дополнительным доказательством. Так, в своем ответе на вопрос – какова будет будущая война – Горький приводит цитату из записей бывшего премьера Франции Кайо: «Прочь иллюзии! Последняя война была войной тяжелой артиллерии, пулеметов и подводных лодок; будущая война, если только человечество безумно на нее согласится, будет войной химической, войной газовой…» [11, с. 362].

Красной нитью через весь сборник проходила мысль – «Народ Союза Советов не хочет войны <…> он не боится ее и готов к ней» [12, с. 233]. В статье «Циничное бесчеловечие…» четко звучала и позиция самого автора: «Я всю жизнь был “пацифистом”. Война вызывала у меня только отвращение, стыд за

людей и ненависть к зачинщикам массовых убийств, к разрушителям жизни <…> после той героической войны, которую победоносно провел голодный, босой, полуголый наш рабочий и крестьянин <…> я тоже убедился в неизбежности смертельного боя <….> если вспыхнет война против того класса, силами которого я живу и работаю – я тоже пойду рядовым бойцом в его армию…» [13, с. 48–49].

Подбор статей, посвященных внутреннему положению дел в стране, тоже был связан с будущей войной. Во многих статьях звучало лейтмотивом: «Недобитый враг внутри страны Союза Советов – это верный враг и пособник врагу вне ее» [14, с. 7].

27–29 августа 1932 г. в Амстердаме (Голландия) состоялся Антивоенный конгресс. В состав делегации от Советского Союза входили М. Горький, Н.М. Шверник и Е.Д. Стасова. Однако советскую делегацию не пустили на конгресс, мотивируя тем, что советские делегаты не успели своевременно оформить визы.

Во второй половине 1932 г. «Партийным издательством» был выпущен сборник статей Горького [см.: 15]; предположительно, это был выпуск политического назначения для обращения внутри страны; письма «Партийного издательства» к писателю с просьбой издания пока не найдены.

В состав этой небольшой брошюры были вновь включены три статьи: «Делегатам Антивоенного конгресса: речь, которая не была произнесена», «Письмо по поводу 10-летия газеты “Заря Востока”» и «О “третьем” бойце».

В своей речи, «которая не была произнесена», Горький весьма точно определил выбор, перед которым оказались европейские интеллигенты: «…перед мастерами культуры история твердо поставила вопрос – что же необходимо: преступные войны одной национальной группы капиталистов против другой… или необходима война пролетариев всех стран против капиталистов все стран… С кем должны идти в будущее мастера культуры…» [16, с. 344]. Красной нитью через весь сборник проходила мысль – «Союз Советов имеет хорошо вооруженную армию, каждый боец, которой прекрасно знает, что он будет драться за свою свободу, за свободу страны, где он полноправный хозяин» [12, с. 233].

В этом же году Государственным военным издательством был выпущен сборник статей Горького под названием «Против империалистической войны и интервенции» [см.: 17]. Изданию было предпослано посвящение: «40-летнему юбилею литературной деятельности Алексея Максимовича Горького – великого пролетарского писателя, непримиримого борца, друга Красной армии и почетного красноармейца 3-го С.П. Московской пролетарской дивизии – Воениздат посвящает выпуск этой книги».

В 1933 г., при подготовке второго издания Полного собрания сочинений в Государственном издательстве художественной литературы И.А. Груздев вновь обратился с вопросом о его публицистике: «Отдел подписных изданий москов. ГИХЛа объявляет новую подписку на Собрание Ваших сочинений…

В связи с этим он запрашивает меня, что можно включить нового в это повторное издание… и можно ли включить… “Статьи”…» [7, с. 293] и вновь получил отказ: «…мне кажется, что нет надобности включать в “Собрание сочинений” “Статьи”, а м.б., следовало бы издать их отдельно – думать так позволяют мне частые требования на эти статьи – требования, обращаемые непосредственно ко мне» [7, с. 294].

Груздев взялся за работу и 17 февраля 1933 г. отправил в Сорренто сборник статей с просьбой: «Посылаю Вам экземпляр первого издания 1931 года и – при этом письме – предположительный состав дополнения к нему. Первое издание посылаю на тот случай, если бы Вы захотели что-либо изменить <…> Затем: 1) остается ли предисловие и 2) утверждаете ли Вы название “Публицистические статьи” для второго издания?» [7, с. 306].

В первом издании было опубликовано 53 статьи, во второе были добавлены статьи «Народ должен знать свою историю!», «История молодого человека», «За работу!», «Об анекдотах – и еще кое о чем», «О “праве на погоду”», «С кем вы, “мастера культуры”?», «О работе по “Истории фабрик и заводов”», «О старом и новом человеке», «Еще раз об “Истории молодого человека XIX столетия”», «Рабочие пишут историю своих заводов», «Делегатам Антивоенного конгресса», «О “солдатских идеях”», «О самом главном», «Работнице и крестьянке», «О воспитании правдой» (15 статей).

Статьи, как первого, так и второго издания, свидетельствовали среди многих тем, затрагиваемых автором, об их антивоенной направленности. В своих статьях автор убедительно показывал, что капиталистический мир пытается скомпрометировать Страну Советов в глазах зарубежного пролетариата и развязать войну. Он знал, что однажды люди планеты будут стоять перед выбором: с кем они? И не случайно программной статьей 1932 года можно считать его публицистическое эссе «С кем вы, “мастера культуры”?», в котором вопрос: «С чернорабочей силой культуры за создание новых форм жизни, или вы против этой силы, за сохранение касты безответственных хищников…» [18, с. 269] – заставлял сделать однозначный выбор.

2 ноября 1933 года к Горькому обратилась группа писателей из Оборонной комиссии при Оргкомитете ССП (Ленинградское отделение): «Близится двадцатилетие со дня объявления империалистической войны. Буржуазия, ищущая выхода из кризиса на путях новых, еще более кровопролитных и жестоких войн, организует самую беззастенчивую свистопляску вокруг этого “юбилея”. Особенно в тех странах, где капитализм установил открытую фашистскую диктатуру <…> Мы предлагаем сорганизовать группу писателей <…> смогли бы коллективно дать к юбилею империалистической войны двухтомник на тему «лицо современного империализма» – (правдивая история современных войн). Эта книга в острой памфлетной форме, используя фактический материал, вскрыла бы подлинную сущность империалистической “героики”. Эта книга оказалась бы живым “адрес-календарем” пролетарской ненависти к тем, кто является подлинным зачинщиком мировой бойни» [19]. Авторов

письма интересовало мнение Горького: «Мы хотели бы, Алексей Максимович, услышать Ваши соображения в связи с этим начинанием. Мы обращаемся к Вам с просьбой возглавить и поддержать его и, кажется нам, что Вы сочтете неоспоримым актуальность и своевременность такого начинания. Мы не мыслим своей работы вне Вашего принципиального руководства и очень хотели бы надеяться, что Вы – как художник – примете в ней участие» [19]. И далее в письме был указан предполагаемый состав редакционной группы: «К работе над сборником мы намереваемся привлечь следующих писателей и критиков: Вишневский, Кнехт, Лапин, Лейтес, Павленко, Славин, Соболев, Субоцкий, Н. Тихонов, Федин. Это писатели и критики, работающие и умеющие работать над интернациональной тематикой. Н. Тихонов уже дал книгу "Война". Лапин хорошо знает японский военный материал, Кнехт – финляндский, Павленко – французский, Соболев – автор "Капитального ремонта" может дать много интересного в этой области; Вишневский, работающий над эпопеей "Война", – внимательно изучает этот материал; А. Лейтес готовит специальную книгу "Литература войн и революций" (о милитаристской и антимилитаристской пропаганде в художественной литературе)» [19]. Адресаты были уверены: «Мы надеемся, что к Съезду советских писателей наша работа будет в основном закончена, и книга сможет быть выпущена своевременно к 20-летию со дня объявления империалистической войны <…> и сыграет колоссальную интернациональную роль в деле мобилизации трудовых масс против нового тура империалистических войн» [19].

Горький откликнулся 13 ноября 1933 г. и ответил инициатору письма – критику Лейтесу: «Ваше и товарищей Ваших начинание – Александр Михайлович – мне кажется весьма своевременным, серьезным и ответственным. Готов принять посильное участие в деле издания намеченного Вами материала, но – разрешите указать, что книга эта должна дать максимум фактов и минимум комментария, причем последние должны быть идеологически предельно строги и ярки <…> Жду плана, желаю успеха в деле» [20].

Предложенный ленинградцами труд действительно был актуален, т.к. в Германии и Италии определилась ударная сила капиталистов – фашизм, который нагло заявлял о себе агрессивным отрицанием всего, «что существует под именем европейской культуры» [21, с. 449].

Стоит отметить, что Горький в статье «О культурах» развил эту мысль: «Фашизм есть порождение буржуазной культуры, находящейся уже в состоянии гниения и распада, ее раковая опухоль. Теоретики и практики фашизма – авантюристы, выдвинутые буржуазией из своей среды. В Италии, Германии буржуазия передала политическую, физическую власть в руки фашистов <…> Она удовлетворенно наблюдает и поощряет не только гнуснейшее истребление фашистами пролетариев, но позволяет фашистам преследовать и выбрасывать за границы родины литераторов и работников науки – т.е. представителей ее же интеллектуальной силы, которой она, еще недавно, гордилась и хвасталась…» [22, с. 453].

Горький предвидел, что новую бойню организуют именно фашисты. Писатель был уверен, что не только он, но и «все честные литераторы мира выступают против фашизма и мерзостей его» [21, с. 450].

Позже Лейтес писал о необходимости выпуска этого сборника: «Нигде так сильно не отстает советская литература от огромных побед социалистической страны, как на участке тематики “капиталистического окружения” <…> Многотомник “Лицо империализма” мы должны сделать действующим арсенала советской литературы на тематике капиталистического окружения» [23, с. 210–211]. Книга не была подготовлена к съезду; после войны А.М. Лейтес издал отдельной брошюрой свой материал, ранее планируемый в сборник [см.: 24]. В своих воспоминаниях он оставил очень интересное наблюдение. Лейтес вместе с группой писателей встречал Горького, когда тот возвращался из Сорренто в Россию. Учитывая, что незадолго перед этим Горький был избран почетным председателем ЛОКАФ, с военными писателями он имел продолжительную беседу: «Говоря о “капиталистическом окружении” <…> и, в частности, о фашистской Италии, писатель дважды повторил, что ненависть к врагу должна быть зрячей, что в настоящем искусстве, как и в настоящей политике, нет и не может быть места для дальтоников» [25, с. 3].

Еще один аспект работы Горького, который должен быть упомянут: это работа для серии «История Гражданской войны», первый том которой вышел в 1935 г. [см.: 26]. В рамках серии были предприняты издания сборников, как сопутствующих документально-художественных изданий, среди которых укажем только два, в которых Горький непосредственно принимал участие как редактор. Это сборник «Таежные походы» (1935), посвященный истории партизанского движения на Дальнем Востоке; книга документов «Крах германской оккупации на Украине», вышедшая в начале 1937 г. с характерным подзаголовком: «По документам оккупантов».

Стоит отметить, что Горький пересматривал огромное количество воспоминаний, которые предлагались в такие книги-спутники, редактировал материал авторов, впервые взявшихся за перо, с тем чтобы изложить свои воспоминания и обобщить опыт военных сражений. Так, в предисловии к книге «Таежные походы» было указано, что сборник «написан руководителями и рядовыми участниками борьбы с интервентами, главным образом с японцами, и с белогвардейцами на Дальнем Востоке в 1918–1922 гг.». При этом особо оговаривалась главная цель сборника: «Молодому поколению нашей социалистической родины, не прошедшему школы Гражданской войны, так же как и пролетариям и трудящимся других стран, есть чему поучиться у старших товарищей, боровшихся за установление власти Советов на Дальнем Востоке <…> На берегах Амура и Тихого океана стоит в настоящее время на страже мира спаянная единой волей, действительно непобедимая Красная армия. Прежде чем попытаться осуществить свои дерзкие захватнические планы, пусть те группы японских милитаристов, которые толкают свою страну на войну против Советского Союза, припомнят, что они встретили 13–17 лет на-

зад. Это поможет им представить себе, что они могут встретить теперь на границах Советского Союза» [27, с. 6].

18 июня 1936 года Горький умер, а ровно через месяц началась Гражданская война в Испании, этот пролог к будущей мировой войне. Всего этого Горький не увидел, но мы помним, что писатель неоднократно выступал с заявлениями, предупреждающими об опасности усиления конфронтации между социализмом и капитализмом, об усилении фашизма в Европе, которое принесет миру только разрушение.

Список литературы:

1. Горький М. Советская Россия и народы мира / Полн. собр. соч.: В 30 т. – М.: ГИХЛ, 1953. – Т. 24. – С. 193–195.
2. Горький М. Гуманистам / Полн. собр. соч.: В 30 т. – М.: ГИХЛ, 1953. – Т. 25. – С. 235–241.
3. Горький М. По поводу чуда / Полн. собр. соч.: В 30 т. – М.: ГИХЛ, 1953. – Т. 27. – С. 205–209.
4. Горький М. Бойцам Красной армии / Полн. собр. соч.: В 30 т. – М.: ГИХЛ, 1953. – Т. 26. – С. 360.
5. Известия ЦК КПСС. 1989. – № 3. – С. 183–187. (Стоит отметить, что под упоминаемыми событиями в Китае, имеются в виду события 10–11 июля 1929 г., когда китайские власти захватили КВЖД, которой, по Советско-Китайскому соглашению 1924 г., совместно управляли СССР и Китай. Красная армия была вынуждена дать вооруженный отпор военным провокациям на границе).
6. Сталин И.В. Сочинения: В 12 т. – М.: Ин-т Маркса – Энгельса – Ленина при ЦК ВКП(б), 1952. – Т. 12. – С. 173–177.
7. Переписка А.М. Горького с И.А. Груздевым /Архив А.М. Горького. – М.: Наука, 1966. – Т. XI. – 384 с.
8. Горький М. Публицистические статьи / Ред. и коммент. И.А. Груздева. – М.–Л.: ГИХЛ, 1931. – 344 с.
9. Горький М. Будем на страже: [Статьи]. – М.: ОГИЗ «Московский рабочий», 1931. – 154 с.
10. Архив М. Горького (Москва, ИМЛИ им. А.М. Горького РАН). – КГ-ин.-Ф 2-20-2.
11. Горький М. Ответ на анкету журнала “Vu” / Полн. собр. соч.: В 30 т. – М.: ГИХЛ, 1953. – Т. 25. – С. 360–364.
12. Горький М. К рабочим и крестьянам / Полн. собр. соч.: В 30 т. – М.: ГИХЛ, 1953. – Т. 25. – С. 230–234.
13. Горький М. О бесчеловечии / Полн. собр. соч.: В 30 т. – М.: ГИХЛ, 1953. – Т. 25. – С. 47–49.
14. Горький М. Под красными знаменами / Будем на страже. – М., 1931. – С. 3–8.
15. Горький М. На страже СССР: [Статьи]. – М.: Партиздат, 1932. – 77 [2] с.
16. Горький М. Делегатам Антивоенного конгресса: Речь, которая не была произнесена / Полн. собр. соч.: В 30 т. – М.: ГИХЛ, 1953. – Т. 26. – С. 341–349.
17. Горький М. Против империалистической войны и интервенции: Сборник избранных статей / Ред. Х. Сейфи. – М.: Гос. воен. изд-во, 1932. – 88[2] с.
18. Горький М. С кем вы, «мастера культуры»? Ответ американским корреспондентам / Полн. собр. соч.: В 30 т. – М.: ГИХЛ, 1953. – Т. 26. – С. 248–269.
19. Архив М. Горького (Москва, ИМЛИ им. А.М. Горького РАН). КГ-п-44-10.
20. Архив М. Горького (Москва, ИМЛИ им. А.М. Горького РАН). ПГ-рл-23-21-2.

21. Горький М. Обращение к Конгрессу защиты культуры / Полн. собр. соч.: В 30 т. – М.: ГИХЛ, 1953. – Т. 27. – С. 449–450.

22. Горький М. О культурах / Полн. собр. соч.: В 30 т. – М.: ГИХЛ, 1953. – Т. 27. – С. 453–466.

23. Лейтес А. Предохранитель спущен // Знамя. – 1934. – № 3 (Март). – С. 210–211.

24. Лейтес А.М. Литература современного американского империализма. – М.: Правда, 1947. – 24 с.

25. Лейтес А. История одного письма // Литературная газета. – М., 1968. – № 8. – 21 февр. – С. 3.

26. История Гражданской войны в СССР. Подготовка великой пролетарской революции (От начала войны до начала октября 1917 г.) / Под ред.: М. Горького, В. Молотова, К. Ворошилова, С. Кирова, А. Жданова, А. Бубнова, Я. Гамарника, И. Сталина / Сост.: А.Л. Бирман, В.А. Быстрянский, М. Горький, С.М. Диманштейн, Л.Г. Долецкий, Л.Н. Крицман, Н.В. Крыленко, М.И. Кубанин, Д.З. Мануильский, И.И. Минц, В.П. Милютин, О.А. Пятницкий, Ф.Ф. Раскольников, А.И. Стецкий, Б.М. Таль, И.П. Товстуха, А.Ж. Угаров, Р.Н. Эйдеман. – М.: ОГИЗ, 1935. – Т. I. – 350 с. (2-е издание этой книги вышло в 1936 г.); История Гражданской войны в СССР. Великая пролетарская революция (Октябрь – ноябрь 1917 года) / Под ред.: М. Горького, В. Молотова, К. Ворошилова, С. Кирова, А. Жданова, И. Сталина / Сост.: Г.Ф. Александров, И.И. Минц, П.Н. Поспелов, Ем. Ярославский, Э.Б. Генкина, Е.Н. Городецкий, И.М. Разгон, И.П. Товстуха. – М.: Гос. изд-во полит. лит-ры, 1943. – Т. II. – 656 с.

27. Таежные походы. Сборник эпизодов из истории Гражданской войны на Дальнем Востоке / Под ред. М. Горького, П. Постышева, И. Минца. – М.: Изд-во «История Гражданской войны», 1935. – 501 с.

M. GORKY – EDITOR OF THE ANTI-FASCIST COLLECTIONS

O. Bystrova

More and more time separates us from the end of world war II, when it seemed that fascism had been destroyed once and for ever. However, this topic does not lose relevance and dominates the society today. Clash in the confrontation of the concepts of fascism and antifascism (as well as fascists and anti-fascists) expects to see the events of the turbulent twentieth century in the dialectical development of the struggle of different ideologies to understand the deeper confrontation between the Soviet Union and Nazi Germany. On this line of confrontation is Gorky, perhaps, that among the few figures that by linking the worlds of different ideology, became the biographical personality associated with the anti-fascist struggle.

Taken in the article the analysis of developments in the country, and the position of the artist within the framework of time, yet when the war came, allows to understand the profound previous events and the origins of those terrible events that will unfold after the death of the writer. But artistic flair and intuition of Gorky, his perfect knowledge of man and the understanding of the internal currents of political games of the States is seen as the Providence of the terrible events to come. His ability to organize the work of writers on the drafting of the anti-fascist collections analyzed through the prism of their further use in the years of the war.

Journalism of Gorky and his letters 1930-ies, the work of a writer on a collection of his articles "On guard" and collections of "Day of peace", "The Face of modern imperialism" and in the series "History of the Civil war", as well as his repeated statements testified about the danger of strengthening of fascism in Europe, he spoke about it in his address to the participants of the International Congress of writers in defense of culture in 1935.

***Keywords*:** Gorky, editor, "On guard", "Day of peace", "the Face of modern imperialism", anti-fascist movement, defense committee.

УДК 316.1

КОНЦЕПТ КРАСОТЫ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ А.М. ГОРЬКОГО 1910-х ГОДОВ

© 2016 г.

И.В. Васильева
Московский госуниверситет им. М.В. Ломоносова
ivasi67@mail.ru

Поступила в редакцию 01.09.2016.

Концепт красоты в русской культуре начала XX века – сложное и многогранное явление, нашедшее свое воплощение как в целом в литературном процессе этого времени, так и в творчестве конкретных авторов. А.М. Горький создал свое особое представление о красоте, в основе которого лежит особая формула: красота-разум-справедливость-любовь. Целью данной статьи является исследование на конкретных примерах термина «концепт красоты» в рамках культурологического толкования этого понятия. Объектом исследования являются произведения А.М. Горького, созданные в 1910-е годы XX века. Предмет исследования – выявление когнитивных элементов стиля, организующих художественное единство произведения и создающих особую картину мира, представленную в творчестве писателя как особый вид действия, переданный как изображением процесса мышления, так и событийным планом повествования.

Ключевые слова: Концепт, красота, литература, творчество, воплощение, неоромантизм, традиция.

Концепт «красота» представляется одним из наиболее интересных объектов исследования, так как его интерпретация отражает особенности индивидуальной картины мира художника. Анализ концептов дает возможность восстановить основные мировоззренческие координаты личности, так как концепт «представляет собой продукт человеческой мысли и явление идеальное, а следовательно, присущее человеческому сознанию вообще, а не только языковому…» [1, с. 187].

Проза А.М. Горького 1910-х годов передает особое состояние художника, в котором выражено особое мироощущение, основанное на глубоком осмыслении (познании) определенной культурной среды, в которой в неразрывном единстве существуют Красота и Уродство. Так, Красота являет собой феномен иного – совершенного и гармоничного бытия, а уродство – предстает неотъемлемой частью земных страданий.

В произведениях писателя концепт красоты онтологичен, т.к. в нем заключена своеобразная теория бытия, основанная, прежде всего, на эстетическом наслаждении природой, нравственном совершенстве, духовной чистоте, важнейшей части мироздания и миропорядка (теории Сократа, Аристотеля, Платона). Настоящая не утилитарная Красота – чувство высокое, несущее с собой радость и созидание, противопоставленное тоске, пустоте, мраку. На

реализации этой биполярной модели мира построены многие произведения А.М. Горького 1910-х годов XX века.

Сквозной нитью первой редакции пьесы «Васса Железнова» (мать), созданной в 1910 г., является противостояние красоты, гармонии, с одной стороны, и уродства, грубости, пустоты – с другой. Уже само имя главной героини, переводимое как «пустыня», намечает этот контраст. Она сама, да и вся семья Железновых перестали замечать истинные человеческие радости, все сильнее и сильнее в их жизни ощущается прагматизм, власть денег, металла (железа), о чем настойчиво намекает фамилия героев. Да и семья ли это? Трудно назвать этим глубоко содержательным словом людей, которые не только не способны сострадать своим близким, но даже готовы навредить, напакостить им, покалечить и даже убить. Сыновья ненавидят собственную мать, ждут смерти отца, подставляют друг друга лишь бы получить то, что им причитается от наследства. Павел гневно бросает в адрес матери обвинение: «Сыном своим вы готовы землю копать, как лопатой, лишь бы денег добыть...» [2, с. 182]. Да и сама Васса распоряжается жизнями своих детей, как вещами, принадлежащими ей безраздельно, поскольку именно ее деньги в них вложены: «Для кого мы с отцом целковые-то копили? Для детей будто. А они – и не стоят целкового-то...» [2, с. 207]. Она оценивает своих близких исключительно с практической точки зрения – способен или нет кто-то из них продолжить дело и преумножить капитал. Однако даже эта, казалось бы, потерявшая способность видеть истинную красоту женщина способна наслаждаться расцветающим садом, надеясь, что именно он станет ее спасением: «Сад-то и не пропадёт... Забегают в нём детишки ваши... ласковые зверики...» [1, с. 221]. Нежность и душевная красота Вассы не случайно усиливаются еще одним женским образом, ее снохи Людмилы («людям милой»), помогающей главной героине обрести радость созидания. «Пустыня» начинает постепенно оживать, превращаясь в зеленый живой оазис, давая утешение двум женщинам, начинающим осознавать свое истинное предназначение в жизни и гармонию бытия. Словами Людмилы в пьесе говорит автор, именно он ярко демонстрирует читателю и зрителю способность нравственного возрождения даже такого человека, вокруг которого все мертво и безжизненно, как холодная зима. Зима – время бездействия, тоски, истинная жизнь замирает, а остается лишь бесполезная суета, убивающая душу: «Хорошо жить весной, летом, осенью... а зима – трудна и мне, и ей... Тесно как-то нам в доме... Не говорим ничего, а обе знаем, что думаем...» [2, с. 192]. Это уже не просто времяпрепровождение, это творчество, красота, в которую вложен труд, тяга к гармонии.

Таким же ярким красивым и вдохновенным представляется нам мир природы в повести «Детство». Тяжела и безрадостна жизнь маленького Алеши в доме деда. Грубость, пьянство, драки, побои, постоянное уродство жизни – все это сопровождает ребенка с первых дней приезда в Нижний Новгород. И уже кажется, что радости нет и быть не может. Но ребенок – есть лучшее воплощение настоящей, чистой красоты, а значит, и мир вокруг него не может

быть только уродлив и жесток. И снова созидательной, наполняющей душу ребенка светом и красками становится природа, любовь и уважение к которой перешли к Алеше от бабушки, женщины неграмотной, но тонко чувствующей, способной сострадать любой живой твари. На всю жизнь запомнил ребенок, как спасала она пойманного котом скворца, а вылечив птицу, стала учить его разговаривать, безмерно радуясь, когда птица произносила что-то похожее на слово «бабушка».

Для Алеши природа становится тем воплощением красоты и иной счастливой жизни, попадая в которую, он забывал обо всем на свете и наслаждался тишиной, покоем, умиротворенностью: «Однажды в субботу, рано утром, я ушел в огород Петровны ловить снегирей; ловил долго, но красногрудые, важные птицы не шли в западню; поддразнивая своею красотой, они забавно расхаживали по среброкованому насту, взлетали на сучья кустарника, тепло одетые инеем, и качались на них, как живые цветы, осыпая синеватые искры снега. Это было так *красиво* (курсив наш. – *И. В.*), что неудача охоты не вызывала досаду; охотник я был не очень страстный, процесс нравился мне всегда больше, чем результат; я любил смотреть, как живут пичужки, и думать о них.

Хорошо сидеть одному на краю снежного поля, слушая, как в хрустальной тишине морозного дня щебечут птицы, а где-то далеко поет, улетая, колокольчик проезжей тройки, грустный жаворонок русской зимы...» [3, с. 126]

Красоты в жизни Алеши совсем немного, но даже та, на которой останавливается взор или слух ребенка, укрепляет его веру в самого себя, в свои силы. В первую очередь это тихие молитвы бабушки, у которой, как говорит сам рассказчик, свой Бог в отличие от деда. И он всегда наделен красотой, ассоциируясь в сознании героя то с «яблоней в цвету», то с проникновенным пением певчих в храме, то со всем живым на земле. «Бог был самым лучшим и светлым из всего, что окружало меня, – бог бабушки, такой милый друг всему живому» [3, с. 89]. Именно мысли о Боге приносят в жизнь маленького Алеши, так не хватающую ему, красоту становятся «главной пищей <…> души, самым красивым в жизни» [3, с. 89].

С упоенного ощущения гармонии и даже благолепия начинается и рассказ с достаточно необычным для консонансной трактовки названием «Покойник» из цикла «По Руси». Главный герой, постоянно находящийся в пути, с особой глубиной и поэтичностью описывает красоту и широту русской природы. Золотое море колосьев перекликается с яркими солнечными лучами, создавая то первозданное изящество, которое способно открыть человеку истинное понимание бытия и красоты, казалось бы, в обыденном. «Шуршат мыши, качается и никнет к сухой земле тяжелый колос; в небе мелькают стрижи и ласточки, значит – где-то близко река и жилье. Глаза, блуждая в золотом море, ищут колокольни, поднятой в небо, как мачта корабля, ищут деревьев, издали подобных темным парусам, но – вокруг ничего не видать, кроме парчовой степи: мягкими увалами она опускается к юго-западу, пустынна, как небо, и так же

тиха <…> Вдруг дорога повернула в правую сторону – распахнулась стена хлебов и открыла степную балку, по дну ее вьется голубая река, новый мост висит над нею, отраженный в воде, – мост желтый, точно из репы вырезан» [4, с. 213].

Перед читателем возникает поистине идиллия жизни, своеобразный пир души. Но эта радость и восхищение, как часто это случается у Горького, резко сменяются контрастными – темными, бесцветными, совсем иными красками. Красота и жизнеутверждающее начало сменяется тоскливой реальностью. Неожиданно герою, как человеку грамотному, приходится выступать в роли дьячка, читать молитву над усопшим, ранее совершенно ему не знакомым. И вновь перед нами правда жизни, но если в начале рассказа она наполнена созиданием и прекрасными картинами природы, вдохновенными мыслями и ощущениями, то во второй половине – герой сталкивается с хмурой и тягостной повседневностью.

Мир погружается в темноту, и вокруг рассказчика уже не яркий, блещущий красотой, простор полей и степей, а грубая тоскливая реальность жизни, из которой хочется бежать или хотя бы мысленно перенестись туда, где преобладает эстетическое начало: «Мысленно ухожу из хаты в степь и смотрю оттуда на это жилье, затерянное на огромной земле: прижались к ней хатки, окна их слепы и черны, а в одном чуть мерцает над головою умершего человека плененный им огонь...» [4, с. 224]. Смерть, все традиции и обычаи с ней связанные, вызывает у живых лишь еще большее стремление к красоте, причем именно к внутренней, духовной, обогащающей. Не случайно поэтому в конце рассказа герой так радуется синему небу и улыбающемуся солнцу, образам, заключающим жизнеутверждающее начало.

Часто при упоминании понятия «красота» всплывает, выхваченная из текста романа Ф.М. Достоевского «Идиот», фраза: «Мир спасет красота». Но о какой красоте здесь идет речь? Несомненно, смыслоопределяющим значением этого утверждения и для Ф.М. Достоевского, и для А.М. Горького является высокая нравственность, моральное добро и любовь к миру. Для А.М. Горького важной частью этого мира является свободная, гармоничная, первозданная природа и совершенно особенный образ святости, способные преобразовать мир.

Таким образом, концепт красоты в произведениях А.М. Горького 1910-х годов XX века является важной частью нравственно-философской картины мира, созданной писателем.

Список литературы

1. Телия В.Н. Русская фразеология. Семантический, прагматический и лингвокультурологический аспекты. – М., 1996.

2. Горький А.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. – М.: ГИХЛ, 1949–1956. – Т. 12.

3. Горький А.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. – М.: ГИХЛ, 1949–1956. – Т.13

4. Горький А.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. – М.: ГИХЛ, 1949–1956. – Т. 11

THE CONCEPT OF BEAUTY
IN A.M. GORKY'S WORKS OF THE 1910-ies

I. Vassilyeva

The concept of beauty in the Russian culture of the early 20th century – a complex and multi-faceted phenomenon, which found its embodiment in the whole literary process in this period, and in the works of specific authors. AM Gorky created his particular idea of beauty, which is based on a special formula: beauty, intelligence, justice, love. The purpose of this article is to study the specific examples of the term "concept of beauty" in the cultural interpretation of this concept. The object of the study are the product AM Gorky started in 1910-ies of XX century. The subject of the study are some of the features of creativity AM Gorky and his particular view of the world, style of thinking, a kind of cognitive, ie, the concept of knowledge, expressing themselves both in thought and in action.

Key words: Concept, beauty, literature, work, embodiment, neo-romanticism, tradition.

УДК 882.09

«ЖИЗНЬ МАТВЕЯ КОЖЕМЯКИНА» М. ГОРЬКОГО В КОНТЕКСТЕ ИДЕЙ К.Н. ЛЕОНТЬЕВА

© 2016 г. ***В.Т. Захарова***
Нижегородский государственный педагогический
университет им. К. Минина
victoriazaharova95@gmail.com

Поступила в редакцию 01.09.2016.

Цель статьи – соотнести концепцию бытия, выраженную М. Горьким в повести «Жизнь Матвея Кожемякина» с идеями К.Н. Леонтьева. Основными методами анализа являются историко-типологический, сравнительно-сопоставительный, а также методы структурно-семантического и функционального анализа текста. В результате исследования выявилось типологическое сходство повести Горького и романа К.Н. Леонтьева «В своем краю»: это произведения, в которых органично проводилась идея положительных преобразовательных начал жизни, ее устроения по законам христианского милосердия, присущей русской душе идее соборности. Стремление к созиданию, а не ломке, усовершенствованию сложившегося, апелляция к лучшим качествам в душе человека-творца заставляют считать названные произведения К. Леонтьева и М. Горького особенным типологическим ответвлением на литературных просторах разных эпох.

Ключевые слова: Горький, Леонтьев, идея созидательного деяния, типологическое сходство, христианская аксиология, соборность.

Повесть «Жизнь Матвея Кожемякина» М. Горького принадлежит к числу незаурядных произведений не только в творчестве писателя, но и в целом русской прозы начала XX века: явившей собой уже качественно новый облик реализма XX века.

О ее художественных достоинствах нам доводилось уже писать [1]. Давно прошла пора, когда она воспринималась, как произведение, в котором изображалось мировоззрение реакционного мещанства. Однако, как это бывает с истинно талантливыми вещами, с годами открываются все новые смысловые грани, заложенные в ней.

Главная ее загадка – герой. Такой, какой он выведен здесь Горьким: одинокий летописец окуровского бытия Матвей Кожемякин. Забегая вперед, скажем, что в нем видится в определенной степени предшественник Клима Самгина: 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].

В тексте повести лейтмотивно проводится мысль о том, что жизнь в Окурове – типический пример уездной русской жизни. Евгения Мансурова «гово-

рила о сотнях маленьких городков, таких же, как Окуров, так же плененных холодной, до отчаяния доводящей скукой и угрюмым страхом перед всем, что ново для них» [2, с. 333]; дворник Алексей сокрушался: «Скучно у вас в городе – не дай бог как <...> Хоша– не только здесь, я вот в десяти губерниях жил, – тоже не весело-с!» [2, с. 355].

Многие годы было принято вменять в вину его 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 Окуровом, 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 убеждается: «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]. Мы опускаем здесь перипетии духовной эволюции героя Горького – тем более, что вели об этом речь в другой работе, – скажем лишь, что важным в этом процессе было влияние Евгении Мансуровой, а затем – дяди Марка и окуровской молодежи.

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 мыслил своей судьбы отдельно от судьбы своих сограждан. А можно сказать и так: судьба человеческая и судьба народная связываются здесь Горьким в аспекте их соотнесенности с яркостью творческого, положительно-преобразовательного начала жизни, основанного на православной аксиологии.

Удивительным образом эта повесть М. Горького оказывается концептуально соотносимой с романом К.Н. Леонтьева «В своем краю» (1864). Заметим: он тоже написан на материале арзамасских впечатлений, в бытность пребывания молодого Леонтьева в должности домашнего врача в имении баронессы Розен.

Этот роман – традиционный для русской литературы XIX века «роман исканий» дворянской и разночинной молодежи, это роман-дискуссия, в котором с различных точек зрения обсуждаются судьбы России и роль в них образованного сословия, названного позднее словом «интеллигенция». Поскольку нам доводилось его анализировать [3] , здесь остановимся лишь на некоторых позициях, необходимых для сопоставления.

Заметим: роман написан в 1864 году. Тургеневские «Отцы и дети» были созданы в 1962 г., а «Война и мир» Л. Толстого начала публиковаться в 1965 г. Произведения Тургенева и Толстого давно известны во всем мире, роман Леонтьева – до сих пор *terra incognita*. Конечно, в 1860-е годы Леонтьев оправданно оказался в тени успеха уже признанного всеми Тургенева и мощно взлетевшего гения Толстого, с которым они были почти ровесниками. И все же полагаем, что роман «В своем краю» оказался незаслуженно забытым в силу общей ситуации вокруг личности К.Н. Леонтьева, в силу непопулярности и тогда, и позднее его консервативных идей, а не в силу его слабости.

Главным героем, чье восприятие находится в эпицентре повествования, является молодой провинциальный доктор Василий Руднев, – отчасти этот образ носит автобиографические черты. Взгляды Руднева, как главного положительного героя романа, достаточно близки автору, но его фигура интересно оттеняется и другими образами произведения, характеры и мировосприятие которых тоже явно привлекательны для автора. Это, в первую очередь, кружок молодежи, собравшийся вокруг помещицы Новосильской: домашний учитель Василий Милькеев, брат предводителя местного дворянства Александр Лихачев, да и собственно сам предводитель, Лихачев-старший.

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»* [4, с, 272].

Но его жизненные впечатления с детства впитали в себя и *добро,* окружавшее их жизнь. К примеру, старый слуга дядюшки Гаврило любил вспоминать о покойной матушке Руднева, отпустившей его на волю: «Да разве я пойду куда отсюда? Ни за какие миллионы и от живой бы не ушел, и от могилы ее не уйду!»[4, с. 270].

Неброское благородство молодого доктора, на свои деньги покупавшего лекарства для крестьян, устраивавшего для них больницу, было оценено и крестьянами, и кругом Новосильской. Эти ответные импульсы добра с удивлением воспринимались скромным и бескорыстным героем Леонтьева: «Однако, что же это такое? Кажется, уж и меня люди любить начинают?» [4, с. 383].

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!» [4, 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. Очевидно, нигилизм не коснулся души Руднева. Даже во времена «шестидесятых» Леонтьев вел своего героя по пути, прежде всего, христианского самоусовершенствования, тем самым предвосхищая магистральное для героев Толстого движение! Так, однажды, в разговоре с дядей, считавшего, что его племянник ведет достойную христианскую жизнь, Руднев искренне возражает: «Далеко кулику до Петрова дня, дядя, и мне до христианских правил далеко! Если бы я надел тулуп и почти не жил дома, и ходил с котомкой от старухи к старухе, от больного к больному: кто в силах сам купи лекарства, не в силах – я помогу – вот тогда бы я был христианин! Чтоб каждый грош, который я отдаю бедному, отзывался во мне, с непривычки, лишением и страданием – вот это – христианин! Тогда бы я и к помещику пошел бы смело и взял бы с него деньги, чтобы обратить их туда же. А я ведь этого не делаю…» [4, с. 277–278]. Но весь дальнейший путь доктора Руднева как раз во многом и осуществил на деле прочерченные им векторы христианской добродетели. И относительно многих своих поступков, движений души Руднев часто прислушивается к себе, строго взыскивает: «Вот за эту решимость, так и быть, прощу я вчерашнему Рудневу его слабость» [4, с. 317]. И свои врачебные заслуги герой Леонтьева воспринимает сквозь естественное для него христианское понимание своей *призванности*. Когда крестьянка с благодарностью за излечение сына бросилась Рудневу в ноги, тот был глубоко смущен: «Встань, Матрена, – говорил сконфуженный Руднев, – встань, – что я – образ, что ли, что ты передо мной лежишь… Это грех… Бога благодари… Без него, Матрена, и я бы не помог» [4, с.488].

В.В. Харчев точно подметил: «И Руднев, и Милькеев – противники «бессилия, сна, равнодушия, пошлости и лавочной осторожности», царящих вокруг, руководствуются же они в своих практических поступках ориентацией на прекрасное… Потому что оно само по себе цель» [5, с. 91]. Да и Руднев, и Милькеев. Добавим: еще и братья Лихачевы. Так «распределил» свои идеи автор в этом произведении; распределил и как бы аккумулировал в таком представительном *сообществе прекрасных русских людей.*

Заглавие романа 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…» [4, с. 417] (выделено нами. – *В. З.*). Екатерина Николаевна Новосильская много благотворительствует, негромко и органично входит в жизнь всех окружающих ее людей *в своем краю* – от членов своей семьи, друзей до слуг, крестьян. «Сколько успехов сделал Руднев в науках, – подчеркивает автор, – благодаря богатой жатве, которую предлагала ему со всех сторон троицкая жизнь!» [4, с. 391].

Ключевое понятие, вынесенное писателем в заглавие романа– *в своем краю* – полемически заостряет проблематику произведения. Оно выступает вовсе не как синоним«провинциализма». На пространстве художественного текста, средствами художественной образности Леонтьев проникновенно проводил в жизнь свои социально-исторические представления. Достаточно вспомнить весьма критические взгляды 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*.

Итак, подводя итоги нашему небольшому исследованию, заметим следующее. Немного найдется в русской литературе XIX–XX вв. произведений, в которых так настойчиво и вместе с тем органично проводилась идея *положительных преобразовательных начал жизни*, *ее устроения по законам христианского милосердия, присущей русской душе идее соборности*. Стремление к созиданию, а не ломке, усовершенствованию сложившегося, апелляция к лучшим качествам в душе человека-творца, при этом скромного преобразователя жизни, не ждущего от нее иной награды, чем «улыбка божия» (Горький) – все это заставляет считать названные произведения К. Леонтьева и М. Горького совершенно особенным типологическим ответвлением на литературных просторах разных эпох. Трудно переоценить значение у писателей авторской концепции героя-интеллигента, воплощающего *идею преобразовательного труда как позитивного творческого начала жизни*.

Во времена Горького только один писатель мог в этом плане кореллировать с ним в подобных представлениях – это Н. Гарин-Михайловский как автор романа «Инженеры» (1906).

Список литературы

1. См. об этом: Захарова В.Т. Проза М. Горького Серебряного века: монография. – Н. Новгород: НГПУ, 2008. – 83 с.

2. Горький М. Жизнь Матвея Кожемякина / Полн. собр. соч.: В 30 т. – М.: Худож. лит., 1949. – Т. 9. – Повести 1909–1912.

3. См. об этом: Захарова В.Т. Роман К.Н. Леонтьева «В своем краю»: типология героев в контексте традиций русской классики // Традиции в русской литературе: межвузовский сборник научных трудов. – Н. Новгород: НГПУ, 2012. – С. 62–75.

4. Леонтьев К.Н. В своем краю / Собр. соч.: В 9 т. – М.: Изд-во В.М. Саблина, 1912. – Т. I. – 677 с.

5. Харчев В.В. Нижегородская Атлантида. – Н. Новгород: Нижег. гуманит. центр, 2000. – 151 с.

"THE LIFE OF MATVEY KOZHEMYAKIN" BY M. GORKY IN THE CONTEXT OF THE IDEAS OF K.N. LEONTIEV

V. Zakharova

In this article the aim is to relate the concept of being expressed in the story by M. Gorky "Life of Matvei Kozhemyakin" with the ideas of K. Leontiev. The main methods of analysis are historical and typological, comparative benchmarking, as well as methods of structural-semantic and functional analysis of the text. The study revealed typological similarity of Gorky's novel and K.N. Leontiev "In native land": these works carried out the idea of positive organic conversion started life, its dispensation under the laws of Christian charity inherent in the Russian soul the idea of catholicity. The desire for edification, and not breaking, the improvement of the existing, the appeal to the best in the human soul of the creator – it leads to the conclusion mentioned works Leontyev and Maxim Gorky special branch to typological literary spaces of different eras.

Keywords: Gorky, Leontiev, the idea of the creative act, typological similarity, Christian axiology, collegiality.

УДК 82.091

ИДЕЯ «РАЗРУШЕНИЯ ЛИЧНОСТИ» И СПОСОБЫ ЕЕ ВОПЛОЩЕНИЯ В ПРОЗЕ МАКСИМА ГОРЬКОГО

© 2016 г. ***И.Г. Минералова***
Московский педагогический госуниверситет
mig_mama@mail.ru

Поступила в редакцию 01.09.2016.

Излагается точка зрения на особенности создания статьи М. Горького «Разрушение личности», ее место в индивидуальном стиле писателя и культурном стиле эпохи. Целью работы является обоснование динамики идей писателя, сформулированных им или образно реализованных в произведениях разных стилей и жанров, а также указание на актуальность заявленных и обоснованных М. Горьким идей о человеческой природе и развитии личности в кризисных социальных условиях. Методологически исследование опирается на семасиологию, рассмотрение творчества в контексте культуры (Ф.И. Буслаев, П.Н. Сакулин, А.Ф. Лосев, Ю.М. Лотман, Ю.И. Минералов), сравнительно-исторический и сравнительно-типологический методы. В статье показывается близость идей писателя к взглядам не только партийных соратников, но и тех, кто являлись теоретиками символизма и, казалось бы, расходились с ним по целому ряду принципиальных вопросов. Сравнение причин и результатов состояния и развития культуры и ее влияния на становление личности, описанные и аргументированные писателем, принципиально важны для постижения культурной атмосферы нынешнего рубежа веков.

***Ключевые слова*:** образ, разрушение личности, конфликт, неоромантизм, публицистичность, духовно-нравственная основа.

Статья под многозначительным названием «Разрушение личности» впервые напечатана в книге «Очерки философии коллективизма» (сб. I, издание товарищества “Знание”, СПб., 1909), но, размышляя над ней, писатель называл ее и полемически – «От Прометея до хулигана», обращая внимание читателя на «путь» личности, который иначе как деградацией назвать нельзя, однако впоследствии вернулся к изначальной формулировке, сейчас вынесенной в заглавие, однако в письмах М. Горького встречается еще одно – «Личность и творчество», в котором сфокусирована проблема, но разрешение ее не дано. Название «Разрушение личности», несомненно, направляет соразмышление читателя к вопросам истории социально-нравственной болезни и одновременно оказывается диагнозом современного состояния и личности, и общества. Впрочем, вопросы, прямо или косвенно обсуждаемые в статье, аналитически и публицистически заостренные, не являются новыми ни для творческого поиска самого М. Горького, ни для интеллигенции рубежной эпохи. Мысль о жизнестроительности искусства, риторически оформленная символистами, демонстративно выражалась в его творчестве с первых шагов. Он

«разглядывает» ее с разных сторон, видит ее кристаллически-многогранной и по-разному в жанрово-стилистическом отношении претворяет в рассказах, повестях, пьесах, романах.

Следует обратить внимание на время создания и выхода статьи, на ее место в творческом наследии писателя, в контексте общественных и культурных событий времени. Существует мнение, что статья эта написана под серьезным влиянием «левого большевика» А.А. Богданова, с которым писатель некоторое время дружил и состоял в переписке [1, с. 54–61], то есть речь идет о том, что размышления над образом человека будущего, естественно, важны и для революционеров, общественных деятелей, философов, каким полагал себя А.А. Богданов, но это, однако, не значит, что сами идеи, высказанные писателем в статье, «транслировались» философом и были им подхвачены и интерпретированы. Именно к концу 1900-х годов, в период, обозначаемый как время реакции, последовавшей за революционными событиями 1905–1907 гг. идеи, всегда «бродившие» в произведениях писателя, приобретают ***очерково-публицистические формы***. Для Горького, ведущего напряженные художественные исследования в области человековедения и его различных граней, это своеобразное обобщение того, над чем думали и его собратья по перу в России и Европе.

Что же писали они примерно в то же самое время и как понимали «разрушение личности»? «Разрушение – индивидуализм. Разрушение косных обстоятельств как преодоление и становление. Разрушение духовной основы – уход в физиологическое и плотское – в смерть духовную и физическую» [2, с. 18], – говорит Андрей Белый, размышляя над прозой Пшибышевского, но симптомы болезни диагностировались гораздо раньше В.В. Розановым [3] в ряде его работ, в том числе в «Декадентах», вышедших отдельной брошюрой в 1904 г. В 1911 г. модернист и экспериментатор А. Белый будто заново обозначает вопросы, важные для современной антропологии, и подробно и внятно толкует о Пшибышевском, который был для символистов и «современных» писателей в Европе своеобразным маркером разрушения незыблемого в духовном мире и нравственной обороне европейца: «Он точно открыл апокалиптический “кладезь бездны” и вышла оттуда “злая саранча” и внешний признак саранчи – хулиганство: действие – разрушение: саранча нападает, гогочет, крушит ценность, насилует гимназисток, истязает кошек, больно жалит нас злая саранча. И надо всем стоит безликое, дикое, жадное, тупое, саранчиное – ха-ха-ха» [2, с. 16]. А. Белый видит опасность, грозящую целостности личности, и в физиологическом бесстыдстве, с одной стороны, и в разрушительном смехе над святынями – с другой, полагая, что в обоих случаях оказывается снятой духовно-нравственная оборона личности. В «Арабесках» он обращает внимание на то, что способы разрушения внутреннего состава личности многообразны, и один из тех, что видятся едва ли не самыми безобидными, а на поверку оказываются самыми эффективными в разрушении личности, – это надругательство над святынями, и для этого не обязательно крушить матери-

альное, можно просто высмеять идеалы. Вспомните, в пьесе М. Горького «На дне» (1902) это разрушение, доводящее человека до самоубийства, как бы ни трактовали мы его, – следствие осмеяния святых для Актера вещей.

Для Горького, начинающего литературное поприще полемикой с предшественниками и современниками в литературе и философии, особенно в диалоге с Ф. Ницше, важно одновременно и то, над чем размышляет совсем юный Белый, и сам он, уже знающий хорошо не только «рафинированную» и одновременно «экзальтированную» современную культуру, но и саму жизнь со всех ее даже самых неприглядных сторон.

А. Белый говорит: «Пшибышевский творчеством оправдал один из параграфов платформы Ницше; он указал на то, что *экстаз*, *не рождающий образа ценности и определенного пути, есть хаос* (выделено мной. – *И. М.*). Мы должны оправдать другое положение Ницше – восстать на хаос суровостью долга» [2, с. 16]. Он формулирует эту мысль в 1908 г. и продолжает: «Индивидуализм в преодолении косности среды у Ницше необходимо отличать от индивидуализма нашего «я», свободного от косности. Первого рода индивидуализм есть тактический индивидуализм (борьба за право личности), второго рода индивидуализм есть свобода моего «я» (утвержденные права личности)» [2, с. 67]. И, повторим, пишет об этом в литературно-критической по сути статье, называя ее «О целесообразности. Литературный распад», утверждая, что, с одной стороны, происходящее в искусстве и литературе отражает сам распад жизненных устоев, а с другой стороны, сочиненное разливается в жизни, оказываясь разъедающей духовно-нравственную сферу субстанцией. В рецензии на книгу коллектива авторов, вышедшую в книгоиздательстве «Зерно» (СПб., 1908 г.), и названную «Литературный распад», он, по сути, описывает социально-нравственную болезнь, объясняя ее историю.

У Горького вопросы разрушения личности осмысливаются в иной плоскости. Он стремится объяснить взаимоотношения «я» и культуры, «я» и народа, создающего культуру и сохраняющего ее. «Народ – не только сила, создающая все материальные ценности, он единственный и неиссякаемый источник ценностей духовных, первый по времени, красоте и гениальности творчества философ и поэт, создавший все великие поэмы, все трагедии земли и величайшую из них – историю всемирной культуры» [4, с. 21]. Так пишет Горький в статье «Разрушение личности», и, как видим, он полемичен и диалогичен по отношению к предшественникам. О роли культуры в становлении личности и/или ее разрушении он пишет, убедительно обращаясь к незыблемым авторитетам: «Мильтон и Данте, Мицкевич, Гёте и Шиллер возносились всего выше тогда, когда их окрыляло творчество коллектива, когда они черпали вдохновение из источника народной поэзии, безмерно глубокой, неисчислимо разнообразной, сильной, мудрой» [4, с. 25].

Осознание собственной эпохи как времени разрушения личности на рубеже веков выделяет писателя из ряда современников, размышлявших о «старческой» эпохе – конце XIX века и эпохе «младенческой» – начале века XX.

Оформив свои размышления о переломе столетий в целом ряде статей, в том числе в программной работе «Разрушение личности» (1909), он, не будучи врачом-диагностом, действительно поставил своему герою диагноз. Горький, которого стоило бы назвать, по мнению А.В. Луначарского, «солнечным» и «дерзновенным», не был «фантастическим звёздным принцем». В отличие от романтиков и символистов в России и в Европе, он, по сути, был реалистом до мозга костей с первых произведений, названных современниками (и по справедливости) романтическими. Даже в «Старухе Изергиль» (1895), где он утверждал, что «в жизни... всегда есть место подвигу», он выводит двух антитетичных героев, в образной сути которых запечатлены: в Ларре – Агасфер, в Данко – Иисус Христос, своею любовью к людям и жертвенностью осветивший путь на тысячелетия вперед. И индивидуализм, высокомерие и непомерная гордыня Ларры – поражение в сравнении с жертвой, которую приносит Данко. В апологах-легендах писатель размышляет о человеке или сути человеческой, способной противостоять духовно-нравственному разрушению, которое представляется инфекцией, поражающей мир, и одному, гордыней себя погубившему, остается вечно тенью скитаться по миру, а другому – искрами огня и света напоминать о светоносной жертве. В 1901 г. М. Горький публикует роман (повесть) «Трое» с посвящением А.П. Чехову, явно надеясь, что размышления героя, ищущего в мире чистоты и правды, будут близки тому, чьим врагом, по его убеждению, «была пошлость, он всю жизнь боролся с ней». И в этом, уже реалистическом произведении будут явлены человеческие типы, суть которых – созидание и разрушение мира вокруг и себя самого, так между Агасфером и Данко окажется едва ли не самый ярко выраженный, по мнению писателя, «выразитель» распада личности – «осторожный человек», о котором вполне определенно будет сказано в статье: «Внутренно оборванный, потёртый, раздёрганный, он то дружелюбно подмигивает социализму, то льстит капиталу, а предчувствие близкой социальной гибели ещё быстрее разрушает крохотное, рахитичное “я”. Его отчаяние всё чаще переходит в цинизм: индивидуалист начинает истерически отрицать и сжигать то, чему он вчера поклонялся, и на высоте своих отрицаний неизбежно доходит до того состояния психики, которое граничит с хулиганством. Понятие “хулиганство” я употребляю не из желания обидеть уже обиженных и унизить униженных, – тяжелее и горше, чем мог бы я, это делает жизнь; нет, хулиганство – просто результат психофизического вырождения личности, неоспоримое доказательство крайней степени её разложения» [4, с. 27–28]. И в этой характеристике показано «развитие» пошло-осторожного человека, поскольку пошлости недоступно понимание святости, священности, духовности, ей довольно комфорта, а все недоступное ее пониманию не может не вызывать раздражения и осмеяния. Механизмы такого саморазрушения человека автор объясняет далее: «Впечатлительность его болезненно повышена, но поле зрения узко и способность к синтезу ничтожна; вероятно, этим и объясняется характерная парадоксальность его мысли, склонность к софизмам. «Не время создаёт человека, но че-

ловек время», – говорит он, сам себе не веря» [4, с. 29]. «Дачники», «Жизнь Клима Самгина», а между ними – выразительная портретная галерея таких саморазрушающихся и создающих разлагающую среду для народа личностей. Разве не это характеристика интеллигенции конца 1980-х – 1990-х гг., когда был сделан мощный вброс литературы модернизма в нашу культуру: «Его чувственная сфера расшатана, тупа, она настойчиво требует острых и сильных раздражений – отсюда склонность хулигана к половой извращённости, к сладострастию, к садизму. Ощущая своё бессилие, это существо, по мере того как жизнь повышает свои запросы к нему, вынуждено всё более резко отрицать её запросы, откуда и вытекает социальный аморализм, нигилизм и озлобление, типичное для хулигана» [4, с. 23]. Речь идет о разрушающих свойствах пошлости как оборотной стороне индивидуализма, когда хлопоты о неприкосновенности комфортной жизни главенствуют над всем остальным, а естественные для нравственно здорового человека свойства натуры – забота о других, бескорыстная помощь им, любовь к миру – признаются аномалией. Именно пошлость, считает М. Горький и свидетельствуем мы сегодня, – демонстрирует амнезию духа, обычно соединяющего человека с остальным миром подлинной любовью, соучастием, причем, вновь и вновь сокрушается писатель, эта амнезия поражает не тех, кого считают необразованными, а, напротив, интеллигенцию, тех, кто сам себя назначил культурным цветом общества: «Ныне при таком же молчании “культурного” общества народ именуют “фефёлой”, “потревоженным зверем” и так далее (хотя первоначально народ был обруган “фефёлой” за недостаток темперамента, но впоследствии разные ретивые люди называли его этим именем уже “за всё”!). Профессор П.Н. Милюков называет знамя величайшей идеи мира, способной объединить и объединяющей людей, “красной тряпкой”, идейных врагов – “ослами”. “Ослы”, “кобылы”, “звери”, “фефёла”, “обозная сволочь” – браво, культура, браво, “культурные вожди русского общества”!» [4, с. 50]. Стоит заметить: уничижительные характеристики народа ныне слегка модифицированы и звучат иначе: «ватники», «совки», «быдло», «пипл хавает», но, по сути, паразиты на теле народном – прямые наследники тех, что приводили страну к хаосу: нет, это не политические силы, а, как и сегодня, разрушающая сила «захребетников», воинствующая пошлость.

А вот характеристика уже современного нам человека, данная Горьким, но с тем же прискорбным диагнозом, и в нем – стратегия современной социокультурной среды и установка на перспективу для народа и личности: «Современный изолированный и стремящийся к изоляции человек – это существо более несчастное, чем Мармеладов, ибо поистине некуда ему идти и никому он не нужен! Опьянённый ощущением своей слабости, в страхе перед гибелью своей, какую ценность представляет он для жизни, в чём его красота, где человеческое в этом полумёртвом теле с разрушенной нервной системой, с бессильным мозгом, в этом маленьком вместилище болезней духа, болезней воли, только болезней?» [4, с. 33]. Писатель Горький, апробирующий раз-

личные стили, прибегая, как и Ф. Ницше, к афористическим формулировкам, в публицистике оттачивает слог до безукоризненности и ясности: «Единственным орудием самозащиты мещанства является цинизм; он – страшен, знаменует собою отчаяние и безнадёжность» [4, с. 31]. В этой точности формулировок проглядывает уже будущее масштабное полотно романа-эпопеи «Жизнь Клима Самгина», отражающее социально-культурную жизнь и перерождение идей и их носителей в первой трети XX века.

Казалось бы, цикл завершен, исчерпан, но мы обращаемся к осмыслению статьи, резюмирующей некоторые его размышления об истории культуры и человека в культуре европейской и российской и сталкиваемся с маркерами, объясняющими наше время и человека в первое десятилетие века XXI. И дело не в том, что мы можем меланхолически и обреченно сказать: «Ах, как похоже, все повторяется», а в том, что мы, спрятавшись за удобную сентенцию, снимаем с себя ответственность за происходящее, мы, которым дана свобода выбора, тащимся в обозе хитроумных разрушителей и, зная предупреждения Горького, ждем «милости от природы».

Очень бы хотелось, чтобы прямо и без обиняков слова, произнесенные М. Горьким, констатировали наше отношение к разрушению мира и личности в этом мире. Однако, как ни парадоксально, но сегодня среди литераторов, тем более премированных, практически нет тех, кто, как Горький, способствовал бы созиданию, восстановлению Личности, хотя довольно ироничных, меланхолически умствующих, даже ёрничающих достаточно. И вот горьковская, обидная для современной нам культурной интеллигенции, характеристика: «Современного литератора трудно заподозрить в том, что его интересуют судьбы страны. Даже “старшие богатыри”, будучи спрошены по этому поводу, вероятно, не станут отрицать, что для них родина – дело, в лучшем случае, второстепенное, что проблемы социальные не возбуждают их творчества в той силе, как загадки индивидуального бытия, что главное для них – искусство, свободное, объективное искусство, которое выше судеб родины, политики, партий и вне интересов дня, года, эпохи. Трудно представить себе, что подобное искусство возможно, ибо трудно допустить на земле бытие психически здорового человека, который, сознательно или бессознательно, не тяготел бы к той или иной социальной группе, не подчинялся бы её интересам, не защищал их, если они совпадают с его личными желаниями, и не боролся бы против враждебных ему групп. Может быть, этому закону не подчинены глухонемые от рождения, несомненно, вне его стоят идиоты, и, как указано выше, из его круга вырываются хулиганы, – хотя у хулиганов улиц и трущоб есть групповые организации – признак, что сознание необходимости социальных группировок не вполне отмерло даже в душе хулигана» [4, с. 42]. Терминологический базис суждений о типе личности и векторе ее развития или деградации оказывается общим для представителей различных литературных групп, но, в отличие от символистов, тоже толкующих о жизнестроительности искусства, М. Горький материализует свое понимание происходящего с чело-

веком в жанрах, и образах, побуждающих современников противостоять разрушительным процессам. Он понимает, что необходим антидот, противоядие: «Литература наша – поле, вспаханное великими умами, ещё недавно плодородное, ещё недавно покрытое разнообразными и яркими цветами, – ныне зарастает бурьяном беззаботного невежества, забрасывается клочками цветных бумажек – это обложки французских, английских и немецких книг, это обрывки идей западного мещанства, маленьких идеек, чуждых нам; это даже не «примирение революции с небом», а просто озорство, хулиганское стремление забросать память о прошлом грязью и хламом» [4, с. 46].

М. Горький понимает, какова сила искусства или его суррогатов: «Эта эпидемия порнографии, поразившая мозги наших литераторов, развилась так быстро и в таких грубых формах, что ошеломила честных людей, – не все же они побиты насмерть! – и до сей поры, очевидно, они не могут собраться с силами, чтобы протестовать против грязи, которою усердно пачкают русскую девушку, женщину и мать» [4, с. 48]. В данном случае речь идет о том, что грязь массовой литературы, пошлостью заливающая культурное пространство, не испаряется, не смывается образцами искусства созидательного, пошлость развращает и разлагает молодые умы, стирая границы духовно-нравственной нормы.

Сегодня, когда в министерских кабинетах обсуждают то, что должно читать из классиков, а что «тащить и не пущать», хочется напомнить слова Горького из этой самой статьи, которые мы с Юрием Ивановичем Минераловым взяли на обложку учебника литературы для 8-го класса: «Наша литература – наша гордость, лучшее, что создано нами как нацией. В ней – вся наша философия, в ней запечатлены великие порывы духа; в этом дивном, сказочно быстро построенном храме по сей день ярко горят умы великой красы и силы, сердца святой чистоты – умы и сердца истинных художников. И все они, правдиво и честно освещая понятое, пережитое ими, говорят: храм русского искусства строен нами при молчаливой помощи народа, народ вдохновлял нас, любите его!» [4, с. 43].

Как бы сегодня ни заменялось в сознании и речи слово «мещане» на ставшее в нравственном отношении индифферентным «обыватели», всякому, кто осознает свою причастность к происходящему, понятно: «Мещанство – проклятие мира; оно пожирает личность изнутри, как червь опустошает плод; мещанство – чертополох; в шелесте его, злом и непрерывном, неслышно угасает звон мощных колоколов красоты и бодрой правды жизни. Оно – бездонно жадная трясина грязи, которая засасывает в липкую глубину свою гения, любовь, поэзию, мысль, науку и искусство» [4, с. 51].

Было бы правильно, заставить прочесть статью М. Горького нынешних шутов, чтобы им стало ясно: «На Руси великой народился новый тип писателя, – это общественный шут, забавник жадного до развлечения мещанства, он служит публике, а не родине, и служит не как судия и свидетель жизни, а как нищий приживал – богатому» [4, с. 45]. Нет резона приводить имена, каждый

сегодня назовет процветающих нынче шутов. Но М. Горький, величайший оптимист, вселяет и в нас веру в то, что «жизнь человечества – творчество, стремление к победе над сопротивлением мёртвой материи, желание овладеть всеми её тайнами и заставить силы её служить воле людей для счастия их. Идя к этой цели, мы должны в интересах успеха ревностно заботиться о постоянном развитии количества живой, сознательной и активной психофизической энергии мира» [4, с. 52]. Еще раз подчеркнем, что сказанное в статье «Разрушение личности» М. Горьким даровито реализовано во всем его творчестве и представляет собой тот самый сгусток созидательной энергии, о которой он пишет.

Список литературы

1. Шеррер Ю. М. Горький и А. Богданов (История отношений по материалам переписки 1908–1910 гг.) / Неизвестный Горький. Новый взгляд на М. Горького. – М.: Наследие, 1995. – С. 54–62.

2. Белый А. Пророк безличия. / Собр. соч. Арабески. Книга статей. Луг зелёный. – М.: Республика; Дмитрий Сечин, 2012. – С. 10–19.

3. Розанов В.В. Декаденты. – СПб., 1904. – 24 с.

4. Горький М. Разрушение личности / Полн. собр. соч.: В 30 т. – М.: ГИХЛ, 1949–1956. – Т. 24. – С. 21–52.

THE IDEA OF "DESTRUCTION OF PERSONALITY" AND MEANS TO REALIZE IT IN THE PROSE OF MAXIM GORKY

I. Mineralova

The article analyzes particular aspects of creation of article "The destruction of personality" by M. Gorky and its place in the context of individual style of the author and cultural context of a particular historical period. The purpose of the study is to designate the evolution of writer's ideas which were defined by him directly or figuratively in the works of different styles and genres, and to point out the vitality and timelessness of stated and well-reasoned ideas of Maxim Gorky on human nature, personality development in challenging social conditions. The methodology of the study is based on Russian academic school with a focus on semasiology, analyze of art in the context of the culture (F.I. Buslaev, P.N. Sakulin, A.F. Losev, Y.M. Lotman, Y.I. Mineralov), comparative and typological methods. The article indicates the proximity of writer's ideas not only with Party associates', but also with the ideas of ones who were theorists of symbolism and, as it may seem, discord with the socialist thinkers in a wide range of principal questions. The comparison of the culture state and development causes and results, the cultural influence on personality development described and well-founded by the writer are crucial for understanding the cultural atmosphere even the last turn of the century.

***Key words*:** image, destruction of personality, conflict, neoromanticism, spiritual and moral priorities of the society.

УДК 821.161.1

ЦИКЛ М. ГОРЬКОГО «ПО РУСИ» (ПРОБЛЕМА НАЦИОНАЛЬНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ)[1]

© 2016 г. ***О.В. Шуган***
Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН
oshugan@rambler.ru

Поступила в редакцию 01.09.2016.

В статье прослеживаются творческие истоки цикла М. Горького «По Руси». Показано, как пребывание за границей актуализировало парадигму «свой-чужой» и побудило писателя к осмыслению национального характера как единства и противоборства в душе русского человека двух начал: западного и восточного. Идеи, художественно выраженные в рассказах цикла «По Руси», найдут отражение в статье «Две души» (1915).

Ключевые слова: Цикл «По Руси», нация, русский национальный характер, дуализм, восток – запад, две души.

Рассказы, составившие костяк цикла «По Руси», были созданы в 1912–1913 гг. Находясь в отрыве от родины, на Капри, писатель обращается в своем творчестве к периоду двадцатилетней давности – к этапу юношеских скитаний по России. Реставрация «бродяжьей» темы может показаться странной для автора «Матери» и «Исповеди», но она вполне закономерна. На хорошо знакомом материале писатель ставит и решает теперь совсем другие задачи. В письме М. Неведомскому в декабре 1911 г. Горький называл эти задачи «грандиозными», добавляя: «…очень своевременно было бы хорошее изображение прошлого, в целях освещения путей к будущему» [1, с. 214–215]. «Мы должны заняться духовным “собиранием Руси”, – писал он в 1913 г., – делом, которого никто еще не делал упрямо и серьезно» [2, с. 271]. Пытаясь заглянуть в глубь русской души, понять коренные основы национального характера, выявить недостатки нашей психики, он снова оживляет в своем воображении «бродячую Русь» и приводит ее в движение. Приступив к созданию рассказов этого цикла, Горький сообщал: «…мне хотелось бы очертить ими некоторые свойства русской психики и наиболее типичные настроения русских людей, как я понял их» [3, с. 252].

И еще одно признание: «…в очерках этого типа я хочу изобразить именно нечто “коренное русской жизни” – русской психики и даже имел дерзкое намерение дать очеркам общий заголовок “Русь”» [4, с. 217]. В этот период в России остро стоит национальный вопрос, вызванный осмыслением первой русской революции 1905–1907 гг. Это совпадает с идейно-творческими установками Горького, отошедшего после краха Каприйской школы от активной партийной деятельности. «По Руси» был ответом на горячие споры о судьбах России и русском национальном характере», – справедливо писала К.Д. Му-

ратова [5, с. 123]. Причудливое сплетение противоречивых начал сделало, по мысли Горького, русский характер одним из сложнейших национальных характеров мира. «В творчестве 1910-х годов он обращается не к мифическому “богу-народушке”, а к русскому человеку во всем многообразии его национальных черт», – отмечает Л.А. Спиридонова [6, с. 27].

Проживание в эмиграции дало Горькому возможность отстраненного взгляда на родину, географический и временной диапазон, благодаря которому писатель достиг той высоты и зрелости мастерства, которое исследователи не раз отмечали в цикле «По Руси». Как Гоголь в XIX веке писал в Италии «Мертвые души», создавая бессмертные национальные типы, так и Горький, оказавшись в иной среде, примерял, если можно так выразиться, русский образ мыслей на «западный аршин». Это отмечала Н.Н. Примочкина, когда писала о «новом ощущении своеобразия своей страны и менталитета русского народа», появившемся под влиянием быта, нравов и образа мыслей западного человека [7, с. 47].

Не случайно в цикле «По Руси», созданном в Италии, актуализована парадигма «Свой-чужой». Концепт «свои-чужие» определяется Ю.С. Степановым как «противопоставление, которое, в разных видах, пронизывает всю культуру и является одним из главных концептов всякого коллективного, массового, народного, национального мироощущения» [8, с. 472]. Писатель применяет двойную призму: он показывает русских глазами инородцев и инородцев глазами русских, очерчивая национальный характер в резких столкновениях и конфликтах. Ситуация непонимания и отторжения в некоторых рассказах доходит до прямого столкновения с трагическим исходом («Весельчак», «На Чангуле»).

Неоднородность самих русских людей и различие национальных типов по областям и губерниям становятся еще одной шкалой национальной идентификации. «“Кто ее знает, что есть Россия? – рассуждает солдат из рассказа «В ущелье». – Каждая губерния – своя душа”. Это никому неизвестно, которая божья матерь ближе богу – Смоленская или Казанская» [9, с. 313].

В цикле «По Руси» уже намечена идея «двух душ», позже получившая законченное выражение в статье «Две души» (1915). Цепь бинарных противопоставлений восточного и западного начал в русском человеке, активного и пассивного, живого и мертвого, светлого и темного, доброго и злого, развитого и отсталого осмысливается на примере судеб героев рассказов, отражена в сюжете произведений, поэтике и стиле. «Пестрота» людей, их разобщенность, пассивность, шаткость мировоззрения, нигилизм и анархизм – все эти качества, «введенные в кровь русского человека» азиатчиной, запечатлел писатель в своих рассказах. Он беспощадно обнажает изнанку русской души, о широте и доброте которой так много говорили и писали его предшественники, особенно писатели-народники. Горький показывает, что покорность часто перетекает в агрессию, косность ума становится почвой для преступления, патриотизм является оборотной стороной национал-шовинизма и межрелигиозной ненависти. Любовь к России отставного солдата Павла Ивановича из рассказа «В ущелье» и уважение к ее народу оборачивается самым грубым

национализмом. Солдат убежден, что зло заключается не в несправедливых условиях социальной жизни, а в населяющих Россию инородцах. Он кричит на двух греков: «Ребра вырву с мясом … Вы где живете? В России? Кто вас кормит? Россия, сказано, – матушка! А вы – что говорите?» и резюмирует: «Все нас, земляк, ругают, а все лезут к нам, – греки эти, немцы, серба всякая! Живут, пьют-едят, а ругают! Ну – не досада?» [9, с. 300].

Черты ксенофобии Горький встречал неоднократно у русских, которые приезжали в Италию. Русские мрачны, всем недовольны, дельфины у них похожи на свиней, итальянцы – на обезьян [10, с. 95, 96, 97].

В рассказе «Весельчак» Баринов издевается над персом Изетом, посылая в жаркий день снимать снасти. «Послушный, как смирная лошадь, он поехал», – пишет автор. Услышав персидскую песню о любви, Баринов осуждающе говорит: «У них все песни про баб, больше ничего не знают, псы…». «Глупые довольно, глупее ребенка. Обмануть персюка – легче всего!» [11, с. 553]. Однако в рассказе показано обратное: как раз перс обманывает Баринова и убивает Изета, обнаруживая хитрость и изворотливость. В образе Баринова Горький показывает противоречие между огромной физической силой (он сравнивается с буйволом, медведем) и недостойными чертами характера: ленью, трусостью и подлостью. Рассказчик подчеркивает в нем черты атавизма: его плоское, курносое лицо как будто «в шерстяной маске», он чрезвычайно волосат, ноги кривые, руки длинны и толсты, как ноги; «ему, должно быть, очень удобно ходить на четвереньках» [11, с. 551]. С одной стороны, это «добродушный, очень смирный зверь», позволяющий себя бить, с другой – страшный в своей дикости. Убийство Изета, совершенное на глазах Баринова, становится прямым следствием образа жизни этого человека, прозябающего в лени и затмении разума.

Огромная физическая сила в сочетании со слабой волей и детским разумом – распространенный тип у Горького. Мощный Демид Кубасов, дьячок из рассказа «Покойник», оказался совершенно беспомощным перед ядом людской молвы, силой косных домостроевских представлений. Жестокость людей довела его жену до самоубийства, а он беспробудно запил. Образ Демида восходит у Горького до архетипа кормильца русской земли, «огромного тысячерукого человека», который проходит по городам и селам, «неустанно сея живое», заставляя колоситься мертвую степь. Трагизм и алогизм этой ситуации в том, что гигант русской земли, волшебник, превращающий мертвое в живое, становится пассивной жертвой обстоятельств.

Несчастная любовь сломила Калинина, героя одноименного рассказа из цикла «По Руси», высокого, но сутулого человека, «с круглым лицом ребенка и светлым взглядом прозрачных детских глаз». Он понял, что «женщина – обман», что «только в сказках дураки на царевнах женятся», а человеку невозможно «ускользнуть от собственной судьбы». Закон «основания жизни», который постиг Калинин, пригвождает каждого к своей планке, а тот, кто пытается вылезти вверх или пойти вниз, на всю жизнь «застревает на полдоро-

ге». «Значит – сиди тихо при своем месте, как дозволено судьбою…» – учит он своего спутника. Совет мудрого старца из Баку, которого встретил Калинин, – «Отойди ото зла и тем сотворишь благо» – перекликается с учением «непротивления злу», таким образом, рассказ содержит полемику с идеями Толстого. Рабская покорность судьбе, фатализм, пессимизм отталкивают рассказчика от Калинина, он ночью в грозу уходит от него, сказав, что им не по пути.

Даже люди, которые способны на сильный и красивый поступок, – всего лишь «герои на час». Таков Осип из рассказа «Ледоход», в котором угадывается Тюлин из рассказа В.Г. Короленко «Река играет». Короленко помог Горькому в понимании русской души, показав иное ее проявление. Еще в 1899 г. Горький писал И.Е. Репину: «Я же верю в национальность характера и считаю, например, Тюлина у Короленко выражением национального русского характера. Тюлин на Ветлуге – это тот же Минин в истории. Явился, сделал подвиг и – исчез, пропал, уснул» [12, с. 377]. В 1910-е годы он снова возвращается к мысли о Тюлине и включает его в свой курс лекций, прочитанных в Каприйской школе. Он пишет Короленко 24 июля 1913 г. о том, что он читал рабочим реферат о роли Тюлина в русской истории: «…у меня вышло так, что и Минин, и Болотников, и Пугачев – все Тюлины!» [13, с. 15]. В то время, как у очарованного странника энергия никогда не иссякала, короленковский Тюлин олицетворял человека, «в котором активное отношение к жизни пробуждается только в моменты крайней опасности и на краткий срок», – пишет К.Д. Муратова [5, с. 103].

Осип, который перевел всю артель через реку по хрупкому льду, весь соткан из противоречий. Антиномичность его образа проявляется во внешности, в чертах характера и поведении: он человек «с ясными глазами и сумеречной душой», «превосходно знает свое дело, умеет работать ловко, споро, со вкусом и увлечением» и при этом лентяй. Дуализм характера Осипа проявляется в поведении во время ледохода. Готовясь переводить группу через реку, «Осип словно помолодел, окреп: хитровато-ласковое выражение его розового лица слиняло, глаза потемнели, глядя строго, деловито; ленивая, развалистая походка тоже исчезла – он шагал твердо, уверенно» [14, с. 167]. Переведя людей, точно Николай Чудотворец, Осип притворился, что сломал ногу, лежал на земле, «сморщился» и был похож на новорожденного теленка. Когда он бормотал покаянные слова, ни на кого не глядя, рассказчик подумал: «Где же тот воевода-человек, который, идя впереди людей, заботливо, умно и властно вел их за собою?» [14, с. 175]. Осип учит проходящего: «…без хитрости, без обману – никак нельзя прожить» – и в то же время произносит свою знаменитую фразу: «А душа человечья – крылата <…> – во сне она летает» [14, с. 178], которая перекликается с Короленковским афоризмом «Человек создан для счастья, как птица для полета».

Осип и Калинин – различные человеческие типы, со своей индивидуальной судьбой, – замечает Муратова. – Однако и тот и другой выявляют, по мысли писателя, нечто «коренное» для русской жизни, выраженное в пестром

сплетении и борьбе различных начал в психике человека конца XIX – начала XX в. [5, с. 106].

Крылатость русской души, проявившуюся в образе Осипа из рассказа «Ледоход», ее способность к преображению проходящий стремится отыскать повсюду. Он отмечает яркую, безумную талантливость народа, которая не может проявиться в жизни и принимает уродливые формы. Она связана прежде всего с образами женщин, которых объединяет могучая природная сила. Она неисчерпаема, она притягивает к себе, может погубить и, наоборот, возродить к жизни. «Мне кажется, что женщина самая человечная, самая интересная, – это русская женщина», – писал Горький Роллану [15, с. 74]. Цикл Горький начинает рассказом «Рождение человека». Это настоящий гимн Человеку, рожденному простой орловской крестьянкой в горах Кавказа. По дороге в Очемчиры из Сухума рассказчик встречает партию «голодающих» – крестьян, которые строили шоссе в Сухуми. Эти люди вызывают у него жалость: раздавленные горем, оторванные от родной земли, они были «окончательно пришиблены» тяжелой работой, «много пили и жаловались на жизнь». На фоне этих расшатанных людей образ сильной крестьянки, способной выкормить грудью «двадцать человек детей» становится архетипом матери-земли. Наталья из рассказа «Губин» является настоящей хозяйкой, оплотом семьи, в отличие от своих слабых родственников – дочери, зятя и свата. Это прообраз Вассы Железновой, не случайно рассказчику кажется, что голова ее сделана из железа и опускается, как молоточек.

Горький акцентирует внимание на негативных чертах русского национального характера, сгущая краски при описании зверства и жестокости, часто кроющихся под маской христианского смирения и послушания. Так, в рассказе «Женщина» дается коллективный портрет русских людей, отправившихся в поисках лучшей доли в южные края. «Все это “русские” – из центральных губерний <…> все они притворяются смирными, благочестивыми – устали от трудов, от неудач жизни и вот – сошлись сюда» [16, с. 267]. Они с недоброжелательством относятся к казакам, считая их людьми без души, а последние не доверяют им, и не без основания. Казаки не разрешают русской группе ночевать возле церкви, боясь, что они обворуют ее. В рассказе показано, как униженные просители готовы при удобном случае пойти на воровство, затевают драку, проявляют насилие по отношению к женщине.

Страшные образы Антипы Вологонова – колдуна, начетчика, в котором улавливается сходство с Иудушкой Головлевым, и хитрой сводни Фелицаты даны Горьким в рассказе «Нилушка». Горький подчеркивает восточные, азиатские черты во внешности Вологонова. «Скуластое лицо его, изрытое какими-то темно-красными шрамами, спокойно, как у киргиза <…> и весь он вызывает впечатление чего-то пестрого, неуловимого» [17, с. 206]. Человек, по мнению Вологонова, должен забить себя «куда-нибудь в одно место по самую голову», а если не «забьет», то «обязательно летит, ветром гоним, подобно куриному перу». Образ старика Вологонова вырастает у Горького до мифо-

логического чудовища, языческого азиатского идола, который замораживает Россию, не дает ей двигаться вперед, повелевает погодой, сушит сердца людей, сжимает дома морозами, гонит вьюги, набивает головы бессвязной жуткой чепухой, «творит непонятно грубую и жестокую, убийственно скучную жизнь». Писатель опровергает идеологию пассивности Вологонова, показывая, что этот человек, на словах проповедующий непротивление, смирение и недеяние, способен совершить страшные преступления, толкнуть на грех убийства. Образы Волкогонова и Фелицаты противостоят ангелоподобному юноше Нилушке, дурачку, юродивому, которого эти двое приносят в жертву ради обогащения. При взгляде на Нилушку в памяти у рассказчика вставали «образы лучших и любимых людей русской земли: бесконечной вереницей мимо сердца шли житийные люди, в страхе за душу свою удалявшиеся от жизни в леса и трущобы, от людей к зверям. Вспоминались стихи слепых и нищих, песнь об Алексии, божьем человеке, и множество красивых, но безжизненных образов, в которые Русь вложила свою напуганную, печальную душу, свое покорное, певучее горе» [17, с. 220].

Древняя народная стихия вторгается в цикл «По Руси» с образами юродивых, блаженных, чудаков, озорников. Тема юродства поднимается Горьким в образах Нилушки, Леньки, в образах «озорников» – Тимки, Губина, Машки Фролихи из рассказа «Страсти-мордасти». «Архетип «юродства» – один из наиболее древних в мифологическом мышлении, ибо мир бинарен, состоит из явлений, пародирующих друг друга, – пишет Н.О. Осипова [18, с. 122].

На фоне прекрасных и поэтичных картин природы, нарисованных Горьким мягкими пастельными красками, человеческий мир отталкивающе уродлив. Между природой и людьми, живущими во взаимной вражде, нет гармонии. Но рассказчик верит, что можно одолеть темную силу простым заклинанием: «Они – своё, а мы – своё!». В рассказе «Покойник» показан пример того, как человек одержал победу над злом, услышав добрый совет: «Не опускать бы тебе, Яков, рук, земля – велика и везде дана человеку. Если здесь люди злы – это они от глупости и тесноты, и ты их за то не суди, живи просто: они – свое, а ты – свое! Тихо живи, а не уступай никому ничего и тогда одолеешь всех» [19, с. 362].

В цикле «По Руси», повестях «Детство» и «В людях» Горький отказывается от богостроительства в пользу объективного и вдумчивого изучения лица каждой нации, населяющей страну. Беспощадно обличая черты восточной пассивности, жестокости, лени, Горький в то же время любуется талантливостью русских людей, их готовностью к подвигу, «крылатостью» их души.

Примечание

[1] Статья написана при финансовой поддержке Гранта РГНФ № 14-04-00167а.

Список литературы

1. Горький М. Письмо к М.П. Неведомскому (Миклашевскому) / Полн. собр. соч.: В 24 т. Письма / Под ред. В.А. Десницкого. – М.: Наука, 2002. – Т. 9. – С. 213–216.

2. М. Горький: Материалы и исследования: В 4 т. – Л.: АН СССР, 1934. – Т. 1. – 552 с

3. Горький М. Письмо к Д.Н. Овсянико-Куликовскому / Полн. собр. соч.: В 24 т. Письма. – М.: Наука, 2003. – Т. 10. – С. 113.

4. Горький М. Письмо к Е.А. Ляцкому / Полн. собр. соч.: В 24 т. Письма. – М.: Наука, 2003. – Т. 10. – С. 217–218.

5. Муратова К.Д. М. Горький на Капри 1911–1913. – Л.: Наука, 1971. – 275 с.

6. Спиридонова Л.А. Концепция личности в системе философско-эстетических взглядов М. Горького // Концепция мира и человека в творчестве М. Горького / М. Горький. Материалы и исследования. – М.: ИМЛИ РАН, 2009. – Вып. 9.– С. 9–40.

7. Примочкина Н.Н. Антиномия «Восток-Запад» в мировоззрении и творчестве Горького // Концепция мира и человека в творчестве М. Горького / М. Горький. Материалы и исследования. – М.: ИМЛИ РАН, 2009. – Вып. 9. – С. 41–81.

8. Степанов Ю.С. Константы / Словарь русской культуры. Опыт исследования. – М.: Школа «Языки русской культуры», 1997. – 824 с.

9. Горький М. В ущелье / Полн. собр. соч.: В 25 т. Худож. произв. – М.: Наука, 1972. – Т. 14. – С. 295–325.

10. Горький М. Сказки об Италии / Полн. собр. соч.: В 25 т. Худож. произв. – М.: Наука, 1971. – Т. 12. – С. 9–166.

11. Горький М. Весельчак / Полн. собр. соч.: В 25 т. Худож. произв. – М.: Наука, 1972. – Т. 14. – С. 550–558.

12. Горький М. Письмо к И.Е. Репину / Полн. собр. соч.: В 24 т. Письма. – М.: Наука, 1997. – Т. 1. – С. 376–378.

13. Горький М. Письмо к В.Г. Короленко / Полн. собр. соч.: В 24 т. Письма. – М.: Наука, 2004. – Т. 11. – С. 14–16.

14. Горький М. Ледоход / Полн. собр. соч.: В 25 т. Худож. произв. – М.: Наука, 1972. – Т. 14. – С. 154–178.

15. Горький М. Письмо к Р. Роллану / Архив А.М. Горького. М. Горький и Р. Роллан. Переписка (1916–1936). – М.: Наследие, 1995. – Т. 14. – С. 74.

16. Горький М. Женщина / Полн. собр. соч.: В 25 т. Худож. произв. – М.: Наука, 1972. – Т. 14. – С. 265–294.

17. Горький М. Нилушка / Полн. собр. соч.: В 25 т. Худож. произв. – М.: Наука, 1972. – Т. 14. – С. 203–227.

18. Осипова Н.О. Аспекты мифопоэтического мышления А.М. Горького в цикле «По Руси»: современная интерпретация // М. Горький – сегодня: проблемы эстетики, философии, культуры. Горьковские чтения – 1995. – Н. Новгород: Изд-во ННГУ, 1996. – С. 118–123.

19. Горький М. Покойник / Полн. собр. соч.: В 25 т. Худож. произв. – М.: Наука, 1972. – Т. 14.– С. 357–371.

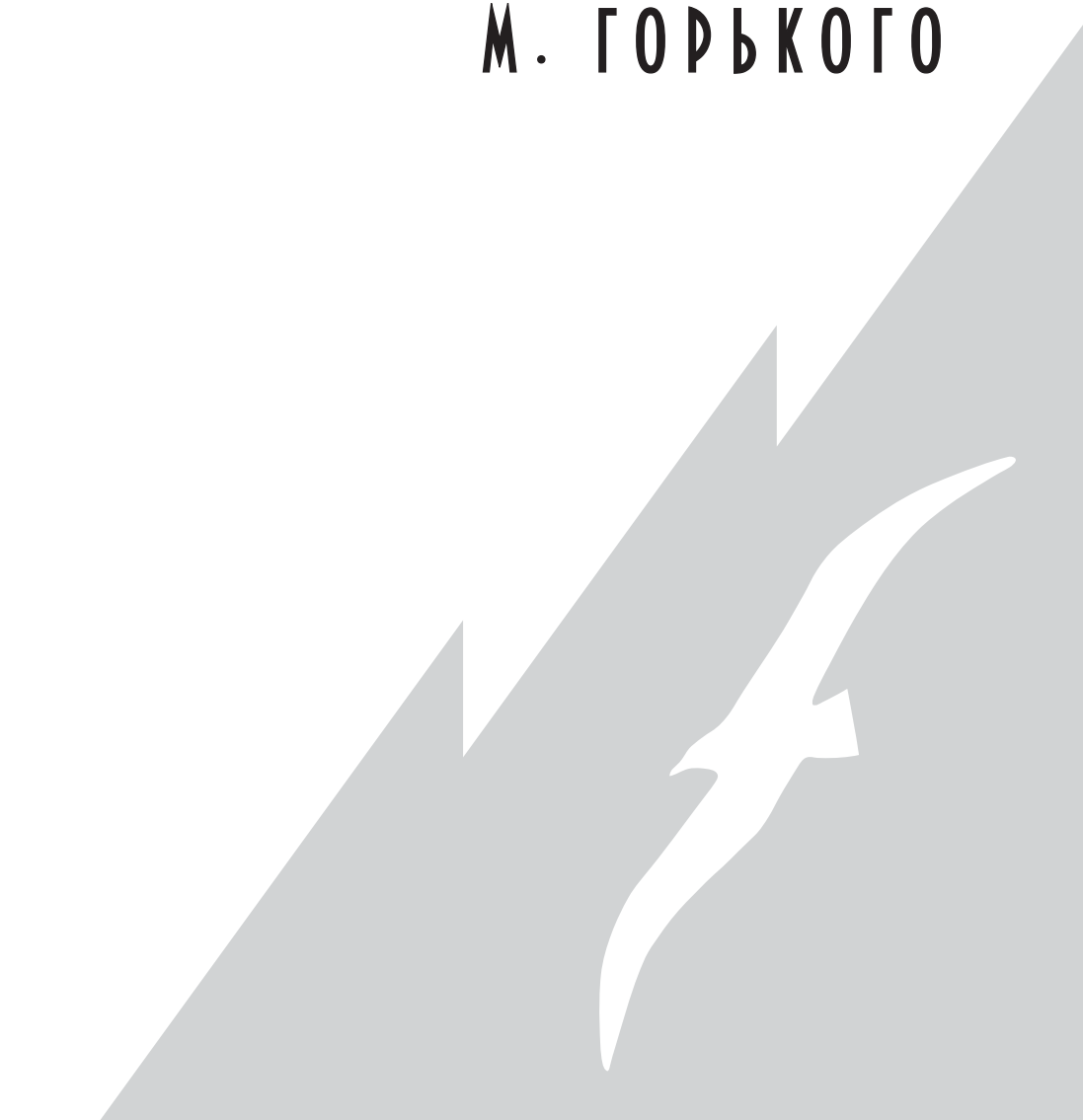
THE CYCLE OF M. GORKY'S "ACROSS RUSSIA" ("PO RUSY") (THE PROBLEM OF NATIONAL IDENTITY)

O. Shugan

In the article creative sources of a cycle of M. Gorky's "Across Russia" ("Po Rusi") are founded. It is shown how staying abroad staticized the paradigm "My-Others" and has aimed the writer to realize national character as unities and antagonisms of two features in the soul of the Russian person – western and east. The ideas which are figuratively expressed in stories of the cycle "Across Russia" will be reflected in the article "Two Souls" ("Dve dushi") (1915).

Keywords: Cycle "Across Russia", nation, Russian national character, dualism, East-West, two souls.

БИОГРАФИЯ М. ГОРЬКОГО



УДК 82

МАКСИМ ГОРЬКИЙ: В ЛАБИРИНТАХ БИОГРАФИЧЕСКОГО МИФА

© 2016 г.

О.С. Крюкова
Московский госуниверситет им. М.В. Ломоносова
florin2002@yandex.ru

Поступила в редакцию 01.09.2016.

В статье предпринята попытка вычленить основные компоненты биографического мифа Максима Горького. В современном горьковском биографическом мифе можно выделить следующие мифологемы: тяжелое детство, трудовое отрочество, нелегкая юность, скитания по Руси, писательство, поддержка революции, годы эмиграции, организационно-литературная деятельность в советский период. Эти биографические моменты становятся источником самостоятельных художественных образов у других писателей. Горьковский биографический миф растиражирован также в произведениях живописи и скульптуры.

***Ключевые слова*:** биографический миф, мифема, мифологема, социальная мифология, псевдоним, советские писатели.

В отечественном литературоведении биографический миф – это достаточно распространенный и употребительный термин. В понимании этого термина мы следуем за Т.Б. Шеметовой: «Биографический миф – это миф Нового времени, который не может существовать без своего субъекта – автора, осознающего первоначальную версию собственной судьбы, которая затем многократно переосмысливается как массовым сознанием, так и художниками, исследователями. <...> он не является порождением коллективного бессознательного, напротив, именно коллективное сознание в различных формах вновь и вновь воспроизводит автобиографический миф» [1, с. 2–3].

Источниками биографического мифа являются автобиография и автобиографическая проза писателя, материалы школьных учебников и хрестоматий, мемуары современников, литературные произведения, где тот или иной писатель фигурирует под собственным или вымышленным именем, кинематограф, произведения изобразительного и прикладного искусства, скульптура и архитектура.

В современном горьковском биографическом мифе можно выделить следующие мифологемы: тяжелое детство, трудовое отрочество, нелегкая юность, скитания по Руси, писательство, поддержка революции, годы эмиграции, организационно-литературная деятельность в советский период. Это те этапы биографии Максима Горького, с которыми поверхностно знакомы и неспециалисты. Эти биографические моменты становятся источником самостоятельных художественных образов у других писателей. Так, мифологема тяжелого детства становится сюжетной основой стихотворения советско-

го поэта Зиновия Вальшонка «В домике Каширина» (поэтический сборник «Яблоко согласия», 1976 г.):

Угрюмым снегом запорошена
красильня деда за окном.
Я в детство прихожу Алешино,
в каширинский жестокий дом… [2, с. 35].

Уже в самом начале стихотворения обращают на себя внимание эпитеты «угрюмый» и «жестокий», напоминающие о «свинцовых мерзостях русской жизни». Далее поэт воссоздает образы некоторых персонажей горьковского «Детства»: Цыганка, деда, других родственников («там – дед царил, а здесь – дядья») и, конечно же, Акулины Ивановны. В конце стихотворения возникает антитеза «гувернанток чопорных» и «нянюшек да бабушек», которым в итоге обязана русская литература в лице Пушкина и Горького:

Не их ли сказками завещаны
простор и дух родной земли,
что пушкинской строкою вещею
и мыслью горьковской взошли? [2, с. 37].

Коллективное знание биографии Горького подкреплено в массовом сознании мифемами (языковыми формулами): буревестник революции, пролетарский писатель, основоположник соцреализма. Горьковские мифемы закреплены даже в бытовой практике, о чем напоминает знаменитый поезд «Буревестник». При произнесении или прочтении слова «буревестник» далеко не всегда вспоминается горьковская «Песня о буревестнике». Если спросить, например, студентов МГУ имени М.В. Ломоносова, не филологов, то они могут ответить, что «Буревестник» – это студенческий лагерь, недалеко от Сочи. А если задать подобный вопрос некоторым школьникам, то они могут ответить, что это прикольный мультфильм. При всей постмодернисткой игре со смыслами, на которой построен мультфильм «Буревестник» (2004), в нем звучит горьковский текст. И художественная задача этого мультфильма заключается не в пародировании произведения М. Горького – это пародия на школьные реалии. Подобно этому фильм «Даун хаус» – это пародия не на роман «Идиот» Ф.М. Достоевского, а на реалии «лихих девяностых».

Еще варианты ответов на вопрос, что же такое «Буревестник», – это станция метро в Нижнем Новгороде, яхт-клуб, пансионат, детский оздоровительный лагерь, детско-юношеская спортивная школа по водному поло, конфеты, наконец. С точки зрения маркетинга, «Буревестник» – это бренд. А вот в русле биографического мифа «буревестник революции» – это мифема, которая была очень популярна в советский период, а в период перестройки употреблялась преимущественно в негативном аспекте.

В советской поэзии образ Буревестника был распространенным мотивом стихов, которые опирались на реальные и вымышленные факты биографии

Горького. В сборнике Сергея Фиксина «Избранное» (Фрунзе, 1977) находим стихотворение «Буревестник». В этом стихотворении допущена поэтическая вольность: образ Буревестника, по мысли поэта, возник у Горького еще во время скитаний по Руси. Портрет странника имеет узнаваемые черты. Основная характеристика лирического героя – стремление к свободе, которому противопоставлена несвобода внешнего мира:

Русская рубашка,
Ворот нараспашку,
Жилист и высок,
А в пути, в дороге –
Тюрьмы да остроги,
Волны да песок [3, с. 26].

Образ Буревестника, считает поэт Сергей Фиксин, имеет чисто народную основу:

В самых лучших песнях,
Что народ поет,
Слышен Буревестник
И его полет [3, с. 27].

Шестая глава поэмы Евгения Долматовского «Добровольцы» тоже называется «Буревестник». В ней повествуется о встрече девушек-ударниц московского Метростроя с Горьким и Роменом Ролланом. Девушки воспринимают Горького как живого классика, поэтому слово «Буревестник» в их устах звучит официально и бездушно:

Тут Леля, как выстрелом, бахнула сразу
Еще из Москвы припасенную фразу:
«Мы прибыли к вам с комсомольским приветом,
Вы наш Буревестник!» Но Горький при этом
Такую гримасу состроил, что Леле
Пришлось перестраиваться поневоле [4, с. 27].

После негативной реакции живого классика между писателем и комсомолками начинается живой, откровенный разговор о том, как живут молодые строители метро. Разговор героев вымышленный, но вполне вписывается в дух эпохи и соответствует традиционным представлениям о личности Горького. Долматовский сопровождает появление Горького необычным сравнением «словно книга ожившая», которое уместнее было бы отнести к произведениям писателя, а не к самому писателю. В этой же строфе дается и поэтический портрет Горького:

И вдруг, словно книга ожившая, Горький
Стоит на высоко открытой террасе.
Он в сером костюме, немного сутулый,

Рукою приветливо машет девчатам.
Усы они видят, и острые скулы,
И чистые искорки глаз грустноватых.
Над пепельным ежиком вьются несмело
Табачного дыма прозрачные нити [4, с. 27].

В поэме Павла Железнова «Максим Горький» Горький предстает в ореоле характерной для него социальной мифологии – жизнестроительства, веры в силу знания, книги. Но тем не менее сюжет поэмы основан на реальных фактах биографий двух советских писателей, о чем говорится в предисловии к поэтическому сборнику Павла Железнова, человека с такой «горьковской» фамилией: «Стихотворения Павла Железнова обратили на себя внимание А.М. Горького, приезжавшего летом 1928 года из Сорренто на родину. И вот – Железнов в гостях у великого писателя. Простота, требовательное дружелюбие, заботливость Горького навсегда запечатлелись в памяти поэта. Об этой встрече, во многом определившей весь его жизненный путь, Железнов писал затем не раз и в стихах, и в прозе. Горьковское стремление к знаниям, горьковское внимание к каждому, казалось бы, ничем не примечательному человеку, стали его постоянными нравственными ориентирами» [5, с. 4]. В поэме Павла Железнова детали эпизода встречи с Горьким переданы с помощью запоминающейся развернутой метафоры:

Но он
Все мысли мои прочел,
понял меня
без слов
и руку положил на плечо:
«Послушай-ка,
Железнов,
давай
условие заключим:
иди работай,
учись.
Помни:
книги – это ключи,
что дверь открывают
в жизнь… [6, с. 198].

В конце поэмы появляется сравнение, взятое из мира природы и удивительно точно отражающее масштаб личности Горького:

Человек этот был,
словно Волга,

вдохновенно могуч
и широк! [6, с. 200].

Заграничный период жизни Горького нашел отражение как в мемуарной, так и в художественной литературе. В воспоминаниях Ильи Шкапы «Семь лет с Горьким» приводится официальная версия пребывания Горького в Италии, которая бытовала в массовом сознании: «Конечно, Горький уехал, чтобы полечиться: медицина и голодовка тех времен известна. В двадцать первом я видел его в Москве. Худющий, сутулый! Пиджак на нем висел, как на шесте, лопатки ножами проступали, а лицо – кости и кожа, глаза – черные впадины. Ну вот, чтобы окреп, Ленин и посоветовал ему ехать за границу!

– А я слыхал – он уехал из-за расхождений с советской властью, – перебил рассказчика кто-то из рабочих.

– Неверно это в корне!.. Ленин сам настоял на отъезде Горького за границу.

Кто-то громко подтвердил:

– Именно так! Он уехал с ведома и по совету Ильича. Это факт!» [7, с. 8]. А вот в романе Юрия Полякова «Козленок в молоке» возвращение писателя на Родину трактуется в постмодернистском ключе: «А писательский поселок возник здесь гораздо позже, в начале тридцатых, когда Алексей Максимович Горький вернулся с Капри – посмотреть, чего тут в России понадрызгали друзья его молодости, взявшие власть в семнадцатом году. Приехал, изумился, да так в изумленном состоянии и остался. Как уедешь снова на Капри, если здесь твои книжки в школах проходят, а члены ВЦИК хлопают по плечу и упрекают: “Что ты, в самом деле, Максимыч, разъездился?!”» [8, с. 293].

Горьковский биографический миф растиражирован в произведениях живописи и скульптуры. Этот иконографический ряд представлен и многочисленными портретами писателя, и даже произведениями декоративно-прикладного искусства разного качества. «Бронзовый бюст задумавшегося Максима Горького» [9, с. 48] фигурирует, например, в числе предметно-бытовых деталей в повести Павла Санаева «Похороните меня за плинтусом», которая, кстати говоря, написана по сюжетной канве «Детства» М. Горького.

Наконец, писатель создал и свой автомиф, представленный преимущественно в автобиографической трилогии, причем названия двух ее повестей («В людях» и «Мои университеты»), особенно «Мои университеты» стали самостоятельными языковыми формулами. Эпизоды из повести Горького «Мои университеты» художественно переработаны в поэме Е. Евтушенко «Казанский университет» (глава «Пешков»).

Псевдоним писателя тоже является составной частью автомифа. Одно из научно-популярных объяснений горьковского псевдонима (в серии ЖЗЛ) звучит следующим образом: «Ситуация рубежа веков» коренным образом отличалась от XIX века, когда родовое имя человека ценилось больше его литературного имени. Так, Афанасий Фет всю жизнь страдал от незаконности рождения и добивался возвращения родовой фамилии Шеншин. Он ненави-

дел свое поэтическое имя, напоминавшее о его немецком происхождении. На рубеже веков мы наблюдаем нечто обратное. Борис Николаевич Бугаев страдал от своей роли «профессорского сынка» и придумал себе звучный псевдоним «Андрей Белый». До этого и после родилось много подобных «говорящих» имен: Горький, Скиталец, Демьян Бедный, Саша Черный, Велимир Хлебников и другие» [10, с. 152]. Павел Басинский, таким образом, помещает горьковский псевдоним в широкий литературный контекст.

В сочетании элементов биографического мифа Горького с автомифом и возникает мифологема памятника, которая нашла как литературное, так и собственно скульптурное воплощение и в мухинском памятнике в Нижнем Новгороде, и в памятнике работы Шадра и Мухиной у Белорусского вокзала, ныне находящемся в парке искусств «Музеон», и в оформлении станции метро «Горьковская» в Нижнем Новгороде, и станции «Тверская» (бывшая «Горьковская») в Москве.

Представляется, что нужно создать антологию стихотворений о Горьком или посвященных Горькому, причем не только отечественных поэтов, но и зарубежных (а Горькому посвящали стихи и китайские, и болгарские поэты). Подобная антология могла бы сопровождаться хронологически воссозданной иконографией писателя.

Список литературы

1. Шеметова Т.Г. Биографический миф о Пушкине в русской литературе советского и постсоветского периодов: Автореф. дисс. … д-ра филол. наук. – М.: МГУ им. М.В. Ломоносова, 2011. – 42 с.

2. Вальшонок З. В домике Каширина / Яблоко согласия. – М.: Советский писатель, 1976. – С. 35–37.

3. Фиксин С. Буревестник / Избранное. – Фрунзе: Изд-во «Кыргызстан», 1977. – С. 25–27.

4. Долматовский Е.А. Буревестник («Великого времени гулкое эхо…» [Гл. из романа в стихах]) / Добровольцы. – М.: Современник, 1976. – С. 27–30.

5. Вольпе Л. Мужественное слово / Железнов П. Избранное: Стихотворения и поэмы. – М.: Худож. лит., 1978. – С. 3–10.

6. Железнов П. Максим Горький. Поэма / Избранное: Стихотворения и поэмы. – М.: Худож. лит., 1978. – С. 166–200.

7. Шкапа И.С. Семь лет с Горьким. – М.: Сов. писатель, 1966. – 388 с.

8. Поляков Ю. Козленок в молоке. – М.: Астрель: АСТ, 2010. – 448 с.

9. Санаев П. Похороните меня за плинтусом. – М.: Астрель: АСТ; Владимир: ВКТ, 2010. – 288 с.

10. Басинский П. Горький. – М.: Молодая гвардия, 2005. – 451 с.

MAXIM GORKY: IN THE LABYRINTHS OF BIOGRAFICAL MYTH

O. Kryukova

In the present article the author endeavors to identify main components of the biographical myth of Maxim Gorky. The contemporary biographical myth of Gorky comprises the following

mythologemes: troubled childhood, adolescence full of hard work, uneasy youth, roaming around Russia, writing, support of the Revolution, years in emigration, and administrative and literary activities in the Soviet period. These biographical periods have become a source of independent artistic images for other writers. Gorky's biographical myth has also been used by painters and sculptures.

***Keywords*:** biographical myth, mytheme, mythologem, social mythology, pseudonym, soviet writers.

УДК 929

А.М. ГОРЬКИЙ И П.Е. ЩЕРБОВ: К ИСТОРИИ ВЗАИМООТНОШЕНИЙ. ВВЕДЕНИЕ В ТЕМУ ПО МАТЕРИАЛАМ ФОНДОВОГО СОБРАНИЯ ГОСУДАРСТВЕННОГО МУЗЕЯ А.М. ГОРЬКОГО

© 2016 г.

А.В. Малыгина
Государственный музей А.М. Горького
a_malygina@mail.ru

Поступила в редакцию 01.09.2016.

Исследуется история взаимоотношений А.М. Горького и П.Е. Щербова, а также рассказывается о работах П.Е. Щербова, хранящихся в фондах Государственного музея А.М. Горького.

Цель работы – расширить представление о творческом окружении А.М. Горького и ввести в научный оборот атрибутированные литографии П.Е. Щербова.

Основные научные методы в данном исследовании – метод сравнительного анализа литографий для установления изображенных на них лиц, метод обобщения полученных результатов для более полного раскрытия таланта П.Е. Щербова-карикатуриста.

Результатом данного научного исследования стало установление взаимосвязи в отношениях писателя и художника, а также атрибуция ранее неизвестных литографий П.Е.Щербова для их дальнейшего использования в научно-фондовой работе музея.

Ключевые слова: А.М. Горький, П.Е. Щербов, окружение А.М. Горького, творческие контакты, музейная коллекция, карикатура.

В 1984 г. в фонды Государственного музея А.М. Горького на родине писателя поступил альбом литографий художника-карикатуриста рубежа XIX–XX вв. Павла Егоровича Щербова (1866–1938 гг.) под условным названием «Карикатуры, шаржи на известных поэтов, художников, адвокатов и деятелей науки». Датируется альбом периодом 1902–1904 гг. Всего в нем 23 литографии, 19 из которых карикатуры и шаржи на определенных лиц, где в изображении фигуры значительно увеличена голова, а 4 остальные – литографии на бытовые сюжеты с пропорциональными фигурами, лица изображаемых людей без претензий на конкретное сходство. Литографии скреплены двумя металлическими скрепками, как блокнот, у корешка. Надпись на первом листе, сделанная простым карандашом, гласит: «Щербов. Карикатуры. Тетрадь 1 л.».

Основанием для включения данного предмета в основной фонд музея стало то, что художник – современник А.М. Горького, датировка работ соответствует времени пребывания Горького в Нижнем Новгороде. Сотрудники музея сразу же начали вести научную работу по атрибуции изображенных на карикатурах Щербова лиц; вопрос о том, были ли эти два современника – писатель и художник – знакомы лично, переписывались ли они, был ли А.М. Горький

объектом творчества П.Е. Щербова, волею обстоятельств оказался отложен на долгие годы.

Известно, что из всех русских писателей XX века именно Максим Горький наиболее богат своими постоянными связями с художниками. Тесная дружба с художниками, длившаяся всю его долгую творческую жизнь, являет собой пример деятельной взаимосвязи двух искусств, их постоянного содружества. Содружество это было проникнуто глубокой взаимной заинтересованностью. Великий писатель своей деятельностью энергично способствовал развитию изобразительного искусства, растил молодые художественные таланты; многих художников он благословил на большое творчество. Его друзьями были такие известные художники как И.Е. Репин, В.М. Васнецов, В.А. Серов, П.Д. Корин, Ф.С. Богородский, Кукрыниксы и многие другие, в числе которых был и Павел Егорович Щербов.

Щербов был человеком интересной судьбы. Сын состоятельного петербургского чиновника, он получил отличное образование в частной гимназии Видемана и в 1885 г. поступил в Академию художеств (г. Санкт-Петербург). К сожалению, учебу молодой художник так и не закончил, так как был замечен в дружеских связях со студентами академии, бывшими на заметке у полиции. Именно поэтому Щербов не получил разрешения выехать за границу для продолжения образования. Оставшись не у дел, Щербов не теряет присутствия духа и создает свой художественный кружок «Ревущий стан», нечто вроде домашнего рисовального класса, где впервые проявляет себя как мастер карикатуры. Впоследствии более десяти лет художник проводит в путешествиях по Африке, Персии, Турции, Китаю и Кавказу, собирает этнографические материалы (предметы быта, культа и фотографии), которые дарил Русскому географическому обществу, за что был удостоен серебряной медали.

В 1896 г. Павел Егорович женился на Анастасии Давыдовне Дармостук (1877–1951 гг.), дочери украинского священнослужителя. Свадебным путешествием молодых было последнее дальнее путешествие Щербова в Японию. Особенности стиля японского искусства сказались в сложении художественного языка Щербова.

В том же 1896 г. начали появляться его карикатуры под псевдонимом Old Judge – «Старый судья» в популярном в кон. XIX – нач. XX вв. юмористическом журнале «Шут». Объектом журнальной сатиры становились художники, художественные критики, меценаты и их жизнь, которую хорошо знал Щербов. Карикатуры привлекали внимание поразительным портретным сходством и остроумием характеристик; бывали и очень язвительные, однако «потерпевшие» считали их лучшей рекламой для себя лично и для своего творчества.

Так П.Е. Щербов становится постоянным сотрудником журнала «Шут», часто публикуется и в других сатирических периодических изданиях: «Лукоморье», «Зрителе». Щербов стал первым русским карикатуристом, чьи работы появлялись на художественных выставках Общества русских акварелистов,

«Мира искусства», Союза русских художников. Успех его карикатур заключался в высоком мастерстве талантливого рисовальщика, в умении с удивительной чуткостью выбрать для изображения волнующий факт или событие современной ему художественной жизни. Вот, например, одна из его карикатур с немецким названием «Зальцбург» (в переводе «Соляной городок») указывает на место, где находилось училище барона А.Л. Штиглица (рисунок хранится в Нижегородском государственном художественном музее). Там в 1898 г. состоялась выставка русских и финляндских художников. Карикатура на эту выставку отражала небывалый накал страстей, разгоревшихся вокруг нового европейского и отечественного искусства и фигуры её организатора Сергея Дягилева, который изображен в виде торгующего на свалке предприимчивого продавца. В каждом из предлагаемых им пронумерованных предметов узнается конкретный экспонат: сине-зеленое одеяло – намек на панно М.А. Врубеля «Утро», понурая лошадь и злая ворона – шаржи на работы В.А. Серова, а спичечная коробка – на пейзаж «Дворец зимой» А.Н. Бенуа и т.д. Этот острый, доходящий до сарказма рисунок, опубликованный в шестом номере журнала «Шут» за 1898 г., пользовался большим успехом у критиков во главе с В.В. Стасовым [1, с. 43].

Карикатуры Щербова вообще высоко ценились современниками и коллегами рисовальщика: оригиналы его работ и репродукции с них приобретали как частные коллекционеры, так и государственные учреждения. Например, самая известная карикатура художника «Базар XX века» была куплена по совету известного художника В.А. Серова для Третьяковской галереи, где и хранится до сих пор.

С 1901 г. семья Щербовых переселяется в Гатчину: поначалу переезжает с места на место, снимая дома и квартиры, но в 1911 г. Щербовы обосновываются в собственном доме на Ольгинской улице (сейчас дом № 4 по ул. Чехова). Этот особняк стал единственным в своём роде творением в стиле северного модерна с элементами конструктивизма архитектора Степана Самойловича Кричинского (1874–1923 гг.). Говорили, что дом так же оригинален, как и его хозяин. Вот как описывает внешность художника его приятель В.Ф. Боцяновский: «Коренастая мощная фигура. Большие чёрно-карие, обыкновенно светящиеся юмором, видящие и говорящие глаза. Большой лоб, правильный красивый профиль длинного лица со смугловатым оттенком кожи. Чёрная, длинная, в локонах, как у ассирийских царей, борода… Венецианский дож или индусский раджа» [6]

П.Е. Щербов прожил в Гатчине до конца своих дней. Пережив тяжёлую утрату – смерть обоих сыновей, – он не смог больше писать «веселые картинки». С 1919 г. П.Е. Щербов в течение почти 10 лет работает хранителем в Гатчинском музее-заповеднике, много сил и энергии отдавая музейному делу, собирая и сохраняя произведения искусства. Умер художник 7 января 1938 г., его могила находится на гатчинском кладбище рядом с руинами церкви «Во имя всех святых».

При жизни не состоялось ни одной выставки работ Щербова, хотя попытки их провести предпринимались в 1920 и в 1926 гг. Уже после смерти художника, к 120-летию его рождения, в 1986 г., состоялась его первая персональная выставка.

В 1992 г. в гатчинском доме художника был организован Историко-мемориальный музей-усадьба П.Е. Щербова. Дом оригинальной архитектуры – одна из достопримечательностей города, среди горожан он известен как Дом П.Е. Щербова. В настоящее время в двухэтажной части музея размещена мемориальная экспозиция, в которой представлены материалы о жизни и творчестве художника, а в одноэтажной половине, предназначавшейся для гостей, находятся экспозиции, посвященные истории Гатчины и участию её жителей в Великой Отечественной войне.

Прежнее жилище Щербова представляет для современников невероятную ценность, являясь культурным памятником, с которым связаны имена замечательных деятелей русской культуры, бывавших здесь неоднократно. По воспоминаниям вдовы А.Д. Щербовой, частыми гостями в их доме были: певцы – Ф.И. Шаляпин и М.М. Чупрынников, художники – В.А. Серов и М.В. Нестеров, поэт-сатирик Саша Черный, писатели – А.А. Аверченко, А.И. Куприн и А.М. Горький. К сожалению, более никаких документов, свидетельствующих о пребывании Горького в доме Щербова, нами пока не выявлено. Однако в дневнике К.П. Пятницкого (директора-распорядителя издательства «Знание»), который он ведет во время пребывания А.М. Горького на острове Капри (Италия) – 1906–1913 гг.– есть упоминание о П.Г. Щербове. Дата пребывания на Капри Щербова не обозначена, но Пятницкий в августе 1912 г. отметил в дневнике свой разговор с художником В.Д. Фалилеевым о карикатурах Щербова, вероятн,о тех, которые тогда же были сделаны на о. Капри [2, с. 250].

М. Горький и сам был объектом многочисленных злободневных карикатур, большая часть из которых оставалась в редакционных архивах, и лишь немногие из них сохранились в оригиналах. Так, единственная карикатура, сделанная П. Щербовым на М. Горького в начале 1920-х гг., хранится теперь в Государственном Русском музее (г. Санкт-Петербург). Это шарж по поводу участия Горького в организации З.И. Гржебиным собственного издательства. Писатель изображен в блузе художника с красным галстуком, босоногим, окрашивающим в красный цвет глобус. Голова его – в сиянии нимба. Сверху Гржебин с крылышками херувима накидывает на Горького богатую шубу.

Именно благодаря помощи Максима Горького семья Щербовых продолжала жить в своей гатчинской усадьбе и после Октябрьской революции. В марте 1919 г. А.М. Горький пишет письмо Совету депутатов трудящихся г. Гатчина с просьбой оставить дом художнику Щербову и его семье. Ходатайство М. Горького было удовлетворено. Вплоть до 1952 г. там жила его вдова А.Д. Щербова. С 1941 по 1944 гг. в усадьбе были на постое немецкие солдаты.

В эти годы А.Д. Щербова жила на кухне. Когда немецкие войска отступали, большая часть представлявших ценность вещей из обстановки дома была вывезена в Германию. После смерти вдовы художника в 1952 г. особняк разделили на 12 коммунальных квартир, а спустя 40 лет здесь был создан Историко-мемориальный музей-усадьба П.Е. Щербова.

Сегодня творчество Щербова, к сожалению, почти забыто, ведь карикатура живет днем сегодняшним, поэтому теперь только специалист может узнать людей изображенных на карикатурах Щербова. В настоящее время нами атрибутировано 7 литографий П.Е. Щербова из альбома, хранящегося в фондах Государственного музея А.М. Горького.

На первой карикатуре изображен мужчина в длинном халате перед письменным столом, за которым сидит скелет и летает ворон. Это русский историк, журналист, общественный деятель из дворянского рода Семевских – ***Михаил Иванович Семевский*** (1837–1892). Его сфера интересов – история XVIII – первой половины XIX вв., дворцовые перевороты, политический сыск Петровской эпохи, биографии государственных деятелей XVIII в. Значительную роль в русской науке и культуре Семевский сыграл как издатель (с 1870 г. и до конца жизни) крупнейшего исторического журнала «Русская старина», в основном посвящённого эпохе XVIII в.

На другой карикатуре представлен шарж на знаменитого художника-пейзажиста ***Ивана Ивановича Шишкина*** (1832–1898).

Следующий рисунок изображает кудрявого человека в пенсне с отточенным гусиным пером за левым ухом, держащего в руках завернутых в пеленки младенцев. Это писательница-феминистка ***Капитолина Валерьяновна Назарьева*** (1847–1900). Выйдя замуж за известного публициста, педагога и общественного деятеля В.Н. Назарьева, она придерживалась свободного образа жизни и через несколько лет брак распался. Жизненный опыт, в частности, и в бракоразводном процессе, лёг в основу её первой повести – «Специалист (Страница из женской жизни)». А самое известное произведение Назарьевой (всего написала более пятидесяти романов) – роман «Дорогой ценой» (1898), о женщине-враче, которая оказывается перед выбором между семейным долгом и стремлением к личному счастью.

Ещё одна карикатура изображает кудрявого мужчину с бородой и усами в античной одежде, сидящего среди кактусов и играющего на лире. Это ***Николай Максимович Минский*** (настоящая фамилия Виленкин; 1855–1937 гг.) – русский поэт и писатель-мистик, адвокат. В 1905 г. Минский, как и большинство интеллигентов, сочувствовал революции и социал-демократии. Вместе с М. Горьким возглавлял легальную большевистскую газету «Новая жизнь», в которой, в частности, в тот период была напечатана известная статья В.И. енина «Партийная организация и партийная литература». Минский как редактор и издатель был арестован, однако затем выпущен под залог. С началом Первой мировой войны в 1914 г. эмигрировал сначала в Берлин, потом в Лондон, с 1927 г. жил в Париже.

На следующей карикатуре мы видим мужчину в пенсне с усами, который сидит на стопке книг в одежде XVIII в. со шпагой, опираясь правой рукой на гусиное перо. Это ***Всеволод Сергеевич Соловьёв*** (1849–1903 гг.) – русский романист, старший сын историка С.М. Соловьёва. Романы Соловьёва некоторое время создавали успех журналам «Нива» и «Север». Полное собрание его сочинений было опубликовано в 1917 г.

Ещё одна карикатура изображает женщину, летящую среди облаков. Это итальянская актриса ***Элеонора Дузе*** (*итал.* Eleonora Duse; 1858–1924). Играла в пьесах Дюма-сына («Дама с камелиями»), Ибсена («Гедда Габлер», «Кукольный дом» и др.) и т.д. В 1905 г. сыграла Василису в спектакле по пьесе Максима Горького «На дне». Единственный раз актриса снялась в кино в немом фильме Артуро Амброзио «Пепел» по одноимённому роману итальянской писательницы Грации Деледды (1871–1936). Интересен тот факт, что Грация Деледда и А.М. Горький переписывались, высоко ценили друг друга, но никогда не встречались. Писательнице принадлежит предисловие к первому итальянскому сборнику рассказов М. Горького «Драма в порту» (1901). В 1919 г. перевод её «Сардинских рассказов» был издан «Всемирной литературой» – издательством, во главе которого стоял М. Горький.

На последней атрибутированной нами карикатуре на фоне ярмарочных строений изображен лысоватый мужчина с усами и длинной бородой в армяке. Это не кто иной, как ***Николай Николаевич Златовратский*** (1845–1911) – русский писатель, представитель «мужицкой беллетристики».

Просматривая эти карикатуры, мы видим, что Щербов добивается в своих произведениях полного стилистического единения реальной жизни с особенностями образного языка жанра карикатуры. Он подчеркивает, преувеличивает характерные черты персонажей, создает сатирические маски, однако узнаваемые и гротескно-выразительные. Его художественная фантазия неистощима на остроумные выдумки ситуаций, в которых действуют персонажи.

Многие произведения Щербова были посвящены повседневной жизни. Они складываются в несколько повествовательных циклов: сцены дачной и курортной жизни, сцены развлечений. Подобные сцены представлены и на четырех рисунках, хранящихся в нашем музее. Здесь проявился и талант Щербова-рисовальщика.

В заключение отметим, что работа по атрибуции литографий П.Е. Щербова, хранящихся в фондах Государственного музея А.М. Горького, продолжается. Ведётся работа и в архивах, и музейных собраниях по изучению связей Горького и Щербова. Это важно не только в контексте научно-фондовой работы, но и для более глубокого понимания взаимоотношений писателя и художника, которые сам А.М. Горький выразил в одном из писем И.А. Бродскому: «…Я много испытал глубоких радостей, глядя на работы этих людей, и очень полюбил их самих: хороший народ! Так верится, что они внесут в жизнь хмурой России много солнца, света, много высокой красоты искусства» [2, с. 9].

Примечания

[1] ГМГ КП 5862 (1–23).

[2] В фондах Историко-мемориального музея-усадьбы П.Е. Щербова (г. Гатчина, Ленинградская область) хранится рукопись – «Письмо А.Д. Щербовой в адрес Исполкома облсовета депутатов трудящихся от IX 51 г. с предложением организовать музей историко-краеведческий, в котором будут отражены жизнь и деятельность Щербова и других художников, писателей и музыкантов, бывавших в доме». Цифровая копия письма предоставлена нам сотрудниками музея-усадьбы П.Е. Щербова 01.04.2016 г.

[3] См. в кн.: Горький и художники. Воспоминания. Переписка. Статьи./ Сост. И.А. Бродский. – М.: Искусство, 1964. – с.359. Кроме того, вариант этой карикатуры хранится в Музее А.М. Горького в Москве (информация предоставлена С.М. Дёмкиной).

[4] Письмо: А.М.Горький – Совету депутатов трудящихся г. Гатчина 10 марта 1919 г.: «Совдепу г. Гатчина

Уважаемые товарищи, позвольте просить Вас о нижеследующем:

Вы решили выселить художника Павла Егоровича Щербова из дома по улице Чехова.

Павел Щербов болен воспалением легких – опасная болезнь. Это самый крупный художник-карикатурист в России, широко известный и за границей. Он такой же буржуй, как я, как любой из вас. Он изумительно талантлив и принадлежит к числу людей, которых мы должны и любить, и беречь в нашей небогатой талантами стране. Я убедительно прошу Вас, товарищи, не трогайте Щербова, дайте ему жить и работать без помехи.

Очень прошу об этом и думаю, что мои заслуги перед Вами дают мне право дружески сказать Вам: Не обижайте человека». *Цит. по*: Горький и художники. Воспоминания. Переписка. Статьи / Сост. И.А. Бродский. – М.: Искусство, 1964. – С. 200. Черновик письма Совдепу г. Гатчины о П. Щербове от 10.03.1919 г. «Письмо А. Горького, переписанное рукой А.Д.Щербовой» хранится в фондах музея-усадьбы П.Е. Щербова 01.04.2016 г. Цифровая копия черновика письма предоставлена нам сотрудниками музея- усадьбы П.Е. Щербова 01.04.2016 г.

Список литературы

1. Нижегородский государственный художественный музей. Серебряный век и авангард: Альбом. – Н. Новгород: Деком, 2013. – Т. 2. – 144 с.

2. Горький и художники. Воспоминания. Переписка. Статьи / Сост. И.А. Бродский. – М.: Искусство, 1964. – 384 с.

3. А.М. Горький в изобразительном искусстве. Описание изобразительных материалов музея А.М. Горького. – М.: Наука, 1969. – 577 с.

4. Савинов А.Н. П.Е.Щербов. Ленинград: Художник РСФСР. 1969. 108 с.

5. Родионова Т.Ф. Выдающиеся деятели литературы и искусства – жители Гатчины / Гатчина: страницы истории. – С. 154–158.

6. Кирпиченок А. Дом, который построил Щербов [Электронный ресурс] – Режим доступа http://www.silverhotel.ru/blog/dom-kotoryi-postroil-shcherbov/ (дата обращения 17.03. 2016)

A.M.GORKY AND P.E. SHERBOV: THE QUESTION OF RELATIONS. ON THE STOCK MATERIALS OF THE STATE A.M. GORKY MUSEUM

A. Malygina

The article explores the history of relations between A.M. Gorky and P.E. Sherbov and describes Sherbov's artworks in the collection of the State Museum of A.M. Gorky.

The aim of this work is to expand the understanding of creative environments of A.M. Gorky and to enter the scientific circulation attributed lithography by P.E. Sherbov.

The main research methods in this study are the method of comparative analysis of lithographs to identify the depicted individuals, generalization of the results obtained for a more complete disclosure of the talent P.E Sherbov-cartoonist.

The result of this research was to establish the relationship of the writer and the artist, as well as attribution of previously unknown lithographs by P.E. Sherbov for further use in scientific-fund work of the Museum.

Keywords: A.M. Gorky, P.E. Sherbov, the environment of A.M. Gorky, creative contacts, museum collection, caricature.

УДК 8.82-6

ПИСЬМА А.М. ГОРЬКОГО К СЫНУ – ОБРАЗЕЦ ЛИТЕРАТУРНО-ПЕДАГОГИЧЕСКОГО ЖАНРА ИЛИ ПРОНЗИТЕЛЬНЫЙ ЧЕЛОВЕЧЕСКИЙ ДОКУМЕНТ?

© 2016 г. ***М.А. Мерковская***
Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН
mermar64@mail.ru

Поступила в редакцию 01.09.2016.

Письма А.М. Горького к сыну Максиму – это 166 писем, написанных писателем с 1904 по 1934 гг. Эти письма никогда не задумывались как назидательные послания отца сыну, они полны теплоты, любви, интереса к растущему человеку. И тем не менее через большинство этих писем проходят главные горьковские темы – о человеке, о силе разума, о творческом труде, что позволяет поставить эту переписку в один ряд с «Письмами к сыну» лорда Честерфильда и В.А. Сухомлинского, «Исповедью отца сыну» Ш.А. Амонашвили. Проводится сравнение по критериям персональной адресации, нравственной направленности и мотивационной силы горьковских писем с вышеназванными, на основании чего делается вывод об их несомненной принадлежности к шедеврам педагогической мысли. И в то же время письма эти раскрывают читателям еще одну грань в личности писателя – нежного, любящего отца, внимательного друга и шутливого наставника юной души.

Ключевые слова: Горький, М. Пешков, эпистолярий, Честерфильд, Сухомлинский, Амонашвили, литературно-педагогический жанр.

Связь поколений – давняя проблема развития любого общества, это своеобразная передача жизненного и исторического опыта. И передача ценностей от одного поколения к другому происходит в самых разных формах.

Одной из традиционных являются родительские письма и поучения детям, и это древнейший литературно-педагогический жанр, распространенный в самых разных странах.

В копилку таких родительских педагогических шедевров вошли знаменитые «Письма к сыну» Честерфильда, «Письма к сыну» В.А. Сухомлинского, «Исповедь отца сыну» Ш.А. Амонашвили.

Письма же А.М. Горького к сыну Максиму никогда не задумывались как послания такого рода. Но тем не менее они интересны не только биографам писателя, но и всем читателям, неравнодушным к теме воспитания, проблеме взаимоотношений детей и родителей. А.М. Горький предстает здесь не великим писателем, не деятельным просветителем-гуманистом, но просто обычным человеком – трогательным в своей любви и заботе отцом.

Эта переписка А.М. Горького с сыном Максимом была подготовлена и опубликована ИМЛИ РАН в 13-м томе Архива А.М. Горького в 1971 г. и представляет собой 200 писем, 166 из которых принадлежат А.М. Горькому.

Алексей Максимович почти не помнил своего собственного отца. Ухаживая за больным холерой сыном, Максим Савватеевич Пешков заразился от него холерой и умер. Мать считала Алексея виновным в смерти отца, не любила его и тоже умерла рано. Горький взял себе псевдонимом имя отца и, помня свое сиротство, очень сильно любил своих детей – Максима и Катю. Катюша умерла в 1906 году, и вся отцовская любовь сосредоточилась на сыне. Переписка с Максимом стала неотъемлемой частью общения с сыном и длилась 30 лет, с 1904 по 1934 гг. Отцовская нежность переполняет письма: «дорогой мой сынишка» [1, с. 26], «очень люблю тебя, хороший мой» [1, с. 20].

Максим с матерью Екатериной Павловной Пешковой жил отдельно, в другом городе, а потом и стране. И Горький прикладывает все возможные усилия, чтобы сохранить контакт с сыном, и его письма служат этому. Поэтому он так торопит сына учиться читать и писать. Сначала Максиму отцовские письма читают, потом уже он читает их сам – отец пишет для него печатными буквами. Тексты сначала небольшие, понятные ребенку, часто это надписи на открытках или под рисунками. Максим взрослеет, письма становятся длиннее и содержательней. Но они неизменно пронизаны взаимной любовью и заботой. Отец и сын живут мечтами о встрече, планами на каникулы, делятся друг с другом важным и интересным. И все же на эту переписку можно взглянуть и под другим углом – с точки зрения педагогической и психологической.

И здесь нам поможет обращение к предшествующим образцам отцовских наставлений, вошедших в историю литературы и педагогики. Попытаемся выявить в частной переписке Горького с сыном Максимом такие характерные черты педагогического письма, как наличие конкретного адресата, трансляция нравственных ценностей, передача своего образа идеального человека, мотивация юношей к положительным личностным изменениям.

Так, еще в 1774 году в Англии были изданы «Письма к сыну» лорда Честерфильда, писателя и дипломата, охватывающие период с 1739 по 1768 гг. Написаны они в духе просветительских идей и представляют собой обширный свод наставлений и рекомендаций. Именно эти письма положили начало жанру педагогического письма. И хотя они являются продуктом своего времени, отражая специфику социального устройства страны, их главный воспитательный посыл не устарел. Вот цитата из письма 1741 года: «Только будучи человеком честным и благородным в самом строгом смысле слова, ты можешь снискать уважение и признание окружающих тебя людей» [3, с. 118]. «Честолюбие человека умного и порядочного заключается в том, чтобы выделиться среди других своим добрым именем и быть ценимым за свои знания, правдивость и благородство» [3, с. 116]. Честерфильд внушает с пафосом и серьезностью: «Запомни же, что коль скоро ты не заложишь фундамента тех знаний, которые тебе хочется приобрести до 18 лет, ты никогда потом за всю жизнь этими знаниями не овладеешь. Знания – это убежище и приют…» [3, с. 139]. Ярко выражено у Честерфильда стремление видеть положительные изменения в характере сына: «…я со всей правдивостью и откровенностью,

присущими самой нежной любви, назвал тебе все твои недостатки, во всяком случае, те, которые я знаю, или те, о которых слышал. Слава богу, все они легко поддаются исправлению, и я уверен, что ты от них избавишься» [3, с. 165]. А вот о роли труда, как важном нравственном ориентире: «Праздность, на мой взгляд, – это разновидность самоубийства: духовное начало в человеке безвозвратно погибает… Поэтому привыкай смолоду быть проворным и прилежным во всех, даже самых незначительных, делах: никогда не откладывай на завтра того, что можешь сделать сегодня…» [3, с. 219].

«Дорогой мой мальчик», – так начинаются письма Честерфильда, и лишь с годами эта формула меняется на «милый друг», отражая возмужание сына. Невозможно на фоне этой благородной церемонности не отметить живую теплоту горьковских обращений к Максиму. «Милый мой сынище и дружище», «дорогой мой сынишка», «старичина», «собственноручный сын мой», «Максютка». Это уже совсем другой стиль детско-родительских отношений, совершенно другая дистанция между родными людьми. И Максим Пешков подхватывает этот шутливый тон: называет отца «Алексей», «мой милый и дорогой Алексей». И живой дух, озорство, выдумка неизменно присутствуют в этой переписке.

Горький прекрасный психолог, он знает, что может быть интересно мальчику. И его письма к сыну наполнены всем этим – описанием новых мест, забавных происшествий, жизни детей и животных. Он умеет видеть мир глазами ребенка и писать доступно. Вот отрывок из письма про Америку: «Здесь дети – хозяева всего в жизни. Их – уважают. Для них среди города устроен огромный парк, в парке всюду, никого не боясь, ходят и лазиют белки» [1, с. 31]. А вот уже с Капри: «Очень разнообразны и красивы здесь рыбы – между прочим, рыбаки ловят спрутов – ты знаешь, что это такое? Пришлю тебе морскую звезду и раковин» [1, с. 32]. Горький хочет поделиться с сыном впечатлениями, разными диковинами, постоянно посылает подарки, чтобы пробудить в сыне любознательность и восхищение прекрасным. Это и письменные принадлежности, сувенирные копии достопримечательностей, позднее – марки, открытки, гравюры, книги. За всем этим стоит желание проявить любовь, порадовать мальчика, привить ему чувство прекрасного. И сын отвечает отцу тем же, придумывает для него подарки. Это и собственноручно сделанная этажерка, мундштуки, написанные уже собственной рукой подробные письма. За них – всегда особая благодарность: «Недурно ты, длинный мой сынище, письма писать стал: просто, толково, серьезно, как и надлежит человеку, озабоченному кометами, монопланами и прочими летающими штуками» [1, с. 70].

Горького, как любого любящего отца, не может не волновать, каким человеком вырастет его сын. И уже в письме от 28 марта 1904 г. (Максиму 7 лет) дает первые советы сыну. «Учись читать, учись работать, – человек, который не умеет работать – дрянной человек. А ты – должен быть хорошим человечком» [1, с. 17]. Горький поощряет приобщение Максима к столярному ремес-

лу: «У меня цела твоя полка, – помнишь, ты сделал ее в Нижнем? А книги переплетать не учишься?» [1, с. 47]. «Тебе еще много придется перенести, много нужно и думать, и учиться, и работать. <…> Помни, что наша страна нуждается прежде всего в честных и стойких людях» [1, с. 169].

А вот поэтичные строки из письма 1907 года: «Ты уехал, а цветы, посаженные тобой, остались и растут. Я смотрю на них, и мне приятно думать, что мой сынишка оставил после себя на Капри нечто хорошее – цветы.

Вот если бы ты всегда и везде, всю твою жизнь оставлял для людей только хорошее – цветы, мысли, славные воспоминания о тебе, – легка и приятна была бы твоя жизнь. Тогда ты чувствовал бы себя всем людям нужным, и это чувство сделало бы тебя богатым душой. Знай, что всегда приятнее отдать, чем взять.» [1, с. 34]. И еще размышления о душе из письма 1909 года по случаю дня ангела Максима: «Ангел же – это в сердце человека, это его доброе, человеческое. Слушайся сердца, когда оно подсказывает тебе такие решения, которые клонятся к твоей невыгоде и к выгоде других» [1, с. 55]

В этой переписке есть, конечно, и неотступная отцовская тревога за жизнь и здоровье сына, связанные с этим назидания, которые Горький, словно извиняясь за вынужденное менторство, называет «папскими обязанностями»: «Ты хоть голову-то побереги, это очень важная часть тела, и без нее неудобно жить. Надо беречь руки, ноги и голову – их получаешь один раз на всю жизнь» [1, с. 71]. Тут же, рассказывая сыну о своей работе над книгой, Горький пишет: «Со временем ты будешь, может быть, читать ее и ругать меня, ибо ты – «дети», а я – «отцы». Это такая игра, в которой всегда ругаются: «дети» ругают «отцов», «отцы – детей» – очень скучно, но необходимо, ибо лучшего ни те, ни другие не могут придумать до сей поры!» [1, с.71].

Конечно, воспитательная роль отца предусматривает и критический взгляд на ребенка, помощь ему в преодолении недостатков. Но недовольство некоторыми чертами характера Максима всегда выражено у Горького мягко и шутливо, и есть лишь просьба поработать над их преодолением: «Вообще ты огорчил меня немного тем, что такой суетливый, разбросанный и нервный. Пора, дружище, собирать себя, пора учиться управлять собой, верно!» [1, с. 62]. И тут же объяснение этой «папской обязанности»: «Ты мне извини, что я вот нотации и поучения пишу тебе, ничего не поделаешь! – хочется видеть сына моего человеком разумным, серьезным <…> Не обижайся! Очень я тебя люблю, дорогой мой мальчик, и очень хочу, чтобы ты вырос хорошим, интересным человеком» [1, с. 62].

Как человек, «всему лучшему в себе обязанный книгам», Горький уделяет пристальное внимание тому, что читает сын. Он сам подбирает книги для сына в издательстве «Знание». Это сказки, приключения, книги о путешественниках, книги об истории, физике, ботанике. Максим растет, и отец рекомендует новых авторов – Жюль Верн, Уэллс. Горький из-за границы дает поручение Екатерине Павловне подарить Максиму к празднику его полное собрание сочинений. Из письма 1908 года: «Мне очень приятно знать, что ты

любишь книги, это хорошо для тебя, – я уже говорил – чем больше знаешь, тем интереснее жизнь.» [1, с. 46].

А вот советы о круге чтения уже 14-летнему сыну: «Рядом с этими книгами, т.е. Жюль Верном, Буссенаром и Уэльсом тебе пора уже читать и серьезную, настоящую литературу и постепенно я тебе буду ее подбирать». [1, с. 85]. К прочтению рекомендуются Короленко, Аксаков, Толстой, Тургенев. «В этих книгах – правда, а она, друг, всегда интересней и значительней всех фантазий и сказок.» [1, с. 85].

Книга – важнейший воспитатель души. Поэтому советы по поводу книг дает своему сыну и В.А. Сухомлинский (1918–1970), известный советский педагог, гуманист, уже в своих «Письмах к сыну»: «Есть книги, которые человеку надо прочитать за всю жизнь несколько раз. Повторное чтение бессмертных творений литературы – это прежде всего познание человеком самого себя. Вновь прочитать уже читанную книгу – значит вновь увидеть старого друга» [2, с. 36].

А вот его главный нравственный завет. Адресует он его своему уже подросшему сыну, уехавшему из родного дома: «Воспитывай в себе Человека – вот что самое главное, (…) учиться же на человека надо всю жизнь. Воспитывай в себе человеческую душу» [2, с. 17]. Как по-горьковски это звучит! И еще о радости познания: «Думай о том, какую радость принесет тебе проникновение в тайны природы, познание мира, объяснение непознанного. Намечай себе план самообразования на всю жизнь» [2, с. 62]

И еще одно размышление, наставление о книге. Высказано оно в конце XX века еще одним известным отцом своему сыну. Это талантливый советский педагог-новатор, основатель гуманно-личностного подхода к детям, Шалва Александрович Амонашвили (1931 г.р.) «Книгу же может радовать только одно: когда ее читают; и огорчать только одно: когда ее не читают. Книги, как преданные гвардейцы, всегда готовы бороться за победу добрых идей людей, бороться против тьмы и невежества» [4, с. 21]. «Конечно, учение дело не из легких. Оно и не должно быть легким» [4, с. 25]. И как последователь горьковского гуманизма Амонашвили формулирует важный постулат новой педагогики: «Ребенок не только готовится к жизни, но он уже живет» [4, с. 30]. И облекает это в прямое обращение к взрослым: «Не надо видеть в нас взрослых, себе подобных <…> Лучше принимайте нас с нашими недостатками и помогите нам преодолеть их» [4, с. 30].

Сравнивая эти отцовские письма, так далеко отстоящие друг от друга по времени, нельзя не отметить, что во все времена думающих отцов заботит одно и то же – как вырастить своих сыновей достойными людьми, как сделать, чтобы они прожили интересную насыщенную жизнь. И письма помогают им передать сыновьям свои заветы, ценности, убеждения. Горький в этом не исключение. И, несмотря на шутливость тона, юмор, эта его обеспокоенность любящего отца видна. И на этом основании его письма к сыну Максиму, безусловно, можно отнести к жанру эпистолярной педагогики.

Но, с другой стороны, эти письма – живой человеческий документ, полный непосредственного общения, любви, трогательных подробностей и то смешащих, то щемящих деталей. В этих письмах Горький верен себе – он невероятно человечен, талантлив и щедр душой по отношению к самому близкому, любимому и уважаемому человеку – сыну. И эти письма могут помочь читателям увидеть Горького с совсем другой, неожиданной стороны.

Список литературы

1. А.М. Горький и сын / Архив А.М. Горького. – М.: Наука, 1971. – Т. XIII. – С. 26.

2. Сухомлинский В.А. Письма к сыну. – [Электронный ресурс] – Режим доступа: http://www.e-reading.club/bookreader.php/55387/Suhomlinskiii_-_Pis%27ma_k_synu.html – Дата обращения: 27.09.2016.

3. Сенека, Честерфильд, Моруа. Если хочешь быть свободным: Сборник. – М.: Политиздат, 1992. – 381 с.

4. Амонашвили Ш.А. Исповедь отца сыну. – [Электронный ресурс] – Режим доступа: http://www.rulit.me/books/ispoved-otca-synu-read-231701-21.html – Дата обращения: 27.09.2016.

GORKY'S LETTERS TO HIS SON – A HUMAN DOCUMENT OR AN EXAMPLE OF TRADITIONAL LITERARY AND PEDAGOGICAL GENR?

M. Merkovskaya

Transfer values from one generation to the next takes place in different forms. Letters from parents to children are a kind of literary and pedagogical genre. We know such pedagogical masterpieces like "Letters to his sun" by Chesterfild, by Sukhomlinsky, by Amonashvili. Letters to his son by Maxim Gorky are also like this.

Keywords: Gorky, M. Peshkov, epistolary, Chesterfield, Sukhomlinsky, Amonashvili, literary and pedagogical genre.

УДК-82

БИОГРАФИЯ М. ГОРЬКОГО КАК СТРУКТУРА: ОПЫТЫ ФЕНОМЕНОЛОГИЧЕСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

© 2016 г. ***М.Г. Уртминцева***
Нижегородский госуниверситет им. Н.И. Лобачевского
urtminzeva@yandex.ru

Поступила в редакцию 01.09.2016.

В статье дан анализ принципов структурирования биографического повествования, созданного на основе осмысления документальных материалов, комментирования текстов произведений М. Горького в беллетризованных биографиях писателя – «Страсти по Максиму» П. Басинского и «А был ли Горький?» Д. Быкова. Исследование материала, ставшего объектом изучения, показало, что воспроизведенный в них образ Горького создан на основе феноменологического подхода, определен особенностями читательских интенций профессиональных литераторов, стремящихся выразить свое, личное отношение к Горькому, использовав при этом отсылки к литературным произведениям писателя в качестве аргументов для доказательства собственной концепции его личности.

Ключевые слова: Горький, биография, структура, феноменология, интерпретация.

В 2000 годах в России появились три книги, посвященные биографии и творчеству М. Горького. Одна из них – научная монография Л. Спиридоновой «Настоящий Горький: мифы и реальность» [1], две другие – беллетризованные биографии писателя, созданные П. Басинским «Страсти по Максиму» [2] и Д. Быковым «А был ли Горький?» [3]. В обеих книгах читателю предложены различные версии биографии Горького, изложенные писателями, профессионалами в области литературной деятельности. Объединяющей сочинения Басинского и Быкова интенцией, при безусловном различии результатов работы с материалом, является стремление реабилитировать Горького в глазах современников и потомков, предложив свою версию объяснения мотивов тех или иных его поступков в различные периоды жизни, и попытаться найти им объяснение, обратившись к наиболее значимым, с точки зрения авторов биографий, фактам из жизни писателя. Важно подчеркнуть, что ясно обозначенная в этих биографиях цель – показать непреходящую ценность горьковской философии человека, имеет для каждого из авторов глубоко личный смысл.

Исследование принципов отбора, систематизации и изложения известных и малоизвестных фактов биографии Горького показывает, что каждый из авторов идет своим путем, однако существенным оказывается то, что концепция личности писателя выстраивается обоими авторами с опорой на собственную читательскую интенцию. Структура повествования в каждой из книг свидетельствует о том, как шел процесс переработки автором впечатлений, полученных в результате знакомства с различными документами, перепиской

писателя, материалами архивов, мемуарами современников, произведениями Горького, его публицистикой. В известной степени такой подход к созданию биографического повествования совпадает с исследовательским подходом, осуществленным в монографии Л. Спиридоновой. Свою главную задачу исследователь видит в освобождении биографии Горького от догм марксистской методологии путем выработки критериев, с помощью которых будут преодолены сложившиеся мифы о его личности. Важнейшим критерием оценки личности писателя, как отмечает Л. Спиридонова, является исследование процесса формирования его *исторического сознания*, изменявшегося в зависимости от исторических обстоятельств [1, с. 28–88].

Преодоление искаженного представления о Горьком, сложившееся не только в литературоведении, но и в общественном сознании России, вновь приобретает актуальность в постперестроечную эпоху, когда Горького «распинали» за авторство теории социалистического реализма, рассматривали его творчество как иллюстрацию определенной идеологии, обвиняли в пособничестве культу личности и т.д. Задаче преодоления негативного отношения к личности и творчеству Горького путем воссоздания процесса формирования его психологии, и шире – мировоззрения, в которых отразились этапы становления национального самосознания русского человека, особенности национального характера, и посвящены книги П. Басинского и Дм. Быкова.

Исследовать биографию, созданную профессиональным читателем и писателем, крайне сложно, поскольку сам текст такого рода является полем пересечения различных сил, в котором осуществляется стремление автора не столько к «объективному» изложению фактов, сколько к доказательству собственной концепции, а воплощение индивидуально-авторского понимания личности формирует сюжет повествования. Изучение структуры текстов беллетризованных биографий – а именно к такому типу можно отнести книги обоих авторов – дает основание для исследования их как результата синтеза осознаваемого и интуитивного восприятия личности Горького, в котором интуитивное едва ли не преобладает в оценке фактов его биографии. В свое время один из основателей филологической герменевтики У. Дильтей выдвинул тезис о том, что в процессе познания чужого «я» происходит интуитивное постижение интерпретатором самого себя [4]. Помимо психологического аспекта, на основании которого создается образ личности Горького в творчестве современных авторов, следует учитывать и тот факт, что для биографов Горького, о которых идет речь, его жизнь и судьба предстает как структура, позволяющая пишущим о нем повторять ее с различными вариациями, которые во многом определяются особенностями исторического момента. Изучение биографических текстов о Горьком восстанавливает современный контекст его восприятия, характеризует авторскую интенцию, порожденную «текстом Горького», а характер интерпретации определяется духовным опытом читателя (в данном случае П. Басинского и Д. Быкова), его эстетической и нравственной позицией.

В известной степени идея Гадамера о понимании и толковании текста с целью *применения* результатов процесса интерпретации в современной ситуации (той, в которой находится автор) созвучна идее Р. Ингардена, наметившего два основных параметра, характеризующих работу интерпретатора со структурой текста: это реконструкция и конкретизация [5], то есть применение извлеченного смысла в феноменологическом ключе. Именно этим путем, выстраивая свое понимание роли личности Горького сегодня, идут и его современные биографы, путем *реконструкции* фактов его жизни, заполняя «пустые» места и «участки неопределенности» своими представлениями и эмоциями, конкретизируя таким образом свое понимание целого – психологии Горького как человека и художника, создавая собственную версию личности писателя. Способы реконструкции и конкретизация как ее итог наглядно демонстрируют и различие в психологическом облике каждого из авторов-читателей – создателей горьковской биографии.

Биографическое повествование в романе П. Басинского – результат переработки впечатлений читателя, сформировавшихся на основе, как пишет автор, освоения «строго документального материала, в том числе архивного» [2, с. 3]. Действительно, текст романа перенасыщен цитатами из произведений Горького: автобиографической трилогии, пьес «На дне», «Мещане», «Достигаев и другие», «Несвоевременных мыслей». П. Басинский цитирует его письма, предсмертную записку казанского периода, высказывания о писателе в мемуарах Бунина, устный рассказ Владыкина о пребывании Горького в казанской ночлежке, обнаруженный И. Груздевым в «Босяцкой газете», и т.д.

Как видно из приведенного далеко не полного перечня источников, которые были использованы автором для воссоздания картины внутренней жизни молодого Горького, они представляют собой материалы отнюдь не равноценные по значимости и достоверности. Далеко не каждый из них является документом, однако используется Басинским как аргумент, служащий подтверждением справедливости вывода, который делает на его основе автор книги. Показателен в этом плане фрагмент третьей главы романа «Переход и гибель», посвященный нижегородскому периоду жизни Горького. В нем идет речь о безумии Горького, которое настигло его в период усиленных занятий философией, в частности, в результате знакомства с книгой Ницше «Так говорил Заратустра» (в переводе жены нижегородского химика-философа Н. Васильева). В качестве основного аргумента Басинский цитирует те фрагменты очерка «О вреде философии», где герой, как пишет автор, обнаруживает в себе «явные признаки безумия» [2, с. 183]. Басинский старательно выписывает следующие строчки из очерка М. Горького «О вреде философии»: «Я видел Бога, это Саваоф, совершенно такой, каким его изображают на иконах и картинах…» [6, с. 203], приводит большую цитату о заключении нижегородского психиатра, посоветовавшего молодому человеку больше физически трудиться, прекратить воздержание, «завести бабенку, которая пожаднее к любовной игре, – это будет полезно!» [6, с. 207]. В этом очерке, утверждает Басинский,

Горький прекрасно передал свое «умственное состояние в 1889–1890-х годах» [2, с. 181]. Но ведь очерк «О вреде философии», цитаты из которого приводит Басинский, характеризуя психическое состояние Горького, был написан Горьким ***тридцать лет спустя***, в 1922 году. Как видим, художественно обработанный автобиографический материал (кстати, в более развернутом виде он представлен в очерке «Время Короленко», но о нем Басинский лишь упоминает, так как он не укладывается в «прокрустово ложе» его интенции) подается автором романа как документальное свидетельство, подкрепляемое параллельно ведущимся рассказом о том, как сходил с ума сам Ницше. Зато в следующей главке, «Горький и Ницше», даются ссылки еще на два «документальных» источника: это цитата из статьи О. Форш «Портреты Горького» (1928), где она отмечала такую общую черту Горького и Ницше, как «пугающие усы», но более прочное сходство – их «внутреннее родство, наложившее на их облики общую печать» [2, с. 189]. Какую же роль должна была сыграть цитата со словами героя, что он «обнаружил в себе явные признаки безумия», выписанная из очерка, созданного 30 лет спустя, да еще «подкрепленная» заявлением О. Форш? По мнению Басинского, в этих двух совмещенных по воле автора цитатах, заключена разгадка феномена раздвоения личности, которым страдал Горький. Одним из первых эту версию выдвинул К. Чуковский в статье «Две души М. Горького» [7]. Анализируя произведения писателя, Чуковский последовательно проводил мысль о «двоедушии» Горького, используя название его публицистической по своему характеру статьи «Две души» (1915), где писатель дает свою версию взаимоотношений Востока и Запада [8]. Что касается романа-исследования Басинского, то он создает свою версию «двоедушия» Горького и именует ее двойничеством, а это уже явление иного порядка. «Загадка этого двойничества, – пишет Басинский, – по-видимому, волновала и самого писателя. В повести «О тараканах» Горький заметил: «Юморист Марк Твен принял в гробу сходство с трагиком Фридрихом Ницше, а умерший Ницше напомнил мне Черногорова – скромного машиниста водокачки на станции Кривая Музга» [2, с. 189]. Как видим, биограф снова использует тот же прием ссылки на художественное произведение писателя, однако вырванная из контекста цитата никакого отношения к «двойничеству» Горького не имеет. В маленьком романе «О тараканах» (1925) этот фрагмент текста связан с констатацией смерти безымянного, уже «нездешнего» человека, по выражению рассказчика. Он «помер «на ходу» и больше никуда не пойдет и никогда не почувствует усталости» [9, с. 36–37], поэтому совершенно неважно, на кого он похож. Цитированный фрагмент – часть экспозиции философского сюжета о психофизиологии человека, о соотношении идеального и материального в нем («что такое человек»?), но к разгадке тайны «двойничества» Горького не имеет никакого отношения.

В том же ключе, что и Басинский, решает проблему биографического повествования о Горьком и Быков, желая реабилитировать писателя перед современниками, которые гибнут в условиях «усыпляющей стабильности», «почти

поголовной летаргии». Возвращение Горького, всегда пробуждавшего умы, «угадывающего самую больную проблему и самого сильного противника», в лоно современной культуры определило цель автора биографического очерка – «вернуть широкому читателю большого и сложного писателя, который при всех своих ошибках, отступлениях и заблуждениях всегда учил нетерпимости к скотству». Что-то подсказывает мне, – пишет Быков, – что это хорошо» [3, с. 7]. При этом автор биографического очерка в предисловии предупреждает читателя, что «художественное качество его текстов здесь играет роль второстепенную», поэтому практически все повествование представляет собой мастерски пересказанные сюжеты горьковских произведений, которые Быков использует как «связки» собственных умозаключений об особенностях личности Горького.

В отличие от Басинского, для которого метафора 9 дней, подаренных Горькому после смерти, легла в основу композиции книги, Быков структурирует материал иначе, выделяя в биографии писателя четыре периода жизни, каждому из которых, как считает Быков, соответствовал определенный тип отношения писателя к миру и к собственной личности. Каждому из них Быков дает определения: «Бродяга», «Изгнанник», «Беглец» и «Пленник», объясняя таким образом зависимость перемещения Горького в географическом пространстве различными фазами его психофизиологического состояния.

Наиболее отчетливо эта идея Быкова просматривается в интерпретации автобиографического материала, из которого автор выбирает то, что, на его взгляд, характеризует особенности самосознания Горького. Остановимся подробнее на принципах структурирования Быковым биографии писателя.

Название очерка «А был ли Горький?» имплицитно определяет ракурс изложения версии горьковской биографии. Это «очки» Клима Самгина, через которые он смотрит на мир, во всем сомневаясь, все подвергая ревизии своего интеллекта. Именно этим путем пошел и Быков, «взрывая», подобно Горькому, сложившиеся стереотипы мышления, эстетические оценки, нормы писательского поведения и т.д. Так, Быков пересматривает сложившиеся в научном горьковедении аксиомы, в частности ту, что связана с периодизацией творчества писателя, утверждая, что деление творчества Горького на романтическое и реалистическое, с его точки зрения, не соответствует реальности, что подтверждается работами современных исследователей. Горький никогда не был романтиком («врут», коротко констатирует Быков). В качестве доказательства он ссылается на ранний опыт Горького, на его автобиографию «Изложение фактов и дум, от взаимодействия которых отсохли лучшие куски моего сердца», в которой, по мнению критика, перед нами предстает «законченный или, по крайней мере, тот Горький, которого *называют* «ранним», так как тон повествованию задает воспроизведение картин тяжелой действительности, в условиях которой происходило становление его самосознания. В качестве доказательства Быков прибегает к стилистическому анализу текста, отмечая присущую ему ироничность, с которой автор относится к себе и к окружа-

ющему миру, «перемудреный» язык текста, придающий комический эффект высказыванию и т.д. Сообщая о том, что Горький хранил рукопись (беловую и черновую), но не публиковал ее, автор очерка не отвечает на вопрос о мотивах такого решения Горького, но подводит читателя к следующему выводу: в «Изложении» Горький обнаруживает свою истинную сущность человека, испытывающего ненависть к своему прошлому, мстя ему. Стилистический анализ его фельетонов, писанных для «Одесских новостей» и «Нижегородского листка», подтверждает эту мысль Быкова. Быкову, обладающему даром публициста, импонируют такие черты фельетонного мышления Горького, как живость, пластичность, лаконичность, в которых точно выразилось настроение большинства посетителей выставки, «смесь досады и гордости» [3, с. 116], важнейшая черта национального самосознания в целом и Горького, в частности.

Излагает свою версию Быков и в отношении другого «самого автобиографического», как он считает, произведения Горького для театра – пьесы «Мещане». Позиция горьковского героя Нила: «Хватит ныть, хватит жаловаться – пора переменить жизнь» – это, как признается Быков, и его собственная концепция жизни, психологическая опора его жизненной стратегии. И если, защищая такое понимание смысла высказывания горьковского персонажа, Быков сожалеет, что Горький «не всегда понимал, что же сказать и сделать в ответ на эти избыточные ожидания» [3, с. 114], то сам автор горьковской биографии знает, что делать *ему*: дать свое объяснение сложной и противоречивой личности Горького, и на вынесенный в заглавии книги вопрос: «Был ли Горький?» – ответить: «Он – был».

Рассмотренные нами биографии Горького, безусловно, являются не только формой выражения индивидуальной оценки его личности и творчества. Они ясно обозначили начало нового этапа литературоведческой рефлексии, цель которой – определение дальнейшего пути развития современной русской литературы в новых исторических условиях. Национальная идентичность не может быть сформирована без знаний о собственной культуре, литературе, истории, политике. Последняя составляющая национальной идентичности – политический аспект – как правило, интересовала предшественников П. Басинского и Д. Быкова. В биографических исследованиях названных авторов на первом плане все-таки Горький-писатель, художественное и публицистическое наследие которого рассматривается как жизнетворчество в контексте определенной исторической эпохи. Каждая из рассмотренных в статье книг по-своему выполняет функцию «учительности». Для П. Басинского характерно стремление «ликвидировать» пробелы в знаниях современного читателя о Горьком, опираясь в построении собственной концепции на малоизвестные широкой аудитории факты его биографии. Суть ее сводится к тому, что Горький в последние годы жизни был игрушкой в руках Сталина и его окружения, человеком, который внутренне смирился с режимом, пользуясь привилегиями, которые ему позволяли иметь.

Что касается Д. Быкова, то «учительность» его книги мотивирована иной интенцией: пробудить самосознание современного человека, запустить процесс выработки им собственной жизненной позиции, чему, по мнению Быкова, может послужить внимательное чтение произведений Горького. Сильная сторона книги Быкова – в ярко выраженной критике стереотипов как советского, так и постсоветского горьковедения. Эта критика могла бы быть более весомой, если бы автор более четко сформулировал пути преодоления сложившегося в настоящее время негативного отношения к творчеству и личности писателя, не ограничившись эссеистским подходом к решению задачи.

В своей последней монографии Л. Спиридонова характеризует обе книги как дань современному мифотворчеству, рассчитанную прежде всего на обывателя [1, с. 11]. Исследовательница обращает внимание на «оговорки», допущенные Басинским и Быковым в определении масштаба литературно-художественной и организационной работы писателя: «нечеловечески Горький» (Быков) и «Горький был ***не совсем человек <…> иного*** происхождения», то есть инопланетянин, присланный из более «развитого», чем наш, мира с целью «вочеловечения и изучения людской природы изнутри» (Басинский). Ни концепция Быкова (она представлена в книге лишь одной приведенной нами выше цитатой), ни концепция Басинского (за исключением критики его понимания ницшеанства Горького) не стали и не могли стать предметом научной полемики вокруг имени Горького, однако представляют интерес как опыты феноменологической критики.

Возвращение Горького современному читателю – одна из важнейших задач современного литературоведения, которое уже достигло определенных успехов в переосмыслении сложившихся ранее оценок философских исканий писателя на разных этапах его творчества, в осмыслении его публицистики, особенно ранней, 1890-х годов, значительная часть которой существует еще в газетном варианте, не собрана и не осмыслена, в расшифровке, публикации и изучении эпистолярного наследия, которое позволит восстановить картину духовных исканий писателя в последние годы жизни, в изучении поэтики его произведений, особенно «Жизни Клима Самгина», а также в исследовании различных видов и форм общественной и организационной работы, которая проводилась писателем на протяжении всей его жизни.

Список литературы

1. Спиридонова Л.А. Настоящий Горький: мифы и реальность. – М. ИМЛИ РАН, 2013. – 440 с.

2. Басинский П.В. Страсти по Максиму / Горький: девять дней после смерти. – М.: АСТ: Астрель, 2011. – 414 с.

3. Быков Д.Л. Был ли Горький?: [биографический очерк] – М.: АСТ: Астрель, 2012. – 348 с.

4. Дильтей В. Опыт психологического объяснения поэтического творчества / Собр. соч.: В 6 т. / Под ред. А.В. Михайлова и Н.С. Плотникова / Герменевтика и теория литературы:

Пер. с нем.; под ред. В.В. Бибихина и Н.С. Плотникова. – М.: Дом интеллектуальной книги, 2001. – Т. 4. – С. 308–313.

5. Ингарден Р. Исследования по эстетике. – М.: Изд-во иностр. лит., 1962. – 570 с.

6. Горький А.М. О вреде философии / Собр. соч.: В 25 т. – М.: Наука, 1973. – Т. 16. – С. 196–208.

7. Чуковский К.И. Две души М. Горького. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://bungalos.ru/b/chukovskiy_dve_dushi_mgorkogo/14 – Дата обращения: 14.09.2016.

8. Горький М. Две души / М. Горький: pro et contra / Вступ. ст., сост. и примеч. Ю. Зобнина. – СПб.: РХГИ, 1997. (Русский путь) – [Электронный ресурс] – Режим доступа: http://az.lib.ru/g/gorxkij_m – Дата обращения: 05.10.2016.

9. Горький М. О тараканах / Собр. соч.: В 25 т. – М.: Наука, 1973. – С. 35–93.

BIOGRAPHY OF M. GORKY AS A STRUCTURE: A PHENOMENOLOGICAL INTERPRETATION OF EXPERIMENT

M. Urtminzeva

In the article the analysis of the structuring principles of biographical narrative created based on the understanding of documentary materials, commenting on the texts of Gorky in the fictionalized biography of the writer – "Passions on Maxim" by P. Basinski and "Was there Gorky?" by D. Bykov. The study material that has become the object of study, showed that played in them the image of Gorky created based on the phenomenological approach, is determined by the peculiarities of reader's intentions of professional writers seeking to Express their personal attitude to Gorky, using references to literary works of the writer as arguments to justify its own concept of his personality.

Keywords: Gorky, biography, structure, phenomenology, interpretation.

УДК 94(47).084.8 82(091) 908(470)

РУКОПИСЬ Н.И. ПРИВАЛОВОЙ «А.М. ГОРЬКИЙ. ЕГО ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО» (1943)

© 2016 г. ***Н.А. Уткина***
Нижегородский госуниверситет им. Н.И. Лобачевского
cucula86@mail.ru

Поступила в редакцию 01.09.2016.

Цель статьи – выявить значение рукописного доклада 1943 г. нижегородского историка и архивиста Н.И. Приваловой, посвященного биографии А.М. Горького, для нижегородского краеведения и горьковедческой науки. Н.И. Привалова занималась изучением биографии А.М. Горького, будучи сотрудником музея «Домик Каширина», также она внесла существенный вклад в становление нижегородского источниковедения и палеографии, исследовала историю Ополчения 1612 г., биографии Кузьмы Минина и Н.И. Лобачевского.

Ключевые слова: А.М. Горький, Н.И. Привалова, рукопись, провинциальный историк, Домик Каширина, Великая Отечественная война.

150-летний юбилей М. Горького, который будет праздноваться в марте 2018 года, станет стимулом к появлению новых исследований его биографии и творчества. Тем важнее, с нашей точки зрения, уделить внимание исследованию тех горьковедческих текстов, которые были созданы в советское время, но по известным причинам не могли быть опубликованы в свое время. В 1990-е гг. интерес к личности, а тем более к творчеству М. Горького, на котором лежал отпечаток его «канонизации», резко снижается, поэтому и посвященные ему работы, созданные в советское время, так и не нашли своего исследователя.

Между тем в них содержатся уникальные свидетельства, актуальность которых для современного горьковедения бесспорна. К таким исследованиям относится рукопись биографии А.М. Горького, которая сегодня готовится к публикации. Эта биография была написана в суровом 1943 г. нижегородским (горьковским) историком-архивистом, сотрудником музея «Домик Каширина» Н.И. Приваловой [1, 2, 3]. Рукопись хранится в личном фонде Н.И. Приваловой в Центральном архиве Нижегородской области [Ф. 885].

Биография А.М. Горького сегодня изучена по дням и часам, написаны сотни книг и статей, как нижегородскими (горьковскими) авторами, так и литературоведами общероссийского масштаба. Чем же может быть интересно еще одно местное биографическое исследование?

Грядущая дата обязывает подводить определенные итоги в изучении жизни и творчества А.М. Горького. Огромное письменное наследие Горького и целой плеяды его биографов, которое хранится в архивах, музеях и библиотеках всей страны, опубликовано и осмыслено, встроено в контекст горьковедческой нау-

ки. Тем ценнее становятся подобные «открытия» неопубликованных текстов. Рукописи Н.И. Приваловой были введены в научный оборот в 2007–2008 гг. нижегородскими историками Б.М. Пудаловым, А.А. Кузнецовым и П.В. Зюзиной. Исследователями было отмечено, что многие наработки Н.И. Приваловой по истории литературы и общественно-политической жизни Нижнего Новгорода рубежа XIX–XX вв., в том числе биографии писателей, связанных с Нижним Новгородом – В.Г. Короленко, А.М. Горького, Т.Г. Шевченко и др., оказались незамеченными местной исторической наукой и библиографией [3, с. 14].

В конце 1990-х – нач. 2000-х гг. к архивному фонду Н.И. Приваловой обратилась сотрудник Государственного музея А.М. Горького Н.Ф. Жадаева, но тогда ее работы стали известны лишь узкому кругу специалистов [4, с. 50–54].

Наследие Н.И. Приваловой – достояние не только нижегородских историков и краеведов, это – своеобразная исследовательская «кухня» музейного работника. В 1938 г. Н.И. Привалова поступила на работу в музей детства А.М. Горького «Домик Каширина», участвовала в создании экспозиции, проводила экскурсии. В ее фонде хранятся машинописные методические разработки к экскурсиям 1939 г.

Здесь же – другие наработки по Горькому – несколько экземпляров докладов и лекций о биографии Горького (1939 и 1943 гг.), рукопись статьи 1945 г. «Горький и Пятницкий», собранные ею воспоминания современников великого писателя – А.И. Малышевой и М.И. Медведевой-Ореховой (1940–1941 гг.), «Записки Терентия Евграфовича Мигунова (родственник Кашириных)» 1940 г., воспоминания А.И. Васильевой о жизни А.М. Горького в доме Андреева на Жуковской и во флигеле-бане на Полевой ул. в 1892–1895 гг. (1940 г.), запрещенные к публикации Институтом литературы воспоминания О.Ю. Каменской и О.Ф. Ивиной-Лошаковой, переписка с Е.П. Пешковой. Эти материалы характеризуют направления деятельности Н.И. Приваловой как сотрудницы музея «Домик Каширина» – поиск современников Горького, публикация их воспоминаний в местных газетах, выступления с лекциями и докладами, методическая работа по составлению экскурсий. И все это – в тяжелое время накануне и в годы Великой Отечественной войны.

Таким образом, рукопись Н.И. Приваловой «А.М. Горький. Его жизнь и творчество» (1943) представляет интерес как не введенная до сих пор в научный оборот биография писателя, созданная в стенах музея «Домик Каширина» (своего рода показатель научной квалификации сотрудников музея), одна из вех научной биографии нижегородского (горьковского) историка Н.И. Приваловой.

Надежда Ивановна Привалова родилась в 1900 г. в г. Нижний Ломов Пензенской губернии. Ее отец занимался отливкой и продажей колоколов, что обеспечивало семье стабильный доход. В семье было восемь детей: сыновья Иван, Андрей, Алексей, Леонид и дочери Надежда, Александра, Мария, Валентина. Наибольшую известность получил старший брат – Иван Ивано-

вич Привалов – советский математик, член-корреспондент АН СССР (умер в 1941 г.).

В 1904 г. семья Приваловых переехала в Нижний Новгород. Н. Привалова училась в Сусанинской женской гимназии, которую окончила с серебряной медалью. В 1919 г. она поступила на историко-филологический факультет Нижегородского университета, где ей довелось слушать лекции А.Ф. Лосева (по древней философии), С.Д. Сказкина (по медиевистике), нижегородских специалистов – историка С.И. Архангельского, филолога В.Л. Комаровича и др. [5, с. 22–48].

В 1921 г. нижегородский истфил был закрыт, Н.И. Привалова уехала в Москву, где поступила на факультет общественных наук (ФОН) I МГУ. Ее преподавателями стали выдающиеся советские историки, ученики В.О. Ключевского – академики М.М. Богословский, С.В. Бахрушин, А.И. Яковлев, а также Д.М. Петрушевский.

О том, как проходило обучение на ФОН I МГУ в 1921–1924 гг., мы можем судить по воспоминаниям выпускницы факультета, впоследствии известного историка-музееведа, старейшего сотрудника Государственного исторического музея Анны Борисовны Закс.

Поступление на ФОН оказалось делом несложным и потребовало лишь документов о предыдущем образовании, личного заявления и подписи Н.В. Чехова – сотрудника отдела вузов Наркомпроса. Так сестры Анна и Сарра Закс в одночасье в 1921 г. стали студентками общественно-педагогического отделения ФОН. Видимо, и у нижегородки Надежды Приваловой, имевшей за плечами гимназическое образование и два курса истфила, не было проблем с поступлением. По воспоминаниям А.Б. Закс, это поколение студентов еще застало в университете традиции классического образования: «Для университета это были переломные годы. На ФОНе еще сохранялись отдельные систематические курсы по истории, еще не была вычеркнута из программы античность и отчасти средневековье. История еще не была заменена обществоведением, этнологией и др.» [6, с. 172–173].

На первом курсе в основном читались лекции. А.Б. Закс вспоминала лекции профессора В.С. Сергеева по истории Рима, Н.М. Лукина по западноевропейским революциям, ректора В.П. Волгина по истории социалистических учений, А.И. Рубина по политэкономии.

Работавшим в детском доме сестрам Закс приходилось ютиться в маленькой неуютной каморке, к экзаменам готовились в перерывах между сменами, в трамваях, обдумывали ответы на вопросы в ходе пеших прогулок. В итоге экзамены сдавались не без курьезов. А.Б. Закс запомнился экзамен по русской истории у А.И. Яковлева, которого она приняла за дворника, экзамен у профессора В.Н. Сторожева по революции 1905 г. пришлось сдавать в ванной комнате его квартиры. Профессор Д.М. Петрушевский «совсем раздобрился» и поставил «пятерку», когда услышал, что Анна Закс знает латынь и «немного греческий» [6, с. 174].

На втором курсе начались семинары. А.Б. Закс запомнился семинар у С.А. Пионтковского по Февральской революции, семинар профессора А.И. Яковлева «Юридические проекты в эпоху Александра I», где блистал будущий известный историк Н.В. Устюгов. Интерес у студентов вызывали «открывающий какие-то новые горизонты» семинар «Психология и педагогика мышления», который вел профессор А.И. Цирес, а также семинар Н.А. Гейнике «Экскурсионное дело и краеведение». Уже здесь – пересечения с биографией Н.И. Приваловой: она была знакома с семьей Яковлевых еще до Москвы, впоследствии состояла в переписке с женой и дочерью профессора [3, с. 6]. Имя Н.В. Устюгова, наряду с именем Н.И. Приваловой, упоминается Л.В. Черепниным в числе участников семинара С.В. Бахрушина, пострадавших за связь с историком по «Академическому делу» [7, с. 288]. Семинары по психологии (только у Г.И. Челпанова) увлекали и Привалову: в своих студенческих работах она буквально «разрывалась» между психологией и историей [3, с. 7].

Из событий общественной жизни студентов ФОН 1920-х гг. А.Б. Закс отчетливо запомнила только два – демонстрацию по поводу «ноты Керзона» в мае 1923 г. и прощание с В.И. Лениным в январе 1924 г.: студенты МГУ встретились около университета в два часа ночи и в тридцатиградусный мороз четыре часа двигались к Дому Союзов. Возможно, в этой колонне шагала и Надежда Привалова…

Какую же подготовку историкам давал тогда ФОН I МГУ?

Вот как вспоминает свои растерянные чувства после окончания университета А.Б. Закс: «Пыталась определить, что в итоге дал мне университет. Знание истории – в очень малой степени. В моем воображении возник образ: я стою перед затуманенной, полупрозрачной стеной. За ней чередой идут исторические события, но я их разглядеть не могу. Только несколько окошек прорезано в стене и позволяют ясно увидеть отдельные куски истории: вот средневековая Англия, вот Великая французская революция, вот Россия в первой четверти XIX века, вот Февральская революция… А над всем этим витают положения истмата, которые как бы сцепляют, объясняют исторические факты; организуют их в научную систему… Все это было довольно фантастично и эфемерно» [6, с. 182–183].

Для Н.И. Приваловой такими «окошками» стали также европейское Средневековье (семинары Д.М. Петрушевского), и история России (влияние М.М. Богословского, А.И. Яковлева, С.В. Бахрушина).

В студенческие годы началась и музейная деятельность Н.И. Приваловой. С 1926 г. она состояла практиканткой отдела рукописей Государственного исторического музея, где получила фундаментальную подготовку по палеографии и археографии. Н.И. Привалова тогда написала работу «Опыт исследования социального состава опричнины и земщины» для музея в Александровской слободе, разместившуюся в экспозиции [3, с. 10].

В 1927 г. Н.И. Привалова защитила диплом на тему «Источники холопства и положение холопов по «Русской правде» и была оставлена в аспирантуре

у М.М. Богословского, предложившего ей заняться социально-экономической историей города Касимова в XVI–XVII вв. Диссертацию защитить не удалось – в 1929 г. умер Богословский, а в 1930 г. Н.И. Привалова была репрессирована по «Академическому делу». Обстоятельства причастности ее к «Делу» пока не выяснены [3, с. 11].

В 1934 г. Н.И. Привалова вернулась в Горький, устроилась на работу в Центральную библиотеку им. Ленина в Канавине. Здесь Н. Привалова поставила на научную основу обслуживание читателей – организовала справочно-библиографическую работу, создала картотеку рецензий и газетно-журнальных статей. Активно печаталась в местных газетах, выступала на конференциях. В 1934 г. она была командирована на I Всесоюзный съезд советских писателей, где могла слышать выступление Горького.

В 1930–1940-е гг. Н.И. Привалова занималась и источниковедческой работой. Разрабатывала темы по истории Нижегородского ополчения 1612 г., биографию Кузьмы Минина, историю НГУАК, исследовала нижегородский период в творчестве В.Г. Короленко, писала популярные статьи о А.С. Пушкине, М.Ю. Лермонтове, Л.Н. Толстом, А.П. Чехове.

В 1938 г., как уже говорилось, она участвовала в создании экспозиции музея «Домик Каширина», работала там экскурсоводом, совмещая эту работу с библиотечной. В начале Великой Отечественной войны Н.И. Привалова перешла на работу в научно-техническую библиотеку Геологического управления, с 1943 г. – вновь в музее «Домик Каширина», на должности старшего научного сотрудника и заместителя директора.

С 1945 по 1956 гг. трудовая деятельность Н.И. Приваловой была связана с Государственным архивом Горьковской области. Нижегородские архивисты чтят вклад Надежды Ивановны в развитие архивного дела, в сохранение и обработку ценнейших документов по истории Нижегородского края.

В 1946 г. Н.И. Привалова, по приглашению декана вновь созданного при Горьковском университете историко-филологического факультета С.И. Архангельского, стала сотрудником кафедры истории СССР, читала курсы по источниковедению и палеографии. Совместно с С.И. Архангельским Н. Привалова занималась подготовкой издания «История г. Горького с XIII в. по 1947 г.». К сожалению, замысел не был реализован полностью по причине смерти С.И. Архангельского в 1958 г., вышел в свет лишь один том – сборник документов «Нижний Новгород в XVII в.».

С 1947 г. Н.И. Привалова становится активным участником рабочей группы, сформированной академиком А.А. Андроновым для выяснения точных биографических сведений о Н.И. Лобачевском. Она провела источниковедческий анализ архивных документов, что позволило уточнить место и время рождения великого математика, установить местоположение дома, где он родился и провел детские годы.

После смерти А.А. Андронова Н.И. Привалова разобрала архив академика, опубликовала его материалы по Лобачевскому, оставила воспоминания

о совместной работе. В том, что Нижегородский госуниверситет с 1956 г. носит имя великого математика, есть заслуга и Н.И. Приваловой.

Выйдя на пенсию, опытный архивист оказывала посильную помощь и поддержку горьковским архивам, музеям, библиотекам. С годами стало сдавать здоровье, падало зрение. Скончалась Надежда Ивановна в 1987 г. у родственников в Кировской области.

Наследие Н.И. Приваловой лишь частично введено в научный оборот. В 2008 г. в издательстве ННГУ вышло ее исследование «Делопроизводство касимовских кабаков и кружечных дворов в XVII в.». Из массива материалов по биографии А.М. Горького опубликовано несколько газетных статей. Собранные Н.И. Приваловой воспоминания современников писателя, несколько неопубликованных докладов и сообщений сохранились в ее личном фонде [Ф. 885. Оп. 1. Д. 56–71].

Так, в ноябре-декабре 1943 г. ею был подготовлен доклад «А.М. Горький. Его жизнь и творчество». Эта рукопись в двух экземплярах (кратком и более полном) имеет два машинописных варианта со значительными сокращениями [8]. Текст этого доклада (его расширенная версия в рукописном виде) и планируется к публикации как важная веха в осмыслении нижегородцами (горьковчанами) биографии А.М. Горького, его значения для отечественной и мировой литературы.

Рукопись доклада насчитывает 47 страниц тетрадного формата, написанных чернилами. Кое-где чернила расплылись от времени, имеются вставки, сделанные простым карандашом.

Текст разделен автором на восемь частей, отражающих основные вехи биографии А.М. Горького. Стиль повествования публицистический, с лирико-психологическими дополнениями, в которых содержится оценка Н. Приваловой особенностей психологии писателя, его эмоционального и нравственного состояния в разные годы, его философских воззрений, характеристика его взаимоотношений с людьми. Естественными для того времени являются идеологические выкладки, подчеркивающие значение А.М. Горького как писателя-революционера, чей уход считался его современниками второй по значимости трагедией для советского народа после смерти В.И. Ленина.

Особенно «сильным» в источниковедческом и стилистическом смысле является описание дореволюционного периода жизни М. Горького. (Привалова берет эти сведения из произведений Горького, потому что источником в данном случае становится его творчество: «Детство», «Юность», очерк «Время Короленко», его «Изложение… посвященное Каминской».) Н.И. Привалова ярко описывает детскую травму Алеши Пешкова, ставшего невольной причиной смерти своего отца, туман взаимной вражды в доме деда Каширина, трогательный образ бабушки Акулины, повара Смурого, поощрявшего страсть Алеши к чтению; душевный голод в Казани, приведший к попытке самоубийства; скитания по России, наполненные тяжелым трудом и судьбоносными встречами; знакомство с В.Г. Короленко, первые попытки поверить в себя как

талантливого писателя; общественную деятельность А.М. Горького в родном городе, в Москве и Петербурге, за границей. Особо подчеркивался вклад А.М. Горького в революционное движение Нижнего Новгорода и России, подпольная работа, аресты, знакомство с В.И. Лениным.

Удивительно, насколько тактично в свое исследование Н.И. Привалова вводит собранные ею воспоминания А.И. Васильевой о жизни Горького в бане на Полевой ул., не касаясь темы личных отношений Горького с О.Ю. Каминской, не подлежавших тогда обнародованию, а также о близости Горького и самой Аннушки Васильевой [4, с. 51–53].

Воспоминания М.И. Медведевой-Ореховой – няни в доме Пешковых – Н.И. Привалова использует для описания ночного обыска в квартире в 1901 г. и ареста хозяина, на этот раз тактично избегая темы взаимоотношений А.М. Горького и Зиновия Свердлова, которого называли приемным сыном писателя. Этот миф оказался живуч, несмотря на то, что еще в статье 1941 г. в журнале «Горьковская область» подобное мнение было опровергнуто Н. Приваловой [4, с. 51].

В тексте доклада Привалова цитирует произведения и письма А.М. Горького, статьи А.А. Белозерова («Горький в революционном движении»), В.Н. Золотницкого («Из жизни Горького в Казани»), К.С. Шохор-Троцкого («Л.Н. Толстой и М. Горький»), В.И. Ленина, Н.К. Крупской, книгу И.А. Груздева «Горький» (1938) из серии ЖЗЛ.

Традиции московской исторической школы МГУ, впитанные Н.И. Приваловой, прослеживаются и в ее характеристике социальных типов, встреченных Горьким в Нижнем Новгороде и Казани, в Тифлисе и Самаре, в скитаниях по южным и центральным губерниям России. Очевидна и тяга Н. Приваловой к концептуальным обобщениям, стремление поставить устные и письменные источники на службу транслируемой автором концепции «духовного становления» великого пролетарского писателя.

Нет сведений о том, где и когда должен был прозвучать этот доклад. Мы знаем, что в 1943 г. в г. Горьком начала действовать Комиссия по изучению творчества Горького. Н.И. Привалова могла входить в ее состав. В том же году (в марте и июне) состоялись первые Горьковские чтения, приуроченные к 75-летию писателя [9, с. 16]. Но доклад был написан в ноябре-декабре… Не следует забывать и о том, что это был переломный год Великой Отечественной войны, в течение которого музейщики и библиотекари выступали с лекциями о великих соотечественниках для поднятия боевого духа горьковчан.

Список литературы:

1. Кузнецов А.А. Научное наследие Н.И. Приваловой // Материалы I Нижегородской архивоведческой конференции. Чтения памяти Н.И. Приваловой. – Н. Новгород: Комитет по делам архивов Нижегородской области, 2004. – С. 16–31.

2. Кузнецов А.А. Неизвестный автограф В.Г. Короленко, обнаруженный Н.И. Приваловой // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. Сер. Филология. – Н. Новгород: Изд-во ННГУ, 2006. – Вып. 1(7). – С. 86–92.

3. Кузнецов А.А., Пудалов Б.М., Зюзина П.В. Н.И. Привалова: судьба провинциального историка в XX веке / Привалова Н.И. Делопроизводство касимовских кабаков и кружечных дворов в XVII веке. – Н. Новгород: Изд-во ННГУ, 2008. – С. 3–24.

4. Жадаева Н.Ф. Воспоминания современников о нижегородском периоде жизни А.М. Горького (Тайны крещения и рождения, раскрытые Н.И. Приваловой) / Музей А.М. Горького: события, реликвии, тайны, проекты (1928–2003–2013 гг.) / Сост. и науч. ред. Т.А. Рыжова. – Н. Новгород: Изд-во «Бегемот», 2002. – С. 50–54.

5. Стоюхина Н.Ю. Первые гуманитарии Нижегородского государственного университета / Выдающиеся психологи и педагоги в Нижегородском университете (1918–1921). – Н. Новгород: Изд-во ННГУ, 2013. – С. 22–48.

6. Закс А.Б. Эта долгая, долгая, долгая жизнь. Воспоминания (1905–1933): В 2 кн. 1905–1933. – М.: Гос. историч. музей, 2000. – Кн. 1. – 320 с.

7. Черепнин Л.В. С.В. Бахрушин как учитель. К 65-летию со дня рождения, 1947 г. / Отечественные историки XVIII–XX вв. – М., 1984.

8. Центральный архив Нижегородской области (ЦАНО). – Ф. 885. – Д. 64. – Л. 58–105.

9. Рыжова Т.А. Кому нужен этот великий Горький? (Горьковские чтения и музей) / Музей А.М. Горького: события, реликвии, тайны, проекты (1928–2003–2013 гг.) / Сост. и науч. ред. Т.А. Рыжова. – Н. Новгород: Изд-во «Бегемот», 2002. – С. 16–24.

N.I. PRIVALOVA'S MANUSCRIPT "GORKY. HIS LIFE AND WORK" (1943)

N. Utkina

The purpose of the article is to identify the importance of the handwritten report of 1943 to biography of A.M. Gorkiy, prepared by historian and archivist N.I. Privalova, for the Nizhny Novgorod local studies and scientific studies about A.M. Gorky. N.I. Privalova has been studying A.M. Gorky's biography, as a member of the Museum «Kashirin's House», as she has made a significant contribution to the formation of source studies and paleography of Nizhny Novgorod, researched the history of The people's militia 1612, biographies of Kuzma Minin and N.I. Lobachevsky.

Keywords: A.M. Gorky, N.I. Privalova, manuscript, provincial historian, A.M. Gorky Childhood Museum (Kashirin's House), The Great Patriotic War.

ПРОБЛЕМАТИКА И ПОЭТИКА ТВОРЧЕСТВА М. ГОРЬКОГО



УДК 821.161.1

ОДИН ИЗ ПРОТОТИПОВ ОБРАЗА РАШЕЛИ В ПЬЕСЕ М. ГОРЬКОГО «ВАССА ЖЕЛЕЗНОВА: ВТОРОЙ ВАРИАНТ»

© 2016

И.А. Бочарова
Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН
s-bocharov@mail.ru

Поступила в редакцию 01.09.2016.

Статья посвящена исследованию прототип героини пьесы М. Горького «Васса Железнова». Высказано предположение, что историческим прототипом образа Рашели была Е.Д. Кускова. В статье представлены доказательства того, что художественный образ и реальная женщина оказались связанными биографическими, историческими и художественными нитями.

Ключевые слова: прототип, художественный образ, историческая реальность, Е.Д. Кускова, «Васса Железнова».

В 1930 г. издательство писателей в Ленинграде предложило писателям ответить на анкету, одним из вопросов которой стал следующий вопрос: «Часто ли прототипом действующих лиц являются для вас живые лица?». Горький ответил коротко и определенно: «Почти всегда. Но само собою разумеется, что характер героя делается из многих отдельных черточек, взятых от различных людей его социальной группы, его ряда» [1, с. 223]. Писатель «разрабатывает» взятый им материал как «полуфабрикат», «шлифует силою своего личного опыта, своих знаний, договаривая за них несказанные ими слова» [1, с. 224].

Стоит сразу оговориться, что разговор о прототипах позволяет заглянуть в творческую лабораторию писателя, которая до конца свои тайны никогда не раскрывает. Тем не менее прототипы как факт изучения существуют, и разговор о них обычно интересен, особенно, если предлагаемый прототип характерен для эпохи, которая формировала и самого художника. Рискнем предположить, что Екатерина Дмитриевна Кускова – исторический прототип образа Рашели.

Горький – автор последней пьесы (1935), художественный образ Рашели и его прототип – Е.Д. Кускова оказались связаны биографическими, историческими и художественными нитями друг с другом. Эта «связь» есть тема нашего сообщения.

Горького с Е.Д. Кусковой связывали многолетние отношения. Будучи ровесниками, оба начали свою общественно-политическую жизнь в 90-е годы XIX столетия – в период зарождения русской социал-демократии. Их позиции то сближались, то расходились, а в 1930 г. подошли к полному разрыву [об этом см.: 2, с. 425–461; 3, с. 198–265].

Первая встреча с Горьким произошла в 1893 г. в Нижнем Новгороде. Незадолго до своей смерти (1958 г.) Е.Д. Кускова опубликовала воспоминания – «Давно минувшее» [3], посвященные и своей биографии, и историческому периоду зарождения русского освободительного движения – эпохе, когда марксистское учение овладевало сознанием свободолюбивой молодежи, готовя кадры будущих революционеров. В специальной главе – «Нижний Новгород – Сормово» [4, № 51, с. 147–172] дан подробный рассказ о нижегородском периоде. Какой же тогда была Е.Д. Кускова? – Жизнь ее очень напоминает жизнь Рашель, героини последней пьесы Горького.

В Нижний Новгород Е. Кускова была выслана полицией. «Я была, – вспоминает она, – присоединена к лагерю политически гонимых» [4, № 50, с. 179]. Быстро вошла в среду передовой нижегородской интеллигенции. В пансионе на Вознесенской улице, где поселилась Кускова, происходили многочисленные собрания: шли «споры двух главных кланов русского революционного движения – народников и марксистов». Марксисты побеждали «ясной постановкой вопроса о «путях развития России». Они выступали «европейцами» [4, № 50, с. 181–182]. «Их стройные анализы русской действительности покоряли» [4, № 51, с. 163]. Здесь формировалось мировоззрение, типичное для целого поколения. Общая цель этих людей – изменить мир к лучшему, активная борьба за социальную справедливость становилась для них смыслом жизни; все личное отходило на второй план. «Моя душа, – говорила Е.Д., – меня не интересует <...> Спасать только свою душу я не умею. Хочу научиться спасать людей, попавших в тиски социальной несправедливости...» [4, № 51, с 163]. Горьковская героиня уже прошла это «учение». Приехав забрать у свекрови своего сына, героиня пьесы, в конце концов, признает, что сын был ее «ошибкой», «что есть нечто неизмеримо более высокое, чем наши личные связи и привязанности» [5, с. 154] – это дело революции – и для нее нет жизни вне этого «дела».

Рисуя в своей пьесе образ убежденной революционерки и марксистки, Горький передал еще одну очень важную сторону политического миросозерцания тогдашних марксистов. Вот как об этом пишет Е. Кускова: «Политическое миросозерцание дореволюционных лет имело тенденцию *застывать*, обращаясь в штампы <...> Оно прилипало к человеку, делало его нетерпимым, носителем чего-то “особенного”, чего другие люди не имеют... <...> Эта ортодоксия стала особенно вредной для всего революционного движения, когда сгусток ее заполонил мозги молодых марксистов» [4, № 47, с. 167–168]. Кускова вспоминает, как в те годы «ортодоксия» отталкивала от марксизма В.Г. Короленко и М. Горького. Они упрекали спорщиков вознесенских собраний в оперировании отвлеченными категориями: «капитализм, социализм, пролетариат», спрашивая, «а где же живые люди?» [4, № 50, с. 154]. «А человек-то где? Человека у вас нет – все набор слов <…> Да бросьте вы сосать этого вашего Маркса... Давайте лучше слушать соловьев...» [4, № 51, с. 159],– советовал Горький, сумевший в образе Рашели передать эту «вред-

ную», как считала уже в последние годы жизни сама Кускова, черту марксистского мировоззрения. Рашель говорит книжно, суждения ее догматичны, «мысли выражены сухо, как доклад» [6, с. 206–207]: «Ваш класс и здесь, и за границей – это безнадежно больной класс...» [5, с. 163]. «Немного жизни осталось для всего вашего класса – хозяев» и т.п.) [5, с. 150]. И резкая реакция Вассы: «Как это выходит, что смелый твой умишко и слеп и хром, когда ты о жизни говоришь? Класс, класс...» [5, с. 164]; «Рашель пугает меня, квакает: класс, класс...» [5, с. 167].

В интересном письме к М.Л. Слонимскому Горький изложил своего рода рецепт, «как нужно писать о героях революции» [7, с. 391], – рецепт, по которому нарисована Рашель.

Типологические черты, свойственные социальной среде, к которой принадлежала Кускова, Горький хорошо знал. «Я 18 лет живу среди революционной публики и хорошо знаю ее» [8, с. 77], – писал Горький Г.А. Гапону. Сама Кускова вспоминала: «Максим Горький часто говорил: я ненавижу политику, я люблю быт и живую жизнь... Но сам он вечно пребывал в этом политическом окружении и в значительной мере брал из него свои сюжеты» [9, с. 232]. Горький, создавая образ Рашели, использовал в качестве материала биографические факты из жизни Кусковой, что становится очевидным при чтении ее воспоминаний «Давно минувшее».

В Нижний Новгород Кускова приехала с семилетним сыном Колей, незадолго до этого похоронив мужа. Горький дает то же имя сыну Рашели, приехавшей под чужим именем из Парижа с известием о «безнадежно больном» муже – сыне и наследнике Железновой. Приехала за ним. Защищая внука, отказываясь его отдать, Васса спрашивает: «Ты подумай, что ты можешь дать сыну? <...> Тебя будут гонять по тюрьмам, ссылкам. А мальчик будет жить у чужих людей, в чужой стороне – сиротой» [5, с. 149]. В мемуарах Кускова дает печальную картину жизни мальчика – спутника вечно гонимой, подвергающейся опасности попасть в тюрьму матери. Смена городов (Саратов, Москва, снова Саратов, Пенза, Нижний Новгород, Красноярск) на каждом новом месте – съемные квартиры, вызовы в полицию и т.п. – рефрены ее воспоминаний. Вот один из немногих эпизодов.

Пенза. «Наутро – повестка: требуют в жандармское управление – Колю оставить не на кого, таскаю за собой». Разговор: «*Полковник*: «Сударыня! Вы молоды, при том же ребенок. Мне вас жаль <...> Ну и наворотили вы делов... А отсюда ретируйтесь в трехдневный срок. И под присмотром. Ваш сын – тоже. В приют бы его, от таких...» [4, № 50, с. 173–174].

Колю постоянно приходилось куда-то пристраивать – к друзьям, сестре, квартирным хозяйкам. Во время фиктивного венчания в тюрьме с политическим заключенным П.И. Кусковым (его фамилия взята на всю жизнь псевдонимом) Колю, – пишет она, – надо было пристроить куда-нибудь, чтобы он этой «пьесы» не видел. А после распоряжения полиции отправить Кускова на высылку в родной город Красноярск к семье, Кускова с ним и сыном совер-

шает поездку из Москвы до Красноярска – нелегкий по тем временам путь – паромом и на перекладных – в чужую семью, а через месяц обратно в Москву. Воспитывать мальчика возможности не было. «С 1900 по 1906 год я почти его не видела, – признается Кускова, – собрания, споры, редакция... затем революция 1905 года. Коля оставался с бабушкой» [4, № 54, с. 121]. В данном случае со свекровью, – матерью С.Д. Прокоповича. Эта женщина разделяла радикальные взгляды невестки и очень ей в то время помогала.

Важная роль в мемуарах Кусковой принадлежит сестре М.Д. Есиповой. Сестра упоминается и в пьесе Горького, но ее образ наиболее трансформирован. Сестра Кусковой Мария, ее короткая жизнь и судьба предстают как альтернатива жизненному выбору старшей сестры. С юности религиозная, она и ее друзья резко отрицательно относились к радикальным настроениям сестры. В мемуарном повествовании не раз в памяти Е.Д. звучат ее слова: «Катя... Катя. Я еще в Петербурге познакомилась с этими кругами. Уйди! Умоляю тебя! <...> В них нет какой-то главной правды для души... Уйди, Катя!» Ответ Кати мы приводили выше. А сестра уехала работать фельдшерицей в деревню. «Спасала свою чистую и такую самоотверженную душу, – как пишет Кускова, – в обстановке гораздо более опасной, чем наши кружки» [4, № 51, с. 164]. Спасала детей в период эпидемии дифтерита, заразилась и умерла. Земство поставило ей в Балашове памятник «Марии Есиповой – фельдшерице Рождественских курсов – самоотверженному борцу с народным бедствием» [4, № 54, с. 173].

Сестра Рашели принадлежит скорее к ее кругу, так как живет в Лозанне – центре русской политической эмиграции [5, с. 160–161]. Разумеется, Горький хорошо знал биографию Кусковой, не как мы – из ее мемуаров, опубликованных в 1950-е годы, – а в личном общении с ней в 1890-е годы в Нижнем Новгороде, в период их первой встречи. Эта встреча глубоко запала в художественное сознание писателя. Горький и Кускова в конце жизни оба, но по-разному, переосмысливали свое политическое прошлое.

Подтверждение своим размышлениям об историческом прототипе образа Рашели я нашла несколько лет тому назад в книжечке профессора Нижегородского университета И.К. Кузьмичева «Последние дни М. Горького», прочитав главу «Ночная гостья» [см.: 10]. Это было настоящее художественное проникновение. Все, что и как там было написано, стало для меня «встречей», пришедшей с совершенно неожиданной стороны – встречей размышлений автора книги и моих давнишних – что бывает не так часто и потому дорого. Я почувствовала, что Е.Д. Кускова глубоко запала в сознание Горького и даже сыграла роль творческого стимула при создании его последней пьесы «Васса Железнова» при появлении в ней «новой фигуры» – Рашели.

Список литературы:

1. Горький М. Как я пишу / Полн. собр. соч.: В 30 т. – М.: ГИХЛ, 1953. – Т. 26. – С. 222–225.

2. Письма Е.Д. Кусковой Горькому (1915–1917) / Горький в зеркале эпохи (Неизданная переписка) // М. Горький: Материалы и исследования / Редкол.: Спиридонова Л.А., Примочкина Н.Н., Семашкина М.А. – М.: ИМЛИ РАН, 2010. – Вып. 10. – 736 с.

3. Переписка М. Горького с Е.Д. Кусковой (1921–1930) / Горький. Неизвестные страницы истории (Материалы и исследования) / Серия: М. Горький: Материалы и исследования / Редкол.: Спиридонова Л.А., Примочкина Н.Н., Семашкина М.А. – М.: ИМЛИ РАН, 2014. – Вып. 12. – 728 с.

4. Кускова Е.Д. Давно минувшее // Новый журнал. – 1955. – № 43; продолж.: 1956. – № 44; продолж.: 1956. – № 45; продолж.: 1956. – № 47; продолж.: 1957. – № 48; продолж.: 1957. – №49; продолж.: 1957. – № 50; продолж.: 1957. – № 51; оконч.: 1958. – № 54.

5. Горький М. Васса Железнова: Второй вариант / Полн. собр. соч.: В 25 т. Худож. произв. – М.: Наука, 1973. – Т. 19. – С. 127–170.

6. Гиацинтова С.В. Как я вижу Рашель / «Васса Железнова» М. Горького: Сб. статей. – М., 1960. – 304 с.

7. Горький М. Письмо М.Л. Слонимскому. 1 июня 1935 / Полн. собр. соч.: В 30 т. – М.: ГИХЛ, 1953. – Т. 30. – С. 391–392.

8. Горький М. Письмо Г.А. Гапону. Август, до 7(20), 1905 г. / Полн. собр. соч.: В 24 т. Письма. – М.: Наука, 1999. –Т. 5. – С. 75–78.

9. Кускова Е.Д. Трагедия Максима Горького // Новый журнал. – 1954. – № 38. – С. 224–245.

10. Кузьмичев И.К. Последние дни М. Горького: Документальная повесть. – Н. Новгород: Книги, 2005. – 168 с.

ONE OF THE PROTOTYPES OF RACHEL IN M. GORKY'S PLAY "VASSA ZHELEZNOVA: THE SECOND OPTION"

I. Bocharova

The Article is devoted to the prototype of the heroine of the play Gorky's "Vassa Zheleznova". Suggested that the historical prototype of Rachel was E.D. Kuskova. The article presents evidence that the artistic image and the real woman were connected by biographical, historical, and artistic threads.

Keywords*:* Prototype, artistic image, historical reality, E.D. Kuskova, "Vassa Zheleznova".

УДК 8.82.82-31

АТАМАНОВЫ – АРТАМОНОВЫ В ВОДОВОРОТЕ ИСТОРИИ

© 2016 г. ***Ю.У. Каскина***
Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН
kaskina@inbox.ru

Поступила в редакцию 01.09.2016.

Цель работы – на примере «Дела Артамоновых» проследить историю зарождения и развития класса промышленников, показать влияние характера человека на формирование разного типа хозяйствования, актуализировать малоизвестные критические работы современников (Г. Адамовича и М. Бахтина), содержание которых созвучно выводам автора. В статье впервые отмечено и доказано неслучайное совпадение имен главных героев «Дела Артамоновых» с именами трех русских богатырей. Выявлены устойчивые темы в творчестве Горького: о назначении человека, о путях развития промышленности, о смысле жизни, о новом типе «утешителя», отвлекающего «делового человека» от повседневных неприятностей, прослежен генезис образа дворника Тихона Вялова, назван предположительный прототип Ильи младшего. Исследование проведено сравнительно-историческим и лингвистическим методами.

***Ключевые слова**:* дело, промышленность, семья, развитие, исторический путь России, водоворот истории, Артамоновы, утешитель.

Повесть М. Горького «Дело Артамоновых»[1] написана в 1924–1925 гг., но задумана на двадцать лет раньше. О трех поколениях знакомой ему купеческой семьи Разореновых Горький рассказывал в 1901–1902 гг. Л. Толстому в Гаспре. О своем замысле беседовал в 1903 г. с И. Ладыжниковым в Нижнем Новгороде, в 1904 г. с А. Тихоновым в Сестрорецке. «План романа об истории одной буржуазной семьи на протяжении 100 лет» [1, с. 257] изложил в беседе с В.И. Лениным в 1910 г. на Капри. В 1916 г. журнал «Летопись» сообщал о печатании нового горьковского романа «Атамановы» – так первоначально называлось произведение. Однако оно было отложено, и Горький вернулся к роману в мае 1924 г. [2] В конце октября 1924 г. книга была завершена, но вплоть до марта 1925 г. подвергалась основательной переделке автора [3].

В романе прослеживается история семьи, глава которой – Илья Артамонов, выбившись из крестьян, «года через два после воли» [4], создает свое дело – строит фабрику в небольшом купеческом городе. Сыновья Петр и Алексей после его скоропостижной смерти наследуют и продолжают семейное дело. Горбун Никита уходит в монастырь. Внуки, выросшие в довольстве и сытости, не проявляют большого интереса к фабрике. Старший – Илья, названный так в честь деда, умный и энергичный, давно покинул дом, собираясь про-

должить учебу, а не семейное дело, вызвал этим гнев отца и порвал с семьей. Когда началась война, а затем и революция, Артамоновых выгнали из дома. На вопрос Петра «где Илья?» слуга Тихон отвечает: «Слышно – с этими. Надо быть, потому ты и жив, что он – с ними, а то…» [4, с. 366].

Изобразив жизнь трех поколений на протяжении более полувека, Горький показал формирование, развитие, крушение «дела» и семьи Артамоновых, в судьбе которых отразились основные особенности исторического пути купеческой, буржуазной и интеллигентской России. Эта схема, которая, по словам Л. Резникова, «в общем соответствует и истории создания и структуре произведения» [5, с. 156] на долгие годы стала определяющей в подходе к «Делу Артамоновых», и ее придерживались многие исследователи. Но такие, по справедливым утверждениям критиков, «монументальные обобщающие полотна» [6, с. 105] «с широким социально-историческим размахом» [7, с. 17], к тому же с рядом несомненных художественных достоинств, каким является роман Горького, дают возможность и сегодня, учитывая опыт предшественников, находить новые важные аспекты и свое содержание в трактовке хорошо известного романа.

Если фамилия фабрикантов достаточно подробно изучена – прослежена динамика и смысл ее изменения[2], выявлены реальные прототипы, то имена в семье Артамоновых не попадали прежде в поле зрения исследователей. Обращает внимание, что члены семьи носят «богатырские» имена! И, что самое интересное, по характеру схожи со своими тезками. Это душевное родство порой лежит на поверхности, порой завуалировано, но всегда просвечивает сквозь ткань повествования и несет значительную смысловую нагрузку. Так, Илья (Муромец) в романе Горького – самый сильный, самый основательный, крепкий, удачливый. Он – созидатель и труженик, он – зачинатель семейного дела, талантливый организатор с незаурядными способностями. Когда поднимали котел, он надорвался и скоропостижно скончался, истекая кровью. Его имя – Илья – получает и первый сын Петра. Тот самый, сначала уехавший учиться студент, который уйдет из семьи в революцию, проявив открытый протест, и обнаружив сильный характер. Никита (в былине Добрыня *Никитич*) – горбун. С него как будто бы и взятки гладки, однако, именно он наиболее душевный из всех членов семьи. Он – добрый, сердечный, утонченный – любит Наталью (молодую жену брата Петра), красоту, сады и цветы. Он уходит в монастырь, и, хотя это решение принято им почти вынужденно, а вера в Бога у него не глубока и не слишком осмысленна, он, можно сказать, делается духовным ходатаем за всю семью, предстателем перед Богом. Его душевный кризис заключается в утрате веры под влиянием жестокой реальности, он покидает монастырь и доживать последние дни приходит в родной дом – к семье и братьям. Возвращается он, по словам Овчаренко, «человеком опустошенным, ни во что не верящим, не оправдавшим надежд, потерявшим самого себя, потерявшим все» [6, с. 110]. Алексей (Алеша Попович) и своим происхождением (более благородным – предположительно, рожден от бари-

на), и характером, и поведением также напоминает былинный персонаж. Он умен, хитер, изящен, красив, умеет нравиться, веселый, вспыльчивый. Очень верно подметил хитрость, присущую обоим, а также перемену характера Алексея Б. Бялик : «В юности он “урчит, как медвежонок”, а потом в нем все более заметной становится “лисья изворотливость” и его все чаще называют “лисой”» [7, с. 21]. И хотя именно на него как на продолжателя «дела» делает ставку Артамонов-отец, любовь к беззащитной девушке-подростку (на ней он впоследствии женился), в связи с этим острые столкновения с местными парнями, в результате жестокая драка, пошатнувшееся здоровье и устроенный им поджог в отместку обидчикам, разбивают эти надежды.

В итоге прямым продолжателем «дела» становится не обладающий ни острым умом, ни деловым чутьем, ни сильным характером старший сын Петр. Он тяготится делом, никак до конца не осознает свою ответственность и свое достоинство. Работает, да и живет он полусонно, трудится механически – дело ему в тягость. Но именно Петр – «камень» в переводе с греческого – оказывается тем самым камнем, который отвергли строители и который стал во главу угла. О нем можно говорить много, так как он – центральный образ второй и третьей частей романа. Одна из выразительных его характеристик – вол, впряженный в дело, которое не любит и не понимает; лишний человек, он отодвигается постепенно в одиночество.

Его чаще других как будущего хозяина наставлял 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» [4, с. 145]. Петр – рефлексирующий герой, ему принадлежат афористические высказывания о «деле» и 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» [4, 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». 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» [4, 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» [4, 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”» [4, с. 275]. Умирающему Никите он обиженно говорит: «Я весь век жил в людях волом, а ты – живешь котом» [4, 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» [4, 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. Вот самый конец романа: «Он швырнул хлеб к двери, сказав глухо, но твердо: – Не хочу.

Тихон поднял хлеб, заворчал, подул на него, Наталья снова стала совать кусок в руку мужа, пришептывая:

– Кушай, кушай, не сердись…

Оттолкнув ее руку, Артамонов крепко закрыл глаза и сквозь зубы повторил с лютой яростью:

– Не хочу. Прочь» [4, с. 370].

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» [4, с. 277], «человек – бездельник… его спасение в развитии промышленности» [4, с. 278]. Горицветов патетически восклицает: «что сделаете вы с человеком?», «заковав землю и людей в железо, сделав человека рабом машины…» [4, с. 277]. «У которого – правда? Который лучше?» [4, 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 из «На дне», забредший в ночлежку, по сей день вызывающий споры о горькой правде и утешительной лжи, 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» [4, с. 281]. Его «утешителем» становится веселый балагур и умелец плотник Серафим – и игрушки, и гробы детям мастерил он одинаково проворно и ис-

кусно. 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» [4, 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 людями» [4, с. 282]. Мельчает 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 слегка 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, наскакивая на всех злой, маленькой собачкой, кричал свое:

– Вы хотите превратить богато 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» [4, с. 288].

Здесь нужно вспомнить взгляды Горького на промышленность, Америку, цивилизацию и Россию – ее особенный уклад, плюсы и минусы ее патриархальности. Во всяком случае, писатель видел противоречия, которыми накануне революции была раздираема Россия, и сумел их мастерски изобразить.

Хочется упомянуть две статьи – Г. Адамовича и М. Бахтина, вышедшие почти сразу после появления романа – они емкие, убедительные, в них содержатся созвучные нашим умозаключениям суждения. В первой из них имеется вполне сбывшееся впоследствии обоснованное «пророчество» вместе с намеком на «второй план»: «Пожалуй, в России “Дело Артамоновых” сойдет за образец классового творчества и, право, на это есть некоторые основания. Конечно, второй план, второй смысл в романе есть, и, как всякое художественное произведение, роман Горького не исчерпывается рассказанным в нем случаем» [8, с. 61]. Рассуждения об идее романа, о неизбежном «распадении» жизни, порой очень болезненном, сродни нашим раздумьям о судьбах буржуазии, а часто жестокий «ход бытия» соотносим с водоворотом истории, бурлящая

воронка которого стремительно затягивает и безжалостно перемалывает всех без разбора в периоды смены социально-экономических формаций. «В романе Горького есть, вероятно, скрытая “идея”, – пишет Адамович. – Согласно ей, любостяжание к добру не приводит. И как более узкий вывод, – по идее романа, в разложении старой России повинны те, кто “рублем божились, рублем молились”. Однако все же быт купцов Артамоновых был установившейся формой жизни, и всякое исчезновение формы, всякое распадение ее и возвращение жизни в хаос ощущаются болезненно. Кажется, что это распадение есть очередная неудача в попытках окончательно облагородить, упорядочить, устроить жизнь. Забываешь, что оно в ходе бытия неизбежно. Оттого, когда в конце романа, выселенный из дому, старик-миллионер Артамонов гневно отшвыривает корку черствого хлеба, последнее свое достояние, – читателю все-таки становится грустно. Люди жили, работали, скопидомничали, боролись, – все ни к чему» [8, с. 60]. В заключение, отметив отсутствие в романе «одушевления» и «внутреннего «пения»», критик признает все-таки, что «этот роман написан мастерски, он увлекателен, необычайно целен» [8, с. 61]. Мы можем только добавить, что он еще и чрезвычайно актуален сегодня.

Статья М. Бахтина «Горький “Дело Артамоновых”» представляет собой одну из лекций ученого, прочитанных в 1927 г. Она настолько точна, на наш взгляд, лаконична и убедительна, что к ней наши комментарии практически излишни. Особо ценны и оригинальны следующие его наблюдения:

– о дворнике Тихоне Вялове, [9] олицетворяющем демона мести, – в греческой трагедии это был Аластор;

– об Илье младшем, что в нем Горький изобразил Ленина: «Ленин: трезвый, наблюдательный. Горький Ленина героизовал, но все же скепсис остался, все же – это не то. Вообще Горький всегда говорил, что из Октября ничего не выйдет. Крестьяне пока молчат, но, когда они убедятся, что землю у них никто не отберет, они отвинтят большевикам головы. Что хорошо, Горький ответить не умеет и не хочет. В романе ясно сказано лишь одно: всякая организация губит. Эта мысль сделана углубленно и серьезно: отрицается не только буржуазия, которая выпила кровь из рабочих, но излился кровью и сам Артамонов, и из семьи его ничего не вышло. Дело делает людей рабами, свобода лишь в босячестве. Отсюда мечта о голом человеке на голой земле» [10, с. 409];

– о свадьбе – «лучший момент первой части». «Горький впервые сумел подойти к свадьбе как к бытовому явлению. До него свадьба давалась как стилизация народных лубочных картинок или с точки зрения экзотики, как у Мельникова-Печерского» [10, с. 410];

– о самозванцах – ключевой теме в «Борисе Годунове». Бахтин считает, что в основе горьковского романа – «организация и борьба людей с ней. В этом смысле “Дело Артамоновых” созвучно “Борису Годунову”. Здесь и там люди и дела; и все, кого они затягивают, делаются самозванцами» [10, с. 409]. Особенно высоко критик оценивает первую часть произведения: «Первая треть романа очень хороша и совершенно нова по замыслу».

Многие из этих суждений, конечно, нуждаются в уточнении и пояснении, но некоторые из них подтверждены новыми материалами и исследованиями в горьковедении.

Примечания

[1] Б. Бялик писал: «“Дело Артамоновых”, как и другие эпические полотна М. Горького, именуется в печати то “повестью”, то “романом”. Сам писатель называл все эти произведения, от “Фомы Гордеева” до четырехтомной “Жизни Клима Самгина”, повестями. Он исходил не из объема этих произведений, а из той их особенности, что в основе каждого из них лежит повествование о судьбе одного человека, “хроника” одной жизни. Сказывалась в таком обозначении и скромность великого художника, не считавшего себя мастером многоплановой композиции и сложного сюжетного развития. По этой же причине он называл многие свои рассказы “очерками”, а пьесы – “сценами”» (Бялик Б. Превосходная должность – быть на земле человеком / М. Горький. По Руси. Дело Артамоновых. – М.: Худ. лит., 1982. – С. 17).

[2] Е.Б. Тагер, например, считает показательным изменение названия романа «Атамановы» на «Дело Артамоновых» и объясняет это так: «В фамилии “Атамановы” заключен смысловой оттенок, противоречащий общей концепции произведения. “Атаманами”, “предводителями”, “командирами” жизни мнили себя представители буржуазных династий! Но объективный ход истории неумолимо разрушал эти иллюзии» (Тагер Е.Б. Творчество Горького советской эпохи. – М., 1964. – С. 260).

Список литературы

1. Тагер Е.Б. Творчество Горького советской эпохи. – М., 1964. – 377 с.

2. Максимова В.А. Из творческой истории романа М. Горького «Дело Артамоновых» // Горьковские чтения: Сборник. 1947–1948. – М.–Л., 1949. – С. 143–170.

3. Впервые напечатано отдельной книгой: М. Горький. Дело Артамоновых. – Berlin: Kniga, 1925.

4. Горький М. Полн. собр. соч.: В 25 т. Худож. произв. – М., 1973. – Т. 18. – С. 95.

5. Резников Л.Я. Максим Горький – известный и неизвестный. – Петрозаводск: Амитье, 1996. – 229 с.

6. Овчаренко А.И. М. Горький и литературные искания XX столетия / Горький и современность. – М.: Наука, 1970. – С. 99–148.

7. Бялик Б. Превосходная должность – быть на земле человеком / М. Горький. По Руси. Дело Артамоновых. – М.: Худ. лит., 1982. – С. 5–26.

8. Адамович Г. «Дело Артамоновых» М. Горького / Критическая проза. – М.: Изд-во лит. ин-та, 1996. – С. 59–61.

9. Карпусова М.Н. Феномен персонажа: некоторые замечания об образе дворника в русской художественной литературе XX века // Проблемы целостного анализа художественного произведения: межвуз. сб. науч. и науч.-метод. статей. – Борисоглебск: БГПИ, 2005. – Вып. 5. – С. 39–56.

10. Бахтин М.М. Горький «Дело Артамоновых» / Собр. соч. – М.: Русские словари, 2000. – Т. 2. – С. 408–410.

ATAMANOVS – ARTAMONOVS IN THE MAELSTROM OF HISTORY

Ju. Kaskina

The article noted the non-accidental coincidence of names of the main characters of the story “Delo Artamonovyh” with three names of Russian bogatyrs. Through them, given the

characteristics of the father and three brothers, and a grandson. “Delo” is the main actor of the story. Identified important for Gorky theme: on the appointment of a person, about the ways of development of industry, about the meaning of life, about a new type of “comforter”, distracting “business person” from everyday troubles. Young heroes argue about “inspired by Russia” and “soulless America”. Summarized article of G. Adamovich and M. Bakhtin (1927), the content of which is in consonance with the conclusions of the author.

Keywords: business, industry, family, development, history of Russia, the vortex of history, Artamonovy, comforter.

УДК 82.0, 930.2

УСТНАЯ ИСТОРИЯ О 1812 ГОДЕ В ПОВЕСТИ МАКСИМА ГОРЬКОГО «ДЕТСТВО» В КОНТЕКСТЕ ПУТЕВЫХ ЗАМЕТОК Э.Г. ЭРСТРЁМА И ЭПИЗОДОВ УСТНОЙ ИСТОРИИ В РОМАНЕ Л.Н. ТОЛСТОГО «ВОЙНА И МИР»

© 2016 г.

А.А. Кузнецов
Нижегородский госуниверситет им. Н.И. Лобачевского
nalbuz@mail.ru

Поступила в редакцию 01.09.2016.

В статье доказывается, что повесть Максима Горького «Детство» содержит фрагменты устной истории. Рассматривается эпизод произведения, содержащий рассказ Василия Каширина о пребывании пленных французов в Балахне. Сведения об этом историческом моменте в повести «Детство» анализируются в контексте других произведений: романа Л.Н. Толстого «Война и мир» и путевых записок Э.Г. Эрстрёма, которые также имеют отношение к устной истории.

Ключевые слова: Максим Горький, повесть «Детство», устная история, Отечественная война 1812 г., пленные, Нижний Новгород, Балахна, Э.Г. Эрстрём, Лев Толстой.

В источниковедении художественная литература уже привычно рассматривается как ёмкий исторический источник. В художественном произведении может содержаться прямая информация о происходивших в прошлом событиях и процессах. Поэтические и прозаические произведения позволяют почувствовать дух эпохи, настроения общества и пр. В переотложенном, опосредованном виде литература содержит в сюжетах преломлённую эмоциональную реакцию автора на те или иные события. Всё это уже давно стало общим местом. В отличие от данного, уже традиционного в исторических исследованиях подхода, беллетристика достаточно редко рассматривается с точки зрения устной истории.

Устная история (oral history) представляет собой практику «научно организованной устной информации участников или очевидцев событий, зафиксированной специалистами» [1]. Зародившись в 1940-е гг. в США, жанр устной истории предполагает складывание мозаики прошлого из записанных рассказов (интервью) большого числа участников, очевидцев, наблюдателей и свидетелей. Всё это позволяет центр приложения исследовательских усилий сместить с героев первого плана на широкие народные массы, помогает зафиксировать и неизвестные факт(ор)ы того или иного события, процесса, уловить нюансы и оттенки, которые не отражаются в письменных источниках (сегодня – ещё и в видео- и аудиосюжетах СМИ). Не секрет, что в официальных документах отражается уже бесконфликтная версия событий, где глав-

ную роль играет «назначенный» логикой исторического исследования герой. Издержки такого подхода позволяет преодолеть устная история.

Художественная литература вбирает в себя массу сюжетов, заимствованных из устной истории. Не счесть случаев, когда в основу художественного текста о событии положен личный опыт автора. Более того, нередко те или иные произведения строятся по схеме: автор пишет то, что ему рассказал участник и очевидец событий. Подобное можно встретить в пятой главе повести «Детство» Максима Горького. Часть её отведена рассказам деда Алёши Пешкова о его прошлом. Цитата: «Мне не нравится, когда он говорит о себе, не нравятся его постоянные приказы: – Запомни! Ты это запомни!» – позволяет представить это общение деда с внуком как интервьюируемого с интервьюером в ходе фиксации устной истории. При этом ценным оказывается и то, что мальчик (будущий писатель) в какой-то мере и отторгал навязывание дедом своего опыта, не имея желания представлять общую картину событий, а следовательно, помещать её в общественно признанную канву. То есть эти воспоминания относительно объективны, на них не повлияла личная позиция ретранслятора – Максима Горького.

Всё это оказывается немаловажным при оценке сведений, получаемых из устной истории. Иначе можно получить недостоверный результат – вспомним критику романа Л.Н. Толстого «Война и мир» участником Отечественной войны 1812 г. А.С. Норовым. Он упрекал Л.Н. Толстого за то, что в его произведении М.И. Кутузов, прибывший в расположение русской армии, читал роман «г-жи Жанлис» «Рыцари Лебедя»: ведь русский главнокомандующий не мог держать перед глазами французскую книгу во время Отечественной войны! Однако после кончины Норова была обнаружена французская книга с его надписью на французском языке: «Читал в Москве, раненый и попавший военнопленным к французам в сентябре 1812 года» [2, с. 108–139].

Из рассказов деда Каширина особое внимание привлекают сюжеты, связанные с 1812 годом в Нижегородской губернии, а именно в Балахне. Историки не в полной мере представляют себе жизнь в тыловой Нижегородской губернии во время Отечественной войны. Тыловой статус Нижнего Новгорода, конечно, был относителен: «Нижний – сосед Москве ближний». Близость Нижнего Новгорода к Москве сделала его одним из крупных центров эвакуации, перевалочным пунктом между действующей армией и остальной Россией. Историкам же не хватает документов, фиксирующих ситуацию в губернии, что связано с наплывом эвакуированных москвичей, даже целых учреждений. Неразбериха, путаница делопроизводства в таких условиях понятна и естественна. И вот интересные сведения очевидца о 1812 г. обнаруживаются в повести «Детство» Максима Горького. Вкратце их можно свести к следующим позициям:

– рассказчику – деду Алёши Пешкова – в 1812 г. было 12 лет;

– в Балахну пригнали тогда «десятка три пленников; все народ сухонькой, мелкой; одеты кто в чем, хуже нищей братии, дрожат, а которые поморожены, стоять не в силе»;

– балахнинские мужики хотели их «насмерть перебить», «да конвой не дал, гарнизонные вступились, – разогнали мужиков по дворам»;

– по прошествии времени «привыкли все» (очевидно, жители Балахны), «французы – эти народ ловкой, догадливый; довольно даже весёлые – песни, бывало, поют»;

– из Нижнего Новгорода «баре приезжали на тройках глядеть пленных», французов ругали, им грозили кулаками, «бивали даже», но другие приезжие «мило» разговаривали на французском языке, давали денег и «всякой хурды-мурды тёплой»; «один барин-старичок» даже заплакал: «вконец – говорит – погубил француза злодей Бонапарт!»;

– зимой, во время метели и мороза, французы бежали под окно матери рассказчика, которая выпекала калачи на продажу, и стучали, кричали, прыгали; мать их в избу не пускала, «а в окно сунет калач, так француз так схватит да за пазуху его, с пылу, горячий – прямо к телу, к сердцу; уж как они терпели это – понять нельзя!»; эта сцена позволила деду Алексея Пешкова рассказать, что многие пленные «поумирали от холода, они люди тёплой стороны, мороз им непривычен»;

– в усадьбе рассказчика «в бане, на огороде, двое жили, офицер с денщиком Мироном»; офицер был длинный и «худущий», ходил в женском салопе, был «ласков… и пьяница», мать рассказчика продавала ему сваренное пиво, он «напьётся и песни поёт»; офицер научился немного говорить по-русски, «лопочет, бывало: ваш сторона нет белый, он – чёрный, злой»; этот офицер проявлял нежность по отношению к рассказчику («возьмёт меня за уши и говорит ласково про что-то своё, и непонятно, а хорошо!»); офицер пытался научить мальчика говорить по-французски, но запретила мать, которая обратилась за поддержкой к местному священнику (тот велел мальчика высечь и пожаловался властям на пленного), офицер зачах к весне и умер на Николу Вешнего (9 мая по юлианскому календарю): «сидел, задумавшись, в бане под окном да так и скончался, высунув голову на волю»; денщик, «рыжий был докрасна, носатый, толстогубый», Мирон любил лошадей; преодолел неприязнь местных мужиков, которые стали звать его чистить лошадей; Мирон «очень хорошо ходил за лошадьми и умел чудесно лечить их; после здесь, в Нижнем коновалом был, да сошёл с ума, и забили его пожарные до смерти» [3, с. 57–59].

Перед глазами читателя разворачивается история пленных французов в Балахне: от общих картин их прибытия в Балахну и трудной жизни холодной зимой 1812–1813 гг. до конкретных лиц – безымянного офицера и его денщика Мирона. Последние сведения об их личной судьбе проверить пока не представляется возможным. А вот информация о прибытии пленных в Балахну, первой и последующей реакции местного населения может быть верифицирована, скорректирована, а где-то уточнена, с помощью путевых записок (травелога) Э.Г. Эрстрёма.

Эрик Густав Эрстрём – в 1812 г. стипендиат Московского университета, финляндский швед, а в будущем основатель финляндской славистики и русис-

тики [4] – был вместе с Московским университетом эвакуирован в Нижний Новгород. Путь от Москвы до Нижнего Новгорода и проживание в нём Эрстрём описал в своих записках «Для меня и моих друзей» (впервые изданы в 1984 г. на шведском языке [5]; первое полное издание на русском языке в 2013 г.[6]).

Э.Г. Эрстрём отметил целый ряд реалий 1812 г., которые, независимо от него, попали на страницы русской литературы, в частности в роман Л.Н. Толстого «Война и мир». Э.Г. Эрстрём зафиксировал в записках историю с воздушным шаром в Подмосковье, нашедшую свою место на страницах произведения Л.Н. Толстого. В главе XVIII части II тома III «Войны и мира» повествуется о том, что Пьер Безухов ездил в Воронцово смотреть на воздушный шар, сооружаемый немцем Леппихом «для погибели врага», «по желанию государя». В главе V части III того же тома вскользь упоминается, что шар на 136 подводах должен был быть увезён из Москвы. Литературоведы-комментаторы этих эпизодов обычно ссылаются на исторические труды, авторы которых, однако, сами в войне не участвовали. Хотя выяснение источника исторических сведений Л.Н. Толстого не является целью данного исследования, надо указать, что великий писатель узнал о воздушном шаре в том числе и из устной истории – от кого-то из очевидцев, а потом сам мог подкрепить эти сведения информацией, почерпнутой из научной литературы. В случае с воздушным шаром и эпизодом с пленными Лев Толстой и Максим Горький соответственно оказываются в равном положении: оба получили сведения о данных событиях 1812 г. – опосредованно – из уст очевидцев и участников событий.

Э.Г. Эрстрём не просто упомянул в записи от 26 августа от 1812 г. о воздушном шаре, что он должен был быть запущен для истребления неприятеля (однако в назначенный день шар так и не полетел). Финляндский швед привёл рассуждения московских обывателей о боевом предназначении шара. Эрстрём слышал их на колокольне Ивана Великого, куда люди забрались, чтобы смотреть на полёт невиданного доселе сооружения. В этом же фрагменте рассказывается, как московские обыватели недоверчиво расс(до)прашивали Эрстрёма, подозревая в нём француза [6, с. 47–49]. О шпиономании в Москве в 1812 г. писал и Л.Н. Толстой в «Войне и мире». Подобные детали никак не могут быть отражены в официальных источниках, но остаются в рассказах очевидцев и участников событий. При сопряжении текстов Л.Н. Толстого и Э.Г. Эрстрёма возникает возможность постичь историю повседневности Москвы 1812 г. перед вхождением туда Великой армии Наполеона.

Благодаря счастливому стечению обстоятельств, текст Эрстрёма даёт возможность описать повседневность Владимирской и Нижегородской губерний, пребывание там пленных Великой армии в 1812–1813 гг. Данный нарратив позволяет оценить степень достоверности рассказов деда Алексею Пешкову. И не только на материале жизни Нижегородской губернии.

Одна из глав книги Э.Г. Эрстрёма имеет красноречивое название «Печальный случай избиения пленных». В ней приводится эпизод, случившийся 12

сентября у села Мошок в окрестностях Судогды (Владимирская губерния). Утром того дня в селе было 200 пленных: французы, испанцы, англичане, немцы, пруссаки, поляки, итальянцы, швейцарцы. Такое внимание к национальному составу контингента пленных было не случайно. Эрстрём описывал своеобразие положения, эмоционального состояния пленных в зависимости от их этнической принадлежности. Поляки испытывали б*о*льшую ненависть со стороны русских, нежели французы (русские из «поляков… не пощадили бы никого»). Немцы (пруссаки) держались свободно и легко общались между собой. Французы же подшучивали над теми, кто их окружал [6, с. 73–74].

Когда пленникам дали команду отправляться в путь, несколько человек – больных – не смогли подняться и просили дать ещё время для отдыха. Конвоировавший их русский ополченец начал бить больных людей древком пики и ногами. Истязание продолжалось до тех пор, пока не вмешались местные крестьяне. Они упросили конвоиров прекратить побои, хотя один из местных жителей заявил: «Ну, чего это вы стоите здесь да всё жалеете французов?.. Французам-то здесь делать нечего. Могли бы оставаться в своей Франции!». Из подслушанного Эрстрёмом разговора крестьян можно узнать и причины столь жестокого обращения конвоя с пленными: «Эти говорят, что чем больше помрёт, тем меньше придётся кормить. Ежели б всё распоряжались ополченные, то пленные не получали б ни еды, ни одежды» [6, с. 74–75].

Вопреки названию главы эффект от описания случая избиения и последовавшей реакции крестьян более свидетельствует о милосердии местных жителей, нежели о жестокости ополченцев-конвоиров. Тем более, что эта жестокость имела вполне корыстные основания. Именно в Мошке пленные получили деньги на прокормление. В этом-то и заключался корень жесткосердия ополченцев: видимо, они получили бы в распоряжение «кормовые» деньги тех пленников, которые умерли бы в пути. В целом же отношение к пленным было нейтральным, даже доброжелательным. Они пользовались этим, о чём свидетельствует поступок одного из пленных. «Однако французы не оставили подобное обращение вовсе уж безнаказанным. Они отомстили так, как это даже трудно себе вообразить. Я видел, как на околице один француз из тех же пленных отстал, повинуясь тому зову природы, перед которым бессильны и власть предержащие, и последние нищие. Он остановился прямо посреди дороги и принял донельзя нескромную позу, явившуюся для толпы зевак полной неожиданностью. Сопровождавший его ополченец закричал, чтобы тот вернулся в строй, но француз притворился, что не понимает, или не хотел понимать того, что ему говорят, и ополченцу пришлось смириться» [6, с. 75].

В Балахане, судя по рассказу деда Горького, ситуация была обратной той, что зафиксирована в селе Мошок: местные жители хотели перебить пленных, но им не дали этого сделать конвойные и солдаты местного гарнизона. Чем можно объяснить такую жестокость балахнинцев, да и тех, кто приезжал из Нижнего Новгорода? Возможно, тем, что прибытие пленных в Балахну произошло уже после занятия, разорения и оставления Москвы Великой армией

Наполеона. Слухи о жестокости, мародёрстве и святотатстве захватчиков уже дошли и до Нижегородской губернии. Записки Эрстрёма от 9 октября подтверждают это предположение: «Впоследствии французы совершили много насилий. После резни в Коломне, расположенной в девяти с половиной милях к юго-востоку от Москвы, французские солдаты стали вести себя совсем по-другому, нежели до этого. Они грабят, чтобы заполучить одежду и съестное. Солдаты надевают на себя облачение священников и ходят в нем по улицам. Церкви используются как склады и конюшни. С утра солдаты напиваются и творят всевозможные насилия. Нередко совершаются и смертоубийства. Вечером, когда они спят, пьяные, их во множестве убивают русские простолюдины. Говорят, что повсюду на улицах лежат трупы» (эту запись сделал Эрстрём, находясь в Нижнем Новгороде) [6, 117–118]. Понятно, что такие слухи должны были дойти и дошли и до Балахны.

Затем всё-таки отношение балахнинцев к пленным поменялось на благожелательное. Именно таким оно всё-таки было изначально. Это проявлялось и в Нижнем Новгороде, и в селениях Нижегородской губернии: «Что касается милосердия, то оно обнаруживается не только в городах, но и в деревнях. Партию пленных оборванных французов привели в село Богородское неподалеку от Нижнего Новгорода. Когда жители деревни увидели их, то не остались равнодушными и просили своего хозяина Шереметева разрешить им облегчить страдания несчастных. Их просьба была уважена. Комендант Нижнего Новгорода также проявил достойное уважения человеколюбие» [6, с. 136].

Ещё одна деталь происходившего в селе Мошок находит аналогию в событиях в Балахне. «Французы были исполнены бодрости духа и доброго настроя, непрестанно разговаривали и, сколь я мог слышать, даже подшучивали над теми, кто их окружал. Они только что получили деньги на прокормление, что вкупе составляло рубль и десять копеек деньгами, и размышляли, что бы на эти деньги купить. Случилось так, что они, сами того не зная, толпились перед лавкой, где продавались калачи, пряники, мед и орехи. Уразумев, в чем дело, они тут же начали громко произносить на ломаном русском знакомые им слова:

– Господа! Хлеб! Орехи! Господа!

Калачи и орехи продавала им девушка, торговавшая в лавке. Расплачиваясь, они украдкой гладили ее по руке и всем видом выражали ей свою нежность» [6, с. 74]. Сцена напоминает рассказ деда Горького о том, как французы стучали в окно их дома, чтобы получить горячий калач. Понятно, что за этот калач они платили деньги, получаемые ими на пропитание от российских властей. И этим можно объяснить, что французы в Балахне после их привода уже не вызывали активного отторжения: они платили за своё пребывание. Но всё равно пленникам, находившимся в Нижнем Новгороде и губернии, денег не хватало. Эрстрём писал о том, что в Нижнем Новгороде французы пополняли ряды нищих, просивших милостыню [6, с. 106].

Общие наблюдения Эрстрёма за пленными французами в русской глубинке не противоречат кардинально воспоминаниям деда Максима Горького.

Поэтому его повествование о французском офицере и его денщике Мироне в целом можно принять как достоверные источниковые сведения. Конечно, какие-то искажения могли возникнуть из-за зрелого возраста деда и преломление фактов через личный опыт самого Максима Горького. Например, когда он набрасывал на бумагу рассказ об офицере и его денщике, живших в бане, то не мог не вспомнить своё житие в бане-флигеле на улице Полевой в Нижнем Новгороде в 1892–1895 гг., то есть использование бани как жилого помещения французами в рассказах деда верифицировалось и личным жизненным опытом его внука.

В целом можно сказать, что зафиксированный Горьким рассказ его деда является важным источником по истории повседневности пленных в Нижегородской губернии зимой 1812/1813 г. Своеобразная перекрёстная проверка этого текста сведениями очевидца (Эрстрёма) в контекстуальном соотношении с устной историей в романе Л.Н. Толстого показала его достоверность. Это показывает, что подобная работа с произведениями Максима Горького может дать историкам и литературоведам новые сведения о прошлом и об истории литературы.

Благодарность старшему преподавателю НИУ ВШЭ в Нижнем Новгороде Л.Ю. Большухину за указание на перспективность исследования данной проблемы.

Список литературы

1. Шмидт С.О. Предпосылки «устной истории» в историографической культуре России // Реализм исторического мышления. Проблемы отечественной истории периода феодализма: Чтения, посвященные памяти А.Л. Станиславского. Тезисы докладов и сообщений. – М.: МГИАИ, 1991. – С. 262.

2. Экштут С.А. Битвы за храм Мнемозины: Очерки интеллектуальной истории. – СПб.: Алетейя, 2003. – 320 с.

3. Горький М. Детство / Собр. соч.: В 18 т. – М.: Гос. изд-во худож. лит., 1962. – Т. 9. – С. 9–168.

4. Коваленко Г.М., Кузнецов А.А. Нижний Новгород 1812 года глазами финляндского студента // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. – 2012. – № 6. – Ч. 3. – С. 95–99.

5. Moskva brinner. Svensk dagbok från 1812, red. av Christman Ehrström. – Borås, 1984. – 204 s.

6. Эрстрём Э.Г. Для меня и моих друзей / 1812 год. Путешествие из Москвы в Нижний Новгород. – Н. Новгород: Изд-во ННГУ, 2013. – С. 28–180.

ORAL HISTORY ABOUT 1812 IN MAXIM GORKY'S STORY «CHILDHOOD» IN THE CONTEXT OF TRAVELLING NOTES OF E.G. EHRSTRÖM AND EPISODES OF ORAL HISTORY IN L.N. TOLSTOY'S NOVEL "WAR AND PEACE"

A. Kuznetsov

In article it is proved that Maxim Gorky's story "Childhood" contains fragments of oral history. The fragment of this text containing Vasily Kashirin's story about stay of captured French

in Balakhna is considered. This historical episode in the story “Childhood” are analyzed in the context of L.N. Tolstoy’s novel “War and peace” and travelling notes of E.G. Ehrström which are also related to oral history.

Keywords: Maxim Gorky, story “Childhood”, oral history, Patriotic war of 1812, prisoners, Nizhny Novgorod, Balahna, E.G. Ehrström, Lev Tolstoy.

УДК 82

О СТРУКТУРЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ М. ГОРЬКОГО КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX ВЕКОВ

© 2016 г.

Т.П. Леднева
Удмуртский госуниверситет
denis.l75@mail.ru

Поступила в редакцию 01.09.2016.

Автор статьи обращается к своеобразию художественного мышления М. Горького рубежа XIX – начала XX веков, которое долгое время в литературоведческой науке было сопряжено с важнейшими идеологемами эпохи и которое рассматривалось с точки зрения монолитности соцреалистической культуры, что вызывало негативную реакцию со стороны ценителей прекрасного.

Однако произведения, написанные в этот период творчества М. Горького, позволяют увидеть богатство художественного текста, его скрытые, неповерхностные смыслы, в частности: проявление христианского мироотношения автора в системе образов романа «Мать», в семантике имен его героев, в отдельных темах и мотивах произведения.

Таким образом, в статье сделана попытка прочтения произведений М. Горького без априорно приложенной к ним идеологической и политической мифологем.

Ключевые слова: Максим Горький, автор, герой, событие, христианство, имя собственное.

В своих ранних произведениях М. Горький обращался как к романтическому, так и к реалистическому приемам письма. Романтизм и реализм никогда не сменяли друг друга, а сосуществовали в творчестве писателя. Однако особенности переходной эпохи рубежа XIX–XX вв. отразились в творчестве М. Горького. В эти годы он не столько стремился синтезировать романтические и реалистические принципы изображения человека и мира, сколько нацелен был соединить художественное творчество с политикой и своей общественной позицией, поэтому в некоторых произведениях, написанных в этот период, в основе изображения героев лежат и художественная, и политическая идеи.

В 1895 г. М. Горький написал «Песню о Соколе», а в 1901 г., выражая новое революционное настроение общества, – «Песню о Буревестнике», которая была задана как синтез публицистики и художества. Пафос учительства, революционно-пропагандистская направленность выпрямляли героя (Буревестника), делали его однозначным, схематичным, бесконфликтным. Произведение было обращено прежде всего к классовому, политизированному сознанию читателя, а не к его художественному чувству. Буревестник был символом, маской, но в тоже время в нем находила глубокое и верное отражение эмоцио-

нальная атмосфера современной М. Горькому действительности, атмосфера предвосхищения нового революционного движения.

В 1906 г. М. Горький издает роман «Мать». В 1990–2000-е годы опубликованы работы, нацеленные на реконструкцию художественной мысли писателя, которая принципиально отличалась от сложившихся в советское время подходов и оценок основной идеи произведения. Исследователи стремятся объяснить горьковское мировоззрение этого периода, которое соединило в себе поиски нравственных идеалов, важнейшие положения христианской религии и получившей в России широкое распространение идеологии социализма [1].

В романе «Мать» автор предпринимает попытку художественного изображения философию революции, которая до него поддавалась только публицистической обработке: политическая борьба, новые социально-политические идеи; рассмотрим структуру художественного образа в произведении, традиции, которые используются Горьким-писателем в принципах изображения героев.

В горьковедении роман «Мать» принято считать двухгеройным. Два главных героя – Пелагея Ниловна Власова и Павел Власов – представляют собой разные художественные типы, поэтому и принципы их изображения разные.

Павел – литературный тип героя-идеолога, его можно сравнить с «новыми людьми» Н.Г. Чернышевского, которые сумели подняться над обстоятельствами, порвать со своей средой, стать выразителями передовых общечеловеческих идеалов. Павел тоже наделен ясным разумом, сильной волей, способностью к действенному преобразованию жизни. Его мировоззрение основано на рациональном восприятии мира. «Хочу знать правду»[2], – отвечает он Ниловне на вопрос о причинах своего изменения. «Только разум освободит человека!» – утверждает Павел в споре с Рыбиным. Интонации героя в большинстве случаев императивны, повелительны («Мы должны узнать, должны понять…», «Нужно знать всю правду…», «Мы должны показать врагам…», «Нам это не нужно…» и т.д.).

Павел претендует на всеобщность и непреложность понятой и принятой им социалистической идеи. Герой изначально статичен: мы видим не развитие внутреннего мира Павла Власова, а только становление его политического сознания. Поэтому тот жизненный путь героя, который дан в романе, является лишь сменой социального статуса: почти каждое появление Павла сопровождается изменением его внешности, поведения, строя мысли, речи, процесс же качественного, внутреннего преобразования не является предметом изображения. Подобный принцип изображения героя отсылает нас к романтической традиции, с ее изначально заданной героизированной личностью, по сути своей неспособной измениться. На глубинном уровне эта традиция связана с древнерусским жанром житийной литературы, которая отличается стремлением к изображению идеала. «Житие святого, – пишет В.М. Живов, – это не столько описание жизни, сколько описание его пути к спасению, типа его святости. Поэтому набор стандартных мотивов отражает прежде всего не

литературные приемы построения биографии, а динамику спасения того пути в Царствие небесное, который проложен данным святым. Житие абстрагирует эту схему спасения, и поэтому само описание жизни делается обобщенно типическим»[3]. Если исходить из того, что М. Горький в своем романе пользуется этим каноном, то становится понятным и «монашеский» образ жизни Павла, и его рассуждения о семье и браке, и пафосность его речи, и размытость, неконкретность его образа. Павел оказывается ориентирован на особый тип христианского святого – так называемого «подвижника», чья святость оправдана деятельным подвигом во имя Христово. Этот тип святого не ограничивается лишь постоянной молитвой и благочестивым образом жизни, но основан на миссионерской (апостольской) деятельности святого.

С этой точки зрения становится понятен и выбор имени главного героя. Как известно, у М. Горького семантика имени несет особую смысловую нагрузку. Часто имя дает необходимую полноту информации о герое и представление о движении авторской мысли. В романе имена героев (Павел, Андрей, Исай и т.д.), отличаются своей укорененностью в православной традиции. Так, Павел – имя, непосредственно указывающее на одного из евангельских апостолов. Апостол Павел, или «тринадцатый апостол», не входил в число двенадцати первоапостолов, но для распространения христианства сделал едва ли не больше каждого из них. Он происходил из знатного рода, Савл (иудейский аналог имени Павел) после голгофских событий был одним из главных гонителей христиан до тех пор, пока Спаситель не отметил апостольским даром его самого. В Евангелии говорится, что «Савл терзал церковь, входя в домы, и влача мужчин и женщин, отдавал в темницу» (Деян., 8:3). Но однажды по пути к Дамаску внезапно осиял его свет с неба. Он упал и услышал голос, говорящий ему : Савл, Савл! Что ты гонишь Меня? И сказал он: Кто Ты, Господи? Господь же сказал: Я Иисус, которого ты гонишь; Трудно тебе идти против рожна (Деян., 9:1–5). Пораженный божественным светом, Савл на несколько дней ослеп, а прозрев, крестился под именем Павла и стал проповедовать о Сыне Божьем[4]. Таким образом, скрытый за эти именем евангельский эпизод дополняет лейтмотив духовного прозрения, пронизывающий горьковский роман, и обогащает его новыми смыслами.

Павел вошел в Священную историю не только как автор четырнадцати из двадцати одного посланий Евангелия и основатель (вместе с апостолом Петром) Римской церкви, но и как «апостол язычников», образец того самого «подвижнического» типа святости, на который и ориентирован образ героя. Таким образом, становится ясно, что революционная деятельность Павла Власова является деятельностью новоапостольской, своеобразным повторением подвига апостола Павла и через него подвига Иисуса Христа. Именно таким представляется Матери путь ее сына. Косвенным подтверждением тому является и фамилия героя – Власов, которая может быть истолкована следующим образом: во-первых, фамилия происходит от имени Влас (от греч. Blax), что значит «простой, грубый, неповоротливый», указывает на отца Павла,

Михаила Власова, обладающего всеми этими качествами. Но в то же время имя «Влас» представляет собой неполный полиндром имени «Савл», так что соединение «Павел Власов» лишь подтверждает его евангельскую направленность.

Иные принципы изображения Пелагеи Ниловны Власовой. Героиня в познании нового проходит истинный, органичный путь, сохраняя себя как личность. Она не «раба идеи», как «новые люди», а лишь ее выразитель, адаптировавший социалистическую идею к своим ценностям и внутреннему миру. Из всех героев романа она ближе всего стоит к идеалу «божьего» человека – мягкого, неизъяснимо кроткого и благожелательного, доброго и сердечного. Ее положение в тексте исключительно: почти все события и действующие лица видятся через ее вездесущее и неусыпное наблюдение за ними. Автор все время напоминает о ее присутствии, ориентируется на точку зрения героини («Мать, зорко следя за ним, видела…», «Матери понравилось…», «Мать не понимала о чем кричат…» и т.д.). Мы видим, как непосредственное изображение событий и лиц уступает место размышлениям Матери. Ее взгляд – это своего рода нравственное просвечивание, доброжелательный, но нелицеприятный суд над каждым персонажем.

Ниловна в начале романа предстает уже сформировавшимся, сорокалетним человеком, сумевшим приспособиться к жизни. Забитая, богобоязненная и покорная, она советует сыну остерегаться людей, так как они ненавидят друг друга. Автор не случайно называет возраст Ниловны. Он значим с точки зрения религиозной символики: напоминает о сорока годах, проведенных еврейским народом в пустыне. Для героини сорок лет ее жизни – духовная «пустыня», в которой она «ничего не видела, кроме мужа, ничего не знала, кроме страха…».

Для понимания образа Ниловны важен не столько ее возраст или семантика имени, сколько тот смысл, который автор сознательно вкладывает в ее материнскую роль. Материнство как символ имеет несколько уровней истолкования: архетипический, христианский, общечеловеческий.

В языческих религиях и мифологиях всех народов женское божество занимает важное место: Богиня-Мать, Родоначальница, Великая Матерь Богов связаны прежде всего с землей, с важнейшими культами, обеспечивающими жизнь общества, успешную хозяйственную деятельность, появление на свет новых поколений. В Ниловне исконно русский архетип «Мать-сыра земля» проявляется в первую очередь в ее деревенском, крестьянском происхождении (показательно, что название села, откуда она родом – Воскресенское), в ее родовом, а не индивидуалистическом типе мышления. Ее воспринимают в качестве Матери не только товарищи Павла, но и сверстники и даже люди старше ее. Такая архетипическая наполненность позволяет героине выступать не только носителем, но и хранителем духовного опыта поколений.

Христианская символика Матери-Богородицы, на образ которой проецируется Ниловна, играет в романе утилитарную роль, так как способствует ос-

мыслению революционной идеи через уже сформированное мировоззрение. Для читателя такая трактовка образа героини задает весьма определенный контекст понимания многих поступков и высказываний героев, а также обусловливает мировосприятие самой Ниловны и ее отношение к сыну. Например, «ей… было приятно видеть, что к сыну пришел пожилой человек и говорит с ним, точно исповедуется» (это напоминает разговор Христа с фарисеем Никодимом (Евангелие от Иоанна 3:1–21)), или «и еще раз перед нею во тьме сверкнул и лег светлой полосою путь Павла и всех, с кем он шел». А лица многочисленных товарищей ее сына сливаются «в одно: худое, спокойно решительное, ясное лицо с глубоким взглядом темных глаз, ласковым и строгим, точно взгляд Христа на пути в Эммаус».

В романе не раз указывается на то, что Ниловна подсознательно проецирует образ Павла на свое представление о Христе, а потому деятельность социалистов постепенно начинает ассоциироваться для нее с деятельностью первохристиан. С этой точки зрения объяснимо, почему Павел в тексте последовательно «развоплощается», становясь все более похожим на некую словесную икону («она – не видя – видела лицо сына, его бронзовый лоб и глаза, горевшие ярким огнем веры», по сути, это уже не лицо, а лик). В сознании Ниловны соединяются религиозное чувство и всеобъемлющий материнский инстинкт. Своего апогея этот процесс достигает в сцене первомайской демонстрации, которая осознается участниками не просто как политическая акция, но как некое ритуальное действо, напоминающее крестный ход. Это подтверждается в формулировках, даваемых самими героями: «…сегодня, в светлый день Первого мая…»; «Мы пошли теперь крестным ходом во имя бога нового, бога света и правды, бога разума и добра! Далеко от нас наша цель, терновые венцы близко!»; «Мы зовем с собой тех, кто верует в победу нашу…».

Для матери первомайская демонстрация – момент духовного прозрения, опознание неузнанного до сих пор Христа: «Вы не беспокойтесь, – бормотала мать, – Это святое дело… Вы подумайте – ведь и Христа не было бы, если бы его ради люди не погибали! Эта мысль вдруг вспыхнула в ее голове и поразила ее своей ясной, простой правдой».

Два сильных чувства (любовь к сыну и Богу), определяющих жизнь Матери, в эту минуту сливаются в одно ощущение «большой, все и всех обнимающей любви», которое рождает в ее сердце новую правду: «Идут в мире дети наши к радости – пошли они ради всех и Христовой правды ради – против всего… поверьте сыновьим сердцам – они правду родили, ради ее погибают!».

Так, в сцене демонстрации и следующей за ней сцене сна Ниловны происходит экспликация всех ранее скрытых религиозных смыслов романа. Внутренний сюжет воскресения души, завершаясь для матери, переходит на новый, качественно иной уровень и приобретает метаисторический смысл («заколочена душа наглухо, ослепла, не слышит…» – в начале романа и «Душу воскресшую – не убьют!» – в конце).

Если архетипический и христианский уровни позволяли Ниловне выступить в роли хранительницы как народного, так и культурного, духовного опыта, то третий, общечеловеческий уровень, вбирающий в себя значение двух первых, окончательно утверждает ее особую роль в романе.

Автор считает, что только в сознании Ниловны, основанном на безграничной материнской любви по всему живому, социализм, соединившийся с религиозным чувством, может существовать как органичное, целостное мироотношение. Идея революционного насилия и революционного изменения мира может быть оправдана, по мнению автора, если эта идея понята и принята Матерью.

Как мы видим, Ниловна относится к принципиально иному типу героя в русской литературе, нежели Павел, – типу, созданному традицией литературы русского критического реализма. В основе изображения героини лежит психологический анализ. Здесь М. Горький учитывает закон социально-исторического детерминизма. Сюжет Ниловны – это высвобождение от чувства страха и обретение полноценного личностного существования. Таким образом, в центре внимания автора оказывается духовный путь героини. Создавая образ Пелагеи Ниловны, М. Горький проверяет свою философему: «человека создает его сопротивление окружающей среде».

В основе же изображения Павла лежит внехудожественная публицистическая идея о том, что причастие к большевистской идеологии превращает человека из жертвы в подлинного хозяина жизни. Поэтому рядом с духовной эволюцией Ниловны показан рост идейного сознания Павла, лишенного психологического анализа.

В этом произведении, в отличие от ранних, написанных в начале 90-х гг. XIX века, идеологическое сознание писателя и художественный способ отражения человека не взаимопроникают (да и не могут взаимопроникать), а сосуществуют. Смысл обращения М. Горького к романтической поэтике здесь в том, чтобы показать путь «праздничного обновления человека в революции».

Примечания

1. См. об этом: Вайман С. Под руинами соцреализма. Человек и идея в повести М. Горького «Мать» // Литературное обозрение. – 1990/ – № 12; Митин Г. Евангелие от Максима // Литература в школе. – 1990/ – № 4; Есаулов И. Жертва и жертвенность в повести М. Горького «Мать» // Вопросы литературы. – 1998. – № 6; Саськова Т.В. Роман М. Горького «Мать»: культурологические аспекты // Горьковские чтения. – Н. Новгород, 1994. – С. 82–86; Егорова Ю.М. Новое прочтение повести М. Горького «Мать» // Максим Горький-художник. Горьковские чтения – 2000. – Н. Новгород, 2002. – С. 119–123; Басинский П.В. Максим Горький // Русская литература рубежа веков (1890-х – начала 1920-х гг.) / Отв. редактор Келдыш В.А. – М.: Наследие, 2000. – Кн. 1. – С. 522–523.; Эпштейн Н.М. Эдипов комплекс советской цивилизации // Новый мир. – 2006. – № 1. – С. 124.

2. М. Горький. Полн. собр. соч.: в 30 т. – М.: ГИХЛ, 1950. – Т. 4. – С. 203. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте.

3. Живов В.М. Святость. – М., 1994. – С. 10.

4. Библейская энциклопедия. – М., 1891. – С. 542–546.

ON THE STRUCTURE OF THE ARTISTIC IMAGE M. GORKY'S WORKS OF LATE 19th – EARLY 20th CENTURIES

T. Ledneva

The author refers to the originality of Gorky artishic thinking of late 19th early 20th centuries which has long been associated in literary science with the most important ideological myths of the era and which is considered from the point of view of the monolithic culture of socialist realism, which caused a negative reaction on the part of connoisseurs.

However, the works, written in this period of creativity of M. Gorky, allow us to see the richness of a literary text, its hidden, non-judgmental meanings, in particular the manifestation of Christian attitudes toward the world of the author in the system of the novel "Mother" of images in the semantics of the names of his characters, in some themes and motifs of the work.

Thus, the article made an attempt to read the works of Gorky priori without accompanying ideological and political myths.

Keywords: Maxim Gorky, author, character, event, christianity, own name.

УДК 821.161.1.09

ФУНКЦИИ ЭКФРАСИСА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ М. ГОРЬКОГО, И. ШМЕЛЕВА, Б. ЗАЙЦЕВА 1900–1910-х ГОДОВ

© 2016 г. ***Л.В. Ляпаева***
Чувашский госуниверситет им. И.Н. Ульянова
lar.lyapaeva@yandex.ru

Поступила в редакцию 01.09.2016.

Цель статьи – раскрыть функции экфрасиса как художественного приема в произведениях М. Горького («Мать», «Дети солнца», «Сказки об Италии»), И. Шмелева («Лихорадка»), Б. Зайцева («Голубая звезда»). Экфрасис не так часто используется данными писателями, но в этих произведениях возможности экфрасиса раскрываются наиболее полно. С точки зрения этой художественной особенности – названные произведения не сопоставлялись и не анализировались, что актуализирует избранный ракурс исследования. Основной метод – историко-литературный. Экфрасис в указанных произведениях писателей выполняет следующие функции: углубляет концептуальное начало произведения, замещает сюжет, выполняет характерологическую функцию, формирует определенный аспект проблематики произведения, связанный с искусством, творчеством, духовными исканиями писателей.

Ключевые слова: экфрасис, семантика названий, повтор, картина, диалог, эстетика импрессионизма, функция детали, сюжет.

Художественные искания писателей рубежа веков характеризуются обновлением старых форм и интенсивными поисками нового. Исследователи говорят об активизации таких начал, которые качественно видоизменяют структуру произведений, усложняя «космос выразительности», воздействуя на непрямую трактовку семантических полей произведения. В ряду подобных приемов выделяют прием «повышенной литературности», кодирование смысла, ассоциативно-реминисцентный план, введение текстов-прецедентов, экфрасис и др. В поле нашего зрения – исследование экфрасиса и его функций в творчестве таких разных индивидуальностей, какими являются М. Горький, И. Шмелев, Б. Зайцев. Именно в художественной структуре произведений этих писателей экфрасис выступает как значимый элемент, формирующий смысл произведения.

Проблема экфрасиса оказалась в центре пристального внимания литературоведов в начале XXI века, о чем говорит факт проведения Международной конференции по проблемам экфрасиса в русской литературе в Лозанне (2002), Международной конференции по проблемам экфрасиса в России (Пушкинский Дом, 2008) и выход сборника статей по проблемам экфрасиса в Москве (2013) [1]. Экфрасис понимается исследователями как прием, сущность которого заключается в описании восприятия образов искусства в художественном произведении [2, с. 10].

В горьковедении проблема экфрасиса была заявлена в докладе французского исследователя Мишеля Нике на Горьковских чтениях 2000 г. Объектом изучения ученого стала эпопея М. Горького «Жизнь Клима Самгина» [3, с. 21–26]. Однако это, пожалуй, единичный опыт осмысления этого явления в творчестве М. Горького. В творчестве Б.К. Зайцева и И.С. Шмелева проблема экфрасиса также не была предметом внимания ученых, что актуализирует избранный ракурс анализа.

Обращаясь к творчеству М. Горького, следует отметить, что наиболее выразителен экфрасис в таких произведениях, как пьеса «Дети солнца», роман «Мать», цикл «Сказки об Италии». Сюжетно введение экфрасиса мотивировано творческим замыслом Елены и Вагина создать картину. Особую роль экфрасис выполняет в двух диалогах: Вагина и Чепурного и полилоге Елены, Лизы, Протасова, Вагина и других обитателей дома. В первом диалоге Вагин говорит о своей решимости написать картину под названием «К солнцу идут», для которой ему в качестве персонажа нужен Чепурной. Чепурной же свое место на этой картине видит иначе: он располагает себя не в верхней части картины, а внизу, в трюме корабля. В структуре полилога слово Елены о содержании картины является основным, а каждый из слушателей (Лиза, Протасов, Вагин, Трошин) вносит свои дополнения, либо диссонирующие, либо гармонично вписанные в основной фон картины. О своей картине, которая ей часто грезится, Елена говорит следующее: «…среди безграничного моря идет корабль, его жадно обнимают зеленые, гневные волны, а на носу его и у бортов стоят какие-то крепкие, мощные люди… Просто стоят люди, все такие открытые, бодрые лица, – гордо улыбаясь, смотрят далеко вперед, готовые спокойно погибнуть на пути к своей цели. Вот и вся картина [4, т. 4, с. 158]. В размышлениях Елены подчеркнуто выделены следующие константы: море, корабль, сильные люди в их движении вперед. Лиза и Протасов уточняют детали картины, своими вопросами и оценками, таким образом маркируя название: Лиза, указывая на проходящего Трошина, спрашивает, «какое место в ней будут занимать эти люди». Елена не видит им места на своей картине. В диалог включается Протасов, дополняя, что «эти люди – мертвые клетки, затрудняющие движение корабля», поэтому они лишние. Протасов воспринимает картину как гимн красоте и свободе, а потому советует назвать ее «К солнцу». И именно Протасов относит всю интеллигенцию к «детям солнца». Структурно выделенная повтором фраза ставит ее в сильную позицию, концентрируя внимание на проблеме интеллигенции, ее силе и слабости, вине перед народом. Особенность экфрасиса видится в том, что картина, о которой идет речь, всего лишь иллюзия, плод фантазии Елены, мечта, которую надо осуществить.

В романе М. Горького «Мать» экфрасис характеризует духовный мир Павла Власова и аллегорически является проекцией деятельности революционеров. В момент, когда Ниловна замечает внешние перемены в жизни сына, Павел приносит домой картину. Содержание картины передано с предельной

схематичностью, как и последующий комментарий Павла: «Однажды он принес и повесил на стенку картину – трое людей, разговаривая, шли куда-то легко и бодро.

– Это воскресший Христос идет в Эммаус! – объяснил Павел» [4, т. 8, с. 17].

Еще дооктябрьская критика в лице Львова-Рогачевского, автора недооцененной статьи «На пути в Эммаус», характеризует сквозь призму этой картины революционную деятельность Павла и его друзей. Экфрасис в данном случае связан и с христианскими мотивами в романе, – греха, веры, воскрешения души, – уточняющими горьковскую концепцию новой жизни, сближающими социализм и христианство, революционеров и Христа («Вот был Христос!» – Павел). Еще одна особенность этого экфрасиса в том, что перед нами не вымышленная картина, в отличие от пьесы, а реально существующая. Авторство не обозначено, что, прежде всего, подчеркивает распространенность сюжета картины среди живописцев разных эпох и стран: это может быть и Гюстав Доре («Путь в Эммаус»), Клод Желле («Христос на пути в Эммаус»), Йозеф фон Фюрих («Путь в Эммаус»), Отто Менгельберг («Путь в Эммаус»), Паскаль Даньян-Буве («Христос в Эммаусе»), Леон Августин Лермитт («Христос в Эммаусе»), Альбрехт Дюрер («Христос в Эммаусе»), Карл Блох («Христос в Эммаусе»), А.Е. Егоров («Христос на пути в Эммаус»), М. В. Нестеров («На пути в Эммаус»). В данном случае какая-либо конкретизация не требуется, ибо функция экфрасиса – установить диалог, укрупнить и выделить проблему, спроецировать современность на вечность, сблизив их в своей сущности.

В цикле «Сказки об Италии» экфрасис представлен в V, XXI, XXVII сказках цикла: в V сказке речь идет о музыке, которую хочет создать молодой музыкант, в XXI и XXVII сказках представлено описание праздников Рождества и Пасхи в католической традиции. В обеих сказках обозначены основные планы праздничного действия: церковь с молитвенным гулом органа, площадь со статуей Мадонны в центре, народ в ожидании праздника. Более подробно обратимся к XXI новелле цикла, где изображается Рождество. То, что происходит внутри церкви, где идет праздничное богослужение, не изображается, в центре – то, что разворачивается на площади, улицах, острове, вне ритуальной стороны праздника (не случайно подчеркивается замкнутость одного пространства («закрытые двери церкви») и открытость другого. И вместе с тем противопоставления как такового не существует: толпа, выходящая из церкви, сливается с общим карнавальным шествием, превращаясь в «народное целое» (М. Бахтин). Кульминацию праздника составляет эпизод, связанный с художественной иллюстрацией страниц Библии: в старой, заброшенной церкви св. Терезы «из больших кусков пробки построены горы, пещеры, Вифлеем и причудливые замки на вершинах гор; змеею вьется дорога по склонам; на полях стада овец и коз; сверкают водопады из стекла; группы пастухов смотрят в небо, где пылает золотая звезда, летят ангелы, указывая одной рукой на путеводную звезду, а другой – в пещеру, где приютились Богоматерь, Иосиф

и лежит младенец, подняв руки в небеса… Все это сделано, одето, раскрашено и размещено умело и искусно, и кажется, что все живет и шумит» [4, т. 12, с. 130]. Само шествие к церкви глубоко символично: старик Паолино несет «розовое тело младенца, с улыбкой поднявшего вверх благословляющие ручки» (это всего лишь куколка из терракоты), из другой улицы «выливается еще процессия – впереди девочка со статуей Мадонны» – все эти толпы ликующего народа направляются к ней – центру Земли, центру Вселенной, чтобы приветствовать рождение Христа. Это момент подлинного ощущения праздника в душе. Во всем этом шествии подчеркивается приобщение к вечности. В этой сказке взаимодействуют разные виды экфрасиса: музыкальный, религиозный, театральный.

В творчестве И. Шмелева нами выделен ряд произведений, где экфрасис является главной составляющей произведения, проявляясь на уровне сюжета, архитектоники, идей. Это рассказы «Неупиваемая чаша», «Лихорадка», «Ростани». Обратимся к рассказу «Лихорадка». Главная особенность рассказа «Лихорадка» в том, что сюжетно-фабульное начало произведения ослаблено, стремится к «нулевой событийности», что компенсируется активизацией приема экфрасиса, с помощью которого формируется семантика произведения, моделируется архитектоническая структура. Рассказ организован двумя разновидностями экфрасиса: один из них связан с характеристикой живописных полотен художника Качкова, другой – носит религиозный характер, воплощаясь в архитектуре. Первая экфрастическая составляющая вводит в мир творческого процесса создания живописных полотен Качковым, описание которых дано в эстетике нереалистического направления: «Искусство наше! Один пишет воду, другой – облака или лошадей… Я березы пишу, – посмотрел на свои солнечные березы» [5, с. 6]. В данном случае обозначается тематическое пристрастие художника, ориентирующие детали позволяют определить направление, поскольку связаны с акцентом на свете и цвете изображаемого, когда важно настроение, передаваемое через детали: «…в своей картине «Береза» ему удалось весеннее солнце, березы получились солнечными» [5, с. 8]. Умение художника тонко, через светоощущение воспринимать мир – главное качество Качкова. В этом же ряду ощущений сиюминутного и воспоминание о детстве, причем эти воспоминания также бессобытийны, это ощущения, настроения: «В детстве, когда… на душе было как-то особенно ясно и хорошо, и все было пропитано удивительным ароматом. Тогда я умел слышать, как пахнет снег, весенние лужицы, а между рамами пахло ветром и солнцем! А небо какое было! Плыли облака, а мне казалось, что это не облака…» [5, с. 6]. Эти особенности восприятия и воссоздания действительности позволяют нам сделать вывод об импрессионистической направленности творчества Качкова. Более весомым аргументом в этом случае является описание Качковым еще не созданной картины, но уже существующей в его сознании: «Рисовалась ему – «Тишина». Поляна в березовой роще, вечер. На вершине еще красноватый отблеск. Из потемневшей травы чутко глядят крупные синие колокольчики.

Стоит бледная девушка, глядит в небо, слушает тишину…» [5, с. 10]. Картина представляет собой изображение нематериализованного объекта («тишина») в эстетике импрессионизма.

Другая разновидность экфрасиса связана с попыткой Качкова объяснить мир через «вечность», воплощенную в искусстве архитектуры. Глядя на храмы, Качков произносит: «Две тысячи лет прошло, а идея не умирает…» [5, с. 12]. Для Качкова поиск вдохновения связан с действительностью, более того, мир – источник этого настроения, поскольку творить без вдохновения нельзя. Состояние Качкова – творческий кризис и болезнь (лихорадка) – необходимые условия очищения, обретения истины, которую осознает Качков перед открытым пасхальным небом: «А миллионы простого народу… Сколько лишений, обид всяких, страданий!.. А живут и верят. И жизнь постепенно формируется и движется к какой-то великой цели. Через эти страдания выявляется светлый лик жизни, через века… покупается великое будущее» [5, с. 7]. Поиск «великого будущего» и «светлого лика жизни» – суть жизненных устремлений Качкова. И архитектурный экфрасис – земная реальность – возводит Качкова к осознанию идей, на которых держится мир. В произведении это реализуется через мотив пути Качкова и студента-медика от храма к храму, слушающих звоны, наблюдающих за изменившимися людьми, прислушивающихся к их мыслям и впитывающих их. Качков фиксирует атмосферу церкви и вписанность церкви во внешнее пространство, глубинно осознавая, как происходит взаимодействие сакрального пространства (церковь) и бытового (дома, улицы, площади). В каждой церкви свой мир, своя атмосфера, своя жизнь во времени. Качкова поражает то, что старая церковь («редкая») окружена вплотную приблизившимися к ней огромными современными сооружениями, которые давят, закрывают церковь. Он чувствует, что это искаженное, негармоничное пространство: «Кругом каменные дома-чудища, где гремят ступки, сдают комнаты, сидят без сапог. И колокола начинают звонить в стенах, у пятого этажа! А на крест вытряхивают ковры» [5, с. 13]. Описание внутреннего убранства церкви насыщено не холодными подробностями, а пронизано ощущением, что это «другой мир», контрастный внешнему, где свои правила: «…народу было еще немного. Ходили взад и вперед, возили ногами можжевельник. Направо у Распятия молилась, тряся головой в сложенные у лба пальцы, старушка. Мигала пунцовая лампада, и бледные руки Распятого в тенях от цепей лампады будто сводило судорогой… Свечи красные и цветы красные и розовые… И кровь, и радость» [5, с. 14]. Каждая следующая «встреча» с церковью важна как этап подготовки к наступлению Пасхи. Все происходящее Качков воспринимает как высшее искусство, которое альтернативно тому, что создается такими художниками, как он: «Наша мазня, воды, березы, лошади… как это мелко!» «Высшее» потому, что в нем соединена вечность, одухотворенное слово, настроение, объединяющее всех до единого: «А колокольни!.. Ведь и тут искусство… Единение! Все одним связаны, тем, что живет в тайниках души… Человечество воскреснет! И это создала церковь… создала идею све-

та и жизни. … Ведь это свет во тьме, эти церкви! Ведь не будь их, что было бы?.. Ведь сплошной черный день была бы подлая жизнь!» [5, с. 17–18]. Колокольный звон и сияющее золотом нутро церквей, являющиеся кульминацией праздника, охватывают весь город, свидетельствуя о том, что мир изменился. «Светлый лик» и «великое будущее» нашло конкретное воплощение во времени и пространстве – Пасхи и Храме. Качков приходит к примирению бытового и сакрального пространства: «…Это увенчанное человечество – кресты в небе! Это стихийная сила, вихрь! Лучше этого не напишешь. Надо больше башен с крестами! Выше городов, выше этих камней, где сдают комнаты и звенят ступки!.. Пусть ковры вытряхивают… ничего… не закидаешь пылью! Под небесами оно, в душе…» [5, с. 20]. Таким образом, прием экфрасиса способствует воплощению идеи, переводя бытовое, будничное в разряд бытийного, сакрального, вечного – «лика скрытого» и «великого будущего». Своеобразие рассказа «Лихорадка» в том, что экфрасис является доминирующим приемом, позволившим И. Шмелеву на абсолютно бессюжетном материале создать целостную картину мира, пронизанную важным концептуальным смыслом.

В творчестве Б. Зайцева экфрасис чрезвычайно разнообразен. В повести «Голубая звезда», которую сам писатель считал итоговой, встречается множество экфрастических деталей, с помощью которых воссоздается облик Москвы, атмосфера и настроение элиты Москвы. В связи с этим интересен эпизод, связанный с посещением Христофоровым и Машурой выставки полотен Пикассо, Гогена, Сезанна, Матисса, которая проходила в Музее изобразительных искусств. Известно, что музей был основан И.В. Цветаевым и открыт в 1912 году. Самих картин мы не видим. Есть только восприятие этих картин экскурсоводом и героями, причем рецепции не совпадают: если экскурсовод с восторгом говорит о Пикассо, утверждая, что его полотна «лучше Моны Лизы-с знаменитого Леонардо», то Христофоров категорично не принимает Пикассо: «Нет, не принимаю, я Пикассо. Бог с ним! Вот этот серенький день, Москву, церковь Знамения – принимаю, а треугольники – Бог с ними» [6, с. 334]. Ему вторит и Антон, утверждая, что «все эти кубисты, футуристы, Пикассо – просто чепуха» [6, с. 336]. Своеобразие экфрасиса в том, что он носит номинативный характер, когда важен не сам предмет, а размышления по поводу картин, которые в итоге отражают духовные искания эпохи. В «Голубой звезде» экфрасис выступает и для характеристики несостоявшихся надежд судьбы Анны Дмитриевны Вернадской. В ее доме висит фотография древней старой картины, около которой она останавливается несколько раз, вглядываясь в нее, в момент написания письма Никодимову: «Справа и слева от озера большие купы дерев, темных, кругловатых; какая-то башня; далекие горы за озером, светлые облака; на переднем плане танцует женщина с бубном и мужчина; пастух, опершись на длинный посох, смотрит на них, на траве будто для беззаботной пирушки расположились люди, женщина с ребенком, тоже смотрят. Лодки плывут по бледному озеру. И кажется, так удивительно ясна, мечтательна и благостна природа; так чисто все. Так дивно жить в этой

башне у озера, бродить по его берегам, любоваться нежными голубоватыми призраками голубоватых гор» [6, с. 323]. Та идиллическая картина, которая может быть отнесена к эпохе классицизма в живописи (XVIII в.) – антипод жизни Анны Дмитриевны, в которой пустота, неустроенность, а то, что есть, не соответствует желанию жить чисто и высоко. Фотография картины – не единственная деталь интерьера, имеющая прямое отношение к ее хозяйке.

Функции экфрасиса в повести – создать духовную атмосферу эпохи с ее контрастами, подвижностью и неустойчивостью. Таким образом, в рассматриваемых произведениях М. Горького, И. Шмелева, Б. Зайцева роль и функции экфрасиса чрезвычайно разнообразны, его возможности практически неограниченны: он замещает сюжет в произведении, является характеристикой персонажа, частью интерьера, характеризует духовные искания эпохи.

Список литературы:

1. «Невыразимо выразимое»: экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте / Сб. ст. / Ред. Д. Токарев. – М.: НЛО, 2013. – 572 с.
2. Экфрасис в русской литературе: сб. тр. Лозаннского. – М.: МИК, 2002. – 216 с.
3. М. Горький и литературные искания XX века. – Н. Новгород, 2002.
4. Горький М. Полн. собр. соч.: В 25 т. – М.: Наука, 1968–1976.
5. Шмелев И.С. Собр. соч.: В 12 т. – М.: Сибирская Благозвонница, 2008. – Т. 4.
6. Зайцев Б.К. Собр. соч.: В 11 т. – М.: Русская книга, 2000. – Т. 2.

FEATURES OF ECPHRASIS IN THE WORKS OF M. GORKY, I. SHMELEV, B. ZAITSEV. 1900–1910-ies

L. Lyapaeva

The purpose of the article – how to uncover opportunities ecphrasis artistic device in the works. The object of the analysis are the following writers realistic orientation: M. Gorky (“Mother», “Children of the Sun», “Tales of Italy»), I. Shmelev (“Fever»), B. Zaitsev (“Blue Star»). From the point of view of the art features – ecphrasis – these works were not compared and analyzed, that actualizes the chosen research perspective. The basic method – comparative, comparative and historical and literary. Ecphrasis in these works of writers of the following functions: deepens the conceptual beginning of the work, replaces the plot, characterization promotes spiritual quest characters, forms a particular aspect of the product issues associated with art, creativity, spiritual quest.

Keywords: ecphrasis, function semantics of names, repeat, pattern, the dialogue, the aesthetics of Impressionism, detail, the interaction plot.

УДК 882 (09)

СКАЗОЧНАЯ ПОЭТИКА ГОРЬКОВСКОГО РАССКАЗА «ДЕД АРХИП И ЛЕНЬКА»

© 2016 г.

М.П. Шустов
Нижегородский государственный педагогический
университет им. К. Минина
mparfenovich@yandex.ru

Поступила в редакцию 01.09.2016.

Статья посвящена анализу горьковского рассказа «Дед Архип и Ленька». Именно в нем появляется новый тип героя, который будет играть существенную роль в последующем творчестве М. Горького. И тайна этого феноменального характера, как доказывает автор статьи, кроется в особом мировоззрении, которое, по сути, оказывается сказочным. Однако как дореволюционная, так и современная критика прошла мимо этой особенности горьковского персонажа, в итоге не совсем верно истолковала содержание рассказа, раскрыть глубину которого помогает предложенный автором статьи конкретный анализ его поэтики.

***Ключевые слова*:** детский тип, панорама российской действительности, художественная специфика текста, сказка, социальная действительность, тройственная композиция, сказочный микроэлемент, конфликт, сказочная мелодика, ритмический трехчлен.

После первой публикации рассказа «Дед Архип и Ленька» в газете «Волгарь» в 1894 г. он не получил широкой оценки критики. Долгое время единственным откликом оставался отзыв В.Г. Короленко, который сказал при встрече с автором по поводу рассказа: «…недурная вещь, её можно было бы напечатать в журнале» [1, с. 39] . Это первое произведение молодого писателя, посвященное детям. В нем на смену протестующей личности, ищущей свободы и обретающей её, приходит совершенно новый тип, видимо, во многом непонятный и неожиданный для современной писателю критики. Таким новым героем и является Ленька, персонаж, с одной стороны, бесхитростный, с другой – «не обычный детский тип, и по своим психологическим особенностям он с большим трудом найдет себе эквивалент в галерее детских портретов русской литературы» [2, с. 200].

Многие критики истолковали горьковский рассказ излишне прямолинейно. Например, Н. Минский пишет, что дед Архип умирает от упреков внука и от грозы, а Ленька от страха перед дедом, и считает конец рассказа искусственно мелодраматическим [3]. По замечанию Л.Е. Оболенского, Горький в этой истории отразил извечную истину: «То, что мы берем насильно у других для обеспечения своего будущего или будущего наших близких, мы изъемлем у кого-нибудь другого, уменьшаем чью-нибудь радость жизни, право на эту радость» [4, с. 247].

Критик сочувствует деду Архипу и в какой-то степени даже оправдывает его, считавшего «своим нравственным долгом что-нибудь украсть в каждой деревне, через которую они проходили» [4, с. 267].

Пожалуй, самый обстоятельный анализ рассказа впервые был предложен Н.А. Саввиным, который отмечает жизненность и правдивость его героев, порожденных социальными условиями «современной России с её бесправием и отсутствием просвещения» [2, с. 201]. Картина всей недолговременной Ленькиной жизни, нарисованная автором, монтируется им в общую панораму российской действительности. Однако, увидев основные преимущества первого горьковского произведения о детях, критик в то же время пишет: рассказ «не блещет художественными достоинствами, приподнятость тона, граничащая с некоторым мелодраматизмом, накладывает на него несколько своеобразный колорит: едва ли даже существенна здесь и трагедия рассказчика, так как она носит, пожалуй, случайный характер» [2, с. 203]. Н.А. Саввин считает, что рассказ изображает характерную борьбу «отцов и детей» на низшей ступени общества. И конфликт двух поколений происходит «на почве различия миросозерцания» [2].

Тем не менее, чтобы по-настоящему понять причины данного различия, необходимо проникнуть в саму художественную специфику текста. Как и в рассказе «Емельян Пиляй», сказка в нем отодвигается на второй план, уступая место жестокой реальности. Однако сказочное начало продолжает заявлять о себе и теперь, но уже лишь в мировоззрении персонажа. Поэтому в анализируемом рассказе показан не столько конфликт поколений, сколько столкновение сказки с жестокой социальной действительностью. Сознание маленького Леньки по существу своему сказочное. Поэтому в душе мальчика сказка и быль как бы борются друг с другом. И через этот своеобразный конфликт автор показывает суровую правду жизни. Отсюда и особенный колорит рассказа, его специфическая жанровая форма, а не из-за отсутствия «художественных достоинств», как пояснял Н.А. Саввин.

Л.А. Спиридонова считает, что «в основе художественного мира Горького лежит мифопоэтическая система, близкая христианской и древнерусской поэтике» [5, с. 180]. Многие исследователи рассматривают этот рассказ в христианско-мифологическом аспекте [6; 7]. Наиболее подробно в мифологическом аспекте анализирует рассказ В.А. Ханов. Однако, увлекшись чисто содержательным анализом, делая целый ряд верных и точных выводов, автор упомянутой статьи меньше внимания уделяет поэтике рассказа. В результате появляются серьезные разногласия с другими исследователями в понимании самой сути центрального конфликта горьковского произведния. Автор статьи полагает: «Ленька погибает не оттого, что он расстается со своим «сказочным мировоззрением» и лишается надежного «сказочного щита», и не оттого, что он не может вынести «стыд перед людским судом» [6, с. 58], а «потому, что он несет в себе добрую ангельскую душу, которая не принимается окружающей действительностью» [7, с. 215]. Думается, что автор статьи неоправданно идеализирует простого деревенского мальчика. На наш взгляд, сама суть конфликта горьковского произведения становится прозрачной, если подойти

к нему, учитывая предыдущие горьковские рассказы, не с мифологической, а со сказочной меркой.

Сам по себе рассказ «Дед Архип и Ленька» строится автором по закону тройственной композиции, присущей жанру сказки, хотя первая часть его – «жили-были старик с внуком…» мало похожа на сказку. Рисуются действительные, реальные события: Архип и Ленька собирают милостыню на Кубани. Ленька существенно отличается от деда и по складу своего характера, и по взглядам. Мировоззрение Архипа формируется самой жизнью: «Враги друг другу – сытый и голодный, веки вечные они сучком в глазу друг у друга будут» [8, с. 58]. Ленька же еще настолько далек от действительности, что не понимает практических расчетов своего деда и его беспокойства по поводу будущности внука. Честный и мечтательный мальчик, которому претят нищенство, жадность, ложь и духовное убожество Архипа, склонен, как и Пиляй, фантазировать. Так, не разделяя пессимистического настроения деда, он успокаивает его тем, что заявляет: «Поступлю в трактир куда ни то…», «А то в монастырь уйду…» [8, т. 1, с. 58–59]. В своей мечтательности Ленька в какой-то степени перерастает собственный возраст, затрагивая вопросы, редко волнующие его сверстников: «Ведь вот… – Земля это теперь… взял я её в руки, растер, и стала пыль… крохотные кусочки одни только, чуть глазам видно…» [8, т. 1, с. 56] рассуждает маленький философ.

Однако даже в этой чисто реалистической части произведения есть свой сюжетный сказочный «микроэлемент» – явление девочки. Н.А. Саввин считает случайным её знакомство с Ленькой. На самом же деле оно прямо обусловлено художественной логикой рассказа. В его центр автор поставил ребенка с необычным мировоззрением. Поэтому сама девочка и появляется для Леньки как в сказке. Мальчик просыпается, «разбуженный странными звуками, колебавшимися в воздухе, уже посветлевшем от близости вечера» [8, т. 1, с. 63]. Наш герой оглядывается и видит плачущую девочку. Движимый состраданием, он пытается успокоить её: «А ты не плачь. Большая уж – стыдно!» [8, т. 1, с. 64]. Трижды, как и в сказке, обращается Ленька к своей неожиданной собеседнице, проникаясь к ней растущим сочувствием. Причем лишь в третьем обращении в его голосе звучит та уверенность, которая убеждает девочку. В результате Ленька, уверовав окончательно в свою всесильность и почувствовав себя чуть ли не добрым волшебником, предлагает незнакомке свою помощь: «Хочешь, я с тобой пойду и расскажу все? Заступлюсь за тебя, не бойся!» Он «гордо повел плечами» с чувством собственного достоинства. «– А то пойду?» [8, т. 1, с. 65] – храбро продолжает Ленька, твердо веря, что девочка будет рада такому заступнику. Однако мальчику пришлось горько разочароваться: «Не надо, не ходи…» [8, т. 1, с. 65] – вновь отказывается незнакомка и, когда Ленька собирается, пользуясь испытанным приемом, в третий раз предложить свою помощь, добавляет: «Мамка не любит нищих-то» [8, т. 1, с. 65]. Удар был настолько тяжелым и неожиданным для мальчика, что наш герой смущенно молчит, превращаясь на наших глазах из всесильного витязя, каким он себя представлял в эти минуты, в маленького нищего: «…снова сгорбился, присмирел и, закинув за спину свою котомку…» [8, т. 1, с. 65].

Девочка же, как неожиданно появилась, так и исчезает неизвестно куда. Тем не менее это знакомство было для Леньки, пожалуй, едва ли не единственной блестящей страницей всей его короткой жизни. Неоднократно он возвращается в мыслях к образу своей новой знакомой. И воспоминания маленького героя передаются писателем часто в виде несобственно-прямой речи, которая, как в сказке, строится, исходя из характера воображаемых картин: «Что с ней теперь? Коли она из богатого дома, будут её бить: все богачи – скряги; а коли бедная, то может, и не будут… В бедных домах ребят-то больше любят, потому что от них работы ждут» [8, т. 1, с. 66]. Исходя из характера воображаемых Ленькой картин строится и речь автора, посвященная думам-воспоминаниям мальчика: «Она встала перед ним, как живая, закрыв собой казака, деда и все окружающее…» [8, т. 1, с. 68]; «Ленька украдкой бросает взгляд в сторону и видит в окне ту девочку, которую давеча он видел плачущей и хотел защитить… Она поймала его взгляд и высунула ему язык, а её синие глазки сверкнули зло и остро и кололи Леньку, как иглы» [8, т. 1, с. 71].

Первый удар Леньке наносит девочка, возвращая мечтателя с неба на землю. Второй, более сильный, наносится маленькому нищему самой жизнью. Причем удар настолько силен, что нервы мальчика не выдерживают и он теряет сознание: «…и ему стало так страшно, что он потерял сознание, вдруг, точно нырнув в какую-то черную яму…» [8, т. 1, с. 69].

Однако самое страшное еще ждет героя впереди. Постепенно назревает жестокий конфликт с дедом, остроту которого не сглаживает даже безграничная любовь старца к внуку. Искорка неприязни к Архипу все сильнее разгорается в душе Леньки. Дед, сам того не понимая, вторгается в сказочный мир мальчика. В результате Архип начинает казаться «ему ненужным и почти таким же злым и дрянным, как Кощей в сказке» [8, т. 1, с. 72].

Со всем жаром молодого энтузиазма Ленька, как сказочный персонаж, вступает с дедом-Кощеем в борьбу за попранную справедливость. Поэтому центральная драматическая сцена воспроизводится автором в сказочном ключе. Быль преподносится Горьким как сказка, как «сказочный кошмар», чему в немалой степени способствует психологический параллелизм пейзажных картин, которые рисуются писателем в тесном соответствии с развивающимся конфликтом, сквозь призму Ленькиного мировосприятия.

Для всего рассказа в целом характерна сказовая мелодика. Достигается она благодаря межабзационным повторам отдельных слов в авторской речи и таким же повторам, но уже внутри абзаца. Первые служат смысловой связкой соседних эпизодов, вторые – смысловой связкой предложений. С другой стороны, автор уверенно управляет и диалогической речью своих персонажей. В результате, благодаря несобственной прямой речи героев и их повторам-подхватам различных слов, как из авторской речи, так и из речи любого персонажа, диалог деда Архипа и Леньки сливается с голосом автора.

Однако в определенный момент повествования сложившаяся сказовая мелодика горьковского произведения, усиливаясь до предела, переходит в сказочную интонацию. Особенно это заметно в центральном драматическом эпизоде рассказа, сам драматизм которого нарастает в закономерно-ретардацион-

ном сказочном ритме. Ленька, видя перед собой уже не родного деда, а злого Кощея, безжалостно заявляет, подхватывая конечные слова монолога Архипа: «Ну – вдруг вспыхнуло что-то в Леньке – Молчи уж ты! Умер бы, умер бы… А не умираешь вот…» [8, т. 1, с. 72]. Возмущение внука достигает предела, и его голос срывается на крик: «Воруешь!.. Вор ты старый!.. У-у!.. У дити украл…» [8, т. 1, с. 72]. Это был уже открытый бунт против старика. Переход от неприязни к явно выраженной ненависти к деду-Кощею в Ленькином сознании автор довольно наглядно демонстрирует с помощью троекратной тавтологии слова «умер» и мотива «вор».

На защиту деда Архипа встает сама природа, как бы возмущенная несправедливыми обвинительными словами Леньки в адрес старика: «Вдруг вся степь всколыхнулась и, охваченная ослепительно голубым светом, расширилась» [8, т. 1, с. 72]. Вообще, тема грозы ненавязчиво, но постепенно и настойчиво вводится автором в рассказ. В воздухе давно уже «стояла та особенная, тяжелая духота, которая предвещает грозу» [8, т. 1, с. 65]. Предчувствие грозы является своеобразным предвосхищением назревающего драматического конфликта. В прямом соответствии с его развитием грозовые разряды, охватывая все кругом, влекут крупный дождь. Так, вначале «Грянул удар грома и, рокоча, покатился над степью, сотрясая и её, и небо…» [8, т. 1, с. 72]. Испуганный Ленька видит в Архипе уже не злого Кощея, а родного деда: «Дедушка! Идем в станицу!» – просит он. И тут небо в третий раз «снова дрогнуло и, снова вспыхнув голубым пламенем, бросило на землю могучий металлический удар» [8, т. 1, с. 72]. «Дедушка!…» – уже кричит Ленька. Страх перед грозой оказался сильнее ненависти к деду. Сказочное мировоззрение персонажа дает первую трещинку под напором реальной жизненной стихии.

А между тем начинают «падать крупные капли дождя, и их шорох звучал так таинственно, точно предупреждал о чем-то…» [8, т. 1, с. 73].

Обвинения внука действуют на Архипа сильнее, чем удары грома и начинающийся дождь. «– Не пойду я в станицу! Пусть меня, старого пса, вора… здесь дождь потопит… и гром убьет!.. – задыхаясь говорил дед. – Не пойду!.. Иди один… Вот она, станица… Иди!.. Не хочу я, чтобы ты сидел тут… пошел!.. Иди, иди!.. Иди!..» [8, т. 1, с. 73] – так реагирует он на слова внука. Причем, с каждым очередным повтором голос деда усиливается, перерастая в крик. В результате, благодаря акцентной интонации повторяющихся глаголов в диалогической речи Архипа, автором передается заметный перелом в сознании старика. Его благодушно-покровительственное настроение переходит в безысходное, т.к. дед наиболее остро ощущает неминуемость своей скорой кончины. Старика страшит не физическая смерть, к которой он давно уже себя подготовил, а свое бессилие перед жизнью. За все лишения, переносимые ради внука, тот «отблагодарил», назвав дедушку старым вором. Архипу непонятны побудительные мотивы Ленькиного бунта. Поэтому, не чувствуя за собой перед ним никакой вины, глубоко оскорбленный, не внимая просьбе раскаивающегося в своих словах внука, дед скорее себе, чем ему, объясняет собственную жизненную позицию: «– Не пойду… Не прощу… Семь лет я тебя нянчил!.. Все для тебя… и жил для тебя. Рази мне что надо?.. Умираю

ведь я… Умираю… а ты говоришь – вор… Для чего вор? Для тебя… для тебя это все… Вот возьми… возьми… бери… На жизнь твою… на всю… копил… ну и воровал… Бог видит все… Он знает… что воровал… знает… он меня накажет. О – он не помилует меня, старого пса… за воровство. И наказал уж… Господи! Наказал ты меня!.. а? Наказал?.. Рукой ребенка убил ты меня!.. Верно, господи!… Правильно… Справедлив ты, господи!.. Пошли по душу мою… Ох!..» [8, т. 1, с. 73].

Отчаявшись, Архип обращается к высшему судье, и его прерывающийся голос с помощью перекрестной акцентной интонации опорных слов автор заставляет «биться» в ретардационном ритме, который и воспроизводит сказочную мелодику повествования. Голос деда Архипа от крика дорастает до пронзительного визга. И, как бы откликаясь на его просьбу, удары грома «рокотали теперь так гулко и торопливо, точно каждый из них хотел сказать земле что-то необходимо нужное для неё, и все они, перегоняя один другого, ревели почти без пауз» [8, т. 1, с. 73]. Ленька, оставшись первый раз один на один с жизнью, вдруг с ужасом понимает жестокую правоту деда, и в его душе рождается «тоскливое чувство вины». Доведенный до отчаяния мальчик кричит, ища в Архипе своего единственного спасителя: «Дедушка!.. Пойдем!..» [8, т. 1, с. 74]. Лишь теперь, после трехкратного повтора внуком своей просьбы, умирающий старик пытается помочь, как-то успокоить мальчика: «Дед склонился над ним, обняв его своими руками…» [8, т. 1, с. 74].

Умирает Архип не от упреков внука и не от грозы, а, скорее, от жизни такой, в которой нет места ни ему, ни начинающему жить мальчику. За место для него дед, собственно, и борется все последние годы. Борьба наполняет его одряхлевшее тело живительными силами, но они недолговременны и быстро иссякают. Поэтому, остро осознав тщетность своих усилий (а в этом немаловажную роль сыграли и слова-обличения Леньки), Архип уходит из жизни.

Ленька же погибает отнюдь не от страха перед дедом и перед грозой. Наоборот, он ищет до самого последнего момента в Архипе своего защитника. Под влиянием спора с дедом в его сознании происходит столкновение сказки и жестокой реальности. Сказочное мировоззрение уступает место реалистическому взгляду на жизнь. Однако, лишившись своего надежного «сказочного щита» от мерзкой окружающей жизни, Ленька, оставшись с ней один на один, погибает.

«Правда ли все это?» – невольно спрашивает, по словам Н. Минского [3], читатель, ознакомившись с трагической развязкой. Критик не ставил бы такого вопроса, если бы учел, что писатель совсем не придумывает драму в степи, а просто передает увиденную им суровую «сказку», самой жизнью рассказанную.

В заключение трагической истории жизни Архипа и Леньки Горький и сам рассказывает жестокую «сказку» жизни. Ритмический трехчлен, которым писатель начинает свое повествование, придает ему сказочную тональность: «А дождь, падая, шумел так холодно, монотонно, тоскливо» [8, т. 1, с. 74]. Авторская фраза сжата, лаконична до предела. Он говорит так, как будто гвозди вбивает: «во-первых – он чужой; во-вторых – вор; а в третьих – умер без покаяния» [8, т. 1, с. 75]. В результате впечатления читателя от только что

рассказанной истории значительно усиливаются, наводят его на вполне определенные размышления.

Если сказка имеет обычно нравоучительную, часто остро социальную концовку, то у Горького рассказ словами автора заканчивает сама жизнь: «Насыпали холм земли и на нем поставили грубый каменный крест» [8, т. 1, с. 75]. «Так неожиданно прервалась жизнь этого маленького романтика, не вынесшего первого серьезного удара беспощадной судьбы…» [2, с. 209]. В рассказе «Емельян Пиляй» сказка просвечивает сквозь сознание самого персонажа. Здесь же, наряду с этим, она просвечивает и через саму жизнь, без прикрас нарисованную писателем, со всей её жестокостью.

Список литературы

1. Горький М. В.Г. Короленко / Собр. соч.: В 30 т. – М.: Худ. лит., 1943–1953. – Т. 15. – С. 32–51.

2. Саввин В.А. Дети в произведениях М. Горького // Вестник воспитания. – 1907. – № 1. – С. 197–230.

3. Минский Н. Философия тоски и жажда воли / Критические статьи о произведениях Максима Горького. – СПб, 1901. – С. 17–26.

4. Оболенский Л.Е. Беседы о литературе и жизни. Идеалы М. Горького // Живописное обозрение.– 1902. – Прилож. № 2. – С. 251–272.

5. Спиридонова Л.А. М. Горький: новый взгляд. – М.: ИМЛИ РАН, 2004. – 264с.

6. Захарова В.Т. Детство и старость в художественном постижении М. Горького // Горьковские чтения 2006 г.: Мат-лы Междунар. конф. «М. Горький: уроки историии». – Н. Новгород: Изд-во ННГУ, 2008. – С. 56–62.

7. Ханов В.А. Мифологический аспект рассказа М. Горького «Дед Архип и Ленька» // Горьковские чтения 2012 г.: Мат-лы XXXV Междунар. науч. конф. «М. Горький и Россия». – Н. Новгород: Изд-во ННГУ, 2014. – С. 207–218.

8. Горький М. Дед Архип и Ленька / Полн. собр. соч.: В 25 т. – М.: Наука, 1968. – Т. 1. – С. 58–75.

FABULOUS POETIC OF THE GORKY STORY “GRANDFATHER ARCHIP AND LYONKA”

M. Shustov

The article is devoted to the Gorky’s story “Grandfather Arkhip and Lyonka”. Unfortunately, modern criticism for some strange reason, paid little attention to this story, even though it appears a completely new type of Gorky hero who will play a significant role in the subsequent works of M. Gorky. And the mystery of this phenomenal character, the author argues, lies in the particular worldview, which in fact turns out to be fabulous. However, as pre-revolutionary and contemporary criticism passed by this particular character of Gorky, in the end is not quite right interpreted the contents of this story, to reveal the secret which assists suggested by the author specific analysis of his poetic.

Keywords**:** child type, a panorama of Russian reality, the artistic specificity of the text, a story, a social reality, the threefold arrangement, a fabulous trace mineral, conflict, fairytale melodies and rhythmic trinomial.

УДК 821.161.1

СТРУКТУРООБРАЗУЮЩИЕ ЭЛЕМЕНТЫ В РАССКАЗЕ «СТАРУХА ИЗЕРГИЛЬ»

© 2016 г.

А. Ямадзи
Университет Тюкё, г. Нагоя
yamajiasuta@hotmail.com

Поступила в редакцию 01.09.2016.

Большинство работ, рассматривающих «Старуху Изергиль» Горького, разбирают каждую новеллу в отдельности. Цель данной статьи – выявить средства, объединяющие три, казалось бы, разрозненные новеллы в единое литературное произведение. Методом исследования является литературоведческий анализ, основанный на скрупулёзном изучении текста. Оно направлено на выявление художественных единиц, которые и обеспечивают целостное восприятие рассказа. В данной работе в качестве структурообразующего элемента был рассмотрен пейзаж. Автор пришел к выводу, что цвет и звук в описании пейзажных сцен, предваряющих сами новеллы, являются маркерами реальности повествования; в то же время свет и тень/тьма представляют собой маркеры нереальности. Метафорическое расширение образов света и тени/тьмы позволяет говорить о наличии или отсутствии этих элементов в персонажах и об их перевоплощении в образ сердца.

***Ключевые слова*:** «Старуха Изергиль», структурообразующий элемент, пейзажная сцена, маркер реальности/нереальности повествования, цвет и звук, свет и тень/тьма, образ сердца.

Описания природы в ранних произведениях Горького производят на читателя неизгладимое впечатление. В большинстве случаев особое внимание автора направлено на динамизм разворачивающейся картины. Мощь грозы и молнии, безбрежье моря и степи изображены яркими красками [1, с. 223–224]. В подобных картинах передано восхищение автора явлениями природы. В «Старухе Изергиль» пейзажные сцены служат не только украшением повествования, но и являются важным связующим элементом всех трёх новелл. Свет и тень также можно назвать одной из скреп, на которых зиждется постройка произведения. В литературоведении устоялся взгляд на это произведение как на три разрозненных повествования, объединённых одной рассказчицей. В основном исследователи рассматривали легенду о Данко. В данной статье мы предлагаем новое прочтение «Старухи Изергиль» как целостного произведения, все три элемента которого связаны воедино описаниями природы и мотивом света и тени. В нашем исследовании мы движемся от «настоящего» рассказчика и Изергиль к трём новеллам и от реалистичного повествования о молодых годах старухи к легендам о Ларре и Данко.

1. Естественный пейзаж

Произведение состоит из трёх новелл, в основе каждой из которых – отдельный рассказ старухи Изергиль. Общей рамкой произведения служит

беседа рассказчика и старухи, которую они ведут на фоне окружающего их пейзажа, который имеет непосредственное отношение к сюжету романа. Отмечается, что в сочинениях Горького картины природы «определяли основную тональность рассказа», а также «предваряли этическую оценку изображаемых событий и лиц» [1, с. 254]. Начало «Старухи Изергиль» выполняет те же функции, на чём мы подробно остановимся в данной части нашей работы. На наш взгляд, именно тут кроется ключ к пониманию всего произведения. Структура всех трёх новелл определяется явлениями окружающего рассказчика и старуху пространства.

Они находятся на морском берегу в сумерках и, словно зрители спектакля, вглядываются в постепенно темнеющие окрестности. Взгляд рассказчика потихоньку перемещается всё дальше, охватывая как сценки из жизни людей, так и естественный ландшафт. В это же время атмосфера становится всё более мистической.

Вся сцена передана в восприятии рассказчика и в ней органично сочетаются цвет, звук и запах. Сначала в мельчайших подробностях изображена уходящая в даль молодёжь: *мужчины – бронзовые, с пышными, чёрными усами и густыми кудрями до плеч <…> женщины и девушки – весёлые, гибкие, с тёмно-синими глазами, тоже бронзовые. Их волосы, шёлковые и чёрные, были распущены, ветер, тёплый и лёгкий, играя ими, звякал монетами, вплетёнными в них* [2, с. 76].

В этой пейзажной сцене одновременно с описанием цвета кожи, усов и волос молдаван, переданы звуки песни и звон монет, изображена игра ветра. Присутствие разнообразных стимулов, воздействующих на различные органы чувств, помогает создать эффект присутствия, делает описание реалистичным. Однако сюда вплетены и элементы, составляющие основу сказочного повествования. Ветер вздувал волосы женщин в *фантастические гривы*, что делало их в восприятии рассказчика *странными и сказочными* [2, с. 76]. Более того, по мере отдаления людей *ночь и* ***фантазия*** *делали их всё прекраснее* [2, с. 76] (выделено мной. – *А. Я.*). По мере отдаления явления реального мира – цвет, звук и запах – окутываются сумеречным покрывалом и рассказчики, словно становятся зрителями театра теней. При поглощении тенью реальное становится иллюзорным. Дальнейшее изображение природы разворачивается уже в этом призрачном мире.

Взгляд рассказчика перемещается всё дальше, но в описании всё ещё присутствуют звук, запах и цвет. Звук скрипок, песни девушек, смех всё ещё воздействуют на органы слуха, а запах моря и испарения земли – на орган обоняния. Когда в поле зрения попадает небо, читателю предлагаются различные цвета туч: сизые, пепельно-голубые, матово-чёрные и коричневые. Ближнее и дальнее в восприятии рассказчика сливается и наводит на мысли о нереальном: *звуки и запахи, тучи и люди – было странно красиво и грустно, казалось началом чудной сказки* [2, с. 76–77]. После изображения ближнего и дальнего пейзажа, повторения описания звука, цвета и запаха употребляются для уточ-

нения смысла слова *сказка*. Особую роль в создании сказочной атмосферы играет покрывало *тени*.

Из вышеизложенного можно сделать несколько предварительных выводов. Во-первых, явления окружающей действительности в «настоящем» позволяют выстраивать структуру произведения и способствуют развитию событий. Как мы увидим в дальнейшем, поводом для всех трёх рассказов Изергиль будут служить реальные природные явления. Во-вторых, рассказчик обладает тонким восприятием, что позволяет подробно описывать услышанные им звуки, воспринятые запахи и увиденные цвета. Различение этих стимулов будет иметь решающее значение для создания мира романа. В-третьих, если цвет, звук и запах являются в какой-то мере маркерами реальности, то тень позволяет переноситься в область иллюзорного, сказочного.

В дальнейшем развертывании повествования также будут встречаться подробные изображения звуков, запахов и цветов в окружающей рассказчиков природе. Подобные пейзажные описания вставлены как слои «реальности» между рассказами старухи. Создаётся впечатление, что автор пытается как можно правдоподобнее передать ощущение единения своего героя с природой. В реальной природе звук, запах и цвет являются проявлениями жизненной силы.

2. Цвет и звук как маркеры реальности

Мы нашли крайне мало работ, рассматривающих прошлое Изергиль. Немногочисленные указания на то, что этот рассказ связывает истории о Ларре и Данко, не проясняют механизмы, благодаря которым подобная связь осуществляется. Одна из возможных причин кроется в том, что само повествование несколько отрывочно и не производит глубокого впечатления. Однако нельзя не отметить, что Горький прилагает значительные усилия к тому, чтобы показать контраст между внешностью старухи в «настоящем» и в прошлом. Кроме того, литературные приёмы, использованные в сказаниях о Ларре и Данко, также различны. Давайте остановимся на описании внешности старухи Изергиль.

В описании внешности сидящей перед рассказчиком женщины на первый план выходит безобразие старости (Спиридонова обращает внимание на противопоставление описаний молодой и старой Изергиль и говорит о безжалостном времени, которое уносит красоту и любовь [3, с. 20]). Сухой её голос звучит неприятно, *словно старуха говорила костями* [2, с. 77], да и сама она, вспоминая молодость, была уже совсем древней. Тусклые чёрные глаза, потрескавшиеся губы, подбородок с седыми волосами, загнутый нос – старость описана тут в мельчайших подробностях. Гротескное описание продолжается упоминанием о том, что если старуха пошевелится, то кажется, что её кожа разорвётся и опадёт, а перед рассказчиком предстанет *голый скелет* [2, с. 83]. Это описание составляет поразительный контраст с описанной в повествовании молодой и полной жизни женщиной.

В отличие от историй Ларры и Данко, рассказ о молодости Изергиль строится на предположении, что он представляет собой описание реальных событий из жизни героини. Применяемые тут литературные приёмы в корне отличаются от способа изложения двух легенд. Во-первых, поводом к началу этой истории послужил хор молодых мужчин и женщин (Спиридонова говорит о гармонии песен и пейзажа как об одном из элементов, помогающих Горькому оставаться в рамках романтизма [3, с. 23]). Вначале послышалось женское контральто, на него по очереди стали накладываться голоса других женщин, а в конце прибавились и мужские. Женские голоса звучали каждый обособленно, они казались *разноцветными ручьями*, которые, *скатываясь откуда-то сверху по уступам, прыгая и звеня*, вливались *в густую волну мужских голосов* [2, с. 82]. Сплетение отдельных голосов в хор является метафорой образа жизни, при котором женщины влюбляются и теряют любовь, меняют мужчин. В песне можно услышать реальную, энергичную жизнь. Подобное впечатление укрепляет и последующий рассказ, описание любовных похождений разбитной женщины, свободно дарившей свою любовь и менявшей мужчин (Браун говорит, что Изергиль – женщина, не принадлежащая какому-либо мужчине, а дарящая любовь исключительно по своей воле [4, с. 478]). Причём хор был настолько сильный, что *шума волн не было слышно за голосами* [2, с. 82]; т.е. энергия молодых женщин сильнее природных явлений. Ранее мы говорили о том, что каркас всего романа зиждется на пейзаже. Более того, как мы покажем далее, он служит движущей силой в развёртывании двух других сказаний. Однако в данном эпизоде поводом к повествованию послужил звук песни, и он же помогает развивать основную тему этой новеллы – мощь жизненной силы человека. В конце рассказа фраза *там всё было тихо* свидетельствует о том, что песнь закончилась [2, с. 90]. По окончании пения молодёжи функция развёртывания повествования вновь переходит к пейзажному описанию.

Вторым отличием этой истории от двух других является то, что, основанная на реальных событиях, она изобилует цветом. Особенно эффектно тут описание мужчин. Первый возлюбленный был черноусым рыбаком. Взору молодой Изергиль предстаёт *река, вся голубая от луны* и парень *в белой рубахе* [2, с. 83]. Контраст ярких цветов не стёрся в памяти спустя множество лет. В описании следующей любви – гуцула – тоже превалирует цвет: *рыжий был, весь рыжий – и усы, и кудри! Огненная голова* [2, с. 84]. Цветовой колорит воспоминаний старухи оказывает такое влияние на рассказчика, что он тоже начинает «видеть» этих людей: *Я представлял себе воскрешаемых ею людей. Вот огненно-рыжий гуцул…* [2, с. 86]. Рассказчик даже домыслил его *холодные, голубые глаза*. И другие мужчины тоже проходят перед мысленным взором яркими фигурами. Их цветность в воспоминаниях подчёркивается одной последней фразой: *И все они только бледные тени…* [2, с. 86]. Иными словами, ожившие в воспоминаниях Изергиль и в представлениях рассказчика мужчины в реальной жизни уже не существуют – тут они стали лишь

бесцветными тенями. Принимая во внимание сказание о Ларре, можно прийти к заключению, что в этой фразе кроется мысль о том, что время постепенно стирает впечатления от воспоминаний. Полная энергии жизнь – цветная, но годы и смерть уносят краски. И только в воспоминаниях старухи бледные тени вновь обретают цвет.

Таким образом, поводом к рассказу Изергиль о прошлом послужила песня – звук, – а цвет символизирует вольную жизнь молодой женщины.

3. Тень и свет как маркеры нереальности

Если в рассказе о молодости Изергиль основной темой была реальная любовь свободолюбивой женщины, то повествования о Ларре и Данко – это заведомо нереальные легенды. И для введения этих сказаний используются совсем другие приёмы. Звук и цвет уходят на задний план, а особое значение приобретают тень (либо тьма) и свет. В обоих случаях поводом к началу рассказа служит нечто, поднимающееся вдалеке. И существование обоих героев в «настоящем» согласуется с их характеристикой как людей в повествованиях. В случае с Ларрой рассказ вызван восходом луны. Она была огромной и красной, *казалась вышедшей из недр этой степи, которая на своём веку так много поглотила человеческого мяса и выпила крови*… [2, с. 77]. Когда лунное сияние отбросило на землю тени туч, старуха назвала одну из них Ларрой: *…и одна из них, темней и гуще, чем другие, плыла быстрей и ниже сестёр, – она падала от клочка облака, которое плыло ближе к земле, чем другие, и скорее, чем они* [2, с. 77]. Тут отражены две особенности существования Ларры в «настоящем». Во-первых, это тень, отбрасываемая благодаря свету луны, рождённой ненасытной степью. В сказании гордыня главного героя является такой же определяющей чертой, как в пейзажном описании – ненасытность степи. Во-вторых, череда прилагательных в сравнительной степени подчёркивает обособленность этой тени. Одиночество героя, по своей воле покинувшего деревню, явственно прослеживается в изображении природы. Взаимосвязь существования Ларры в «настоящем» как одинокой тени и характеристики его образа в легенде проявляется в словах Изергиль о том, что нынешний облик героя – расплата за его гордость [2, с. 77, 81].

В преддверии рассказа о Данко поднимается грозовая туча: *с моря поднималась туча* [2, с. 91]. И если в случае с Ларрой тень была создана лунным светом, то в случае с Данко туча заслонила свет и луны, и звёзд, и погрузила всё в беспросветную тьму. И, несмотря на то, что иных источников света быть не могло, *вспыхивали маленькие голубые огоньки* [2, с. 91]. Это не было отражённое сияние, это был свет в чистом виде. Это были *искры от горящего сердца Данко*, явившиеся поводом для повествования [2, с. 91]. Для появления тени в легенде о Ларре необходим был свет луны. А для появления света в легенде о Данко необходима была тьма от тучи. Более того, во втором рассказе в реальном пейзажном описании сначала пришла мгла, а уже потом появился свет. Здесь автор словно закодировал дальнейшее развитие сюжета.

Как мы убедились, во введении историй о Ларре и Данко важнейшую роль играют тень и свет. Разумеется, тут тоже встречаются отдельные цвета: *кроваво-красная луна*, *сизый клочок облака*, *голубые огоньки*. Но гораздо большее значение придаётся свету и тени, их особенностям и качествам. Рассказчика интересовал не столько цвет, сколько странные, загадочные свойства света и тени. В отличие от хора, который послужил прологом к рассказу о реальных событиях, введением к нереальным легендам стали необычные, иллюзорные явления. Внутри повествования противопоставление тени (или тьмы) и света приобретёт ещё более важное структурообразующее значение. Для полного освещения этой проблемы мы вначале обратимся к сюжету сказания о Данко, а затем рассмотрим контраст образа сердца Ларры и Данко.

4. Тьма и свет в груди

Образы света и тьмы проходят сквозной темой через всё повествование о Данко. В начале тьма гнетёт свет, в конце же он её побеждает. Давайте сопоставим их описание.

Некий народ был оттеснён врагами в глубину непроходимого леса. Люди были напуганы чёрной мглой, впали в отчаяние, появились первые жертвы. В это тяжёлое время Данко призвал всех решительно выбираться из леса. Под его предводительством они отправились в путь, но конца-края леса видно не было. В этой сцене ужас, вызываемый тьмой, описан через олицетворение (об использовании Горьким олицетворения в пейзажных сценах см.: [1, с. 223–224]). Мгла была настолько густой, словно в лесу *собрались сразу все ночи, сколько было их на свете, с той поры, как он родился* [2, с. 94]. И даже свет служил лишь для отражения жуткой тьмы. В свете молний деревья *казались живыми, простирающими вокруг людей, уходивших из плена тьмы, корявые, длинные руки, сплетая их в густую сеть, пытаясь остановить людей* [2, с. 94]. Мгла здесь выступает как нечто одушевлённое и злобное, молнии лишь увеличивают страх людей, высвечивая страшные тени деревьев.

В противоположность этому, в кульминации сказания яркий свет горящего сердца Данко прогоняет мглу: *а тьма разлетелась от света его и там, глубоко в лесу, дрожащая, пала в гнилой зев болота* [2, с. 95]. Благодаря олицетворению мгла, являющаяся лишь воспринимаемым органами зрения явлением, убежала, *дрожа*. Да и свет, с ней сражающийся, перестал быть просто раздражителем для зрительного нерва. В момент выхода людей из леса также дано контрастное описание мира света и мира тьмы: *Гроза была – там, сзади них, над лесом, а тут сияло солнце <…> блестела трава <…> и <…> сверкала река* [2, с. 96]. И свет, и тьма изображены как сущности сверхъестественные. Свет тут противопоставлен тьме как добро противопоставлено злу, счастье – горю. Такое противопоставление перекликается с греческими мифами и даже христианскими верованиями. Возникают очевидные ассоциации с Прометеем и Христом [см.: 5, с. 23–31]. Но, в отличие от мифологических героев, Данко изображён как страстный человек. Это чётко прослеживается в сцене, где он

разрывает себе грудь. Автор подробно описывает изменения в его эмоциях, предшествующих этому чуду, и чувства героя очень человеческие и понятные. Особенно это заметно в сопоставлении с «сердцем» Ларры.

И Ларра, и Данко – гордые люди, стоящие наособицу от народа. Если рассматривать только эту их особенность, можно прийти к (ошибочному, на наш взгляд) выводу, что Данко действовал не из любви к окружающим, а в ответ на их сомнения в его способности проложить путь из леса. Иными словами, можно прийти к неверному заключению (как сделал, например, Барратт), что герой вырвал своё сердце исключительно по причине обуявшей его гордыни [6, с. 47–49]. Однако изображения Ларры и Данко полностью противоположны. Один несёт образ тени, в то время как второй – света. Их характеры также полностью отличны друг от друга. Ларра самодоволен, совершенно не оглядывается на людей, постоянно совершает эгоистичные поступки. На этом фоне совершенно естественными выглядят выводы литературоведов, усматривающих в этом образе критику сверхчеловека Ницше [7, с. 61; 3, с. 20; 5, с. 25]. Данко же, являясь человеком гордым, в первую очередь думает об окружающих и берёт на себя ответственность за их спасение. Символом идеологии эгоизма и альтруизма выступает сердце (у Ханова тоже можно найти мысль о том, что в основе противопоставления этих двух персонажей лежит «сердце» [5, с. 30]).

В наказание за убийство девушки его *отпустили*, *сделали свободным*. Имя Ларра – *отверженный, выкинутый вон* – дали ему бывшие соплеменники [2, с. 80]. В течение десятилетий он грабил, разбойничал и развратничал. Однако, в конце концов, герой вернулся в деревню в поисках смерти. Когда жители деревни отказались его убивать, он *всё искал чего-то на своей груди, хватаясь за неё руками*. Ларра подобрал нож и ударил себя им в грудь. *Но сломался нож – точно в камень ударили им* [2, с. 81].

В кульминационной сцене поступок Ларры контрастно противопоставлен поступку Данко. Рассердившись вначале на малодушно критиковавших его людей, потом Данко почувствовал к ним жалость. *И вот сердце его вспыхнуло огнём желания спасти их, вывести на лёгкий путь, и тогда в его очах засверкали лучи того могучего огня…* [2, с. 95]. Когда окружающие, в качестве предосторожности, решили убить Данко, он *понял их думу, оттого ещё ярче загорелось в нём сердце, ибо эта их дума родила в нём тоску*. Спросив себя, что он может для них сделать, Данко вдруг *разорвал руками себе грудь и вырвал из неё своё сердце и высоко поднял его над головой* [2, с. 95].

Если допустить, что *что-то*, что искал Ларра у себя в груди, – это сердце, то контраст между этими двумя персонажами становится абсолютным. Ларра ломает себе о грудь нож, в то время как Данко разрывает её голыми руками. В случае с Ларрой слово «сердце» ни разу не употребляется. Он лишь ищет в груди «что-то». В противоположность этому, в кульминационной сцене легенды о Данко, словно для того, чтобы иносказательно передать волнение героя и участившийся пульс, слово *сердце* постоянно повторяется. Это биение

сердца, в отличие от случая с Ларрой, делает попытки отыскать его руками на груди совершенно ненужными. Данко точно знает, где оно, и одним движением *разрывает себе грудь* и *вырывает сердце*. Остановимся на этом подробнее. Действие с, казалось бы, совершенно предсказуемым результатом – удар в грудь с использованием инструмента – ножа – заканчивается неудачей. В то же время абсолютно нереальное действие – вскрытие грудной клетки исключительно посредством голых рук и извлечение сердца – приводит к желаемому результату. Разумеется, оба эти события с точки зрения повседневной логики – чудо. Но вот результат этого чуда прямо противоположный. Повторим, что на первый взгляд одинаковое действие, направленное на самоуничтожение, приводит к одинаково нереальному концу. Вот только в первом случае чудо – это неудача в совершении задуманного, а во втором – достижение цели. Если искать в этих сценах мораль, можно сказать, что в первом случае мы видим расплату за эгоистическое поведение, а во втором – награду за альтруизм. Само выражение *вырвать своё сердце* часто встречается в произведениях Горького [3, с. 17–22]. К этой метафоре прибегают и Макар, чтобы описать отвагу Лойко («Макар Чудра» [2, с. 16]), и Майя, чтобы описать своё состояние («О маленькой фее и молодом чабане» [2, с. 184]). Разумно допустить, что причиной, по которой Данко удалось воплотить эту метафору в реальность, стала его любовь к людям.

Возможно, свою роль в успешности этого действия сыграл и взрыв страстей. То, что вначале воспринималось как литературная метафора – *сердце вспыхнуло огнём* – обрело реальный смысл «излучение света» (Спиридонова говорит о том, что литературная метафора «отдать сердце любимому» в сказании о Данко обрела буквальный смысл [3, с. 21]). Более того, герой использует этот свет на благо окружающих. Можно представить себе, как *негодование*, *жалость*, *любовь* перетекающие друг в друга, вызывают учащённый пульс и повышение температуры тела, воспламеняют сердце. Желающий использовать этот жар на пользу людям Данко вырывает своё сердце, чтобы осветить дорогу. Такие страсти более характерны земным людям, чем мифическим или библейским героям. Описание настолько реалистично, что его больно читать. Тут отражается убеждение Изергиль в том, что кажущийся мифическим персонаж – всё же всего лишь человек. Повесть о Данко идёт после её рассказа о своей молодости. Возможно, для старухи Данко – это образ идеального мужчины. Основной акцент сделан не на чуде, а на том, что истинный храбрец, даже если его несправедливо критикуют, будет думать не о своих обидах, а о том, что он может сделать для окружающих. Именно поэтому старуха так подробно описывает смену эмоций у Данко, словно объясняет, что же позволило ему совершить немыслимый поступок.

Различие между сердцем Данко и Ларры полностью отражено в метафоре. В первом случае это *свет* и *огонь*, во втором *что-то* или *камень*. Тут противопоставлены живая страсть и холод камня. Даже первые упоминания о героях содержат этот контраст. У Ларры глаза *холодные и гордые* [2, с. 78], а у Данко

в очах светилось много силы и живого огня [2, с. 93]. В конце взгляды персонажей также противопоставляются: в направленных в небо глазах Ларры *было столько тоски, что можно было бы отравить ею всех людей мира* [2, с. 81]. А выполнивший свой долг Данко – *кинул <...> радостный взор на свободную землю и засмеялся* [2, с. 96]. Взгляд ещё живого и обречённого на бесконечное существование Ларры холоден и вызывает ассоциации со смертью. А предсмертный взгляд Данко полон жизни и радости. В груди гордеца разливается пустая тьма, а в груди живущего для других героя сердце излучает яркий свет и жар.

* * *

Итак, мы убедились, что три новеллы «Старухи Изергиль» объединены определёнными мотивами, которые создают единый каркас произведения. В этом романе естественная природа, окружающая Изергиль и рассказчика, имеет непосредственное отношение ко всем трём повествованиям. Некая чёрная тень, странные огоньки или хор мужских и женских голосов служат поводами к рассказам старухи. Внутри самих сказаний, рассказ Изергиль о реальных событиях своей молодости отличается обилием красок, в то время как в легендах о Ларре и Данко на первый план выходят тьма и свет. Помимо противопоставления мотивов света и мглы, которое объединяет характеры двух последних героев, в историях о Ларре и Данко важную роль играет мотив сердца, являясь своеобразной перекличкой между сказаниями.

О важности мотива природы для этого произведения свидетельствует и ещё один факт: иногда сама Изергиль словно сливается с окружающим пейзажем. Во время рассказа о Ларре *Её скрипучий голос звучал так, как будто это роптали все забытые века, воплотившись в её груди тенями воспоминаний* [2, с. 78]. Буквально сразу же идёт высказывание о море: *Море тихо вторило началу одной из древних легенд, которые, может быть, создались на его берегах* [2, с. 78]. Образы старухи и моря появляются один за другим, её голос сравнивается с шёпотом волн, благодаря чему в ткани романа они могут восприниматься как единое существо. Более того, когда в конце произведения рассказчик прилёг рядом со спящей Изергиль, он воспринимал окружающее следующим образом: *В степи было тихо и темно. По небу всё ползли тучи, медленно, скучно… Море шумело глухо и печально* [2, с. 96]. Тело старухи словно растворяется в этих степи, небе и море, и рассказчик воспринимает её как часть природы. В этих строках можно прочитать нежность Горького по отношению к слившимся воедино старухе и природе, которые и создали все три сказания.

Список литературы

1. Муратова К.Д. М. Горький на Капри: 1911–1913. – Л.: Наука, Ленингр. отд-е, 1971. – 274 с.

2. Горький М. Полн. собр. соч.: В 25 т. Худож. произв. – М.: Наука, 1968. – Т. 1.

3. Спиридонова Л.А. М. Горький: новый взгляд. – М.: ИМЛИ РАН, 2004. – 262 с.
4. Brown E.J. The Symbolist Contamination of Gor'kij's "Realistic" Style // Russian Literature. – B., 1988. – V. 24. – P. 465–483.
5. Ханов В.А. Рассказ М. Горького «Старуха Изергиль»: культурологические аспекты // Русская словесность. – 2003. – № 4. – С. 23–31.
6. Barratt A. The early fiction of Maxim Gorky: Six essays in interpretation. – Cotgrave, Nottingham: Astra Press, 1993. – 155 p.
7. Бялик Б.А. Судьба Максима Горького: 2-е изд. –М.: Худож. лит., 1973. – 364 с.

STRUCTURALLY SIGNIFICANT ELEMENTS IN "OLD IZERGIL"

Jamadzi Asuta

Most researches on "Old Izergil" by Gorky so far tend to analyze each of the short stories as a separate entity. The present article aims at determining means Gorky employs to tie the three seemingly different stories into one unity. The main method of our research is literary analysis based on scrupulous study of the text in question. We single out elements that allow the reader to perceive "Old Izergil" as an internally coherent literary work. Landscape scenes are suggested to contribute greatly to the effect. We come to the conclusion that color and sound, which appear in landscape descriptions preceding the stories, mark 'real' events. Light and shadow/darkness, on the other hand, mark 'unreal' ones. Metaphoric extension of the semantics of light and shadow/darkness allow one to consider their presence or absence within the characters as embodied in the image of heart.

Keywords: "Old Izergil", structurally significant element, landscape scene, real/unreal narration marker, sound and color, light and shadow/darkness, the image of the heart.

УДК 82

ЖАНР АЛЛЕГОРИИ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ И КРИТИКО-ПУБЛИЦИСТИЧЕСКОМ НАСЛЕДИИ М. ГОРЬКОГО

© 2016 г.

П.Е. Янина
Нижегородский госуниверситет им. Н.И. Лобачевского
missmarpol@mail.ru

Поступила в редакцию 01.09.2016.

В статье анализируются аллегорические рассказы М. Горького разных лет, а также статья «Аллегории Оливии Шрейнер», в которой Горький дает теоретическое обоснование популярности жанра аллегории в современную ему эпоху. На основании формально-тематического анализа делается вывод о том, что Горький художнически и критически осмыслил эстетическую и этическую ценность жанра аллегории, признав за ней большие возможности философского осмысления действительности. Такие черты малого жанра аллегории, как иносказательность, философичность, эстетическая интерпретация абстрактных понятий и образов, оказываются актуальными для писателя и во время работы над созданием произведений в других, «больших» жанрах литературы, литературной критике и публицистике.

Ключевые слова: Горький, Оливия Шрейнер, жанр аллегории, литературная критика.

Наибольшую популярность в отечественной литературе жанр аллегории получает в конце XIX века. К данной художественной форме обращались в своем творчестве такие писатели, как М.Е. Салтыков-Щедрин, В.Г. Короленко, Д.Н. Мамин-Сибиряк, Л.Н. Толстой, Вс. Гаршин, М. Горький. Отчасти эту востребованность объясняют широким распространением в 1870–1900-е гг. идей просветительства, важнейшей составляющей идеологии народничества, так как жанр аллегории как нельзя лучше подходил для осуществления обширной программы контактов интеллигенции и народа. С целью реализации поставленной задачи просвещения народа было создано издание «Посредник», основной принцип которого состоял в публикации доступной для народа – как по цене, так и по восприятию – нравоучительной литературы [1; 2].

Однако неверно было бы думать, что жанр аллегории был исключительно формой обращения к читателю из народа. О возрождении интереса массового читателя к дидактической литературе свидетельствуют довольно многочисленные публикации различных (в том числе и переводных) материалов художественного и публицистического характера, что подтверждается анализом периодических изданий, как столичных, так и провинциальных [3]. В этот драматический период, предшествующий первой русской революции, ознаменованный духовным и нравственным «брожением» мыслящей части общества, жанр аллегории в емкой, выразительной форме позволял воплотить

образ идеального будущего, затронуть злободневные социальные проблемы современности.

К жанру аллегории М. Горький обращается на протяжении довольно длительного времени – с начала 1890-х вплоть до 1910-х гг. Испытав в молодости влияние идей народничества, Горький уже в нижегородский период своей литературной деятельности осознает степень влияния литературных впечатлений на мировоззрение человека, что приведет в дальнейшем к осознанию им роли писателя как Учителя жизни [4, с. 550]. Кроме этого, эстетические и идейные искания молодого Горького, его представление о возможном светлом будущем и высоком предназначении Человека хорошо вписывались в содержательный формат жанра аллегории, соответствовали его философскому пафосу.

В художественном наследии М. Горького жанр аллегории встречается уже в начале 1890-х гг. Это рассказы «О чиже, который лгал, и о дятле, любителе истины» (1893), «Разговор по душе. История маловероятная, но вполне возможна» (1893). О первом из них сохранилось высказывание В.Г. Короленко, характеризующее не только сам рассказ, но и весь творческий метод молодого писателя: «Оказывается, вы – упрямый, все аллегории пишите. Что же, и аллегория хорошо, если остроумна <…>» [5, с. 100]. Однако уже в этом, раннем рассказе Горького появляются образы, которые затем станут ключевыми в творчестве писателя. Таков смелый Чиж, певец свободы, вдохнувший своими песнями жизнь в унылую, подавленную серыми буднями атмосферу рощи, поселив надежду в сердца своих слушателей, заставив их уверовать в неизвестное, но прекрасное будущее, призывающий к борьбе и поиску истины. Это и образ дятла, «любителя истины», чьи холодные и несколько пошлые рассуждения в результате оказываются сильнее песен любви и свободы, буквально «камнем ложатся на крылья» [6, с. 52]. Это и само пернатое сообщество, косное, невосприимчивое ко всему новому, свежему, чуждое какого-либо развития, под трезвым расчетом которого скрываются лень и страх перед жизнью. И, конечно, это образ будущего, неизвестного, но неизменно прекрасного, сулящего достойную жизнь, свободу, «новый мир неиспытанных наслаждений» [6, с. 50].

Согласно жанровой традиции, этот рассказ-аллегория основан на приеме антропоморфизма: отвлеченные категории свободы, веры в будущее и противостоящих им косности и пошлости восприятия жизни воплощаются в образах птиц. Однако уже в первом опыте аллегории писатель разрушает классический пафос жанра, предполагавший однозначную оценочность, закрепленную культурной традицией [7], подготавливая неоднозначность восприятия читателем образов-персонажей рассказа и его концепции в целом. Одним из важнейших маркеров отступления от жанровой традиции аллегории становится имя текста. В заглавии рассказа намечено противопоставление персонажей, основанное на их отношении к «правде», однако даже синтаксическая конструкция, содержащая доминантную характеристику каждого, построена

по-разному. Так, формулировка «чиж, который лгал», подчеркивает временный, непостоянный признак, свойственный герою, а характеристика «дятел, любитель истины» акцентирует неизменность убеждений персонажа, верного выработанным ранее нравственным понятиям. Справедливость, казалось бы, однозначной оценки, вынесенной автором в заглавие рассказа, не подтверждается развитием сюжета, который способствует росту симпатии читателя по отношению к Чижу, позиция которого скорее наивна, но не лжива. В финале рассказа Горький уточняет смысл противопоставления, в котором привычные соотношения ложь – «зло», а приверженность к истине – «добро» разрушаются. Наивные суждения Чижа о смысле жизни оказываются результатом отсутствия «веры», то есть стройного мировоззрения, а «благоразумие» дятла – отсутствием желания что-нибудь менять. Эти оценки персонажей «благороден, но не имеет веры» (Чиж) и «благоразумен, но пошл» (Дятел) [6, с. 53], существенно усложняют философско-нравственный смысл рассказа-аллегории, финал которой можно рассматривать в качестве «завязки» другого сюжета, который будет неоднократно реализован Горьким и в других произведениях 1890–1900-х годов, посвященных онтологическим категориям «правды» и «лжи» (пьесы Горького 1901–1906 годов, роман «Мать» и др.)

Второй рассказ-аллегория, написанный Горьким также в 1893 году, носит название «Разговор по душе. История маловероятная, но вполне возможна». Сюжет рассказа развертывается как система высказываний Добродетели и Порока, персонифицированных абстрактных категорий.

Сюжет рассказа-аллегории строится вокруг разговора между Добродетелью и Пороком, в котором оба героя жалуются на свою участь, сетуют на то, что натура человеческая мельчает, характеры слабеют, люди все более увлекаются рефлексией, то предаются пороку, то обращаются к добродетели, не будучи последовательными в служении добру или злу. «Они вертятся от вас ко мне и от меня к вам, и сам черт не разберет, кто из них порочен и кто добродетелен! Проклятые аналитики!» – так, со свойственной ему горячностью характеризует Порок современных людей [8]. «Присутствуют ли в них вообще какие-либо чувства, кроме самоуслаждения во всех степенях и видах? И, наконец, – нужны ли мы с вами им, как две друг другу прямо противоположные сущности с резко очерченными индивидуальностями?» – вопрошает в свою очередь Добродетель [8]. Рассуждения эти завершаются неожиданно: Порок делает Добродетели предложение руки и сердца, так как полагает, что только соединение положит конец их страданиям, а человечество в результате этого союза будет, наконец-то, освобождено от сковывающих его представлений о хорошем и дурном, добром и злом, и обретет вожделенный «покой ума и сердца» [8]. Многовековая война закончится, и в результате этого союза «белого» и «черного» родится «одно необъятное, всепроникающее серое» [8]. Как видим, и в этой аллегории автор не дает однозначной оценки деятельности ни Порока, ни Добродетели. Порок предстает в авторской характеристике как изящный и красивый франт, хотя и наглый, и пошлый, но способный

к рефлексии, а также образованный и умный, о чем свидетельствует его пристрастие к чтению, способность высказывать здравые критические суждения о прочитанном и извлекать из прочитанного пользу для себя. В оценке Добродетели авторская точка зрения балансирует на грани иронии и сарказма, существенно корректируя образ Добродетели: «Добродетель стояла и погружалась в кисель самоуслаждения», «Добродетель была суха и величественна в своей римской тоге, немного уже ветхой» [8]. В этой аллегории рождается еще один символический образ «серого», символ всего мелкого, пошлого, который впоследствии прочно войдет в творчество Горького, будет явлен в самых разных ипостасях. Еще одну трактовку этого образа встречаем в рассказе-аллегории «О сером», написанном в 1905 году, в подзаголовке которого будет обозначена его жанровая разновидность – эссе.

В этом рассказе в качестве персонажей выступают отвлеченные понятия, цветовая палитра, где каждому из оттенков цвета писатель придает особый смысл: Черный – жажда власти. Красный – жажда свободы. На этот раз образы трактуются автором однозначно – видимо, обострение идейных разногласий русского общества способствовало стремлению писателя более определенно выразить свою позицию. Черный – «черное чудовище власти», жестокий, злой, жадный, порабощает мир страхом перед собой. Красный – «светлый рыцарь правды», стремящийся к свободе, разумности, красоте жизни [9, с. 456]. Между ними – Серый, маленький, суетливый, готовый продать себя ради теплой и сытой жизни, двоедушный, изменчивый, живучий, как все паразиты, и скользкий, как жаба, трусливый и фальшивый. Показательно, что Горький использует множество эпитетов, характеризующих его отношение к Серому, который предстает перед читателем как враг всего живого, искреннего, страстного, накладывающего на все отпечаток пошлости, мелочности, смешивающего «два основных цвета жизни в один тусклый, грязный, скучный…» [9, с. 458]. Эпитет «серый» и обозначенная в нем характеристика безжизненности, тупости и равнодушия ко всему живому, будет впоследствии активно использован Горьким в романе «Мать» (1906) при создании образов представителей власти, воспроизведении удушающей атмосферы современной писателю действительности.

В аллегорических рассказах этого периода (середина 1900-х) можно обнаружить разработку тем и образов, обозначенных и в рассказе «О Чиже, который лгал, и о Дятле, любителе истины». В рассказе «Мудрец» (1906) Горький вновь обозначает конфликт суровой правды с мечтами о достойном будущем, но результат этого столкновения интерпретирован иначе. Герой рассказа – Мудрец – обладатель «печальной тайны жизни», подобно Дятлу из ранней аллегории Горького, проповедует людям горькую правду о жизни. Мудрец внушает им мысль о скоротечности бытия, о бренности всего живого, о невозможности познать истину, и люди слушают его молча и молча возвращаются к своим обыденным занятиям. Но однажды Мудрец становится свидетелем выступления оратора перед толпой работников. Тот, подобно Чижу, вдохно-

венно проповедует им стремление к свободе, познанию, и слушатели жадно внимают его речам. Уязвленный завистью и ревностью, Мудрец пытается образумить собравшихся, вновь напоминая им об ограниченности познания и о власти смерти. Развязка конфликта противоречит пафосу всего рассказа, снижая его обытовлением ситуации, которая лишает читателя веры в способность героя рассуждать о тайнах вселенной. «Работники молча смотрели в очи его [Мудреца] и недвижно слушали мудрую речь <…> Потом один из них сказал товарищу:

– Матвей! У меня рука болит, – дай ты в шею этой старой обезьяне…

Вот и все» [10, с. 464].

Итак, и «лгуны», и «любители истины» остались прежними, а вот общество изменилось, стало более сознательным и последовательным в своих действиях и оценках.

М. Горький обращается к жанру аллегории не только в своем художественном творчестве. В архиве Государственного литературного музея в Нижнем Новгороде хранится статья М. Горького «Аллегории Оливии Шрейнер», опубликованная в газете «Нижегородский листок» 19 декабря 1899 года, написанная «по поводу ее книги «Грезы и сновидения» [11]. В этой статье писатель, помимо высокой оценки произведений известной англоязычной писательницы (рассказы «Охотник», «Дары жизни», «Тайна художника», «Три сновидения в пустыне») дает теоретическое обоснование актуальности жанра аллегории и определяет его жанровые черты. В том, что жанр этот актуален, у Горького нет сомнений, в подтверждение своей мысли он приводит ряд имен европейских и русских авторов (Немаевский, Мария фон Эшенбах, Стриндберг, Короленко, Мамин-Сибиряк, Василевский-Буква), обращающихся к нему в своем творчестве. На вопрос, чем привлекает эта литературная форма современных писателей, Горький дает ответ, формулируя основные признаки жанра: простота формы, заключающаяся в использовании определенной схемы, которая позволяет вложить в нее любое содержание, не погружаясь в недра психологизма. Кроме того, аллегория позволяет использовать сатиру, предполагает иносказательность, что делает особо актуальной эту жанровую форму в современную автору эпоху.

Аллегории Оливии Шрейнер Горький ценит за простоту и ясность изложения, бодрость настроения и веру в силу человеческого духа. Все эти черты оказываются близкими самому Горькому, как, впрочем, и темы, поднимаемые О. Шрейнер. Известная своими прогрессивными взглядами, писательница проповедовала свободу чувства, творчества, познания, поднимала вопрос о правах женщин и угнетенных народов. Открыто и последовательно проводила Оливия Шрейнер социалистические идеи в романах и аллегорических рассказах, статьях и общественных выступлениях. Горький живо воспринял проповедь свободы, звучащую в ее произведениях. Неизвестное, но прекрасное будущее одинаково манило обоих писателей, предопределило стремление разрабатывать его образ в своих произведениях. Вот героиня рассказа-

аллегории Шрейнер «Мать» видит во сне участь своего будущего ребенка: «… вдали, за горючими песками, где для других лежит лишь пустота пустыни, он будет видеть голубое море! Над этим морем не заходит солнце, вода в нем синяя, как сверкающий аметист, и белизною пены очерчен берег. Великолепный остров поднимается из этого моря, и он будет видеть, как горят золотом вершины его гор» [12, с. 269]. А вот песня Чижа из рассказа Горького: «Туда – в страну счастья! Где нас ждет великая победа, где мы будем законодателями мира и владыками его, где мы будем владыками всего… Туда – в это чудное вперед!» [6, с. 50]. Однако если О. Шрейнер лишь намекает на то, что не все видят и не все достигают этого острова будущего, то Горький развертывает альтернативную точку зрения, связывая ее с образом Дятла, «любителя истины». Дятел как раз один из тех, для кого это «чудное вперед» и есть «пустота пустыни», а точнее «поле, летом голое и сожженное солнцем, зимой покрытое холодным снегом», на краю которого стоит деревня, а ней живет птицелов Гришка [6, с. 52]. Так холодный рассудок трактует страстный призыв Чижа к свободе, заставляя несчастного певца признать свою ложь: «Да, я солгал, потому что мне неизвестно, что там, за рощей, но ведь верить и надеяться так хорошо!.. Я же только хотел пробудить веру и надежду, – и вот почему я солгал…» [6, с. 52]. Итак, внешне Дятел выходит победителем из этого столкновения идей, но симпатии читателя и автора по-прежнему на стороне Чижа, поскольку им руководит не рассудок, а сердце. Горький сознательно нарушает сложившуюся структуру (схему) аллегории введением в него элементов психологического конфликта, что свидетельствует о стремлении преодолеть условную ограниченность жанра.

Опыты Горького в жанре аллегории, усвоении его поэтики в начале творческого пути, оказались весьма плодотворными. Писатель не только художнически, но и критически осмысляет эстетическую и этическую ценность аллегории, признавая за ней большие возможности философского осмысления действительности. Такие черты малого жанра аллегории, как иносказательность, философичность, возможность оперировать абстрактными понятиями и образами, оказываются актуальными для писателя и во время работы над созданием произведений в других, «больших» жанрах литературы, литературной критике и публицистике.

Список литературы

1. Шустов М.П. Сказочная традиция в русской литературе XIX века. Дис. … д-ра филол. наук. – Н. Новгород, 2003. – 473 с.

2. Подлубнова Ю.С. Метажанры в русской литературе 1920-х – начала 1940-х годов: Коммунистическая агиография и «европейская» сказка-аллегория. Дис. … канд. филол. наук. – Екатеринбург, 2005. – 219 с.

3. Уртминцева М.Г. Западно-европейская литература на страницах нижегородской периодики 1890-х гг. // Жизнь провинции: история и современность. Сб. статей по материалам Всероссийской научной конференции с международным участием «Жизнь провинции: история и современность» 19–21 марта 2015 г. – Н. Новгород: Книги, 2015. – С. 195–201.

4. Публицистика М. Горького в контексте истории / Под ред. Л.А. Спиридоновой. – М.: ИМЛИ РАН, 2007. – Вып. 8. – 640 с.

5. Летопись жизни и творчества А.М. Горького. 1868–1905. – М.: Изд-во АН СССР, 1958. – Вып. 1. – 704 с.

6. Горький М. О Чиже, который лгал, и о Дятле, любителе истины / Полн. собр. соч.: В 25 т. – М.: Наука, 1968. – Т.1. – С. 46–53.

7. Протопопова И. Философская аллегория, поэтическая метафора, семантика: сходства и различия [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://kogni.ru/text/mant.htm

8. Горький М. Разговор по душе. История маловероятная, но вполне возможна // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://az.lib.ru/g/gorxkij_m/text_1893_razgovor_po_dushe.shtml (в собрания сочинений не включался).

9. Горький М. О Сером // Собр. соч.: В 30 т. – М.: ГИХЛ, 1950. – Т. 5. – С. 456–458.

10. Горький М. Мудрец // Собр. соч.: В 30 т. – М.: ГИХЛ, 1950. – Т. 5. – С. 462–464.

11. Горький М. Аллегории Оливии Шрейнер // Нижегородский листок. – 1899. 19.XII. – № 348.

12. Шрейнер О. Избранное / Вступ. статья А. Давидсона. – М.: Худ. лит., 1974. – 296 с.

GENRE ALLEGORY IN ARTISTIC AND CRITICAL-JOURNALISTIC HERITAGE BY M. GORKY

P. Yanina

The allegorical stories by Gorky are analyzes in the article using the formal and thematic methods. Moreover the article by Gorky “Allegories Olivia Schreiner” is considered. Therein Gorky gives a theoretical justification of popularity allegory genre in the modern era. Gorky artistically and critically reflect on the aesthetic and ethical value of allegory genre, recognizing it great potential philosophical understanding of reality. Such features of the small allegory genre as philosophical and the ability to handle abstract concepts and images became actual to the writer, when he addressed to “big” genres of literature, literary criticism and journalism.

Keywords: Gorky, Olivia Schreiner, genre allegory, literary criticism.

ВОПРОСЫ ИЗУЧЕНИЯ «ЖИЗНИ КЛИМА САМГИНА»



УДК 81’38, 81’374

ОБРАЗ ПИСАТЕЛЯ В ПОВЕСТИ М. ГОРЬКОГО «ЖИЗНЬ КЛИМА САМГИНА»: ФЕДОР СОЛОГУБ, ЛЕКСИКОГРАФИЧЕСКОЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЕ

© 2016 г.

Е.С. Батищева
Санкт-Петербургский госуниверситет
batisheva.e.s@gmail.com

Поступила в редакцию 01.09.2016.

В статье подведены промежуточные итоги работы над «Идеологическим словарем повести М. Горького “Жизнь Клима Самгина”». Объектом исследования является лексикографическое поле «Сологуб», на примере которого обосновываются принципы лексикографического описания образа писателя в Словаре: учет типов контекстов, соотнесение реплик отдельного персонажа с системой персонажей произведения, выделение ключевых тем, анализ на текстуальном и контекстуальном уровнях. Представлены результаты использования предложенных принципов при исследовании образа Федора Сологуба в повести. Включение имени Федора Сологуба, названий его произведений и цитат из них в текст «Жизни Клима Самгина» позволяет сделать вывод о степени популярности писателя в описываемую эпоху, углубить представление об особенностях стиля М. Горького.

Ключевые слова: образ писателя, «Жизнь Клима Самгина», лексикографическое поле, идеологический словарь.

Б.А. Ларин замечает в статье «Основные принципы Словаря автобиографической трилогии М. Горького», раскрывающей концепцию комплекса горьковских словарей: «…Для идеологических словарей не может быть предложен единый композиционный план. Круг тематических циклов и их распорядок для каждого писателя должен быть найден свой…» [4, с. 223]. Таким образом, значимым является сам факт включения единицы в дифференциальный идеологический словарь.

Уже на начальной стадии работы над Словарем было определено, что в состав ключевых тем должна войти тема литературы. Литература находится в центре духовной жизни эпохи, события которой описаны в «Жизни Клима Самгина». Ряд персонажей повести занят литературным трудом или вовлечен в окололитературную жизнь, персонажи-интеллигенты чутко реагируют на новые литературные веяния, осмысляют события собственной жизни через призму прочитанных ими произведений. В литературных вкусах и оценке литературных произведений проявляется характер персонажей. В определенной степени в тексте повести находит отражение писательская рефлексия Горького.

В рамках ключевой темы литературы для разработки методики анализа нами избраны как нарицательные имена (например: писатель, литератор, поэт, символист), так и некоторые имена собственные.

Федор Сологуб – один из пяти писателей, чье творчество Клим выбирает как материал для книги «о насилии мысли над жизнью» [3, т. 24, с. 165], к замыслу которой он не раз возвращается на страницах «Жизни Клима Самгина». (*Сначала он /Клим/ озаглавил ее: «Русская жизнь и литература в их отношении к разуму», но этот титул показался ему слишком тяжелым, он заменил его другим: «Искусство и интеллект»; потом, сообразив, что это слишком широкая тема, приписал к слову «искусство» – «русское» и, наконец, еще более ограничил тему: «Гоголь, Достоевский, Толстой в их отношении к разуму» <…> И подумал, что к Достоевскому и Гоголю следует присоединить Леонида Андреева, Сологуба* <…>. [3, т. 23, с. 309–310]).

Имена Толстого, Достоевского и Леонида Андреева занимают первые три позиции в частотном списке имен русских писателей, включенных в повесть. Имя Сологуба несколько менее частотно и занимает 12-ю строку из 106 (см. количество употреблений: Толстой – 94, Достоевский – 43, Леонид Андреев – 40, Чехов – 20, Пушкин – 19, Гоголь – 18, Некрасов – 18, Глеб Успенский – 17, Мережковский – 15, Герцен – 14, Салтыков-Щедрин – 14, Сологуб – 12, Тургенев – 10, Брюсов – 10).

В рамках поля отдельного писателя мы придерживаемся принципа полной выборки. В состав поля включаются все единицы, с помощью которых создается образ писателя в повести: антропоним (антропонимы), идеонимы, имена персонажей, цитаты из произведений писателя, в том числе неточные, образы из произведений и отсылки к ним. Немаловажно и то, что названия произведений, имена персонажей или цитаты также могут являться важными смысловыми центрами.

Состав поля «Сологуб»:

Сологуб <9>, Федор Сологуб <3> / 12

Произведения: «Мелкий бес» <2>, «Пламенный круг».

Образы из произведений: бесы Сологуба; живет, точно на качелях: вверх, вниз; земное заточение.

Цитаты: «закон моей игры»; И что мне помешает / Воздвигнуть все миры, / Которых пожелает / Закон моей игры?; «Люди во множестве никогда не были так малы и ничтожны, как в России XIX века» (О Грядущем Хаме Мережковского); «Правда, люди любят, чтобы их любили. Им нравится, чтоб изображались возвышенные и благородные стороны души. Даже и в злодеях им хочется видеть проблески блага, “искру Божию”, как выражались в старину. Потому им не верится, когда перед ними стоит изображение верное, точное, мрачное, злое. Хочется сказать: / – Это он о себе. / Нет, мои милые современники, это о вас я писал мой роман о Мелком бесе и жуткой его Недотыкомке. О вас.» (Мелкий бес, 2-е изд.); Мы – плененные звери, голосим, как умеем. (глухо заперты двери…) <2>; «смерть шатается по свету»; «Я – бог таинственного мира, / Весь мир в одних моих мечтах» <2>.

Список единиц показателен. В первую очередь в тексте повести находят отражение наиболее популярные произведения писателя, вызвавшие наиболь-

ший отклик у современников, вошедшие в национальную культуру. В текст повести включены два названия произведений Сологуба: «Пламенный круг» и «Мелкий бес». Роман «Мелкий бес» (закончен в 1902, впервые опубл. в 1905 г., полное отдельное издание в 1907 г.) – самое известное произведение Сологуба (роман выдержал 11 изданий только при жизни поэта), о чем, например, свидетельствовал А. Блок [1, с. 42]. Внимание к роману «Мелкий бес» со стороны персонажей повести «Жизнь Клима Самгина» – важная примета времени. При этом с романом Клима знакомит Марина Зотова, в тексте повести нет подтверждения тому, что Клим сам читает роман. Название «Мелкий бес» и мотивированный им образ «бесы Сологуба» составляют один из смысловых центров поля.

Сборник стихов «Пламенный круг» также получил высокие оценки современников. «По многим причинам эту книгу /«Пламенный круг»/ надо признать самой прекрасной из книг Сологуба. <…> стих Сологуба достигает здесь высшей красоты», – писал В. Брюсов [2, с. 261]. В.Ф. Ходасевич называл «Пламенный круг» «лучшей, центральной в его /Сологуба/ творчестве книгой стихов» [6, с. 159]. Большая часть стихотворений, упомянутых в романе, входит в данный сборник («Живы дети, только дети…»; «Мы – плененные звери…»; «Чертовы качели»). Название второй книги сборника («Земное заточение») используется персонажем повести как пример декадентской образности в целом: *А о земном заточении, о том, что «смерть шатается по свету» и что мы под солнцем «плененные звери», – об этом, знаете, обо всем Федор Сологуб пишет красивее вас, однако так же неубедительно* (говорит Лаврушка Леониду Андрееву) [3, т. 24, с. 522].

Интересно, что наиболее многочисленной группой единиц в поле «Сологуб» являются цитаты (в поле «Леонид Андреев», например, наиболее многочисленную группу составляют названия рассказов, второй по частоте является группа имен персонажей), причем тексты стихов Сологуба цитируются героями по памяти, что свидетельствует о хорошем знакомстве с ними (цитата из предисловия к роману «Мелкий бес» зачитывается).

Статью Словаря расширяет зона комментария, в которой, в форме короткого обобщающего эссе, автор-составитель раскрывает особенности функционирования единицы, ее значимость в тексте.

Работа над зоной комментария осуществляется на основе следующих принципов.

Первый основан на признании необходимости учитывать тип контекстов (авторская речь/речь персонажа/несобственно-прямая речь (размышления Клима), диалог/полилог) и соотносить речь персонажа с системой персонажей. Исследователи отмечают, что в тексте повести Горький сознательно отказывается от эксплицитного выражения авторской оценки [см., например: 5, с. 122–123], поэтому для анализа текста на идейно-тематическом уровне необходимо обращаться к внутренним системам повести: композиции, системе персонажей, языковым особенностям.

Так, в поле «Сологуб» большая часть включений в текст антропонима или других единиц поля относится к внутренней речи Клима, является его реакцией на собственные переживания (Сологуб 5/12, «Пламенный круг». бесы Сологуба; живет, точно на качелях: вверх, вниз; земное заточение. И что мне помешает / Воздвигнуть все миры, / Которых пожелает / Закон моей игры?; «Я – бог таинственного мира, / Весь мир в одних моих мечтах» <2>). Имя Леонида Андреева, напротив, чаще звучит в диалоге, внешнем или внутреннем.

Прочие персонажи, в речи которых упоминается имя Сологуба или его творчество: Марина Зотова, которая со вниманием относится к творчеству Сологуба (она читает роман «Мелкий бес» раньше Клима) и считает его знаковым писателем своей эпохи [3, т. 23, с. 325–327], Иван Дронов [3, т. 24, с. 198, 498], Антон Тагильский [3, т. 24, с. 138], Лаврушка [3, т. 24, с. 522]. При этом Дронов ошибочно приписывает Мережковскому цитату «Люди во множестве никогда не были так малы и ничтожны, как в России XIX века» из статьи Сологуба «О Грядущем Хаме» Мережковского», написанную в ответ на статью Мережковского «Грядущий Хам» [3, т. 24, с. 198].

В повесть также включены два эпизода публичного чтения стихотворения Сологуба «Мы – плененные звери…»: *Рядом со столиком Самгина /в ресторане «Вена», где собирались литераторы / ядовито раскрашенная дама скандировала: Мы – плененные звери, Голосим, как умеем. Глухо заперты двери...* [3, т. 24, с. 355]; *Новый, 1912 год Самгин встретил у Елены. <...> Выступали артисты, ораторы. Маленькая, тощенькая актриса Краснохаткина, окутанная пурпуровым шёлком, из-под которого смешно выскакивали козьи ножки в красных туфельках, подняв к потолку черные глазки и щупая руками воздух, точно слепая, грустно читала: Мы – плененные звери, Голосим, как умеем. Ей благодарно рукоплескали <...>.* [3, т. 24, с. 303]. В обоих случаях чтицы представлены карикатурно: см. эпитет «ядовито раскрашенная», нагнетение слов с уменьшительными суффиксами с уничижительной семантикой (тощенькая, козьи ножки, туфельки, глазки), имя «Краснохаткина», наречие «смешно».

Второй принцип – выделение опорных тем описания. В поле «Сологуб» нами были выделены следующие основные темы:

1. Писательский талант Сологуба. Клим называет Федора Сологуба «превосходным поэтом» [3, т. 24, с. 165], замечает по поводу образа жизни-качелей из стихотворения Сологуба «Чертовы качели»: *Удивительно верно это у Сологуба...* [3, т. 23, с. 74]. Марина подчеркивает значимость Сологуба как писателя и философа: *Пророками – и надолго! – будут двое: Леонид Андреев и Сологуб, а за ними пойдут и другие, вот увидишь <...>.* (Марина – Климу). [3, т. 23, с. 325]. Неоднозначную характеристику творчеству Сологуба дает Тагильский, также подчеркивая талант поэта, но оценивая его творчество ниже, чем творчество основоположника декаданса Бодлера: */Тагильский/ бормотал почему-то о Сологубе: – И талантлив и пессимист, но – не Бодлер. Тепленький и мягкий, как подушка.* [3, т. 24, с. 138]. Положительную оценку писатель-

скому умению Сологуба дает печатающийся в большевистских газетах поэт из низов Лаврушка, хоть и не принимает мировоззрения писателя-символиста [3, т. 24, с. 4: 522].

2. Сологуб является одним из писателей, чье творчество представляет мир и место человека в нем в мрачном свете. Так, Тагильский называет Сологуба пессимистом [3, т. 24, с. 138]; Клим и Лаврушка выделяют ключевые для поэтики Сологуба декадентские темы (Клим: *идея ничтожества и бессмысленности жизни* [3, т. 24, с. 165]; Лаврушка: *о земном заточении, о том, что «смерть шатается по свету» и что мы под солнцем «плененные звери»* [3, т. 24, с. 522]); Клим и Дронов включают имя Сологуба или отдельное его произведение в ряд имен писателей и названий произведений, объединенные на основании пессимистичного взгляда на человеческую жизнь: *– Леонид Андреев, Сологуб, Лев Шестов, Булгаков, Мережковский, Брюсов и – за ними – десятки менее значительных сочинителей утверждают, что жизнь бессмысленна*. (Дронов) [3, т. 24, с. 198]; <…> *Память услужливо подсказывала /Климу/ «Тьму» Байрона, «Озимандию» Шелли, стихи Эдгара Поэ, Мюссе, Бодлера, «Пламенный круг» Сологуба и многое другое этого тона* <…>. *Но слова о ничтожестве человека пред грозной силой природы, пред законом смерти не портили настроение Самгина, он знал, что эти слова меньше всего мешают жить их авторам, если авторы физически здоровы*. [3, т. 4, с. 11].

3. Третьей ключевой темой поля является особенность художественной картины мира Сологуба – солипсические мотивы его философии, нашедшие отражение и в лирике. Субъективизм Сологуба объединяет обожествление собственного Я, преображение мира через Я поэта, неприятие существующего мира (см., например, изложение основных положений философии Сологуба в эссе жены поэта А.Н. Чеботаревской «Творимое творчество» (1908)).

Клим обращается к двум стихотворениям, наиболее ярко передающим солипсическую философию Сологуба, в моменты самоутверждения, восхищения силой своей мысли, принятия трудного решения (продать вещи и уехать из города): <…> *Он /Клим/ представил себе извилистый ход своей мысли в это утро и остался доволен ее игрой. Легко вспоминались стихи Федора Сологуба: Я – бог таинственного мира, / Весь мир в одних моих мечтах.* [3, т. 24, с. 10]; *К людям он /Клим/ относился достаточно пренебрежительно, для того чтоб не очень обижаться на них, но они настойчиво показывали ему, что он – лишний в этом городе.* <…> *И как-то вечером, стоя среди вещей, собранных в столовой, сунув руки в карманы, он мысленно декламировал: Я бог таинственного мира, Весь мир в одних моих мечтах / От этих строк самовольно вспыхнули другие: И что мне помешает Воздвигнуть все миры, Которых пожелает Закон моей игры?* <…> *Через несколько дней он сидел в вагоне второго класса, имея в бумажнике 383 рубля, два чемодана с собою и один в багаже.*[3, т. 24, с. 164].

Наиболее ярко данный смысловой компонент отражен во фразеологизме «жить по Сологубу», использованном Иваном Дроновым (<…> *Дронов* <…>

жаловался ему /Климу/: – Обстрогали меня компаньоны на 278 тысяч. Ногайцев – потомственный жулик, чёрт с ним! Но – жалко Заусайлова и Попова, хорошие ребята, знаешь эдакие – разбойники. Заусайлов по Сологубу живет: жизнь – «закон моей игры». [3, т. 24, с. 498]), в котором Дронов иронически снижает философию Сологуба, обытовляя ее.

4. В качестве четвертой важнейшей темы выделен образ беса, заданный многочисленными образами нечистой силы в лирике Сологуба и ставшим знаковым образом черта-недотыкомки из романа «Мелкий бес». В повести «Жизнь Клима Самгина» эта тема связана с Мариной Зотовой. Марина советует Климу прочитать роман Сологуба «Мелкий бес», подает Климу идею сравнить образы бесов у Достоевского и Сологуба [3, т. 3, с. 327] (к этой идее Клим обращается позже сам, см.: *«<...>И – надо сравнить "Бесов" Достоевского с "Мелким бесом". Мне пора писать книгу. <...>»* (мысли Клима) [3, т. 24, с. 165]). К образу мелкого беса Клим возвращается, когда размышляет о сектантстве Марины: *«Она /Марина/ что-то утверждает. Утверждает – нелепость. Возможно, что она обманывает себя сознательно, для того чтоб не видеть бессмыслицы. Ради самозащиты против мелкого беса...»* [3, т. 23, с. 334]. Возможно, в данном контексте актуализируется принадлежность слова «бес» к церковной культуре.

Ряд тем представлен в единичных контекстах:

Марина отмечает проявившийся в «Мелком бесе» реалистический талант Сологуба: *«Она /Марина/ взяла с дивана книгу, открыла ее: – «Мелкого беса» читал? <...> Ну, вот, погляди, как строго реалистически говорит символист. – «Люди любят, чтоб их любили, – с удовольствием начала она читать. <...>».* [3, т. 23, с. 327].

В своей оценке стихов Сологуба как «слишком разумных, логически скучных» [3, т. 24, с. 165] Клим осмысляет характерный стиль письма поэта.

Тема творческой мысли, преображения мира, характерная для творчества Сологуба, связывается в сознании Клима с картинами И. Босха (см., например, ассоциативный переход: *Тут Самгин вспомнил о мире, изображенном на картинах Иеронима Босха, а затем подумал, что Федор Сологуб – превосходный поэт, но – «пленный мыслитель».* [3, т. 24, с. 165]).

Комментарий к статьям Словаря помимо текстуального анализа предполагает обращение к другим текстам Горького, рассмотрение исследуемой единицы и представленных цитат в культурном контексте. Анализ условно разделен на три уровня, различающиеся объемом и характером используемых материалов: на первом, основном, рассматривается функционирование единицы исключительно в рамках текста повести; на втором привлекаются цитаты из других произведений Горького, исследовательская литература по Горькому, данные других горьковских словарей; на третьем, наиболее широком, автор-составитель обращается к текстам писателей конца XIX – начала XX вв., словарям различных типов, приводит необходимые энциклопедические сведения. Принципиальным является осознанное разграничение этих уровней в ходе работы.

Необходимость обращения к другим текстам Горького хорошо видна на примере поля «Сологуб». В повести Клим называет художницу Нехаеву, которая «помешалась на французских декадентах» (Дмитрий [3, т. 22, с. 209]), Смертяшкиной: *«<…> В одном из писем /Лидии/ было сказано: “Не нравится мне, что ты свою знакомую называешь Смертяшкиной, и не смешно Это”»* [3, т. 21, с. 262]. Сатирический образ поэта-символиста Смертяшкина, выведенный Горьким в его «Русских сказках» (1912), в котором Сологуб узнал себя, стал причиной конфликта между писателями.

Многие высказывания героев повести очень близки высказываниям самого Горького или современников. Так, например, в текстах писем Горький также называет Сологуба «пессимистом» («Сологуб, талантливейший выразитель пессимистического миросозерцания» (из письма Р. Роллану, 22 марта 1938 г.)); «Сологуб – пессимист и мизантроп» (из письма Н.С. Новоселову, 29 сентября 1930 г.)), замечает, что высоко ценит «Пламенный круг» Сологуба («Да, помер Сологуб, прекрасный поэт; его “Пламенный круг” – книга удивительная, и – надолго» (из письма С.Н. Сергееву-Ценскому от 30 декабря 1927 г.)). Так же, как и Клим, современники отмечают «прозаичность» стихов Сологуба, их излишнюю нагруженность философией, см., например, в оценке В.Я. Брюсова: «<…> Слишком занятый жаждой выразить свое понимание мира, Сологуб иногда забывает первый долг поэта – говорить образами, картинами и музыкой слов, и начинает отвлеченно излагать свою философию» [2, с. 264].

Очень близко к горьковским суждение Клима о несоответствии между образом лирического героя символистской поэзии и реальной жизнью поэтов-символистов. Ср.: мысли Клима в повести: *Затем память услужливо подсказывала «Тьму» Байрона, «Озимандию» Шелли, стихи Эдгара Поэ, Мюссе, Бодлера, «Пламенный круг» Сологуба и многое другое этого тона <…>. Но слова о ничтожестве человека пред грозной силой природы, пред законом смерти не портили настроение Самгина, он знал, что эти слова меньше всего мешают жить их авторам, если авторы физически здоровы.* [3, т. 24, с. 10]; в выступлении Горького: *«Сологуб, следуя за Шопенгауэром, в явной зависимости от Бодлера и “проклятых”, с замечательной отчётливостью изобразил “космическое бессмыслие бытия личности” и хотя в стихах и жалобно стонал по этому поводу, но жил благополучным мещанином <…>»* (Из выступления на I Всесоюзном съезде советских писателей в 1934, НКРЯ).

Результат лексикографической работы над полем «Сологуб» показал, что в повести Федор Сологуб предстает в первую очередь как популярный и влиятельный писатель своего времени: многие персонажи знакомы с его творчеством, его стихи читают публично. Сологуб принадлежит к лагерю, идейно не близкому Горькому, однако неоднократно подчеркивается его писательский талант (названный реалистическим в «Мелком бесе»). При этом поклонники поэзии Сологуба в нескольких сценах представлены в ироническом ключе, что подчеркивает несоответствие жизненной реальности и позы, занимаемой

поэтом-символистом. Образ Сологуба как идеологема включается в поле «Литература» (а в его рамках входит в поля «Поэт», «Символизм»). Поле «Сологуб» связано отсылками с полями других идеологем: полями других писателей (Достоевский, Леонид Андреев, Мережковский, Бодлер), деятелей искусства (Босх), с рядом важнейших понятий и образов, представленных нарицательной лексикой (Бес, Воля, Игра). Образ Сологуба в повести М. Горького коррелирует с четырьмя основными темами – темой писательского таланта Сологуба, сквозной для поля литературы темы пессимизма; с образом беса, а также философией субъективного идеализма.

Список литературы

1. Блок А.А. Письма о поэзии / Полн. собр. соч. и писем: В 20 т.: Проза (1908–1916). – М.: Наука, 2010. – Т. 8. Письма о поэзии. – С. 35–53.

2. Брюсов В.Я. Сологуб как поэт / Собр. соч.: В 7 т. Статьи и рецензии. Далекие и близкие. – М.: Директ-Медиа, 2014. – Т. 6. – С. 256–265.

3. Горький А.М. Полн. собр. соч.: В 25 т. Худож. произв. – М.: ИМЛИ РАН, 1968–1976.

4. Ларин Б.А. Основные принципы Словаря автобиографической трилогии М. Горького / Эстетика слова и язык писателя. – Л.: Худож. лит., 1973. – С. 214–227.

5. Сухих С.И. Заблуждение и прозрение Максима Горького. – Н. Новгород: Изд-во «Нижний Новгород», 1992.

6. Ходасевич В.Ф. Некрополь. – СПб.: Азбука-классика, 2008.

THE IMAGE OF A WRITER IN THE NOVELLA BY M. GORKY "THE LIFE OF KLIM SAMGIN": FYODOR SOLOGUB, LEXICOGRAPHICAL APPROACH

E. Batishcheva

The article presents interim results of work on The Ideological Dictionary of the novella by M. Gorky 'The Life of Klim Samgin". The lexicographical field "Sologub" serves as a study target, on the example of which the principles of the lexicographical description of an image of a writer are established: registration of different types of context, correlation between characters' speech lines and the system of characters, formulation of core topics, analysis on textual and contextual levels. The paper demonstrates the results of the usage of the proposed principles in the study of the image of Fyodor Sologub in the novella. The inclusion of the name of Fyodor Sologub, titles of his works and quotations from them in the text of "The Life of Klim Samgin" allows to make conclusions about the degree of popularity that the writer had in the described epoch and to deepen the understanding of the artistic style of M. Gorky.

Keywords: image of a writer, "The Life of Klim Samgin", lexicographical field, ideological dictionary.

УДК-82

НАТУРФИЛОСОФСКИЕ И СОЦИОКУЛЬТУРНЫЕ ОСНОВЫ ИЗОМОРФИЗМА В ПОЭТИКЕ ГОРЬКОВСКИХ ОБРАЗОВ («ЖИЗНЬ КЛИМА САМГИНА»)

© 2016 г. ***Т.Д. Белова***
Саратовский госуниверситет им. Н.Г. Чернышевского
belovatdmit@yandex.ru

Поступила в редакцию 01.09.2016.

В статье на материале произведений и переписки М. Горького 1920–1930-х годов рассматривается взаимодействие натурфилософских представлений писателя и некоторых особенностей поэтики его художественных образов, обусловленной архетипической природой и морально-этическими представлениями персонажей.

Ключевые слова: М. Горький, «Жизнь Клима Самгина», литературный портрет, А. Брем, изоморфизм, поэтика, персонаж.

Итоговая книга М. Горького, в которой он суммировал всё, о чем писал на протяжении 1910–1920-х годов, по-прежнему остается во многом загадочной. Неисчерпаемость её содержания вызывает и ещё долго будет вызывать раздумья и разночтения читателей и истолкователей. Очевидно, это входило в замысел автора, избравшего сюжет о «невероятно запутанной русской жизни», которую не смогли распутать ни те, кто совершил Февральскую революцию, ни те, кто взял власть в свои руки после Октября 1917 года.

Поняв, что «теми приемами, как действует Сов<етская > власть», жизнь не может быть перестроена [Письма. Т. 13, с. 40], Горький сам неустанно думал о том, почему строительство нового мира пошло не тому пути, стремился преодолеть упорное невнимание партийного руководства к идее организации нашей демократии в широкую радикальную партию на основах программы **этического социализма** [Письма. Т. 10, с. 316]. Не были услышаны его предостережения о том, что «истинных социалистов нет и не может быть до той поры, пока не врастет в сознание этика, сильная, как религия на заре возникновения» [5, с. 30].

Эти мысли и стали движущей силой его послеоктябрьского творчества, вызывая то восхищение, то недоумение и замешательство и отсюда – часто неверные оценки истолкователей. Нередко писатель сознательно шел на это. Характерно, что, публикуя первый том «Жизни Клима Самгина» с мая по сентябрь 1927 года, Горький отдавал его главы, фрагменты в разные издательства («Красную новь», «Известия», «Правду», «Огонёк» и др.), что вызвало замечания критиков и иных читателей. Так, В. Шкловский на страницах «Нового ЛЕФа» писал, что роман не приспособлен для публикации в газете, ибо замед-

ленный темп развития действия его не соответствует самому духу периодической печати» [2. 17, с. 361]. По мнению Л.Б.Каменева, «в газетных отрывках он (роман. – *Т. Б.*) теряет… очень много… В этой книге есть двойственность, вероятно, сознательно введенная в неё автором» [2. 17, с. 394]. По поводу упреков Горький в письме к Вл. Ходасевичу (02.08.1927 г.) не без иронии признался: «Слышал, что меня сердито ругают за роман, за то, что он печатается в 27 изданиях и что понять ничего нельзя. А я – нарочно сделал это: пускай не понимают, м.б., вообразят, что это замечательный роман…» [2. 17, с. 9].

Заслуживает отдельного внимания ответ Горького Д.И. Ширину-Юреневскому от 20.09.1927 г. Благодаря сельского поэта за отзыв о Самгине, автор сказал о том, что оценка рядового читателя «дороже мнения профессиональных критиков, – они ведь не скажут мне, понятен ли я *тем людям*, которые ныне создают новую жизнь» (курсив мой. – *Т. Б.*). Проблема взаимоотношения «писатель и читатель», «писатель и власть» в те годы занимала Горького больше, чем «писатель и критик». Пользуясь случаем, он стремился разъяснить потенциальным читателям: «В «Самгине» я хотел бы рассказать – по возможности – обо всем, что пережито в нашей стране за 40 лет» [2. 17, с. 35]. Иными словами, за жизнью заглавного героя вставала жизнь огромной страны, преломленная сквозь сложную призму самых разнообразных проблем, среди которых на первом месте – осмысление того пути, по которому пошло строительство нового мира «в отдельно взятой стране». Поэтому, думается, неоправданно долго бытует в нашем литературоведении мысль, что «основу повествования составляет миф о Самгине» [6, с. 300].

Отрадно, что сегодня, в новых обстоятельствах нашей исторической действительности, когда стала возможной публикация закрытых писем и ранее запрещенной публицистики Горького и достижений современной науки о литературе, стали возможны новые подходы к современному прочтению гениальной горьковской книги, зашифрованной, требующей неспешного вдумчивого чтения не только текста, но и контекста, околотекстового пространства.

Безусловно, интересно в этой связи замечание Л.М. Борисовой, автора статьи «Двоеточие», «колокол», «нить», или Клим Самгин», опубликованной год назад в апрельском номере «Вопросов литературы». «Чтобы проникнуть в тайну этого романа, – пишет исследователь, – надо идти от поэтики, от феномена «нового Горького» [6, с. 318]. Небезосновательно также предложен здесь **вектор рассмотрения** особенностей поэтики «нового Горького» в неразрывной связи со «старым Горьким». Однако это не исключает обязательного исследования образной системы, художественной речи, поэтического языка прощальной книги в **контексте эволюции взглядов писателя**, которые он пережил в 1910–1920-х годах, в условиях столкновения с новой революционной действительностью и обретения новых знаний о разных типах революционеров: о «революционере из мизантропии», который ненавидит всех, и «революционере от любви к своему брату рабочему» [1. XXIII, с. 188–189].

С некоторыми оговорками можно согласиться с тезисом современного исследователя о том, что художника в Горьком «пробудила **не беллетристика**, которой он зачитывался» с детских лет, «**а философия»,** лекция об Эмпедокле, прочитанная будущему писателю студентом Николаем Васильевым, о чем впоследствии Горький вспомнит в рассказе «О вреде философии» [6, с. 318]. Как быть тогда с признанием самого писателя о его восхищении поэмами Пушкина, романами Гюго и Флобера? Действительно, багаж философских знаний М. Горького был весом. С помощью Н. Васильева он рано приобщился к трудам Ф. Ницше, это отдельная большая тема, не совсем правильно истолкованная нашими литературоведами (Р. Певцова, П. Басинский, Л. Колобаева). Из диалога Руссо и Вольтера писатель вынес для себя именно вольтеровскую идею активного возделывания «сада своей души».

Рано постиг Горький философию Шопенгауэра, кстати, по его признанию, – «без особого вреда для себя», то есть не попал в плен к философу пессимизма. В то время как идеями Ницше, автора державной книги «Человеческое слишком человеческое» был одержим… С юных лет он увлекся эстетическими работами и пьесами Ф. Шиллера, наделив этой привязанностью и молодого Инокова в «Жизни Клима Самгина». В споре Аристотеля с Платоном Горький отдавал предпочтение атею Стагириту. Именно на Аристотеля, сказавшего в «Политике», «что человек вне общества – или бог, или зверь», ссылается в разговоре с Самгиным начитанная Марина Зотова. Дальнейшее её признание: «Богоподобных людей – не встречала, а зверье среди них – мелкие грызуны или же барсуки, которые защищают вонью жизнь свою и нору» [1. XXIII, с. 178] – в известной степени проясняют природу архетипического в **поэтике горьковских образов.**

Любовь к человеку как самому «прелестному и загадочному явлению во вселенной» [2. 17, с. 133], не мешала художнику видеть и явления атавизма в окружающих. В письме к В.А. Крылову (24 дек. 1927 г.), рассказавшему о бедствиях своей жизни, Горький признался: «Человек, все-таки животное, а кроме того, существует в ужаснейших условиях вражды, угнетения, раздражающих противоречий». Тем не менее существенно сказанное здесь же: «прожив нелегкую жизнь, всё ещё не устаю удивляться *человеческому в человеке*» (курсив *М. Г.*) [2. 17, с. 133]. Отсюда, видимо, в поэтике образов отдельных персонажей наблюдаются нередко явления **изоморфизма,** особый вид тропов, как напоминания о том, что человек это недалеко ушел от своих четвероногих предков.

Вряд ли правомерно воспринимать «чужие» носы, глаза («овечьи», «рачьи», «птичьи»), всю, по словам автора названной выше статьи, «художническую беспомощность», так называемую «модернистскую образность» «нового» Горького в «Самгине» – как результат его юношеского видения первобытного хаоса» [6, с. 309].

На деле всё обстоит гораздо сложнее. Это явление в поэтике горьковских образов не сравнение, а проявление **изоморфизма**, что означает «соответствие

между структурами объектов». «Изоморфный образ есть неполное, приближенное отображение структуры (какой-то части) оригинала» [8, с. 202]. Явление это, встречающееся в математике, химии, даже языкознании, недостаточно разработано в литературоведении. У Горького оно обусловлено натурфилософскими и социокультурными представлениями писателя. У него был свой взгляд на христианскую и дарвиновскую теорию происхождения человека. Говоря о себе: «я – не христианин, закоренелый безбожник» [2. 17, с. 318], Горький и к теории Чарльза Дарвина относился скептически. В письме к И. Груздеву от 13 ноября 1926 года [2. 16, с. 173], делясь впечатлением от «совершенно замечательной» книги К.А. Тимирязева «Жизнь растений», Горький назвал его полемику с антидарвинистами «очень» крикливой, порой – «грубоватой». Автора письма смущало в Тимирязеве-еретике его зависимость «не от Христа, источника истины», а «от епархиального епископа» и то, что «владыкой» ученого-естественника «был **преподобный** Чарльз Да вин» [2. 16, с. 173]. А это было «не по вкусу души» его. Не принимая догму ни в какой сфере, Горький резко осуждал позорные антидарвиновские шумные процессы в Америке, о чем он писал М. Левберг, И. Груздеву и др. [4, с. 240; 2. 13, с. 365].

Горьковские натурфилософские взгляды формировались не только под влиянием неоромантизма рубежа веков и раннего постижения красоты в природе, но и в результате его глубокого интереса к естественным наукам, разбуженного постояльцем-химиком в доме Кашириных («Детство»), ссыльным народником Ромасем, встреча с которым оказалась судьбоносной для юного Пешкова. Об этом периоде своего становления, о беседах в Красновидове автор «Моих университетов» писал: «Я начал жить очень хорошо... С жадностью стал читать книги по естествознанию», которые давал хохол. Повествователь называет работы англичанина Бокля, который объяснял особенности исторического развития отдельных народов влиянием естественных факторов (ландшафта, почвы, климата, характера пищи), ряд других имен, среди которых Спенсер, автор работ «Основные начала», «Основания биологии», «Основание этики», а также и Чарльза Дарвина, Писарева, Добролюбова, Чернышевского. Надолго запомнились юному Пешкову слова Ромася о важности естественнонаучных знаний: «**Это,** Максимыч, прежде всего надо знать, в **эту науку вложен лучший разум человечий**» [1. XVI, с. 96].

Книги по естествознанию Горький просил в разные периоды жизни: находясь под арестом в Петропавловской крепости в 1905 году, на Капри 1908–1913 годах. Из Сорренто в 1927 году он обращался к И. Груздеву с просьбой найти сборник «Наука и её значение» <…> там статья химика Льва Чугаева» [2. 17, С, 57]. В письме к Халатову (10 октября 1927 года) он просил выслать книги по естествознанию: Сведеборга «Материя»; Бланка «Физические очерки»; Гольдшмидта «Аскарида»; Шмальгаузена «Проблема смерти и бессмертия» [2. 17, с. 51].

С начала 1900-х годов он заинтересовался трудами немецкого естественника и путешественника Альфреда Брема. Его книгу «Жизнь животных» вни-

мательно изучал, ревниво следил за качеством перевода книги Брема на русский язык и в 1930-х годах [3]. Вектор горьковского видения связи человека и животного мира восходил *не к вопросу происхождения человека, а к выявлению природы* архетипического в том или ином персонаже. Что объяснялось стремлением обозначить нечто существенное, темное или светлое, в определенные периоды жизни героя, а иногда и – преходящее, временное, как это можно было наблюдать в обрисовке облика исполнительницы народных песен Дуняши Спешневой.

Показательна эволюция восприятия облика Дуняши. В первый момент встречи с певицей в гостинице Русьгорода Клим Иванович видит «острую лисью мордочку, блеск мелких зубов» легкомысленной актрисы. Но по мере раскрытия мыслей певицы, её неравнодушного, взволнованного отношения к людям, которых она любит или ненавидит, Самгин замечает **разительную перемену** в ней, видит теперь «лицо» думающего, потрясенного открытием человека. Оно «вытягивается, теряет краски оживления, становится пестреньким», милым от выступивших веснушек [1. XXIII, с. 124, 154].

Устойчивое в лексиконе Горького выражение: «интеллигенция – ломовая лошадь истории», обретает свое преломление в образе людей типа Варавки. Не удивительно, что в облике культуртрегера, строителя городов, убежденного европейца, повествователь находит что-то роднящее с лошадью, с ломовым извозчиком. Несгибаемая народница Мария Романовна в доме Самгиных тоже соотнесена с этим выносливым, благородным животным. В жарких спорах с Варавкой, с Верой Петровной, она призывает «опомниться», не изменять идеалам народничества, после чего она «быстро исчезала, громко топая широкими, точно **копыта лошади**, каблуками башмаков» [1. XXI, с. 21]. Образ каблука, напоминающего копыто лошади, Горький использовал и в «Рассказе о необыкновенном», рисуя портрет победителя («Рассказы 1922–1924 годов»). Только теперь образ лошадиного копыта предстает в ином смысловом наполнении, ассоциируется с силой роковой, неотвратимо губительной.

Применение изоморфных образов у Горького было избирательным. Объяснение этому кроется в особенной авторской концепции человека. Из писем к корреспондентам, как правило, людям, задумавшимся об устройстве жизни, о человеке, узнаем, что ценностным критерием личности, Человека с большой буквы, писатель называл стремление человека быть «лучше, чем он есть», стремление «к лучшему». Решительно не принимал он лень в человеке, его привычку «*думать, что дурное – непобедимо*» [2. 17, с. 109]. В письме к красноармейцу Кремнину от 20 апреля 1928 г. Горький выразил своё глубокое убеждение в том, что зло жизни должно исчезнуть, «как только люди разорвут цепи собственности, цепи отношений, которые не могут дать ничего, кроме классовой вражды и злобы» [2. 17, с. 318].

Характерно, что к этому времени Горьким был написан и опубликован в апрельском номере «Правды» (1927 г.) очерк «Михаил Вилонов», посвященный памяти одного из строителей партии большевиков. Образ героя-

революционера из рабочих, верного ленинца, здесь окрашен как будто героическим пафосом, иначе и быть не могло. Но, если вдуматься в систему характерных качеств Н.Е. Вилонова (Михаил – партийная кличка): в очерке акцентирована непримиримая классовая ненависть большевика, его подчеркнутое непонимание искусства, убеждение в том, что «бить человека – это в порядке вещей», спор с автором поэмы «Человек» на том основании, что «Человека-то нет ещё. Да и быть не может – разве вы не видите?» [1. XVIII, с. 375], то складывается тип, не импонирующий автору.

Интересная деталь внешности Вилонова существенно корректирует почти классически красивую фигуру мужчины. Её венчает «правильно круглый череп», покрытый «темным бархатом густых, коротко остриженных волос» [1. XVIII, с. 373]. Эта круглая «бархатная голова» – сложный антропологический признак, невольно усиливает впечатление о старательно скрываемом, но всё-таки видимом двойственном отношении автора к этому революционеру из рабочих, у которого «ещё не всё... в порядке». И хотя из цензурных соображений автор очерка называет Вилонова Человеком с большой буквы, вряд ли он на самом деле так думает о нём. Изоморфная деталь разрушает построение.

Прием этот будет использован и в «Жизни Клима Самгина». Родственный Вилонову тип, только с другой, охранительной стороны, представлен Горьким в образе командира карательного отряда поручика Трифонова, человека с «рачьими глазами». Обращает на себя внимание то, что его «правильно круглый череп густо зарос енотовой шерстью» [1. XXIII, с. 114]. Кстати сказать, этот неприятный во многом, офицер тоже вызывает двойственное чувство. Выполнявший команду по расправе с взбунтовавшимися крестьянами, простуженный, озабоченный тем, что солдаты его не устроены, Трифонов устроил разгром сытой публике в театре, и этим вызвал сочувственное отношение у Дуняши. Она правильно поняла смысл его поступка как протеста против нелепо организованной жизни.

Неназванный по фамилии, Вилонов инкогнито проявляется в разговоре Самгина с Константином Макаровым в третьей части «Жизни Клима Самгина». После похорон Игоря Туробоева, раненного во время похорон Баумана, Макаров решил сообщить Климу, что помогает иногда большевикам, что у него «бывает изредка товарищ Бородин, человек удивительный, человек, скажу **математически упрощенный**… **Сферический** человек. Как большой шар, – не возьмешь, не обнимешь». Узнав в «коренастом человеке с большой бородой и насмешливыми глазами» Кутузова, Клим с особенным вниманием слушает следующие суждения Макарова: «Для него… да и вообще для них вопросов морального характера не существует. У них есть своя мораль…» [1. XXIII, с. 45, 46].

Характерно, что в уста Бородина о человеке автор вложил, по существу, слова Михаила Вилонова: «Человек, это – потом… Когда будет распахана почва для его свободного роста». Здесь же Макаров приводит слова другой «личности, весьма угрюмой»: «Человека ещё нет, а есть покорный слуга. <…>

этим вашим человеком вы свет застите…». Передав слова, напомнившие нам о Вилонове, Макаров добавил: «Они, брат, люди очень спевшиеся [1. XXIII, с. 46]. В этом «они» и мы, «брат», автор обозначил моральный водораздел между участниками борьбы с деспотизмом самодержавия.

Так возникает ещё одно положение о возможных путях расшифровки ряда важнейших тем «Жизни Клима Самгина». Свою роль в постижении смысла отдельных ситуаций в повести, прочтения тех или иных образов, наряду с приемами изоморфизма, могут сыграть как письма, собранные и опубликованные сотрудниками Отдела по изучению наследия М. Горького, так и ситуации с текстами горьковских литературных портретов. Сюда могут быть привлечены очерки «Леонид Красин», «Савва Морозов», черты и мысли которого оказались рассредоточены между Лютовым, Варавкой, Безбедовым и другими персонажами. Характерно, что на вопрос Д. Лутохина, будет ли в «Самгине» Савва Морозов, Горький твёрдо ответил: «Савва Морозов в книге будет. Ошибки у меня, разумеется, будут, но, ведь, я не историю пишу» [2. 17, с. 37].

Возвращаясь к определению большевика «сферический человек», можно вспомнить любопытное разъяснение природы сферических существ у Альфреда Брема. Бремовская классификация животных организмов на *сфероидальные* формы, на *лучистые* и *двустороннесимметричные* формы как наиболее совершенные, акцентирует тот факт, что *сфероидальные* формы встречаются только у примитивных животных, способных передвигаться в любом направлении, потому что осей движения у них бесчисленное множество, неожиданным образом проясняют многолетнее, не совсем верное толкование образа Степана Кутузова. Траектория его передвижения согласно сюжету, непредсказуема, трудно определима не только из-за постоянных арестов. Сомнительно его этическое кредо в дни осенних событий в Москве 1905 года, когда он охладил Самгина, потрясенного бессмысленным убийством слепого Дьякона на Арбатской площади. В ответ на вопрос: «Сколько вы погубите рабочих?» – «Меньше, чем ежедневно погибает их в борьбе с капиталом», – быстро и как будто небрежно отвечал Кутузов» [1. XXIII, с. 56].

Примечательно, что Макаров, говоря о морали людей типа Бородина, читай – Кутузова, оговаривается: «это не мораль, а, так сказать, система биосоциальной гигиены», самого Бородина он назвал «математически упрощенным человеком» [2. 17, с. 45, 46]. Вопросы простоты, упрощенности не раз становились предметом спора между Горьким и Лениным. Идея упрощения жизни и человека развенчана была Горьким в «Рассказе о необыкновенном».

Думается, рассмотренные здесь приемы декодировки прощального горьковского произведения в неразрывной связи с его натурфилософскими и социокультурными представлениями, работа над изучением которых должна быть продолжена, помогут нам приблизиться к постижению смысла отдельных образов и всей книги в целом, а это в свою очередь поможет приблизиться и к постижению истинного Горького, его представлений о нетленных жизненных ценностях как основы этического социализма.

Список литературы

1. Горький М. ПСС.: В 25 т. Худож. произв. – М.: Наука, 1968–1976.
2. Горький М. ПСС. Сер.2-я. В 24 т. Письма: – М.: Наука, 1997–2014.
3. См.: М. Горький. О работе неумелой, небрежной, недобросовестной // Правда. 1931; [Электронный ресурс]: [сайт]. URL: http:// moderlib.ru/books/maksim_gorkiy/o_rabote_neumeloy_ …– Дата обращения 26.05.2015.
4. Горький и советские писатели. Неизданная переписка / Литературное наследство. – М.: АН СССР, 1963. – Т. 70.
5. См.: Письмо М. Горького к Р. Роллану от 25 января 1922 г. / М. Горький и Р. Роллан. Переписка (1916–1936). – М.: Наследие, 1996. – С. 30.
6. Вопросы лит. – 2015. – Март-апрель. – С. 309.
7. Философский словарь / Под ред. И.Т. Фролова. – М., 2001.

PHILOSOPHICAL AND SOCIO-CULTURAL BASICS OF ISOMORPHISM IN THE POETICS OF GORKY'S IMAGES ("THE LIFE OF KLIM SAMGIN")

T. Belova

The present research is devoted to the study of the influence of natural philosophical ideas of M.Gorky on some features of the poetics of his imagery determined by the archetypal nature and moral and ethical ideas of his literary characters. The study is carried out on the basis of Maxim Gorky's fiction and his letters of the 1920^{s} and 1930th.

Keywords: M.Gorky, The Life of Klim Samgin, literary portrait, A. Brehm, isomorphism, poetics, literary character.

УДК 82-31

ПОВЕСТЬ ИЛИ РОМАН? (К ВОПРОСУ О ЖАНРЕ «ЖИЗНИ КЛИМА САМГИНА»)

© 2016 г. ***Т.Р. Гавриш***
Институт мировой литературы имени А.М. Горького РАН
ligeia1838@yandex.ru

Поступила в редакцию 01.09.2016.

Цель статьи – анализ основных аспектов проблемы жанрового определения «Жизни Клима Самгина». Для достижения поставленной цели использованы биографический, культурно-исторический, социологический, описательный методы исследования. Высказано предположение, что осознание необратимости истории, глубокий трагизм горьковского времени и современника привели писателя к пониманию того, что романная идея не может быть реализована в «Жизни Клима Самгина»: современная писателю эпоха несёт трагический отпечаток утраты мирооснов, и новый мир не может быть восстановлен ни в реальном, ни в художественном планах. Горьким создан образ рефлексирующего героя, как враждебного идее революционного преобразования общества, так и неспособного к осмысленному и активному противостоянию ей. Художественные тенденции времени и специфика центрального персонажа произведения оказали влияние на замысел «Жизни Клима Самгина» как романа и окончательное авторское жанровое определение произведения как повести.

Ключевые слова: М. Горький, «Жизнь Клима Самгина», жанр, история России XX века, русская проза 1920-х годов, литературный процесс, биография, хроника, роман, повесть.

«Как известно, Горький постоянно колебался в выборе жанра “Жизни Клима Самгина”, именуя её то “чем-то вроде хроники”, то “летописью” сорокалетней истории России, то “романом одного героя”, то “романом-хроникой”, а в последнем варианте – “повестью”» [1, с. 284].

Эта проблема отражена в обширной переписке Горького. «Сейчас я пишу о русских людях, которые, как никто другой, умеют придумывать свою жизнь, придумывать самих себя» (письмо С. Цвейгу от 15 марта 1925 г.) [2, с. 140]; «Роману придаю значение итога всему, что мною сделано» (письмо Р. Роллану от 21 марта 1925 г.) [2, с. 146]; «…питаю намерение написать нечто вроде хроники от 80-х годов до 918-го» (письмо А. Богдановичу от 4 августа 1925 г.) [2, с. 235]; «Писать русский роман – очень трудно, ибо приходится изображать людей, много думающих и говорящих, но неясно чувствующих и мало делающих. Собственно говоря, я, вероятно, напишу не роман, а хронику духовной жизни России с 80-х годов до 1918-го» (письмо Р. Роллану от 10 сентября 1925 г.) [2, с. 263]; «Когда я вернусь в Россию? Когда кончу начатый мною огромнейший роман. Просижу я над ним не менее года, вероятно...» (письмо В. Шишкову от 20 декабря 1925 г.) [2, с. 326]; «Мой роман, пожалуй, будет “хроникой” и будет интересен фактически, но если скажут, что его писал не художник, – сие приму

как заслуженное» (письмо С. Сергееву-Ценскому от 15 июля 1927 г.) [3, с. 380]; «Посылаю Вам берлинское издание “Сорока лет”. Хотя Вы и похвалили отрывки этой хроники, в целом она, я думаю, не понравится Вам. В сущности – это книга о невольниках жизни, о бунтаре поневоле и ещё по какому-то мотиву, неясному мне, пожалуй. Вероятно, “неясность” эта плохо отразится на книге» (тому же адресату, от 15 августа 1927 г.) [4, с. 19]; «Отнюдь не рисуясь перед Вами, скажу совершенно искренно, что бесконечная эта история попыток человека освободить себя от насилий действительности, не изменяя её иначе, как словами, – история эта написана у меня крайне тяжело, скучно и вообще – плохо» (письмо Р. Роллану от 30 января 1933 г.) [5, с. 282].

Таким образом, говоря о своем произведении, Горький постоянно менял его жанровое определение. На протяжении всего времени работы над «Жизнью Клима Самгина» Горький как бы «примерял» к этому произведению различные жанровые характеристики, причем на определенных этапах работы над книгой их вообще могло не быть, а сам автор ограничивался упоминанием о тематике произведения, как в письме С. Цвейгу от 15 марта 1925 г. Колебания между определениями «роман» и «хроника» у Горького были постоянны, причем, по мысли автора, в жанровом отношении «Жизнь Клима Самгина» тяготела скорее к последнему. Важнейшей тенденцией явилось также и то, что по мере осмысления Горьким произведения как своего рода «хроники» усиливалась его более чем строгая художническая самооценка. Проблема определения жанра, более того, спроецировалась и на конкретную ситуацию в тексте «Жизни Клима Самгина». Главный герой работает над постепенным уточнением названия задуманной им книги, и её название, и жанровое определение также эволюционирует: «Русская жизнь и литература в их отношении к разуму»; «Искусство и интеллект»; «Русское искусство и интеллект»; «Гоголь, Достоевский, Толстой в их отношении к разуму»; «Жизнь и мысль»; «мемуары или – роман».

«Итоговое произведение писателя – “Жизнь Клима Самгина” – показательно как исследование взаимодействия между человеком и историческим временем», – считает Л.А. Спиридонова [6, с. 216]. Исследователь утверждает: «...произведение мыслилось Горькому как “роман века”, в основе которого структурный принцип “персонажного” романа соединён с хроникой духовной жизни интеллигенции и “движущейся панорамой десятилетий”» [6, с. 191–192]. «...непредубеждённый взгляд легко может заметить во всей долгой и разнообразной писательской работе Горького настойчивые поиски большой эпической формы и его постоянные колебания между двумя основными видами прозаического эпоса – романом центростремительным, с историко-культурным центральным персонажем, и романом-хроникой, где носителем действия и сюжета становится само течение времени, которое движет персонажами», – пишет И. Серман в статье «Горький в поисках героя времени» [7, с. 72].

Эта тенденция отчётливо ощущалась и современниками писателя. «Ныне, извлекая из общей связи явлений облюбованную им особь со всем, что её не-

посредственно окружает, писатель-романист уже не может остановиться, а неизбежно притягивает вместе с личностью весь огромный мир общественных явлений; хочет он или не хочет, он пишет социальный роман, хронику, летопись, то есть разбивает композиционную цельность замысла, выходит из рамок романа как системы явлений, непосредственно относящихся к личности. <...> Человек, действующий во времени старого европейского романа, является как бы сторожем всей системы явлений, группирующихся около него: тем более велико было искусство последних европейских романистов, в качестве такого стержня избиравших людей заурядных и ничем не замечательных», – писал О. Мандельштам [8, с. 204].

«...Поглощён работой над романом, который пытаюсь писать и в котором хочу представить тридцать лет из жизни русской интеллигенции. Это будет, как кажется, нечто очень азиатское по разнообразию оттенков, пропитанное европейскими идеями, отражёнными в психологии и сознании абсолютно русском, в котором столько же реальных, сколько и выдуманных традиций», – писал Горький С. Цвейгу 14 мая 1925 г. [2, с. 173]. Тем не менее, несмотря на широчайший охват и детальный анализ эпохи, многообразие действующих лиц и обилие разнообразных типов и характеров – всё то, что дало одному из современников Горького повод провести параллель между «Жизнью Клима Самгина» и «Войной и миром» Л.Н. Толстого, – в конечном итоге Горький определил своё произведение как «повесть».

Все это – свидетельство серьезной проблемы, с которой столкнулся писатель в процессе работы над «Жизнью Клима Самгина». В эти годы, находясь вдали от родины, Горький тем не менее был глубоко погружен в современный литературный процесс: он пристально следил за развитием и становлением нового искусства, чутко прислушивался к различным голосам, звучавшим в советской России, выступая не только в качестве писателя, но и в не меньшей степени внимательнейшего читателя современной русской прозы и поэзии. Будучи неразрывно связанным с литературным процессом, творчество Горького было неотъемлемой его частью и шло в русле общей историко-литературной тенденции.

Первые десятилетия XX века – противоречивая и трагическая эпоха революций и Гражданской войны – в России стали временем перелома и распада прежнего бытия – национального, культурного, исторического. Современная действительность и связанная с ней проблематика требовала нового художественного осмысления. Тем более сложным оно было в условиях хаоса первых пореволюционных лет, по-разному отраженного в литературе новейшего времени. Однако эстетическое освоение современности в литературе 1920-х годов шло под знаком поиска устойчивых и прочных основ человеческого бытия.

Разрушение традиционного уклада жизни повлекло за собой распад классической романной идеи. Литература конца 1910-х – первой половины 1920-х гг. отреагировала на это преобладанием публицистики, а позднее повести над произведениями крупной эпической формы, в частности романом о современности.

«В первой половине 1920-х годов <...> лидирующим жанром была повесть – героическая и бытовая. Её особое положение и особая структура были, с одной стороны, знаком возрождения традиций героического искусства и возникающей на этой основе героической жанровой тенденции, связанной с изображением общества в аспекте его становления, с другой стороны, определялись интересом к "физиологии" общества, к процессу создания нового социального организма. Роман с его традиционным интересом к судьбе личности, её самосознанию, её идейно-нравственной позиции был оттеснён на второй план» [9, с. 25–26].

В этот период высказывались крайне пессимистичные прогнозы относительно будущего романной формы. В статье «Конец романа» (1922) О. Мандельштам писал «о связи, которая существует между судьбой романа и положением в данное время вопроса о судьбе личностей в истории <...>. Расцвет романа в XIX веке следует поставить в прямую зависимость от наполеоновской эпопеи, необычайно повысившей акции личности в истории и через Бальзака и Стендаля утучнившей почву для всего французского и европейского романа. <...> Ясно, что, когда мы вступили в полосу могучих социальных движений, когда борьба классов становится единственным настоящим и общепризнанным событием, акции личности в истории падают в сознании современников, а вместе с ними падают влияние и сила романа, для которого общепризнанная роль личности в истории является как бы манометром, показывающим давление социальной атмосферы. Мера романа – человеческая биография или система биографий. <...> Дальнейшая судьба романа будет не чем иным, как историей распыления биографии как формы личного существования, даже больше чем распыления – катастрофической гибелью биографии» [8, с. 203].

Тем не менее в позднейшей советской прозе наметилась и постепенно стала укрепляться обратная тенденция.

1927 г. стал временем подведения первых итогов развития нового искусства. Обзору литературы последних десяти лет посвятили свои статьи, в частности, В. Полонский [10, с. 4], А. Лежнев [10, с. 25], А. Воронский [11, с. 5]. Линия развития новой прозы, по А. Лежневу, была такова: от относительно слабой выраженности в общем литературном потоке в первые пореволюционные годы, через появление «динамической» прозы, связанной с настроениями Гражданской войны, далее через наметившуюся устойчивую тенденцию тяготения к «классикам как исходной точке» – к переходу «к быту, к социально-психологическому роману и повести» [10, с. 25].

Таким образом, «...самоутверждение романа явилось прежде всего ответом на необходимость эстетически осмыслить эпоху бурного разлома традиционного и становления нового общественного сознания, "драму идей", сопутствующую ломке традиционных форм и норм жизни» [9, с. 26]. Если в начале 1920-х годов речь шла лишь об определенной тенденции, то в середине десятилетия литературоведы и критики заговорили о возрождении романа. Об этом писал, например, А. Лежнев в статье «Русская литература

в истекшем году. Некоторые выводы и итоги» (1926). Отмечая такие произведения, как «Города и годы» К. Федина, «Барсуки» Л. Леонова, «Цемент» Ф. Гладкова, «Страна родная» А. Весёлого, «Комиссары» Ю. Либединского, значительные даже с учётом их художественной неравноценности (так, Лежнев противопоставлял романы Леонова и Либединского), автор писал о том, что они «представляют собой попытки синтетического охвата действительности, её художественного претворения». По мысли критика, «роман возрождается не как побочная, а как основная литературная форма», «как социальный роман, как мост к монументальному искусству» [12, с. 3]. Исходным тезисом более поздней статьи Б. Эйхенбаума «Декорация эпохи» (1929) является констатация факта вступления современной литературы «в полосу нового развития исторического и биографического романа». По определению Эйхенбаума, роман – это эпическое произведение, «ставящее себе задачей дать людей и быт». Важнейшей характеристикой новой прозы, по мнению автора статьи, становится ориентация на био- и автобиографичность повествования: «Для современности характерно развитие именно биографической хроники, в центре которой – вопрос человеческой судьбы» [13, с. 81].

В 1927 г. в журнале «Красная новь» была опубликована статья А. Воронского «Писатель, книга, читатель», в которой отмечены и проанализированы основные особенности современной русской прозы. Критикуя «внешний, неглубокий, иногда прямо описательный подход к изображаемым людям, типам, событиям», Воронский писал: «Нужно, чтобы художник показал нам человека в диалектике, в живом развитии его эмоций и мыслей, со всеми, подчас мучительными, дисгармоническими противоречиями, сомнениями и вывихами; показывают же нам чаще всего человека в стационарном состоянии, в покое» [11, с. 5]. Главное, что останавливает внимание критика, – это устойчивая тенденция к изображению прошлого. Он перечисляет целый ряд произведений современных авторов, обратившихся к исторической тематике: М. Горький («Дело Артамоновых»), В. Вересаев («Пушкин в жизни»), А. Чапыгин («Разин Степан»), А. Белый («Москва»), П. Романов («Русь»), М. Пришвин («Юность Алпатова»), С. Клычков («Чертухинский балакирь»), Ю. Тынянов («Кюхля»), И. Евдокимов («Колокола»). «Не свидетельствует ли такое внимание к прошлому, – размышлял критик, – о некотором разладе многих писателей с настоящим?» Обозначив «разлад с настоящим», Воронский говорил о противоречиях современности, ее текучести, неуловимости, повышенной конфликтности и, следовательно, об особенной трудности её художественного изображения; о субъективности и частой несправедливости и предвзятости критики, вынуждающей авторов обращаться к более «спокойной» тематике, кажущейся не столь обязывающей. Однако обращение к прошлому, безусловно, стало несомненным признаком обозначившегося в литературе тяготения к роману: роман как эпическая форма становился одной из попыток художественного воплощения современной действительности и поиска ответов на важнейшие нравственные, социальные, философские, мировоззренческие вопросы эпохи.

12 января 1926 г. Горький писал И. Груздеву: «Как будто у нас зарождается очень оригинальный исторический роман, чего никогда не было» [2, с. 354]. В письме О. Форш от 5 сентября 1926 г. он назвал четыре исторических романа, которые, на его взгляд, особенно выделялись в потоке современной прозы. Это её «Современник» и «Одеты камнем», «Кюхля» Ю. Тынянова и «Разин Степан» А. Чапыгина [3, с. 125]. 28 марта 1927 г. Горький писал С.Н. Сергееву-Ценскому: «Как это значительно: Тынянов написал роман о Кюхельбекере, пишет о Грибоедове, О. Форш написала о Гоголе, Иванове, Огнев пишет роман о Полежаеве и т.д. Теперь Вы дали Лермонтова» [3, с. 292]. «Незаметно, между прочим, у нас создан подлинный и высокохудожественный исторический роман, – писал Горький в статье “О литературе”. – Это превосходный роман А.Н. Толстого “Пётр Первый”, шелками вытканный “Разин Степан” Чапыгина, талантливая “Повесть о Болотникове” Георгия Шторма, два отличных, мастерских романа Юрия Тынянова: “Кюхля” и “Смерть Вазир-Мухтара” и еще несколько весьма значительных книг из эпохи Николая I. Всё это – поучительные, искусно написанные картины прошлого и решительная переоценка его. Я не знаю в прошлом десятилетия, которое вызвало бы к жизни столько ценных книг. <...> создан исторический роман, какого не было в литературе дореволюционной» [14, с. 248].

В это же время в русской прозе начинается освоение большой эпической формы. «А. Серафимович начинает работать над эпопеей “Борьба” – частью её должен был стать “Железный поток” (1924). Д. Фурманов намеревается запечатлеть эпопею Гражданской войны в большом произведении. П. Романов пишет большой роман с обязывающим заглавием “Русь”, предваряя повествование справедливым афоризмом: “Писать картину Великой Революции, начиная с самой Революции, значит говорить о следствии, минуя причину”. <...> замысел “Донщины” у М. Шолохова раздвинулся до эпопеи “Тихий Дон” (1928–1940) <...>. Коренные изменения внёс в свой первоначальный замысел произведения “Хождение по мукам” (1922–1941) А. Толстой, поняв, что роман “Сёстры” “только начало эпопеи, которая вся разворачивается в будущем”. <...> Теперь художник становится еще и историком, и мыслителем» [15, с. 190–191]. В этом же потоке движется и развивается художественная мысль Горького: в феврале – начале марта 1925 г. он начинает писать первый том «Жизни Клима Самгина» – книгу, работу над которой продолжит до последних дней жизни.

Начало работы Горького над его последним произведением не случайно относится к середине 1920-х гг. «Странно сознавать, что эпоха, которую Вы берёте, нуждается в раскопке, как какая-то Атлантида, – писал Б. Пастернак Горькому о «Жизни Клима Самгина» 23 ноября 1927 г. – Странно это не только оттого, что у большинства из нас она ещё на памяти, но в особенности оттого, что в своё время она прямо с натуры изображалась Вами и писателями близкой Вам школы как бытовая современность. Но как раз тем и девственнее и неисследованнее она в своём новом, теперешнем состоянии, в качестве за-

бытого и утраченного основания нынешнего мира, или, другими словами, как дореволюционный пролог под пореволюционным пером. В этом смысле эпоха ещё никем не затрагивалась» [16, с. 304]. Создание нового романа означало и художественное воссоздание, как это сформулировал в своём письме Пастернак, «забытого и утраченного основания нынешнего мира» (не случайно столь разные художники, как Горький и Пастернак, ассоциируют ушедшую эпоху – её неизменную духовную сохранность, но в равной мере и совершенную безвозвратность – со схожими легендарными образами: затонувшей Атлантидой и чудесно спасшимся градом Китежем, о котором автор «Жизни Клима Самгина» размышлял, подбирая эпиграф к своему произведению). Эта художественная задача разрабатывалась как современниками Горького, так и самим Горьким. В 1927 г. было осуществлено отдельное издание первой части «Жизни Клима Самгина». Заглавием своего произведения, то есть на уровне концептуального обобщения, Горький откликнулся на один из важнейших запросов времени: поместив в центре повествования личность, данную «в диалектике, в живом развитии», он попытался реализовать в «Жизни Клима Самгина» художественный принцип биографизма. «История» человека вновь становилась основным средством развития и воплощения романной идеи, её необходимым атрибутом.

В процессе становления русского романа 1920-х гг. были выявлены важнейшие аспекты наиболее актуальных вопросов современной литературы. Будучи отражением кризисной, переломной эпохи, она становилась художественным воплощением своего времени, вбирая в себя все его непрерывные поиски и драматические противоречия. Вопросы романной проблематики также получали в то время совершенно новую интерпретацию. Однако, несмотря на это, одной из главных стала проблема осмысления современной эпохи как части истории, вливающейся в её общее русло. Биографичность создаваемого романа явилась одним из основных художественных средств, используемых, по определению В. Шкловского, в качестве «внутренних скреп» произведения; определилась отчётливая установка на «построение» мира не только «вне», но и «внутри» героя, на изображение эпохи «через детали жизни и быта», «с вещами, с человеком, без стилистической напряжённости, без декораций» [13, с. 84]. Постепенно роман формировался как наиболее адекватное и выразительное средство художественного отображения эпохи, и его главным, но ещё не решённым в этот период вопросом, стал вопрос человеческой биографии, «личной жизни в истории», сообщающей «событиям связь и символическое значение» [17, с. 254].

Попытка поиска смысла истории, настоятельная потребность вернуться к «забытому и утраченному основанию нынешнего мира» сделали «Жизнь Клима Самгина» исключительно своеобразным произведением, ставшим феноменом, быть может, даже для самого Горького, – и прежде всего в плане определения его жанра. Тем не менее это произведение стало для писателя попыткой «построения» истории человека в широком смысле этого слова, ху-

дожественного восстановления мира и личности в нём – то есть попыткой создания романа. Однако осознание необратимости истории, глубокий трагизм горьковского времени и современника, возможно, привели писателя к пониманию того, что в «Жизни Клима Самгина» романная идея не может быть реализована вполне: эпоха, как она изображена в произведении Горького, не только несёт трагический отпечаток утраты мирооснов. Прежний мир, разрушенный «до основанья», едва ли мог быть восстановлен – и в реальном, и соответственно в художественном планах. Вероятно, понимание этого Горьким определило окончательное решение вопроса о жанре его итогового произведения. «...роман – композиционно замкнутое, протяжённое и законченное в себе повествование о судьбе одного лица или целой группы лиц», – писал О. Мандельштам о современном романе [8, с. 201]. Напротив, «Жизнь Клима Самгина» именно повествует о человеке и истории, неторопливо разворачиваясь перед читателем, как своеобразный свиток.

Авторское определение «Жизни Клима Самгина» как повести не поставило, однако, точку в решении вопроса о жанре последней горьковской книги в позднейших литературоведческих и критических исследованиях. По мнению А.И. Овчаренко, в горьковедении «нет единодушия в определении жанрового своеобразия произведения» [15, с. 188]. В русской прозе 1920-х гг. Горький одним из первых актуализировал биографию и биографический принцип повествования, поместив в центре его личность и судьбу человека, вплетавшуюся, пусть порой фрагментарно, в течение истории и судьбы России. В замысле «Жизни Клима Самгина» как романа и окончательном авторском жанровом определении произведения как повести сказались не только художественные тенденции времени её создания, но и специфика её главного героя. Вглядываясь в «даль свободного романа», Горький тем не менее писал повесть, что было обусловлено не только существовавшим в первой половине 1920-х гг. тяготением русской прозы к повести как основной эпической форме. Возможно, в процессе создания «Жизни Клима Самгина» Горький начал постепенно осознавать, что ввёл в свое повествование в качестве главного не «романного» героя, каким является центральный персонаж, иллюстрирующий конкретную идею, несущий единую идейно-эстетическую концепцию. Созданный же Горьким художественный образ отразил рефлексирующий, неопределённый, во многом аморфный характер личности, напряженно внимательной к себе и, что было очень важным для писателя, враждебной идее революционного преобразования общества и неспособной к серьезно осмысленному и активному противостоянию ей.

Список литературы

1. Киселёва Л.Н. Внутренняя организация повествования // Проблемы художественной формы социалистического реализма: В 2 т. – М., 1971. – Т. 2. – 402 с.

2. Горький М. Полн. собр. соч.: В 24 т. Письма. – М.: Наука, 2012. – Т. 15. – 968 с.

3. Горький М. Полн. собр. соч.: В 24 т. Письма. – М.: Наука, 2013. – Т. 16. – 984 с.

4. Горький М. Полн. собр. соч.: В 24 т. Письма. – М.: Наука, 2014. – Т. 17. – 870 с.
5. Горький М. Собр. соч.: В 30 т. – М.: ГИХЛ, 1954. – Т. 29. – 672 с.
6. Спиридонова Л.А. М. Горький: новый взгляд. – М., 2004. – 264 с.
7. Серман И. Горький в поисках героя времени // Etkind E., Nivat G., Serman I., Strada V. La letteratura Russa del Novecento. Problemi di poetica. – Napoli, Instituto Suor Orsola Benincasa, MCMXC.
8. Мандельштам О.Э. Соч.: В 2 т. – М., 1990. – Т. 2. – 464 с.
9. Скороспелова Е.Б. Русская проза XX века. От А. Белого («Петербург») до Б. Пастернака («Доктор Живаго»). – М., 2003. – 420 с.
10. Печать и революция. – 1927. – № 10–11.
11. Красная новь. – 1927. – № 1.
12. Печать и революция. – 1926. – № 1.
13. Эйхенбаум Б.М. Мой временник. Словесность, наука, критика, смесь. – Л., 1929. – 132 с.
14. Горький М. Полн. собр. соч.: В 25 т. – М.: ГИХЛ, 1950. – Т. 25. – 520 с.
15. Овчаренко А.И. М. Горький и литературные искания XX столетия. – М., 1978. – 512 с.
16. Литературное наследство / Горький и советские писатели. Неизданная переписка. – М.: Изд-во АН СССР, 1963. – Т. 70. – 734 с.
17. Гинзбург Л.Я. Литература в поисках реальности. – Л., 1987. – 400 с.

A STORY OR A NOVEL? (THE QUESTION OF THE GENRE OF "THE LIFE OF KLIM SAMGIN")

T. Gavrish

The article aims at analyzing the main aspects of problems of genre definition "The life of Klim Samgin". To achieve this goal were used biographical, culture-historical, sociological and descriptive research methods. Suggested that the recognition of the irreversibility of history, deep tragedy of Gorky time and contemporary led the writer to understand that a novel idea can't be implemented in "The life of Klim Samgin": the writer of modern era bears the imprint of the tragic loss of the foundations of the world, and the new world can not be restored neither in the real nor in art plans. Gorky created the image of a reflective character, as hostile to the idea of a revolutionary transformation of society, and incapable of intelligent and active opposition to it. Artistic trends of the time and specifics of the central character influenced the idea of "The life of Klim Samgin" as the novel and final genre defining as the story.

Keywords: M. Gorky, "The life of Klim Samgin", the genre, the history of Russia of the 20th century, Russian prose of the 1920-ies, literary process, biography, chronicle, novel, story.

УДК 821.161.1

«ЖИЗНЬ КЛИМА САМГИНА» В КОНТЕКСТЕ ЕВРОПЕЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА. К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ

© 2016 г.

Е.Н. Никитин
Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН
Nikitin18@yandex.ru

Поступила в редакцию 01.09.2016.

Цель исследования – показать какое место среди выдающихся произведений европейской литературы XX века занимает «Жизнь Клима Самгина», как Горький пришёл к созданию этого масштабного произведения, какой инструментарий при этом он использовал. В ходе работы был использован историко-сравнительный метод. С его помощью «Жизнь Клима Самгина» сопоставлена с произведениями М. Пруста, Д. Джойса, И. Звево, Т. Манна, Р. Музиля. Ведущие европейские писатели, знакомые с творчеством друг друга, перенимали методы литературной работы. Был и другой момент: каждый из названных художников слова отражал в своём творчестве то, что принято называть «духом времени». Так возникла литературная перекличка. Вывод: «Жизнь Клима Самгина» – одна из вершин европейской литературы первой половины XX века, такая же высокая, как цикл романов «В поисках утраченного времени», как «Улисс», как «Самопознание Дзено», как «Волшебная гора» и «Человек без свойств».

Ключевые слова: литература, роман, М. Горький, Д. Джойс, И. Звево, Т. Манн, Р. Музиль, М. Пруст.

Начавшаяся летом 1914 г. Первая мировая война настолько потрясла Горького, что как художник он замолчал на несколько лет. Первым художественным произведением, созданным после долгого перерыва, стали «Воспоминания о Льве Николаевиче Толстом». Их отдельным изданием в 1919 г. в Петрограде выпустило Издательство З.И. Гржебина. С данного мемуарного очерка начался завершающий, на наш взгляд, самый яркий в художественном отношении этап творчества Горького, отмеченный поиском новых выразительных средств. Новых средств выражения требовало время, наполненное трагическими для России и Европы событиями. Чтобы их передать, писатель искал и находил нужный ему инструментарий. Как и для достижения какой именно цели происходил этот поиск, Горький рассказал в письме В.Я. Зазубрину 25 марта 1928 г.: «“Рассказы 22–24 года” – моя попытка обрить некоторую внутреннюю лохматость Горького, и, в то же время, это – ряд поисков иной формы, иного тона для “Клима Самгина”, – работы очень трудной и ответственной» [1, с. 268–269]. Создавая мемуарный очерк о Л.Н. Толстом и последующие книги: «Воспоминания» (Берлин, 1923), «Мои университе-

ты» (Берлин, 1923), «Заметки из дневника. Воспоминания» (Берлин, 1924), «Рассказы 1922–1924 годов» (Берлин, 1925), «Дело Артамоновых» (Берлин, 1925), Горький «набивал руку» – «подбирал ключи» к своему итоговому сочинению – повести «Жизнь Клима Самгина». Это масштабное произведение стало финалом, мы бы сказали, апофеозом не только завершающего периода творчества Горького, но и всей литературной биографии писателя.

Вот что писали о прозе Горького люди, хорошо разбирающиеся в литературе. Б.М. Эйхенбаум: «Новый и совершенно цельный образ Толстого дан М. Горьким в его “Воспоминаниях”. Для наивного человека тут есть вещи ошеломляющие. <…> Горький освобождает Толстого от “толстовства” и делает его фигуру действительно-мощной, исполинской, страшно-русской» [2, с. 62–63]. Ю.Н. Тынянов: «…он нов не там, где пишет канонические мемуары, – мемуары испытанная, старая жанровая форма и новой литературной вещи не даёт, – а там, где разрывается этот старый замкнутый жанр. Горький это делает в напечатанных в “Беседе” микроскопических отрывках; без смазочного материала старого жанра эти отрывки необычайно живы» [3, с. 166].

В.Б. Шкловский отмечал: «У многих русских писателей, и среди них Горького, Ремизова, Белого, борьба “генерализации” и “подробностей”, о которых говорил Лев Толстой, кончилась победой подробностей. Ударным местом работы писателя стал не “сюжет”, а отдельные моменты… Одновременно возникла или, вернее, укрепилась орнаментальная проза. Лесков был канонизирован в великого писателя» [4, с. 3]. На отсутствие «сюжета» в обычном понимании даже в таком масштабном произведении, как «Жизнь Клима Самгина», позднее указал С.И. Сухих: «“Жизнь Клима Самгина” есть нечто напоминающее огромную пьесу – калейдоскопом сцен, мизансцен – хотя и без единого действия, интриги» [5, с. 136]. Н.С. Лескова (одного из самых любимых Горьким писателей), уделявшего в своём творчестве много внимания языку и деталям, упомянул и К.Г. Локс в рецензии на страницах 17-го и 18-го тома Собрания сочинений Горького, содержащие две книги писателя – «Заметки из дневника. Воспоминания» и «Рассказы 1922–1924 годов»: «Последние томы Горького принадлежат к числу лучших его произведений. <…> Очевидно, даже проживая в тех странах, где вера в усовершенствованный клозет, авиацию и химическую войну абсолютна, – стареющий писатель с тревогой вспоминает о том, что он русский, т.е., с европейской точки зрения, самый некультурный человек в мире. Отсюда ряд воспоминаний – странных и загадочных <…> Был ещё один писатель в России, глубоко и неискоренимо веровавший в анекдотическое своеобразие русского человека – это Лесков» [6, с. 83–84]. Далее критик сделал очень интересное наблюдение о Горьком завершающего творческого периода: «…он отошёл от “литературы” в собственном смысле этого слова. И чем больше он от неё отходит, тем крепче и талантливее развивается его дарование» [6, с. 85]. Отошёл от «литературы» означает то, что творчество его уже не искусство, а нечто большее. Об этом очень точно сказал Борис Пастернак:

Когда строку диктует чувство,
Оно на сцену шлёт раба,
И тут кончается искусство,
И дышат почва и судьба [7, с. 80].

Почва и судьба – вот что такое творчество Горького завершающего периода.

Свою рецензию К.Г. Локс закончил так: «Это книги большого опыта и, по всей видимости, большого страдания. Оно тем более ощутительно, что теперь Горького нужно сближать с самым нелюбимым его писателем, против которого он выступал несколько раз, – с Достоевским. Только у этого Достоевского нужно отнять спасительную осанну и придать ему черты рационализма и скепсиса. Конечно, литературной зависимости от Достоевского нет ни в чём никакой. Как вполне оригинальный художник, Горький ещё никогда не стоял на такой высоте, как в этих двух своих последних томах» [6, с. 85].

Действительно, книги Горького завершающего периода – результат большого страдания. Они вышли из публицистики писателя 1914–1918 гг., в которой каждая строка пронизана болью, ощущаемой писателем в то страшное для России время.

С творчеством Ф.М. Достоевского произведения Горького последних лет жизни сопоставил и В.Г. Вешнев, критик наблюдательный, хоть и ангажированный:

«Россия – страна уродцев, а Горький – её поэт. <…>

И в великих людях, с которыми М. Горькому посчастливилось непосредственно сталкиваться, он ищет прежде всего раздвоенности, противоречий, спутанности, анархической смятенности и других болезненных явлений.

В этом особенно сильно убеждают нас воспоминания Горького о Льве Толстом, написанные весьма смело и деканонно: «…Я хотел доказать, что редчайшие виды уродств, многообразный садизм, патологический эротизм, непостижимые извращённости человеческой природы находят в Горьком, как находили в Достоевском, Розанове и Сологубе, тщательного собирателя и любовного изобретателя» [8, с. 41, 49, 53].

Отход от шаблона, поиск новых средств художественного выражения – общее у прозы Горького завершающего периода с творчеством Ф.М. Достоевского, В.В. Розанова, Ф.К. Сологуба и таких западных мастеров слова, как М. Пруст, Дж. Джойс, Т. Манн и др. Никто из названных литераторов не был подражателем, но они учились друг у друга. А.И. Овчаренко в своём исследовании «М. Горький и литературные искания XX столетия» отмечал: «…Горький <…> с большим вниманием относился к исканиям В. Брюсова, А. Блока, Ф. Сологуба, К. Бальмонта, З. Гиппиус, А. Белого, Б. Пильняка у нас, М. Пруста, Дж. Джойса, А. Жида, П. Валери и многих других за рубежом – в области “художественной техники”» [9, с. 97]. Подтверждением данных слов служит такой факт: в личной библиотеке Горького имелись все вышедшие при его жизни переводы на русский язык произведений Пруста и Джойса.

Как уже было сказано выше, в последние годы жизни Горький писал смело и деканонно. Это отмечал и В.Б. Шкловский: «В тысяча девятьсот девятнадцатом году Горький написал одну из своих лучших книг: воспоминания о Льве Николаевиче Толстом. Эта книга состоит из маленьких отрывочных заметок, в десять, иногда в пять строк длиной. Книга написана уверенно и с “фокусами” (толстовское выражение). <…>

В этой вещи ему понадобилась новая форма. Книжка по форме и теперь оказалась, примерно говоря, розановской. Остриём своим книга эта направлена против традиций народничества в русской литературе, против Горького второго периода, против толпы Вересаевых и Серафимовичей, против тени Белинского и за живую русскую литературу, которая писала и будет писать, как хочет» [10, с. 207–208].

В.Б. Шкловский также указал на очень важную особенность завершающего периода творчества Горького: «…в этих вещах он совершенно штатский: не имеет никакого официального вероучения» [10, с. 209]. На эту особенность прозы Горького последних лет жизни обратили внимание Ф. Кафка: «Поразительно, как Горький рисует характерные черты человека, не давая своей оценки» [11, с. 179] и Р. Роллан, написавший своему русскому другу после ознакомления с тремя первыми частями «Жизни Клима Самгина»: «Вы обладаете необычайным даром, не становясь ни на чью сторону, оставаться нейтральным среди множества Ваших героев; и это особенно примечательно у человека, который в своей общественной практике определяет свои позиции с исключительной страстностью» [12, с. 260]. В письме от 3 марта 1933 г. Р. Роллан также сообщил: «Мария Павловна (Кудашева, с 1934 г. жена Р. Роллана. – *Е. Н.*) переводит мне письменно главные эпизоды романа (в особенности те из них, в которых освещаются различные характеры) и вкратце пересказывает остальное. Мы оба поражены огромным разнообразием характеров, а также живостью повествования. <…> Любопытно видеть в центре этой динамичной картины человека заурядного, малосимпатичного, который постоянно ищет себя в других, ищет и не находит» [12, с. 260].

С. Цвейг после прочтения двух первых частей «Жизни Клима Самгина» написал Горькому 4 марта 1930 г.: «…я должен ещё горячо поблагодарить за Ваш роман, который я читал медленно и внимательно, вновь и вновь изумляясь полноте и точности изображения отдельных фигур и блеску решающих сцен. С огромным интересом жду я следующих томов, ибо – это я хотел бы сказать откровенно, – книга ещё как бы охвачена тенью, над ней нависло повсюду одинаково тёмное облако, и мне думается, что ближайшие томы принесут грозу и её разрядку. Из таких книг, как эта, впервые, собственно, узнаёшь, какое сильное беспокойство, возбуждение тёмными силами, властвовало над целым поколением в те годы перед войной» [13, с. 38]. Прочитав произведение целиком, С. Цвейг написал: «Читая Горького, будущий историк найдёт документальное доказательство тому, что восстание и восхождение России – дело рук самого народа… Эпопея Горького – не туманный миф о русской

душе, а сама русская действительность, подлинная и неопровержимая» [14, с. 270].

Завершающий период творчества Горького продолжался с 1919 по 1936 гг. В это время в Европе было создано два произведения, привлекших наибольшее внимание читателей и критиков, – роман «Улисс» (впервые опубликован в 1922 г.) ирландца Дж. Джойса и масштабное полотно француза М. Пруста «В поисках утраченного времени», состоящее из семи романов (первый – «По направлению к Свану» – увидел свет в 1913 г., последний – «Обретённое время» – в 1927 г., через пять лет после смерти автора).

Тогда же были созданы романы, оказавшие столь же значительное влияние на развитие мировой литературы, как и названные выше, но оценённые по достоинству позднее – «Самопознание Дзено» итальянца И. Звево, «Волшебная гора» немца Т. Манна, «Человек без свойств» австрийца Р. Музиля. В этот же ряд мы поставим и «Жизнь Клима Самгина» Горького.

Названные писатели были знакомы с творчеством друг друга. Происходило определённое взаимовлияние. Надо иметь в виду и следующий момент. Литераторы-современники неизбежно подвергаются влиянию того, что принято называть «духом времени». Он (этот «дух») отражается в их творчестве. Отражения одного и того же, естественно, имеют общие черты. На это обратили внимание исследователи. А.И. Овчаренко отмечал: «Над книгой “Заметки из дневника. Воспоминания” Горький работал, когда в Париже набирался ныне широко известный “Улисс” Дж. Джойса. Русский писатель, по его словам, хотел разобраться в “хаосе”, “анархии”, “мусоре” современной истории, как они проявились в обыкновеннейших, подчас очень мелких явлениях повседневной русской действительности. Ирландский писатель попытался сделать нечто подобное с человеческим сором из Дублина» [9, с. 61]. Д.В. Затонский увидел общее у Клима Самгина и Ульриха, героя романа Р. Музиля «Человек без свойств»: «Жизнь проходит сквозь душу Самгина, не оседая в ней: “Ему казалось, что он уже перегружен опытом, но иногда он ощущал, что все впечатления, все мысли, накопленные им, – не нужны ему. В них нет ничего, что крепко пристало бы к нему, что он мог бы назвать своим, личным замыслом, верованием. Всё это жило в нём как будто против воли – и неглубоко, где-то под кожей, а глубже была пустота, ожидающая наполнения другим содержанием”.

А вот отрывок из совсем иного романа – из книги австрийского писателя Роберта Музиля “Человек без свойств”, книги, написанной несколько десятилетий тому назад, но за последние годы оказавшейся в самой гуще идейных споров на Западе: “…Житель этой страны обладает по меньшей мере девятью характерами – профессиональным, национальным, государственным, классовым, географическим, половым, сознательным, бессознательным и, может быть, ещё личным характером; он объединяет их в себе, но они уничтожают его, и он, по сути дела, есть не что иное, как небольшая впадина, вымытая этими многочисленными ручейками, впадина, в которую они вливаются и из

которой вытекают, чтобы вместе с другими потоками заполнить новую впадину".

Не правда ли, похоже: личность, как "пустота, ожидающая наполнения", и как "впадина, вымытая… многочисленными ручейками, впадина, в которую они вливаются и из которой вытекают"? И там и здесь речь идёт о разрушении характера, о его замещении некоей фальшивой ролью» [15, с. 207].

К отмеченному Д.В. Затонским можно добавить ещё одно наблюдение, свидетельствующее о близости личностей главных героев произведений Горького и Р. Музиля. Клим Самгин с раннего детства стремился выглядеть умным. Ульрих, герой романа «Человек без свойств», тоже хотел выделиться своими умственными способностями. Р. Музиль пишет: «Этот вернувшийся домой скиталец не помнил такой поры своей жизни, которая бы не была проникнута желанием стать выдающимся человеком: с этой потребностью Ульрих, казалось, родился» [16, с. 59].

В действительности Клим и Ульрих – посредственности, как и герои романов М. Пруста, Дж. Джойса, И. Звево и Т. Манна. То, что герой «Улисса» – человек, про которого принято говорить: «без царя в голове», видно уже из того, как автор описывает его кулинарные пристрастия: «Мистер Леопольд Блум с удовольствием ел внутренние органы животных и птиц. Он любил жирный суп из гусиных потрохов, пупки с орехами, жареное фаршированное сердце, печёнку, пожаренную ломтями в сухарях, жареные наважьи молоки. Всего же больше любил он бараньи почки на углях, которые оставляли во рту привкус с отдалённым ароматом мочи» [17, с. 45].

Т. Манн пишет о главном герое своего романа «Волшебная гора»: «Ганс Касторп не гений и не дурак, и если мы избегаем называть его "посредственностью", то по причине, не имеющей никакого отношения к его уму и весьма мало – к его скромной особе; мы делаем это из уважения к его судьбе, которой склонны предавать сверхличное значение» [18, с. 39].

Все они – «герои своего времени», начала XX в. Про каждого из них можно сказать: «Он человек без свойств!» [16, с. 89]. Так охарактеризовал своего друга Вальтер и затем подумал: «…Ульрих выражает не что иное, как эту бесхребетность, присущую ныне всему на свете» [16, с. 91]. Одна из главных черт «героя своего времени», изображённого М. Прустом, Дж. Джойсом, И. Звево, Т. Манном, Р. Музилем и Горьким, – отсутствие души. Её нет потому, что душа, как верно подметил Р. Музиль, есть «то, что утрачено нынешним временем и никак не соединяется с цивилизацией» [16, с. 218]. Если же у кого-то душа ещё осталась, она специально уничтожается. Процесс её уничтожения описан Т. Манном в романе «Волшебная гора», где действие происходит в высокогорном санатории «Берггоф». Лечащими врачами в нём работают Беренс и Кроковский. Пациент санатория Иоахим говорит приехавшему к нему двоюродному брату Гансу Касторпу: «Впрочем, может быть, здесь у нас и становятся циниками. Сам Беренс – настоящий старый циник, а кроме того, чудесный малый, бывший корпорант и, как видно, блестящий хирург. Потом есть

ещё Кроковский – ассистент Беренса, ничего не скажешь, толковая голова. В проспекте особенно подчёркивается его деятельность. Дело в том, что он занимается с пациентами расчленением души» [18, с. 14].

Названных писателей объединял не только общий тип изображённого ими персонажа, но и одни и те же художественные приёмы, которые они использовали. Приёмы эти до 20-х годов XX в. применялись, но редко. Если говорить о Горьком, то уже в повести «Мать» (1906) он применил отдельные компоненты этой художественной системы. Широко писатель использовал её в произведениях заключительного периода творчества, в том числе в «Жизни Клима Самгина». Н.А. Анастасьев, анализируя повесть «Мать», писал: «Собственно вся композиция книги достаточно жёстко подчинена внутренней логике движения характера, и время романа, то замедляя, то резко ускоряя свой бег, также отражает прежде всего духовный рост героини. Здесь завязываются ростки той художественной системы, которая в крупных масштабах будет опробована в мировой литературной, а также кинематографической практике несколько позднее, – системы монтажа (весьма показателен тут опыт самого Горького, который в “Жизни Клима Самгина” использует этот приём гораздо целеустремлённее и шире, нежели в раннем романе)» [19, с. 266]. Применение такой художественной системы, как правильно отметил Н.А. Анастасьев, «характерно для литературы XX столетия» [19, с. 266], т.е. для произведений не только Горького, но и М. Пруста, Дж. Джойса, И. Звево, Т. Манна, Р. Музиля. Одним из важных элементов этой художественной системы был литературный приём «поток сознания». Д.М. Урнов пишет: «Вокруг “потока сознания” уже как творческого *принципа* объединяется целая “школа”, составившая собственно литературу “потока сознания”: М. *Пруст*, Г. *Стайн*, В. *Вульф*, А. *Белый*, наконец, Джеймс *Джойс*» [20, стб. 918]. На применение «потока сознания» Горьким первым указал В.Г. Вешнев. В статье «Горькое лакомство. (М. Горький к 10-летию Октября)» он сказал: «Весь роман (“Дело Артамоновых”. – *Е. Н.*) написан так, что все люди и события, весь характер эпохи пропущен сквозь призму не то автора, не то купца Артамонова. Так же написана и огромная повесть “Жизнь Клима Самгина”» [8, с. 52].

Ещё один приём, широко вошедший в литературную практику в 20-е годы XX в. (после опубликования трудов австрийского врача-психиатра и психолога З. Фрейда) – психоанализ. И. Звево, которого сегодня принято считать предтечей Дж. Джойса, начинает свой роман «Самопознание Дзено» «Предуведомлением», написанным от лица врача-психоаналитика, заявляющего: «*Я врач, о котором в этом повествовании отзываются порой не самым лестным образом. Тот, кто понимает в психоанализе, знает, чем объяснить антипатию, которую обнаруживает ко мне пациент. Но о психоанализе я говорить больше не буду: о нём достаточно много говорится дальше. Я должен только принести извинения за то, что принудил больного составить своё жизнеописание*» [21, с. 23]. Роман «Самопознание Дзено» и есть «жизнеописание», сделанное по требованию врача-психоаналитика.

Названных выше авторов объединяет не только использование одних и тех же художественных приёмов, но и высокое литературное мастерство. Мы можем сказать в заключение: «Жизнь Клима Самгина» – одна из вершин европейской литературы первой половины XX в., такая же высокая, как цикл романов «В поисках утраченного времени», как «Улисс», как «Самопознание Дзено», как «Волшебная гора» и как «Человек без свойств».

Список литературы

1. Горький М. Полн. собр. соч.: В 24 т. Письма. – М.: Наука, 2014. – Т. 17. – 870 с.
2. Эйхенбаум Б.М. Сквозь литературу. – Л.: Academia, 1924. – 280 с.
3. Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино / Изд. подгот. Е.А. Тоддес, А.П. Чудаков, М.О. Чудакова; отв. ред. В.А. Каверин, А.С. Мясников. – М.: Наука, 1977. – 575 с.
4. Шкловский В. Удачи и поражения Максима Горького. – Тифлис: Заккнига, 1926. – 65 с.
5. Сухих С.И. Заблуждение и падение Максима Горького. – Н. Новгород: Нижний Новгород, 1992. – 224 с.
6. Локс К. Старый и новый Горький / Печать и революция. – 1926. – Кн. 3. – С. 83–85.
7. Пастернак Б.Л. Полн. собр. соч.: В 11 т. / Гл. ред. Д.В. Тевекелян. – М.: Слово, 2004. – Т. 2. – 528 с.
8. Вешнев В. Горькое лакомство (М. Горький к 10-летию Октября) // На литературном посту. – 1927. – № 20. – Октябрь. – С. 41–55.
9. Овчаренко А.И. Избранные произведения: В 2 т. – М.: Худ. лит., 1986. – Т. 1. – 592 с.
10. Шкловский В.Б. Гамбургский счёт: Статьи – воспоминания – эссе (1914–1933) / Сост. А.Ю. Галушкина, А.П. Чудакова; предисл. А.П. Чудакова; коммент. и подгот. текста А.Ю. Галушкина. – М.: Сов. писатель, 1990. – 544 с.
11. Яноух Г. Разговоры с Кафкой / Вступ., пер. с нем. и примеч. Е. Кацевой // Иностранная литература. – 1983. – № 5. – С. 173–183.
12. Архив А.М. Горького / М. Горький и Р. Роллан: Переписка (1916–1936) / Отв. ред. А.Д. Михайлов. – М.: Наследие, 1995. – Т. 15. – 544 с.
13. Архив А.М. Горького / Переписка А.М. Горького с зарубежными литераторами / Ред. кол.: Н.Н. Жегалов, С.С. Зимина, Р.М. Самарин. – М.: Изд-во АН СССР, 1960. – Т. 8. – 447 с.
14. Мотылёва Т. Писатели о Горьком // Иностранная литература. – 1968. – № 7. – С. 269–271.
15. Затонский Д. Современность «Жизни Клима Самгина» // Иностранная литература. – 1968. – № 6. – С. 199–210.
16. Музиль Р. Человек без свойств: Роман: В 2 кн. / Пер. с нем. С. Апта; предисл. Д. Затонского. – М.: Ладомир, 1994. – Кн. 1. – 752 с.
17. Джойс Д. Улисс: Роман / Пер. с англ. В. Хинкиса, С. Хоружего; коммент. С. Хоружего. – М.: Республика, 1993. – 671 с.
18. Манн Т. Волшебная гора / Пер. с нем. В. Станевич, В. Куреллы. – М.: АСТ: АСТ Москва, 2010. –832 с.
19. Анастасьев Н.А. Продолжение диалога: Советская литература и художественные искания XX века. – М.: Советский писатель, 1987. – 432 с.
20. Урнов Д.М. «Потока сознания» литература / Краткая литературная энциклопедия. – М.: Советская энциклопедия, 1968. – Т. 5. – Стб. 917–919.
21. Звево И. Самопознание Дзено: Роман / Вступ. статья С. Ошерова; Пер. с итал. С. Бушуевой. – Л.: Худож. лит., 1972. – 440 с.

“THE LIFE OF KLIM SAMGIN”
IN THE CONTEXT OF EUROPEAN LITERATURE
OF THE FIRST HALF OF THE 20th CENTURY

E. Nikitin

The purpose of the report is to show what place among the outstanding works of European literature of the 20th century is “The Life of Klim Samgin”, as Gorky came to the creation of this large-scale work, what tools he used. During the work, we have used the historical-comparative method. “The Life of Klim Samgin” is associated with the works of M. Proust, J. Joyce, I. Svevo, T. Mann, R. Musil. Leading European writers who are familiar with the work of each other, adopting the methods of literary work. There was another point: each of these writers reflect in their works what is called “Zeitgeist”. So there was a literary roll call. Conclusion: “The Life of Klim Samgin” is one of the pinnacles of European literature of the first half of the 20th century, is pretty much the same as the cycle of novels “In search of lost time”, like “Ulysses” as “Self-knowledge Zeno”, “The Magic mountain” and “The Person without properties”.

Keywords: literature, novel, M. Gorky, J. Joyce, I. Svevo, T. Mann, R. Musil, M. Proust.

УДК 821.161.1.09

ГОРЬКОВСКАЯ ХУДОЖЕСТВЕННО-ФИЛОСОФСКАЯ МОДЕЛЬ РУССКОЙ ЖИЗНИ В РОМАНЕ «ЖИЗНЬ КЛИМА САМГИНА»

© 2016 г.

Л.К. Оляндэр
Восточноевропейский национальный университет
им. Леси Украинки, Луцк, Украина
olk32@ukr.net

Поступила в редакцию 01.09.2016.

Целью статьи является характеристика художественной модели русской жизни в романе М. Горького «Жизнь Клима Самгина», осуществляемая с учётом двух исходных и взаимодействующих константных положений – художественного моделирования действительности и художественной её интерпретации. Методологической основой для достижения цели служат работы одного из представителей герметической традиции Ф.-Д.-Э. Шлейермахера, философская герменевтика Г.-Г. Гадамера, теоретические подходы М. Бахтина, Ю. Лотмана, В. Тюпы, Т. Гундоровой и др., а также результаты исследований последних лет таких молодых литературоведов, как Н. Астрахан и Елена Галета. Особенное внимание обращено на горьковские способы создания эффекта полноты изображенной русской жизни на рубеже XIX–XX вв., на выражение писателем остроконфликтной ситуации, которая сложилась в интерсубъективном сознании времени.

***Ключевые слова*:** диалог, интерсубъективность, код, ракурс, реципиент, структура, художественная интерпретация, художественная модель.

> *Никогда еще я не чувствовал так глубоко ответственности своей перед действительностью, которую пытаюсь изобразить. Её огромность и хаотичность таковы, что иногда кажется: я схожу с ума.*
>
> Максим Горький

В романе М. Горького «Жизнь Клима Самгина» с необычайной широтой охвата жизни художественно смоделирована русская действительность в переломную эпоху конца XIX – начала XX вв., с усиленным вниманием писателя к мировоззренческим аспектам, на что указывал и он сам Р. Роллану [1, с. 129]. Именно под этим углом зрения предстает на страницах романа жизнь русского человека, с его духовными метаниями и исканиями, в переломные годы истории. Не случайно наррация в «Жизни Клима Самгина» начинается с обозначения одного из *кризисов русского сознания* в последней трети XIX в.: «Весной 79 года щелкнул отчаянный выстрел Соловьева…» [2. XXI, с. 11]. Этот кризис *послужил* началом того, что не только определило дальнейший ход событий в России, судьбы людей, классов, но и решительно ска-

залось на художественном мышлении, во многом кардинально изменив его. Ключевую роль *кризиса сознания* в качественном изменении литературного процесса в Украине теоретически обосновала Т. Гундорова в монографии «Післячорнобильська бібліотека» («Послечернобыльская библиотека»):

«Саме чинник Чорнобиля, – пишет исследовательница, – урухомив переоцінку цілком прогнилої соціалістичної системи. <…> Дуже важливо, що чорнобильський дискурс є посткатастрофічним і посттравматичним, він не лише слугує засобом омовлення сучасності і реальних подій, але й формує нові способи мислення. <…> Уже за кілька років по аварії Юрій Щербак[1] говорить, що чорнобильський текст має породити інші художні форми, інакші, ніж "Війна і мир" чи "Тихий Дон"…»[2][3, с. 15].

Мысль Т. Гундоровой методологически является чрезвычайно продуктивной для осмысления литературного процесса в России и не только. Надо заметить, что таких *кризисов сознания* в бурную эпоху начала XX в., в результате которых потрясенное человечество начинало иначе видеть мир, было немало и до чернобыльской катастрофы, что и определяло новаторский подход к художественному моделированию действительности. М. Горький не только не был исключением, напротив, он был очень смелым художником, которому для решения поставленных в «Жизни Клима Самгина» задач предстояло изменить жанровую структуру романа, создав новый его тип. Ведь «Жизнь Клима Самгина» – это и не монологический роман Л. Толстого, и не диалогический роман Ф. Достоевского, и не джойсовский поток сознания. Его художественная форма, по мысли Л. Спиридоновой, только *напоминает* романы Г. Джеймса и М. Пруста [4, с. 336]. Монолог всезнающего автора, автора как участника диалога наравне с героями и переливающийся поток сознания – все это синтезируется и структурируется писателем в уникальную романную форму нового типа. На наш взгляд, сегодня важен уже сам факт подчеркивания конструктивности выводов С. Сухих о соединении М. Горьким в рамках своей эпопеи *структурного принципа* "персонажного романа" с "жизнеописанием" и хроникой "движущейся панорамы десятилетий"», о «преобладании» не «сообщающего повествования», а «сценического изображения». Одновременно подчеркивается, что «изложение при этом ведется не от 1-го, а от 3-го лица», в результате чего «индивидуальный образ повествования исчезает» [4, с. 335–336]. К сказанному следует добавить, что нарративная стратегия в романе М. Горького способствует образованию в тексте в нужный момент *зон* чрезвычайно сильного напряжения мысли, столкновения противоречивых мировоззренческих взглядов.

В сложившейся ситуации участниками диалога оказываются и его непосредственные участники, т.е. герои, и опосредованные: несмотря на отсутствие прямых авторских высказываний, сам автор-нарратор и реципиент, в чем и проявляется специфика горьковского полифонизма. Одновременно все эти *зоны* включены в непрерывность течения переменчивой жизни, на что вынужден был реагировать человек своими размышлениями, высказыва-

ниями, поступками, проявляя себя в действии или в бездейственной многоречивости.

Создавая модели быстротекущей жизни, с ее метаморфозами, М. Горький под влиянием *кризисов сознания* решительно вносил конструктивные новшества не только в жанровую структуру, но и в стиль, образность, дискурс, т.е. во всю художественную систему. Эти изменения детально прослежены и аргументированно доказаны Л. Спиридоновой [4, с. 319–361]. Обращение через поэтику к горьковским принципам создания многоуровневого образа России вызвано необходимостью осознать взаимодействие двух взаимосвязанных процессов – процесса *художественного моделирования* действительности с процессом *художественной* её *интерпретации,* с одновременным пониманием того, каким образом избранные автором приемы помогают воспринимать содержание «Жизни Клима Самгина» на новых витках истории как современное. Потребностью дальнейшего постижения специфики горьковского изобразительного мастерства – и вместе с тем мастерства, организующего сотворчество реципиента, – обоснована **цель** предпринятого исследования. Исходным пунктом для анализа романного текста в заданном направлении служат теоретические положения Н. Астрахан, которая пишет: «Художественное моделирование действительности необходимо рассматривать на фоне художественной интерпретации…» [5, с. 253]. В приведенном высказывании следует акцентировать внимание на существительном *фон*, которое совершенно определенно указывает на то, что *художественному моделированию действительности* предшествует – как толчок к замыслу – писательское восприятие и толкование всего происходящего в реальной жизни. О неизмеримом богатстве горьковских наблюдений свидетельствует книга И. Вайнберга «За Горьковской строкой» [6]. Да и сам М. Горький – иногда не без сожаления – говорил об этом: «…я знаю много, так много, – писал он И. Груздеву, – что лично для меня было бы лучше, легче – не знать хотя бы половины всего, что мне пришлось узнать» [7, с. 292]. И это осмысляемое знание, переплавляемое в концептуальную картину русской действительности, требовало, в свою очередь, нахождения адекватной замыслу формы для его воплощения, т.е. чего-то целостного и завершенного. Но и обретшее свою форму содержание не останавливает процесса дальнейшего осмысления писателем всего того, о чем уже написано было им и что приобрело, казалось бы, окончательный вид. В сознании и душе М. Горького действительность продолжала быть неоднозначной. Внимательно проанализировав его письма, присмотревшись к фактам, вроде бы не имеющим никакого отношения к роману, можно ощутить, что за некоторыми сценами скрывались тщательно оберегаемые от постороннего взгляда и глубоко личные переживания писателя. В этом отношении вызывает интерес то, что не случайно дважды акцентировано внимания на И. Босхе. Сначала идут две *сцены/осмысления* картины И. Босха протагонистом: рассматривание ее и раздумывание над её – притягательным, но малопонятным для него – смыслом, а затем – сцена соотнесения изображенного на ней с абсурдом всего

происходящего в современности. Проезжая по Парижу с Бердниковым, Клим подумал: *Нужен дважды гениальный Босх, чтоб превратить вот такую действительность в кошмарный гротеск* [2. XXIV, с. 87]. Так написано в тексте, где образовалось интенсивное поле для последующих интенций.

Однако, если обратить внимание на два факта в жизни писателя: смерть сына и просьбу в письме от 12 октября 1935 г. к Р. Роллану: «…узнать: существует на голландском, английском или французском языках хорошо иллюстрированная монография об Иерониме Босхе? Где и кем издана? [1, с. 318]», – то можно ощутить и незаживающую душевную рану М. Горького. В примечании к этому письму написано: «Возможно, книги о художнике И. Босхе понадобились Горькому в связи с его замыслом издать альбом рисунков М.А. Пешкова, на которого И. Босх оказал заметное воздействие» [1, с. 502]. Но если так, то можно предположить, что писатель, думая о сыне, одновременно размышлял и о мировосприятии действительности его поколением. Так или иначе, но тут нетрудно услышать отзвук проблемы «отцов и детей». Ведь сын видел мир в творческом согласии с И. Босхом. Но, если даже и не так, то вопрос: почему именно И. Босх оказал влияние на художественный мир Максима Пешкова? – все равно остается. А это означает, что «Жизнь Клима Самгина» не только книга о прошедшем: она бросает отсвет и на духовный мир будущего, и на грядущие трагедии огромного масштаба. Можно утверждать, что М. Горький, моделируя русскую действительность конкретной исторической эпохи, создал текст, живущий в трех временных измерениях.

Не меньшим доказательством того, что действительность ставила перед М. Горьким острые проблемы, служат и опирающиеся на анализ работ горьковедов, на документально подтвержденные факты изыскания Л. Спиридоновой в монографии «Настоящий Горький: мифы и реальность». Эта книга намечает путь не только к реальному М. Горькому, но и к пониманию реальности самого того времени, в которое он шел, однако так и не мог прийти к завершению романа, названного им в письме к Р. Роллану *хроникой духовной жизни* [1, с. 129]. К этой мысли подводит и такой вывод Л. Спиридоновой: «Противоречия, свойственные Горькому и его творчеству, отразили, прежде всего, своеобразие менталитета русского человека и трагической русской истории» [4, с. 392]. Тут нельзя обойти молчанием и документальную повесть И. Кузьмичева «Последние дни М. Горького», жанр которой позволил ученому, опираясь на интенции, вызванные текстами писателя, предположить те вопросы, которые со всей остротой, с большой долей вероятности, вставали тогда перед ним [8, с. 392], а теперь – перед нашими современниками. Наличие многочисленных вариантов окончания романа «Жизнь Клима Самгина» красноречиво и чрезвычайно показательно. И это еще не все: за их текстом остается тайна горьковских исканий истинного завершения больших социальных сдвигов, их исторических последствий. Можно предполагать, что знаменитый гоголевский вопрос: «Русь, куда несешься ты?..» – постоянно стоял перед ним. Завершению романа, видимо, помешала не только смерть… Но, как ни па-

радоксально, именно эта *незавершенность* и *есть* – пусть непроизвольно возникшая – гениальная *завершенность*, заключенная теперь уже в широко известную предсмертную фразу М. Горького: «Конец героя, конец романа, конец автора» – фразу, за которой вроде бы закономерно поставлена точка, усиленная троекратным повтором слово *конец*, тогда как фактически шло многоточие. Ведь очевидно только то, что умер Клим Самгин, умер М. Горький… А где же конец романа? Его не существует… Роман «Жизнь Клима Самгина» дает возможность по-новому посмотреть на проблему *finite*, осознавая смыслообразующую функцию *non-finite* в процессе моделирования действительности. *Non-finite,* образовавшееся волею судеб в горьковском тексте, производит эффект, сходный с эффектом, получаемым от частично восстановленной иконы или от портрета, написанного на фоне не загрунтованного художником полотна, или от скульптуры, как бы выходящей из неотесанного камня… В сложившейся текстовой ситуации остро ощущается, что сама *Жизнь* с уходом отдельного человека, отдельных поколений продолжается, но ее будущие формы могут быть только предположительными… По сути, возникшая предположительность *конца-результата*, которая содержится в имеющихся горьковских вариантах, и есть органическое *незавершенное завершение* романа. *Вариативность* предстает как возможный и таинственный – не только подвижный, но и метаморфозный – образ, говорящий о том, что жизнь, на ход которой оказали воздействие события начала XX века в России, может повернуться самой неожиданной своей стороной.

Знаменательно то, что понимание *конца романа* как *многоточия* подчеркнуто И. Кузьмичёвым не только выражением: «загадочные, полные невыразимой горечи и боли слова», но и пробелом, образующим пространство для раздумий в *паузе/молчании* [8, с. 164]. Сказанное убеждает, что утверждение: «…художественное моделирование обладает внутренним ограничением, художественная интерпретация такого ограничения не имеет» [5, с. 253] – полностью подтверждается и моделью русской жизни в романе «Жизнь Клима Самгина» и существующими множественными толкованиями ее.

Высказанное Н. Астрахан положение обозначает еще один важный аспект – художественную интерпретацию романа реципиентом, что во многом определяется его историческим ракурсом. В этом процессе сталкиваются между собой так называемые базовые *интерсубъективные сознания* описываемого М. Горьким периода русской действительности (1880–1918 гг.), приобретающие новые оттенки *интерсубъективные сознания* времен написания романа (1905–1936) и *интерсубъективные сознания* реципиентов, пребывающих в условиях быстро сменяющих одну за другой исторических эпох. Все это проходило через призму мировидения самого писателя и продолжает проходить через субъективные взгляды реципиента, обладающего новым историческим опытом. При этом в процессе рецепций никуда не исчезают мировоззренческие контроверзы – философские, религиозные, художественно-философские концепции. Авторы и источники этих концепций представлены в тексте *номинально*. И будь то Библия, Платон, Т. Мальтус, М. Штирнер, Л. Тол-

стой, Ф. Ницше, Ф. Достоевский, А. Блок, К. Маркс, П. Кропоткин, В. Ленин, К. Леонтьев, Н. Бердяев, Д. Мережковский или кто-либо другой, их учение в целом уходило в подтекст. В самом же тексте актуализировалось только то или иное ключевое для возникшей – часто остроконфликтной – ситуации высказывание. Со временем к этим именам в сознании реципиента прибавляются и начинают функционировать новые имена философов: Э. Гуссерля, М. Хайдеггера, Р. Ингардена, Ж. Дерриды, Г.-Г. Гадамера, М. Мамардашвили и др., которые, в свою очередь, находились в диалогических отношениях с названными в романе М. Горького мыслителями. В зависимости от тезауруса реципиента эти новые имена так или иначе тоже стали оказывать влияние не только на понимание им горьковской модели русской жизни 1880–1918 гг., но и на восприятие – через ее призму – не менее сложной современной действительности. Поэтика романа «Жизнь Клима Самгина» такова, что она способна расширять, углублять, заставлять «дышать» диалогическое пространство духовной жизни России. Нетрудно заметить, что приемы *номинации*, актуализации М. Горьким определенных положений, фиксирование реакций на них персонажей романа, в том числе и Клима, служат фактором, стимулирующим творческое воображение реципиента. Ведь все эти философские системы активно функционируют в *интерсубъективном сознании* XXI в., как и столкновение позиций – революционных, консервативних и либеральных. Об их актуальности в наши дни свидетельствует издание таких антологий, как «Консерватизм» [9] и «Лібералізм» [10], «Націоналізм» [11], а также, к примеру, монография А. Гальчинского «Маркс и современный мир» [12] и др. И тут целесообразно напомнить те смысловые акценты на специфику соединения имен в устах героев романа, в частности, Макарова. Туробоева, Долганова, Лютова и др., которые сделаны Т. Савинковой в статье «“Жизнь Клима Самгина” как культурологический роман. Проблематика и способ организации художественного материала» [13, с. 136–139]. Многие из таких соединений не только говорят о *противоречивости русского национального характера*, на что справедливо указывает Т. Савинкова [13, с. 136], но и проецируют интенции современного реципиента на XXI век, заставляя его искать ответы на те острые дня нынешнего момента вопросы, корни которых крылись уже в горьковском подтексте.

Говоря о способах моделирования русской жизни в горьковском романе, нельзя обойти вопрос о функциональной роли его главного героя. Полнокровный образ Клима Самгина в художественной системе горьковского романа выполнял несколько взаимосвязанных между собой важных функций в организации текста как органического художественного целого, в том числе и в создании образов многих *интерсубъективных сознаний*, которые сливались в единый остроконфликтный до непримиримости образ русского *надинтерсубъективного* сознания. При этом М. Горький тщательно соблюдает естественность изложения, функциональная роль протагониста не подчеркивается, она открывается реципиентом. Одна из функций – композицион-

ная – соединение салонов, которые являются константами в структуре романа, что в свое время исследовал Б. Вальбе, характеризуя одновременно – не употребляя этого термина – интерсубъективный их характер [см. подробно: 14]. Заслуга Б. Вальбе состоит еще и в том, что он один из первых раскрыл прототипы горьковских персонажей, но на прототипы Самгина указал и сам М. Горький. Однако надо заметить, что каждый прототип по своей сути является лишь толчком для художественных интенций, прокладывающих путь к широким и глубоким обобщениям действительности – в образах, размышлениях, поступках, событиях. И в сложнейшей образной системе романа только *межеумка* Клим мог быть и там, и там. Но функция эта не механическая, а смыслообразующая: она органически переходит в следующую функцию Самгина как персонажа. Эта функция заключалась в том, что Клим создавал диалогическое напряжение, возникающее в результате столкновения разных мировоззренческих позиций, внося присвоенные себе мысли людей, не входящих в посещаемые им салоны. Произнесенное чужое слово становилось *кодом*, за которым крылась определенная система взглядов.

И наконец, образ Клима Самгина служил созданию впечатления о противоречивом характере *надинтерсубъективного* сознания в России: «В мозгу Самгина образовалась некая *неподвижная точка*, маленькое *зеркало*, которое всегда, когда он желал этого, *показывало* ему *все*, о чем он думает, как думает, и в чем его *мысли противоречат одна другой*. Иногда это свойство разума очень утомляло его, мешало жить, но чаще он любовался работой этого цензора и привыкал считать эту работу оригинальнейшим свойством психики своей» (курсив мой. – *Л. О.*) [2. XXIV, с. 112].

В этом фрагменте *неподвижная точка*, маленькое *зеркало* и есть *код*, скрывающий за собой обобщающий смысл того многого чужого и противоречивого, доходящего до полной конфронтации, что слышал и хранил в своей памяти Клим, для того, чтобы вынуть из неё в нужный момент нечто эффектное и преподнести его как плод своего ума. Этот *код* говорит о том, что память Клима была неким *фокусом*, собравшим в целостный образ *надинтерсубъективное* сознание, рассыпающееся, но в то же время – иногда причудливо – объединяемое едиными стержневыми вопросами, прежде всего – вопросом о судьбе России.

Для наиболее полного представления о воплощении М. Горьким в романе «Жизнь Клима Самгина» *множественных* сознаний – *субъективного, интерсубъективного* и *надинтерсубъективного* – важно охватить творчество писателя как единый гипертекст. При этом включить в него не только художественные, но и публицистические произведения, в том числе письма, речи и даже воспоминания о нем. Соединение текстов, как утверждает И. Смирнов [15], а за ним и Е. Галета, не может быть механическим, его результатом является *рождение нового текстового смысла* [16]. Такая тенденция уже отчетливо проявляется в горьковедении. К числу работ, написанных под этим углом зрения, относится и монография «М. Горький: текст и гипертекст» [17]. Л. Спи-

ридонова, говоря о *едином горьковском тексте* [4, с. 325–333], отметила и те особенности горьковского метода, которые не объяснены с помощью такого подхода.

Соглашаясь с исследовательницей, хотелось бы отметить еще один аспект: все салоны вмещены в жизненный поток. Не стоит забывать, что неразделимость на главы имеет смысло- и образообразующее значение. Выбранная М. Горьким нарративная стратегия соотносит весь ритм повествования с понятием *река жизни*. Салоны – ограниченное пространство – с их определенным видением мира, предстают как «острова», обтекаемые ее водами. Такое воспроизведение действительности заставляет реципиента, например, вспомнить иное ограниченное пространство – пространство *плота* («На плоту») – и иное видение мира находящимися на нем людьми. Это говорит о том, что структурные элементы романа формируют и восприятие всего горьковского гипертекста. При его интерпретации столкновение интерсубъективных и субъективных сознаний предстает во всем своем разнообразии и широчайшем охвате жизни всех слоев общества. Все стекается к роману «Жизнь Клима Самгина», все с ним перекликается, дополняет его.

Не менее важно и то, что романная структура «Жизни Клима Самгина» каким-то образом способствует вовлечению в диалог героев других романов, принадлежащих к разным слоям общества, в том числе и купцов, таких как Бугров или Савва Морозов, с их представлением о жизни, ее смысле и о мироустройстве в целом. В купцах М. Горьким отражены существенные, сложившиеся в глубине эпох ментальные черты русского характера. В. Захарова, анализируя литературную критику рубежа XIX–XX веков, подчеркивает важную мысль А. Скабичевского, проливающую, на наш взгляд, дополнительный свет на специфику моделирования русской действительности и национального типа М. Горьким: «Специального внимания, – пишет исследовательница, – требует вопрос о восприятии критиками повести “Фома Гордеев”. Как ни странно, в ряде статей приоритетное место занял образ Игната Гордеева, а не Фомы. Показателен в этом отношении «разбор» повести А. Скабичевским в статье “Новые черты в таланте г. Горького”. Так, критик замечает: “…если мы возьмем Игната лишь, в частности, как тип богатого волжского хлеботорговца, то в таком смысле он замечателен своею обобщающей широтой. Между тем на самом деле он еще общее: это тип исторический. Он напоминает нам и новгородских торговых людей, и некоторых московских царей, собирателей Руси – Иоанна III, или Грозного”» [13, с. 126].

Мысль А. Скабичевского позволяет утверждать, что полные жизни горьковские образы одновременно являются и *кодами*, расшифровка которых уводит реципиента вглубь веков, где закладывались основы национального характера.

В завершение уместно будет вспомнить верную мысль А. Луначарского, высказанную им 28 сентября 1932 г. М. Горькому в связи со своими творческими планами – написать книгу о гётевском «Фаусте» как *высшем достижении*:

«…как много, – говорит А. Луначарский, – верного и интересного для нас содержит эта трагедия.

Но это все же *трагедия*. Она полна неразрешенными проблемами, недоумениями и страданиями, которые так и остаются вопиющими» [7, с. 332]. Невольно это суждение бросает отсвет на роман «Жизнь Клима Самгина», выражающий трагедию русской жизни, с теми ее неразрешенными в начале XX в. проблемами, с её никуда не исчезнувшими и по сей день вопиющими недоумениями и страданиями. Вот почему, на наш взгляд, необходимо подчеркнуть, что актуальность горьковской модели русской действительности в романе «Жизнь Клима Самгина» на уровне кризисного сознания конца XIX – начала XX вв. заключается в том, что в ней подняты вопросы, требующие переосмысления в контексте современности XXI в. с акцентуацией гуманистической доминанты.

Примечания

[1] Юрий Николаевич Щербак (1934) – выдающийся украинский писатель.

[2] «Именно фактор Чернобыля подвинул переоценку ценностей полностью прогнившей социалистической системы. <…> Очень важно, что чернобыльский дискурс является посткатастрофическим и посттравматическим, он не только служит способом проговаривания современности и реальних событий, но и формирует новый способ мышления. <…> Уже через несколько лет после аварии Юрий Щербак сказал, что чернобыльский текст должен породить иные художественные формы, другие, чем “Война и мир” или “Тихий Дон”…» (перевод с укр. наш. – *Л. О.*)

Список литературы

1. М. Горький и Р. Роллан. Переписка (1916–1936). – М.: ИМЛИ РАН, 1995. – 544 с.

2. Горький А.М. Жизнь Клима Самгина / Полн. собр. соч.: В 25 т. Худож. произв. – М.: ИМЛИ РАН, 1968–1976. Ссылки даны в тексте с указанием тома и страницы.

3. Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодернізм. – К.: Критика, 2013. – 344 с.

4. Спиридонова Л. Настоящий Горький: мифы и реальность. – М.: ИМЛИ РАН, 2013. – 410 с.

5. Астрахан Н. Буття літературного твору: Аналітичне та інтерпретаційне моделювання: Монографія. – Київ: Академвидав, 2014. – 432 с.

6. Вайнберг И. За Горьковской строкой. – М.: Сов. писатель, 1972. – 399 с.

7. Переписка М. Горького. В 2 т. – М.: Худож. лит., 1986. – Т. 2. – 447 с.

8. Кузьмичев И. Последние дни М. Горького. Документальная повесть. – Н. Новгород: Книги, 2005. – 168 с.

9. Консерватизм: Антологія. 2-е вид. – Київ: ВД «Простір», «Смолоскип», 2008. XXVIII. – 788 с.

10. Лібералізм: Антологія. 2-е вид. – Київ : ВД «Простір», «Смолоскип», 2009. – XXXII. –1128 с.

11. Націоналізм: Антологія. 2-е вид. – Київ: Смолоскип, 2006. – XLIV. – 684 с.

12. Гальчинский А. Маркс и современный мир: Гуманистическая доминанта. – К.: Лыбидь, 2015. – 328 с.

13. Савинкова Т. «Жизнь Клима Самгина» как культурологический роман. Проблематика и способ организации художественного материала // М. Горький и культура. Горьковские

чтения 2010 года: Мат-лы XXXIV Межд. науч. конф. – Н. Новгород: РИ «Бегемот», 2012. – С. 131–140.

14. Вальбе Б. «Жизнь Клима Самгина» в свете истории русской общественной мысли. – М.–Л.: Сов. писатель, 1966. – 286 с.

15. Смирнов И. Продолжение интертекста: элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б.Л. Пастернака. – СПб.: Издат. отдел языкового центра СПбГУ, 1995. – 193 с.

16. Галета О. Від антології до онтології: антологія як спосіб репрезентації української літератури кінця XIX – початку XXI століття. – Київ: Смолоскип, 2015. – 640 с.

17. Оляндэр Л.К. Горький: текст и гипертекст. – Луцк: Волынская обл. типогр., 2005. – 164 с.

GORKY'S ARTISTIC AND PHILOSOPHICAL MODEL OF RUSSIAN LIFE IN THE NOVEL "THE LIFE OF KLIM SAMGIN"

Oliander L.K.

The aim of the article is a characteristic of the artistic model of Russian life in Gorky's novel "The Life of Klim Samgin" carried out taking into account two initial and interacting constant positions – reality artistic modelling and interpretation. The methodological basis for achieving the goal are the works of one of the representatives of the Hermetic tradition F.-D.-E. Schleiermacher, G.-G. Gadamer philosophical hermeneutics, theoretical approaches of M. Bakhtin, Yu. Lotman, T. Gundorova etc. And the results of modern studies of such young literary critics like Ye. Galeta, N. Astrakhan. Particular attention is paid to Gorky's methods of creating the effect of fullness in showing Russian life at the turn of the 19–20th centuries, to expressing conflictual situation by the writer that has developed in time intersubjective consciousness.

***Keywords*:** dialogue, intersubjectivity, code, view, the recipient, structure, artistic interpretation, artistic model.

ГОРЬКИЙ И РУССКИЕ ПИСАТЕЛИ



УДК 82-32

УРОКИ М. ГОРЬКОГО, УСВОЕННЫЕ ПИСАТЕЛЕМ А.С. НОВИКОВЫМ-ПРИБОЕМ И РЕАЛИЗОВАННЫЕ В ЕГО РАННЕЙ ПРОЗЕ

© 2016 ***Виджая Вахью, И.Г. Минералова***
Московский педагогический государственный университет
mig_mama@mail.ru

Поступила в редакцию 01.09.2016.

В статье анализируются различные способы наследования горьковской традиции в раннем творчестве А.С. Новикова-Прибоя. Кумир литературной молодежи, М. Горький в своем творчестве «шел от жизни», беря за основу подлинные события личной жизни или рассказы очевидцев событий, с одной стороны, а с другой стороны, показывал, какое главенствующее значение имеет владение словом, речью, умение выразить словесно увиденное и пережитое. Цель работы – используя сравнительно-исторический, сравнительно-типологический, историко-функциональный методы исследования, показать, как преломляются в стиле молодого А.С. Новикова-Прибоя традиции М. Горького. В ряде произведений А.С. Новиков-Прибой парафразирует приемы М. Горького, обращая внимание на характер психологизма, особенности портрета, ключевые события сюжета и специфику композиции. Проведенное исследование показывает, что А.С. Новиков-Прибой учился у М. Горького не только и не столько освоению идей времени, сколько формам использования очерковых и психологических приемов в индивидуальном стиле.

Ключевые слова: портрет, словесная живопись, традиция, образ, стиль, очерк, конфликт, парафразирование, повествователь.

А.С. Новиков-Прибой, знаменитый прежде всего романом-эпопеей «Цусима», начал публиковаться, как известно, в периодических изданиях во время Первой русской революции. Очерки, написанные по впечатлениям Русско-японской войны, изданные в 1906 г. под псевдонимом А. Затертый, были запрещены, а автор, приобретший репутацию неблагонадежного, должен был покинуть Россию. Но мечты стать писателем и изобразить русскую трагедию, свидетелем и участником которой был, он не оставлял. Более того, находясь за границей, вновь и вновь обращался к писательству, а в основе его произведений всегда были истории из личной жизни.

Мастером, который был для него образцом, он считал Максима Горького и, когда тот пригласил пожить на Капри, счел это едва ли не знаком судьбы. С 1912 по 1913 год А. Новиков, взявший впоследствии псевдоним «Прибой», поселился у М. Горького. Однако не только этот факт был судьбоносным для будущей писательской жизни А.С. Новикова-Прибоя, еще раньше, до похода со второй русской эскадрой на Дальний Восток, он стремился учиться у Горького, который был «буревестником революции».

В 1911 году А. Новиков написал рассказ «По-тёмному» [1], являющийся знаковым в его творческой биографии. М. Горький не только высоко оценил это произведение, но и помог напечатать в журнале «Современник». «Горький поставил меня на ноги. После учёбы у него я твёрдо и самостоятельно вошёл в литературу» [2], – эти слова, как никакие другие, характеризуют и учителя, и ученика. Вслед за названным рассказом будут написаны и опубликованы в периодике и другие, так что к 1914 году А.С. Новиков-Прибой подготовит сборник рассказов, но напечатан он будет лишь в 1917 г.

Именно рассказы указывают на характер ученичества и особенности обретения учеником «собственного голоса».

Талант А.С. Новикова-Прибоя – талант очеркиста, умеющего описывать то, что происходило в его реальной жизни. При этом «бывшее» облекается в формы, указывающие на глубокий психологизм, осознание традиции; владение языком и синтаксисом выдает художника, способного найти свою собственную дорогу, не вступая в жесткую экспериментаторскую полемику с предшественниками. Так, рассказ «По-тёмному», состоящий из 10 маленьких главок, повествует о том, как человек, вынужденный переходить на нелегальное положение, отправляется в опасное путешествие в Англию. Конечно, никаких подобных обстоятельств не было в жизни «учителя» автора, но мастерство описания портового города, психологии людей, их выразительных портретов напоминает рассказ М. Горького «Челкаш» (1894) [3]. Конечно, автор повествования о босяке, люмпене и свободолюбивой натуре, прибегает к приемам, которые обнаруживают в нем романтика: антитеза в основе портретов крестьянина Гаврилы и вора Челкаша, сам конфликт рассказа не может не восприниматься как эпатирующий и парадоксальный. Впрочем, за время, прошедшее с первой его публикации, все, что могло восприниматься как неожиданное и необычное, уже стало восприниматься как трюизм.

У А.С. Новикова-Прибоя нет неоромантического конфликта, зато само предпринимаемое приключение – это не авантюрная выдуманная история, а вполне реалистическое повествование, содержащее почти детективную интригу, лишь отчасти отсылающую к «Челкашу». Таково, например, начало повествования, вызывающее в памяти сцену в кабаке, где происходит «сговор» Челкаша и Гаврилы: «Грязный и жалкий трактирчик, какие бывают только в бедных кварталах. Почерневший потолок. Обои на стенах оборваны, висят клочками. Кое-где виднеются картины лубочного производства. В одном углу скучно тикают большие старые часы со сломанными стрелками. За несколькими столиками сидят извозчики, мелкие торговцы и рабочие. Отдуваясь, звучно прихлебывают из блюдечек горячий чай, пьют водку и жадно уничтожают дрянную закуску. За буфетом, облокотившись на руки, дремлет сиделец, толстый, лысый, в полосатой ситцевой рубахе и засаленном пиджаке» [4, с. 17].

Автор создает жанровую зарисовку, описывая общий план. Фрагменты интерьера, отдельные детали умело поданы крупным планом, так что воссоздают колорит и настрой; и только после этого автор обращает внимание

на посетителей, причем упоминание чая, водки уже настраивает на освоение «атмосферы», так что абстрактное «дрянная закуска» воспринимается не как нечто отвлеченное, а в ряду предметных деталей.

Разворачивание картины требует вовлечения в неё не только живописного, визуального плана, но и чувственно-обонятельного, осязаемого, формирующего эффект присутствия: «Духота. Пахнет поджаренным луком, гнилой пищей и водкой. Над головами клубится облако табачного дыма. Говорят вяло, неохотно, избитыми словами. Изредка кто-нибудь крепко выругается, и то не от сердца, а так себе – по привычке. Ни мысли, ни желаний, точно все уже давно передумано, рассказано и тысячу раз решено. И жизнь кажется такой же бессмысленной, как ход тех часов, у которых сломаны стрелки» [4, с.17].

Как видим, у А.С. Новикова-Прибоя предметная деталь «часы», упомянутая вначале, не является исключительно бытовым объектом, натуралистически характеризующим обстановку. Описание, может быть, реально происходившего не сводится к фактическому и фактографическому, а несет в себе важные образно-художественные смыслы. Далее автор переходит от впечатлений внешнего мира к внутреннему состоянию героя-повествователя: «Я приютился за угловым столиком, в стороне от других. Передо мною стоит наполовину опорожненная бутылка с пивом. Часа уже два сижу я так, занятый одной лишь думой: куда бы скрыться из этого города...» [4, с. 17]. Так экспозиция, как часто бывает у М. Горького, оказывается своеобразной увертюрой, отражающей дальнейшую историю персонажа.

Пройдет герой ад трюма, топки, ад обстоятельств, в которых спасительна товарищеская взаимовыручка. Характерен в плане осмыслении традиции и финал рассказа: «Трофимов, видимо, хотел еще что-то сказать, но от сильного волнения, что ли, как-то растерялся. И, запинаясь, воскликнул только:

– Эх, Митрич! Дай тебе бог счастья!..

– Спасибо тебе, дружище, за все, – ответил я, растроганный.

Глаза его вдруг стали влажными. Он последний раз сильным движением тряхнул мою руку и пошел обратно на пароход» [1, с. 56].

Психологически точны детали, указывающие на характеры персонажей. Можно было бы сказать, что в одинаковых обстоятельствах А.С. Новиков-Прибой менее многословен и менее экспансивен, чем М. Горький: «Я посмотрел в его широкую согнутую спину. Ушел последний человек, знакомый, близкий и понятный мне... А там, впереди... Что там? Какие люди? Какая жизнь? И я, больной телом, но бодрый духом, двинулся в шумно бурлящий поток лондонской суеты» [1, с. 56].

Открытость финала – черта творчества многих писателей в 1910-х гг., какой бы ни была проблематика рассказов, однако смена элегической тональности на бодрую и оптимистичную – примета стиля именно М. Горького.

Другой рассказ А.С. Новикова-Прибоя, на который стоит обратить внимание в интересующем нас аспекте, называется «Подарок», поскольку можно было бы сказать, что в нем, как часто в рассказах М. Горького из цикла «По

Руси», явлены будут житейские истории, но такого соположения анекдота и лирики, при всем сходстве манеры, у «учителя» не встретишь.

Итак, изначально в экспозиции угадывается вновь «увертюрность» описания порта: «В косых лучах заходящего солнца ярко белеют каменные здания портового города, золотятся прибрежные пески и, уходя в бесконечную даль, горит тихая равнина моря. Чистое, точно старательно вымытое небо ласкает синевой, и только к западу низко над землей тянутся узкие полоски облаков. Горизонт будто раздвинут – так широко вокруг! На рейде, построившись в один ряд, стоит военная эскадра. Над кораблями легкой, прозрачной пеленой висит дым. В гавани – несколько коммерческих пароходов и рыбачьих лайб, пришвартованных к бочкам» [4, с.77].

Пейзажную импрессионистическую зарисовку сменяет зарисовка жанровая: игривый разговор матросов с торговкой, плавно перетекающий в разговор с миловидной барышней: «– Передайте, пожалуйста, ему вот эту корзинку. Только будьте с нею как можно осторожнее: в ней деликатные вещи. Если что случится, брат вас накажет...

Своими манерами, вкрадчивостью и беспокойством она напоминает кошку, собирающуюся на глазах хозяев совершить преступление. Это заметил бы каждый, но не замечают этого матросы, которые смотрят на нее восхищенными глазами, слушают, как сочный ее голос звенит, точно ручей.

– Будьте спокойны, барышня, – говорит Дубов.

А женщина, подавая ему небольшой запечатанный конверт, добавляет:

– Письмо тоже передайте Петрову.

– Есть!

Женщина торопливо уходит» [4, с. 77].

Корзинка с «деликатным» подарком – и интрига, и свернутый сюжет, оказывающийся за границами повествования. В подобных художественных обстоятельствах Горький, несомненно, стремится мотивировать поведение героев, тогда как Новиков-Прибой сохраняет интригу, более рассчитывая на читателя, чем «учитель».

Разрешение складывающегося конфликта вновь неожиданно и одновременно жизненно: «Тут выступает вперед боцман Груздев, до сих пор не спускавший серых зорких глаз с ребенка» [4, с. 82]. Портрет боцмана, развернутый, подробный, можно было бы сказать: живописный, выполненный в лучших традициях монументальной живописи, предваряет счастливую развязку истории: «Это мужчина лет сорока, здоровый, жилистый, точно скрученный из стального троса. Смуглое от загара лицо его в шрамах, покрыто мелкой сетью морщин и жесткой, как иглы ежа, щетиной, отчего оно кажется грубым, точно вырубленное на скорую руку топором. Он – бесстрашный моряк, “сорви-голова”, с матросами обращается сурово, ругая провинившихся отборными словами, пуская в ход кулаки. Теперь же он смотрит еще более свирепо, чем когда-либо, и, выпятив крепкую грудь, отдавая честь, глухо обращается к старшему офицеру:

– Ваше высокобродье, дозвольте мне ребенка взять...

– Для чего? – удивленно спрашивает тот.

– Вспою и вскормлю его... Бездетный я... Вот и будет у меня за сына...» [4, с. 82].

И в данном рассказе, как видим, сходятся два «вектора» традиции: тенденция, воспринятая Новиковым-Прибоем от Горького, но в не меньшей степени и момент, напоминающий о К.М. Станюковиче, с его рассказами «Нянька» [5], «Максимка» [6], например. Именно поэтому даже соединение жанровых линий у А.С. Новикова-Прибоя определяется не идеологической заданностью или философскими пристрастиями, или общей романтической настроенностью, а стремлением описать жизненные коллизии в их правдивости и жизненной полноте, а потому очерковое начало у него столь многосоставно.

Горьковской традицией дышит описательный план рассказа «Шалый», который композиционно состоит из 4 частей, но тональность, как увидим, задана началом: «После обеда в сопровождении квартирмейстера явился он на канонерскую лодку “Залетную”, стоявшую на малом рейде, и сразу же обратил на себя внимание всей команды. Матросы только что кончили отдых и, залитые жгучими лучами весеннего солнца, перевалившего за полдень, распивали чай. В прозрачной синеве неба кое-где дремали белоснежные облака. Море, спокойное вдали, лениво плескалось и притворно ласково терлось о железо бортов судна. По рейду, разводя волну, проходили портовые буксиры, легко скользили ялики и шлюпки. Слышались гудки пароходов, выкрики людей, свистки капралов» [7, с. 217].

Другой пример введения в историю, которых достаточно у странника М. Горького, представлен в рассказе «Одобренная крамола»: «В окна флотского экипажа смотрит осенняя ночь, темная и холодная. Нудно завывает ветер, как изголодавшаяся нищенка, и нетерпеливо барабанит о стекла каплями дождя; он словно сердится, что внутри этого длинного кирпичного здания, в выбеленных камерах, ярко горят газовые рожки и царит тепло. В такую погоду никому не хочется идти в город: матросы сидят на своих койках, покрытых серыми одеялами, скучают, распивают чай, в шутку перебраниваются, читают или же слоняются из одной роты в другую по знакомым и приятелям. Какой-нибудь старый моряк рассказывает о своих приключениях в дальних плаваниях, о чудесах жарких стран, ловко переплетая действительность с красивым вымыслом и вызывая удивление у молодежи» [8, с. 66].

Особенный интерес М. Горького к книге, ее роли в становлении личности очевиден не только в автобиографической прозе, эти моменты всегда оказываются узловыми в осмыслении жизни героями и других произведений: Фомой в повести «Фома Гордеев», Ильёй Луневым в романе «Трое», Матвеем в «Исповеди» и др.

Есть рассказы, в которых книга оказывается смыслообразующей деталью, другие будут названы именно «Книга». В рассказе А.С. Новикова-Прибоя «Одобренная крамола» в заглавие вынесен ее парафразис, а перед глазами

читателей встает портрет «книжника» и вхождение матросов в мир книги: «Пахнет особым казарменным запахом. В одной из камер машинный квартирмейстер первой статьи Дмитрий Брагин, сидя на корточках у раскрытого сундука, перелистывает толстую, только что разрезанную книгу. Его большая круглая голова упрямо наклонена, черные брови строго нахмурены, а маленькие подслеповатые глаза быстро шарят по страницам. Всегда одинокий, он среди команды считается загадочным человеком. Если кто-нибудь из матросов ругает начальство, он говорит:

– Ты, брат, тише!

– А что? – спрашивает тот.

– Всякая власть от бога.

– А ты откуда знаешь?

– Так святые отцы говорят, – отвечает Брагин, но смотрит на матроса так насмешливо, точно подзадоривает его.

Иногда вытащит из сундука библию, как бы стараясь цитатами из нее подтвердить свою мысль, но читает те места, где говорится как раз обратное.

– Нет, не то, заявит вдруг он, кладя библию обратно в сундук. Забыл я, где это за власть-то говорится. После найду...» [8, с. 66].

В то же время в глазах начальства это – примерный унтер-офицер, хорошо знающий свое дело, исправно служащий и усердно посещающий церковь. Матросы отзываются о нем по-разному:

«– Не поймешь его... Не то больно умен, не то пустая голова.

– Он только с виду дубина стоеросовая, а черепок у него работает на тридцать узлов...

Брагин, просматривая книгу, сияет весь, словно жених перед желанной невестой.

– Вот это здорово! – хлопнув ладонью по книжке, восторженно восклицает он.

– Ты что это? – спрашивают его матросы.

– Так... Книгу хорошую достал. После справки вслух буду читать... Вы отродясь ничего подобного не слыхали» [8, с. 67].

И, как в произведениях М. Горького, книги обнаруживаются в бесценном сундуке: «Брагин перебирает свои книги, едва умещающиеся в сундуке. Тут «Сила и материя» Бюхнера и «Четьи-Минеи», «Библия» и сочинения Штрауса, «Требник» и «О происхождении видов» Дарвина. Вся крышка сундука залеплена картинками с изображениями святых отцов.

– Сколько, поди, денег потратил на эту чепуху, а для чего, спрашивается? – замечает один марсовой, лежа на кровати и зевая во весь рот» [8, с. 67].

Как видим, горьковская традиция реализуется в творчестве А.С. Новикова-Прибоя многопланово, в форме переосмысления различных граней очерка: экспозиции-увертюры, портрета персонажа, описательно-интерьерной семантики в повествовании, особых способов организации сюжетного плана и интриги рассказа. Все эти открытия пригодятся молодому писателю, когда

он приступит к воссозданию масштабного полотна «Цусима». Однако и до настоящего времени имя М. Горького используется разного рода критиками для того, чтобы подтвердить свое негативное отношение к роману А.С. Новикова-Прибоя, с которым был связан смысл всей его жизни. В доказательство приводятся реплики мэтра в адрес писателя, который якобы не исправляет ничего в однажды написанном.

В основу негативной реплики М. Горького на сей счет легло недоразумение, поскольку корреспондент, бравший интервью у писателя, вольно обошелся с его высказыванием и опубликовал «отсебятину», за которую впоследствии извинился, но слова Горького уже «разлетелись».

Другая, не просто негативная, но представляющаяся и сейчас убийственной, реплика содержится в письме М. Горького к Л.Л. Авербаху, известному РАППовцу, так что читатель должен сделать поправку на тип адресата, который М. Горький не мог не учитывать. Размышляя о современной литературе и современных писателях в 1933 г., он пишет: «У нас, к сожалению, наблюдается торопливая и вредная тенденция «перехваливания» и уже существует довольно много книг плохих, но «перехваленных» критикой. Кажется, в число таких книг будет включена и «Цусима» Новикова-Прибоя, книга архаически многословная и едва ли правдиво изображающая ее главного героя, каковым является сам автор, далеко «не герой», как я знаю. Во втором томе он дает морское сражение, вероятно, в тех тонах и красках, как это дано К. Фарреро. Нужно заранее ***сообразить, как такие тона и краски могут повлиять на молодых краснофлотцев, которые живут, может быть, накануне боя*** и должны идти в бой не на погибель свою, а – на победу» [9, с. 618].

Стоит обратить внимание на вводные конструкции в письме М. Горького, демонстрирующие факультативность высказывания, с одной стороны, а с другой – указывающие на его тенденциозность, поскольку автора в данном письме заботит не столько реалистичность, правда изображения трагических событий истории, сколько то настроение, которое будет транслироваться не читателю вообще, а именно краснофлотцам. Впрочем, замечания о многословности и тональности повествования могли бы быть переадресованы и незавершенной эпопее самого Горького, но это уже другой вопрос.

Несомненно, роль М. Горького в судьбе А.С. Новикова-Прибоя, таким образом, оказывается двойственной: поддержал, вдохновил своими собственными произведениями в начале творческого пути, а высказавшись по поводу «Цусимы», дал повод тем, кто не особенно вчитывался, отнестись к роману с пренебрежением, поскольку авторитет М. Горького был непререкаемым и оценки его широко тиражировались.

Список литературы

1. Новиков-Прибой А.С. По-тёмному // Собр. соч.: В 5 т. – М.: Правда, 1963. – Т. 1. – С. 17–56.

2. Новиков-Прибой А. События – Великие люди [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://velchel.ru/events/date/2759/aleksey-novikov-priboy.

3. Горький А.М. Челкаш / Полн. собр. соч.: В 30 т. – М.: ГИХЛ, 1949–1956. – Т. 1. – С. 358–390.
4. Новиков-Прибой А.С. Подарок / Собр. соч.: В 5 т. – М.: Правда, 1963. – Т. 1. – С. 77–84.
5. Станюкович К.М. Нянька / Морские рассказы. – М.: Худож. лит., 1986. – С. 82–141.
6. Станюкович К.М. Максимка / Морские рассказы. – М.: Худож. лит., 1986. – С. 185–214.
7. Новиков-Прибой А.С. Шалый / Собр. соч.: В 5 т. – М.: Правда, 1963. – Т. 1. – С. 217–232.
8. Новиков-Прибой А.С. Одобренная крамола / Собр. соч.: В 5 т. – М.: Правда, 1963. – Т. 1. – С. 66–71.
9. Горький М. Письмо Л. Авербаху / Горький и его корреспонденты. – М.: ИМЛИ РАН, 2005. – С. 618.

LESSONS BY M. GORKY THE WRITER A.S. NOVIKOV-PRIBOY LEARNT AND PRACTICED IN HIS EARLY PROSE

Wijaya Wahyu, I. Mineralova

The article analyzes different means of inheriting the tradition of M. Gorky by A.S. Novikov-Priboy in his early works. The idol of young writers, Maxim Gorky, on the on hand, “relied on the life” in his creative work, using as a basis true stories of his own life or stories of eyewitnesses and on the other hand illustrated what is the principle value of mastering the word, the speech, the skill of expression by words the seen and bygone. The purpose of the work is to determine the means of expression of Maxim Gorky style features in the prose of A.S. Novikov-Priboy. He paraphrases stylistic methods of M. Gorky and focuses the attention on the nature of psychological logic, particular qualities of the portrait, key points of the story and the specific nature of composition. The methods of the study are comparative and historical, comparative and typological, historic and functional, all of which were mastered and expertly developed by F.I. Buslaev, Y.M. Lotman, Y.I. Mineralov. This study designates that A.S. Novikov-Priboy learnt from M. Gorky not only the ways of mastering the ideas of time, but also the means of use the essay and psychological methods through his individual style.

***Keywords*:** portrait, word picture, tradition, image, style, essay, conflict, paraphrasing, narrator.

УДК 82-1/-9

ОБРАЗ ОГНЯ В «ИСПОВЕДИ» М. ГОРЬКОГО И «БЛЕДНОМ ОГНЕ» В. НАБОКОВА

© 2016 г. ***М.Д. Жигачева, И.Г. Минералова***
Московский педагогический государственный университет
Pripevochka93@mail.ru
Mig_mama@mail.ru

Поступила в редакцию 01.09.2016.

Среди произведений Владимира Набокова американского периода большой интерес представляет роман «Бледный огонь», который является смелым экспериментом в области жанрового синтеза. Его скрытая исповедальность наводит на мысли о сравнении его с произведением другого великого писателя начала XX века – «Исповедью» Максима Горького. Цель данной работы заключается в раскрытии образа огня в «Исповеди» и «Бледном огне». В ходе работы применялись такие методы, как сравнительно-исторический и историко-функциональный. Проанализировав данные произведения, приходим к выводу, что в «Исповеди» и «Бледном огне» именно огонь является сквозным объединяющим образом, связующим сюжет. В обоих произведениях авторы воссоздают исповедь, но если Горький воссоздает ее вполне реалистически, то у Набокова это причудливая игра, хитросплетения и взаимоотражения аллюзивного света, в которых угадывается модернизм с его выраженным экспериментаторством.

Ключевые слова: Горький, Набоков, стиль, характер, повествование, жанр, образ, аллюзия.

Сюжет повести М. Горького «Исповедь», впервые напечатанной в сборнике товарищества «Знание» за 1908 год, основывается на испытании веры, идеи, правды. Характер изображаемых в произведении событий, действий, состояний героев определил сюжетно-композиционные, содержательные особенности формы исповеди. Исповедь в литературе – это произведение, в котором повествование ведется от первого лица, рассказчик посвящает читателя в самые сокровенные глубины собственной духовной жизни, стремясь понять себя и свое поколение. Изначально исповедь – жанр религиозный, так что его литературная интерпретация служит раскрытию внутреннего мира человека, его души, разоблачению дурных свойств натуры и обретению правды, поскольку смысл исповеди для верующего человека – покаяние перед Богом. Объединяющими моментами религиозной и литературной исповеди выступают искренность, открытость, желание высказаться, а также отсутствие какого-либо принуждения. Кроме того, содержательно в исповеди определяющим является самоосуждение, раскаяние. Отличаются же исповедь религиозная и литературная, прежде всего, по своей ведущей цели: цель религиозной исповеди – покаяние вообще, человек стремится очиститься от греха, получить прощение и благодать; цель же литературной исповеди – рассказать читателю

о поступках и возможных заблуждениях автора, объявить, что последний познал истину и хочет поделиться своим пониманием добра и зла с читателем, тем самым наставляя его на путь истинный [1].

«Исповедь» М. Горького в какой-то мере совмещает в себе и черты канонической исповеди с ее чистосердечным покаянием, стремлением и потребностью героя к самоочищению и покаянию, и черты романтической исповеди начала XIX века в лермонтовских традициях самораскрытия, самоанализа героя, душевный опыт которого развивается от наблюдения над собой и окружающими, противопоставления себя собеседнику, к тайным признаниям и вызову, и черты реалистической исповеди как формы проявления моментов наибольшей психологической напряженности героев, в состоянии срыва и необходимости излить давно назревшее у Ф.М. Достоевского и психологического анализа самого процесса созревания мысли и ее изложения у Л.Н. Толстого [2].

Особенно важно в свете рассматриваемого нами вопроса, что образы огня и света симптоматичны, потому что несут семантику откровения и блага, с одной стороны, и геенского огня и ада – с другой, так что представления о стихии огня легли в основу анализируемого нами произведения. Огонь проникает во все уровни повествования, выполняет сюжетную, стилистическую и композиционную роли, образует символический план. Многие, казалось бы, будничные действия сопровождаются «освещением» их: «Вот я в комнате; на стене лампа горит, в углу, под образами» [3, с. 264]; «Пришли в пекарню, зажёг он огонь» [3, с. 274]. Да и работа на заводе описывается героем не иначе как преисподней: «Внизу – завод жадно оскалил красные зубы: гудит, дымит, по-над крышами его мечется огонь, рвётся кверху, не может оторваться, растекается дымом.» [3, с. 355]. Далее: «Вцепился завод в землю, придавил её и, ненасытно алчный, сосёт дни и ночи, задыхаясь от жадности, воет, выплёвывая из раскалённых пастей огненную кровь земли. Остынет она, почернеет, – он снова плавит, гудит, гремит, расплющивая красное железо, брызжет искрами и, весь вздрагивая, тянет длинные живые полосы, словно жилы из тела земного. <…> В огне и громе, в дожде огненных искр работают почерневшие люди, кажется, что нет им места здесь, ибо всё вокруг грозит испепелить пламенной смертью, задавить тяжким железом; всё оглушает и слепит, сушит кровь нестерпимая жара, а они спокойно делают своё дело, возятся хозяйски уверенно, как черти в аду, ничего не боясь, всё зная» [3, с. 367]. Однако рабочие показаны совсем не «исчадиями ада»: «Каждый из них среди людей – светел и приятен, как поляна в густом лесу для заплутавшегося; каждый тянет к себе рабочих, которые посмышлёнее, и все Михайловы ребята в одном плане держатся, образуя на заводе некий духовный круг и костёр светло горящих мыслей» [3, с. 368].

Также огонь мы видим и в описаниях внешности героев, например: Ларион («пробегает поползень <…> по рыжей голове его и путается в огневых волосах [3, с. 221]); Титова («пилит он мне сердце тупыми словами своими, усы у него дрожат и в глазах зелёный огонёк играет [3, с. 246]); Ольги («в памяти

жена стоит, ни в чём не повинная; синие глаза её тихими огнями теплятся, зовут» [3, с. 259]); Татьяны («то бледнеет она и хмурится, то вдруг загорятся щёки её румянцем и глаза огнём, возбуждает это меня» [3, с. 268]).

Образ огня у Горького, повторимся, неразрывно связан с религией и верой. Слово огонь нередко употребляется как метафора для обозначения тяжкого испытания или великой потери. Поступки героя, его вера или неверие так или иначе знаменуются огневым явлением. Найденная в колодце икона светится «божественным» сиянием: «…на дне колодца – сияние. Собрала она народ, земский явился, поп пришёл, Ларион прибежал, спустили в колодезь человека, и поднял он оттуда образ «Неопалимой купины» [3, с. 229]. Когда оказывается, что это всего лишь фокус, герой в первый раз серьезно огорчается тому, что причиной чуда была не вера. Однако в конце автор показывает нам, что истинные чудеса веры существуют: «Тяжело и медленно поднимается в гору народ, словно тёмный вал морской, красной пеной горит над ним золото хоругвей, брызгая снопами ярких искр, и плавно качается, реет, подобно огненной птице, осиянная лучами солнца икона Богоматери» [3, с. 386].

Вступая на путь служения Господу, размышляя о вере, он сравнивает людей со свечами, отмечает очистительную силу огня: «Всенощная служба больше утренней приятна мне была; к ночи, трудом очищенные, люди отрешаются от забот своих, стоят тихо, благолепно, и теплятся души, как свечи восковые, малыми огоньками; видно тогда, что хоть лица у людей разные, а горе – одно» [3, с. 223]. Ближе к концу повествования его слова подтверждает отец Иона: «Видят они, что правда всё ярче горит – потому всё больше людей зажигают пламя её в сердце своём, – видят они это и пугаются!» [3, с. 339]

Но все же главное, с чем сопряжен образ огня у Горького – внутреннее состояние героя: «…в ночь на молитве помянул я имя его – вспыхнула душа моя гневом» [3, с. 243]; «…С того дня нечисто зажил я; началась для меня какая-то тёмная и пьяная полоса, заметался парень, как голубь на пожаре в туче дымной» [3, с. 247]; далее: «…сжал зубы, будто этим хотел мысли свои сдержать, а мысли разгораются, как угли, жгут меня» [3, с. 293]. Будучи в сложных ситуациях, проходя испытания, герой мучается от испепеляющего его душу огня: «Промозглая темнота давит меня, сгорает в ней душа моя, не освещая мне путей, и плавится, тает дорогая сердцу вера в справедливость, во всеведение божие. Но яркой звездою сверкает предо мной лицо отца Антония, и все мысли, все чувства мои - около него, словно бабочки ночные вокруг огня» [3, с. 294]; и, как и другие люди, он подвержен сомнениям: «…тайный огонь безмолвных дум превращает в пепел законы их и что возможен – возможен! – иной закон!» [3, с. 315]

Решив жениться, герой поступает не по совести, строя дом для будущей жены на краденные и утаенные деньги. Дом впоследствии сгорает, наводя героя на новые мысли о воли и каре божьей: «Сначала я подумал, что это солнце шутит – обняло его красными лучами и поднимает вверх, в небеса к себе, однако вижу – народ суетится, слышу огонь свистит, дерево потрескивает.»

[3, с. 249] Но горит не только нечестно нажитое имущество, но и сам герой, объятый адским пламенем (его сжигает адов огонь искушения – отвергающий и испепеляющий прошлое): «Вспыхнуло сердце у меня, вижу бога врагом себе, будь камень в руке у меня – метнул бы его в небо. Гляжу, как воровской мой труд дымом и пеплом по земле идёт, сам весь пылаю вместе с ним и говорю: – Хочешь ли ты указать мне, что ради праха и золы погубил я душу мою, – этого ли хочешь? Не верю, не хочу унижения твоего, не по твоей воле горит, а мужики это подожгли по злобе на меня и на Титова!» [3, с. 249–250]. И далее: «Догорел мой дом раньше, чем угасло возмущение моё» [3, с. 249–250]. Огонь здесь не просто символ, он – живое существо, поступающее так или иначе по воле Господа: «Погас пожар, стало тихо и темно, но во тьме ещё сверкают языки огня, точно ребёнок, устав плакать, тихо всхлипывает» [3, с. 249–250].

В финале повести мы видим, что огонь – суть его, что он несет его через всю свою жизнь, огонь освещает путь к истине: «Сидел и слушал, как всё, что видел и познал я, растёт во мне и горит единым огнём, я же отражаю этот свет снова в мир, и всё в нём пламенеет великой значительностью, одевается в чудесное, окрыляет дух мой стремлением поглотить мир, как он поглотил меня» [3, с. 389]. И огонь же поглощает его, нельзя не вспомнить, что именно горением в неугасимом огне изображается ужасное состояние грешников в аду [4].

Что же касается «Бледного огня» В. Набокова, то именно это произведение является одним из самых загадочных у писателя. Композиция романа представляет собой текст в тексте. Роман делится на написанную Шейдом поэму в 999 строк и комментарий с предисловием к этой поэме, написанные Чарльзом Кинботом, главным рассказчиком. Они – преподаватели в одном из провинциальных американских университетов, к тому же соседи. Основному «речевому действию» романа – поэме и комментарию – предшествовали события, о которых и было подробно рассказано в комментарии. Рассказчик, согласно своей версии истории создания поэмы «Бледный огонь», сам предложил поэту ее сюжет, но поэт, как оказалось впоследствии, этот сюжет совершенно не использовал. Комментарий Кинбота, таким образом, представляет собой интерпретацию той воображаемой поэмы, которую он хотел навязать Шейду, сюжет, который все подробнее и подробнее разворачивается в комментарии, не имеет практически никакого отношения к реальной поэме. Он посвящен несуществующей стране Zembla, в которой некогда правил «король в изгнании» Кинбот: «Позвольте же мне сказать, что без моих примечаний текст <…> попросту не имеет никакой человеческой значимости, ибо человеческой значимости такой поэмы, как эта <...> не на что опереться, кроме человеческой значимости самого автора, его среды, пристрастий и прочее – а все это могут ей дать только мои примечания» [5]. Впрочем, отчасти сама поэма провоцирует на такое заключение, ибо в ней сказано, что жизнь человека – это комментарий к темной поэме без конца: «Коли я верно понял смысл этого брошенного вскользь замечания, как поэт полагает, жизнь человека есть лишь череда сносок к громоздкому, темному, неоконченному шедевру». Эта сентен-

ция одновременно отсылает нас к «Макбету» Шекспира» («жизнь – это рассказ, рассказанный идиотом, не имеющий никакого смысла, но полный шума и ярости»), и к трагедии «Тимон Афинский»: «Луна – это наглый вор, / И свой бледный огонь она крадет у солнца».

Очевидно, название поэмы было взято из этих строк. Здесь же кроется характерная для XX в. эстетическая онтология, в соответствии с которой текст есть нечто первичное и фундаментальное по сравнению с материальной реальностью, которая есть лишь кажимость (appearance) [5]. Так, следуя набоковским подсказкам, неопытный отгадчик авторских загадок может прийти к выводу, что заглавие поэмы Джона Шейда «Бледный огонь» восходит к шекспировскому пассажу о ворах – солнце, луне и море – из третьей сцены четвертого акта «Тимона Афинского». Дабы проиллюстрировать тему искусства как грабежа, похищения. Набоков строит свой «Бледный огонь» по принципу trompe l'oeil, вписывая подлинную историю и реально существующие литературные тексты в вымышленную земблянскую канву. Шекспир, признанный английский мастер литературного воровства, неизбежно оказывается источником для воров позднейшего времени [6]. Цитату из «Тимона Афинского» можно было бы счесть источником названия романа, если бы речь в нем шла только лишь об отражениях (в том числе интерпретациях литературного произведения), либо просто о краже рукописи Шейда Кинботом. Однако невозможно понять, какое отношение имеет такое название собственно к поэме, в которой речь идет о смерти дочери Джона Шейда и о потустороннем мире [6]. Но существует, как обычно у Набокова, еще один, второй слой. В трагедии «Гамлет» Призрак, или Тень, прощаясь с Гамлетом, говорит (Акт I, сцена V):

Fare tee well at once,
The glow-worm shows matin to be near,
And 'gins to pale his uneffectual fire.

Существующие переводы не передают его слова с достаточной точностью, однако, без них не представляется возможным понять суть:

Прощай! прощай! Светящийся червяк
Мне говорит, что близко утро:
Бессильный свет его уже бледнее...
(А. Кронеберг);

Но теперь прощай!
Уже светляк предвозвещает утро
И гасит свой ненужный огонек.
(М. Лозинский) [7]

Отсылки к пьесам Шекспира видны в зеркале «Бледного огня» весьма отчетливо. Универсальность шекспировского искусства делает его художественный мир вполне подходящим пространством для встречи американского преподавателя английской литературы Джона Шейда и земблянского короля-уче-

ного Кинбота. Вплетая пьесы Шекспира в ткань «Бледного огня», Набоков, таким образом, отдает дань английскому началу своего творчества [7].

Набоковский огонь – это не искупительный огонь Горького, не пожар, не горение свечи, это – свет. Это горение мыслей в голове Кинбота, это лучи воспоминаний, это тусклые огоньки призраков, «кружки бледного света», которые видит покойная дочь Шейда Хейзел. К примеру, Кинбот жалуется на то, что при всем старании заставить Шейда воссоздать «в поэме ослепительную Земблю, горевшую в мозгу», он понимает, насколько беспочвенными оказались его надежды, или же ловит себя на мысли о «заимствовании некоего опалового отсвета пламенной сферы моего поэта» [8, с. 96]. Его образы в высшей степени расплывчаты и аллюзивны. Импрессионистичность повествования формирует ассоциативный, многогранный и в то же время камерный образ огня, не восходящий к полифункциональности символических значений, наличествующих, к примеру, у Горького. Широкими «мазками» Набоков пишет полотно своего романа, насыщая его перекликающимися, дробящимися, отражающимися друг в друге образами.

Таким образом, анализируя образ огня у Горького и Набокова, приходим к выводу, что огонь – прежде всего соединение созидательного и разрушительного начал. Он – символ жизни, но также и потусторонний свет смерти. В «Исповеди» и «Бледном огне» именно он является сквозным объединяющим образом, связующим сюжет. Справедливым будет добавить, что в обоих произведениях авторы воссоздают исповедь, но если М. Горький воссоздает ее вполне реалистически, то у В. Набокова, со временем полностью отошедшего от религии, это причудливая игра, хитросплетения и взаимоотражения аллюзивного света, в которых угадывается модернизм с его выраженным экспериментаторством.

Список литературы

1. Пригарина А.С. Религиозная исповедь как прототип общелитературных жанров. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL:http://cyberleninka.ru/article/n/religioznaya-ispoved-kak-prototip-obscheliteraturnyh-zhanrov – Дата обращения 15.03.2016.

2. Ширванова Э.Н. Повесть М. Горького «Исповедь»: к вопросу о жанре. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL:http://elibrary.ru/item.asp?id=21102301 – Дата обращения 15.03.2016.

3. Горький М. Исповедь. Полн. собр. соч. – М.: Наука, 1971. – Т.9. – 587 с.

4. Бажанов А.М. (архимандрит Никифор) Иллюстрированная полная популярная Библейская энциклопедия. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL:http://azbyka.ru/otechnik/Nikifor/biblejskaja-entsiklopedija/2986 – Дата обращения 15.03.2016.

5. Руднев В. Словарь культуры XX века. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL:http://bookz.ru/authors/rudnev-vadim/slowar/page-5-slowar.html – Дата обращения 15.03.2016.

6. Мейер П. Найдите, что спрятал матрос: «Бледный Огонь» Владимира Набокова – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL:http://libatriam.net/read/353863/0/#ch32 – Дата обращения 15.03.2016.

7. Люксембург А., Ильин С.. Комментарий к роману «Бледный огонь». – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL:http://lib.ru/NABOKOW/palefirecomm.txt – Дата обращения 15.03.2016.

8. Бойд Б. «Бледный огонь» Владимира Набокова: Волшебство художественного открытия. – СПБ.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2015. – 576 с.

IMAGE OF FIRE IN THE "CONFESSIONS" BY M.GORKY AND "PALE FIRE" BY VLADIMIR NABOKOV

M. Zhigacheva, I. Mineralova

Among the works of Vladimir Nabokov's American period, the novel "Pale Fire", a bold experiment in genre synthesis, is of great interest. Its implicit confession suggests comparing it with the work of another great writer of the beginning of the 20th century – "Confession" by Maxim Gorky. The purpose of this work is to discover the image of fire in the "Confession" and "Pale Fire". Different methods such as such as comparative-historical and historical-functional were used in this research. The analysis of this works leads to conclusion that the fire is the unifying, binding the story image, that is common for both the "Confessions" and "Pale Fire". In both works, the authors reconstruct the confession, but Gorky recreates it in realistic way, and for Nabokov it is a quirky game, cobweb and mutual reflections of light of allusions, in which it is easy to see modernism with its expressive experimentations.

Keywords: Gorky, Nabokov, style, character, narrative, genre, image, allusion.

УДК 82-1/-9

ХРИСТИАНСКИЙ ПРАЗДНИК В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ АВТОРОВ «ЗНАНИЯ»: МЕТОДОЛОГИЯ СОПОСТАВЛЕНИЯ

© 2016 г. ***Д.А. Завельская***
Московский православный институт св. Иоанна Богослова
daralzav@gmail.com

Поступила в редакцию 01.09.2016.

Рассмотрены различные аспекты изображения христианского праздника в русской реалистической литературе начала XX в. Предложены сравнительный и аналитический методы изучения изобразительных принципов на основе исторической поэтики и типологии жанров. Основой сравнения служит соотнесение предметных образов с картиной мира, религиозным и этическим смыслом бытия. Вводится типологическое разграничение «пасхального текста» и «пасхального рассказа» как двух базовых моделей, восходящих к различным этапам освоения в литературе смысла Пасхи. В «пасхальном тексте» преобладают природные образы и лиризм; в «пасхальном рассказе» – нравоучительная линия сюжета, социальные аспекты и бытовой контекст, восходящий к «рождественскому рассказу». Выдвинута гипотеза о значимости эдемского первообраза для осмысления предметного мира как благого дара. Продемонстрированы различные варианты трансформации религиозных смыслов в светской литературе.

Ключевые слова: праздник, христианство, литература, традиция, образ, жанр, реализм, Горький, Гарин-Михайловский, Куприн, Шмелев.

Изучение христианской традиции – серьезный и широкий научный процесс, требующий системного и академичного подхода, который можно выработать при детальном и углубленном рассмотрении обширного гуманитарного материала.

В частности, весьма перспективно изучение светской литературы, так или иначе включающей в себя аспекты традиции и религиозные образы. *Церковные праздники* – одна из тем, которые можно рассмотреть в качестве основы для типологизации *религиозных образов* в русской реалистической литературе начала XX в.

Для наиболее полноценной систематизации при анализе образов необходимо учитывать проблему выявления *литературной традиции* и, по возможности, тех значимых *смыслов*, которые реализуются в изобразительном и сюжетном планах. Задачей здесь станет анализ произведений, преимущественно относящихся к «знаниевскому» периоду творчества писателей, по возможности – опубликованных в сборниках товарищества «Знание», которые были наиболее репрезентативными в отношении творческой и идейной программы сообщества.

1. Прежде всего рассмотрим текст самого **Горького**, в данном случае – его крупное произведение **«Жизнь Матвея Кожемякина».**

Здесь упоминаются Пасха, неназванные праздники, картины после Дня памяти пророка Илии (в монастыре).

Вот основные показательные фрагменты:

Было это на второй день Пасхи; недавно стаял последний вешний снег, от земли, нагретой солнцем, густо поднимался тёплый и душистый парок, на припёке появились прозрачные, точно кружева, зелёные пятна милой весенней травы [1, с. 127].

Пили чай, водку и разноцветные наливки, ели куличи, пасху, яйца. К вечеру явилась гитара, весёлый лекарь разымчиво играл трепака, Власьевна плясала так, что стулья подпрыгивали… [1, с. 132]

– Идёшь ты на барже, а встречу тебе берега плывут, деревни, сёла у воды стоят, лодки снуют, словно ласточки, рыбаки снасть ставят, по праздникам народ пестро кружится, бабьи сарафаны полымем горят – мужики-то поволжские сыто живут, одеваются нарядно, бабы у них прирабатывают, деньги – дороги, одежа – дешева! [1, с. 144]

По праздникам, сверх всего, пекли пироги с капустой, морковью, с луком и яйцами, с кашей и рыбьими жирами, а в постные дни ели окрошку из сушёного судака и сазана, толокно, грибные похлёбки, горох, пареную брюкву, свёклу и репу с патокой [1, с. 182].

В праздничные вечера в домах и в палисадниках шипели самовары, и, тесно окружая столы, нарядно одетые семьи солидных людей пили чай со свежим вареньем, с молодым мёдом. Весело побрякивали оловянные ложки, пели птицы на косяках окон, шумел неторопливый говор, плавал запах горящих углей, жирных пирогов, помады, лампадного масла и дёгтя, а в сетях бузины и акации мелькали, любопытно поглядывая на улицу, бойкие глаза девиц [1, с. 223].

Миновал грозовый Ильин день, в этом году такой же нестерпимо палящий, как и все дни насмерть сухого лета; отошёл трёхдневный праздник, собравший сюда тысячи народа; тугая послепраздничная скука обняла монастырь. По двору, в смолистом зное, точно мухи по стеклу, ползают усталые, сердитые монахи, а старый, важный козёл, стоя в дверях конюшни, смотрит умными коричневыми глазами, как люди ныряют с припёка в тень зданий, и трясёт рыжей бородой, заботливо расчёсанной конюхом. Послушники чистят двор, загрязнённый богомолами, моют обширные помещения общежитий и гостиниц; из окон во двор лениво летит пыль, падают корки хлеба, комья смятой промасленной бумаги, плещет вода и тотчас испаряется на камне двора, нагретого солнцем [1, с. 485–486].

Итак, в приведенных фрагментах мы преимущественно видим: а) реалистические бытовые зарисовки, нарядную толпу, угощение; б) описания природы; в) редко – церковные атрибуты; в) нет изображения праздничного богослужения.

Необходимо отметить, что соответствующий предметный ряд в «Матвее Кожемякине» преимущественно действительно «праздничный» по своему настроению (кроме сцены в монастыре), он тяготеет к лирической экспрессии изображения массовых сцен в их общей приподнятости, яркости, изобилии. Лиризация образности в прозе Горького неоднократно отмечалась исследователями, в частности, было отмечено влияние этой лиризации на целостное мироощущение [2].

Подобная традиция существовала и в романтизме, и в реализме; достаточно вспомнить Гоголя, Пушкина, Толстого. При этом стоит учитывать и общефилософский контекст данного произведения, и идеи «богостроительства» у Горького, и особенности разделения в его творчестве после 1905 г. религиозного чувства как прорыва к жизни, с одной стороны, и религиозной традиции как мертвящей силы – с другой [3, с. 34–35].

Но стоит обратить внимание на «двоякое» изображение Пасхи, а именно – на описание весенней природы в первом фрагменте и отличие его по тональности от второго – бытового. Для более полного и системного анализа стоит рассмотреть особенности предметного изображения праздников у других писателей.

2. Гарина-Михайловского трудно определить как «знаньевца», он был писателем более ранней традиции, хоть и пользовался несомненными симпатиями Горького. Его можно условно назвать «человеком XIX в.», основные его произведения созданы в тот период, когда старый реализм, полный социальных тем и бытовых подробностей, постепенно сдавал позиции, уступая место интенсивному познанию «инобытия» и субстанциональных «сущностей» (1892–1906).

При этом никак нельзя игнорировать ни отзывы Горького о писателе и стремление включить его в круг означенного литературного сообщества, ни публикацию его рассказов и последнего крупного произведения, «Инженеры» (1906), в сборнике товарищества. Это произведение весьма важно для данного исследования, но прежде упомянем другие случаи изображения церковных праздников у Гарина-Михайловского:

1) «Сочельник в русской деревне» – Сочельник.

2) «Несколько лет в деревне» – Сочельник и Рождество.

3) «Под праздник» – местный престольный (храмовый) праздник.

4) «Ревекка» – Рождество.

Первые три названные произведения характеризует литературная традиция бытовой сценки, очерка, социального критицизма; последнее отмечено отчетливой романтической тенденцией, в которую вплетены социальная проблематика и национальный вопрос (здесь можно говорить о влиянии Бальзака, Гюго и «Рождественских повестей» Диккенса), но общая тональность, безусловно, романтическая.

По мнению Г. Бялого, «В очерках «Несколько лет в деревне» Гарин шел по пути Глеба Успенского», а тетралогия об Артемии Карташеве обнаруживает

«литературное родство с тургеневским романом» [4, с. 523]. При этом влияние Г. Успенского отмечено «трезвым, скептическим отношением к народническим иллюзиям», продолжает «традиции радикально-демократического очерка 60–70-х годов», а у Тургенева подчеркнута тенденция изображать становление «нового человека», тогда как поэтического ощущения реальности как тургеневского импульса Бялый не называет. Однако его не трудно обнаружить в тетралогии, посвященной жизни Артемия Карташева.

Многочисленные примеры «вещной поэтики» в этом произведении интереснейшим образом проявились в описании церковного праздника.

Был канун Троицы. Аглаида Васильевна ждала сегодня Зину с внуками и внучками.

Она молилась больше часу. Встав, утомленными тихими шагами она прошла в столовую, взяла спиртоварительную кастрюльку, кофейник, кофе, сливки, просфору и вышла на террасу.

Радостное, светлое утро ослепило ее.

В соседнем монастыре уже звонил колокол.

«Хороший знак!» – подумала Аглаида Васильевна.

Она положила все предметы на стол и медленно, удовлетворенно три раза перекрестилась. Затем она села в соломенное кресло и некоторое время отдавалась охватившему ощущению красоты картины.

На террасе была тень, была прохлада, а там, на море, на горах, солнце уже ярко сверкало.

Как будто настал уже великий праздник, и природа в сознании его замерла, охваченная восторгом, счастьем, сознанием своей жизни, бытия.

Только люди густой муравьиной толпою на пристанях копошились, и глухой гул толпы несся оттуда.

Аглаида Васильевна отыскала глазами купол собора, опять трижды перекрестилась. Затем она начала варить себе кофе [5, с. 233].

Уже здесь мы видим проявленную в благих вещных образах эмоцию радостного ожидания, во многом обязанную знакомой литературной традиции реализма – психологизации вещных образов. Но стоит задаться вопросом о специфике этих образов в восприятии праздника, его смысла. Собственно вероучительный, богословский смысл праздника – Сошествие Святого Духа на апостолов на 50-й день по Пасхе.

Однако в данном фрагменте празднику соответствует иной смысловой акцент – природная красота, цветение и радость. Гипотетически этот смысл можно увязать с аллегорическим обновлением духа. Но гипотеза слишком хрупка без подтверждений, и теоретически может встать вопрос о «двоеверии» в русской культуре. Однако в данном случае это опровергнуто контекстом: мать Артемия представлена в тетралогии как верующая женщина из образованного сословия, глубоко погруженная в церковную, а не народно-стихийную традицию.

Далее устами священника повторяется тот же мотив:

– А без этого как жить? Разве чирикали бы так беззаботно птички, была бы вся эта божья благодать?

И священник указал кругом. В открытые окна церкви заглядывали зеленые деревья, белые и розовые кисти цветущих акаций, сверкало там за окнами солнце, еще более яркое от прохлады в церкви. Уже вносили траву для завтрашнего дня, и этот аромат свежих трав, настой мяты, васильков и других полевых цветов слился с свежим и сильным запахом белой акации, сирени [5, с. 237].

Вероучительный смысл праздника и здесь не упомянут, однако указано на некий «Божий закон» радостного природного бытия.

И подобное указание мы видим в иной *литературной традиции*, гораздо теснее связанной с церковной сферой русской культуры. В древнерусском памятнике светской книжности, практически хрестоматийном «Поучении Владимира Мономаха», перед нами разворачивается картина мира с теми же онтологическими и этическими основаниями:

Ибо кто не восхвалит и не прославит силу твою и твоих великих чудес, и благ, устроенных на этом свете: как небо устроено, или как солнце, или как луна, или как звезды, и тьма, и свет, и земля на водах положена, Господи, твоим промыслом! Звери различные, и птицы и рыбы украшены твоим промыслом, Господи! И этому чуду подивимся, как из праха создал человека, как разнообразны человеческие лица; если и всех людей собрать, не у всех один облик, но каждый имеет свой облик лица, по Божьей мудрости. <…> И тому подивимся, как птицы небесные из рая идут, и прежде всего в наши руки, и не поселяются в одной стране, но и сильные и слабые идут по всем землям, по Божьему повелению, чтобы наполнились леса и поля. Все же это дал Бог на пользу людям, в пищу и на радость. Велика, Господи, милость твоя к нам, так как блага эти сотворил ты ради человека грешного (Перевод Д.С. Лихачева).

Известно, что Владимир Мономах, как многие древнерусские князья, был человеком начитанным; все его «Поучение» строится на книжной премудрости, однако показателен и выбор текстов, на которые он опирается, выстраивая свою этическую систему, которую хочет донести до возможного преемника. Картину мира, восходящую к благому Творению, как базовую модель он полагает в основание главных принципов жизненного выбора между грехом и праведностью.

Также у Кирилла Туровского в «Слове на новую неделю по Пасхе»» разворачивается описание пробудившейся весенней природы, которая ликует, встречая весть о Воскресении. Даже если счесть все конкретные образы этой проповеди исключительно аллегорическими, совокупность их в картине мира отвечает базовой христианской традиции: торжествует весь тварный мир; светила, растения и животные, поскольку произошло искупление и очищение от греха через Жертву Спасителя. Из этого можно сделать достаточно уверенный вывод, что в целом Творение как основа Божьих заповедей воспринималось в качестве первичной мировоззренческой системы: мир создан на благо

и радость; первоначально Эдем, населенный Господом и врученный человеку, прекрасен и щедр. Так что приводимые Кириллом Туровским слова Апостола Фомы: «Ты некогда создал всю тварь, насадил рай, сотворил человека» – обуславливают и картину ликующей твари. Аллегорический смысл образов агнцев, пчел и светил не может «отменить» обращение к «эдемской» теме.

Совершенно логично, что картина ликования природы восходит к «пасхальному тексту», более того, мы видим аналоги именно пасхального ряда в светской поэзии у А. Майкова («Христос воскрес!»), Косты Хетагурова (русскоязычные тексты), К.Р. Бунина (аналогичные названия). Данная традиция обязательно должна быть систематизирована для более полного уяснения роли «пасхального текста» в русской и – шире – христианской литературе.

Преимущественно авторы, использующие это понятие, объединяют в нем традиции различных эпох и жанров, что вносит некоторую системную сложность [6, с. 249–261]. Основной же акцент ставится у исследователей на сюжет покаяния или духовного обновления героя, тогда как богословское и литургическое значение природно-предметного ряда не разворачивается. Однако игнорировать его невозможно уже в силу приведенных выше примеров.

Далее в статье под «пасхальным текстом» будет подразумеваться именно картина мира, аккумулирующая мировоззренческий и богословский смысл природных образов, продолженный в большей степени поэтическими жанрами; тогда как термин «пасхальный рассказ» стоит использовать в значении позднего новеллистического жанра, наследующего «святочному рассказу».

В таком случае можно выдвинуть гипотезу, что традиция «пасхального текста» как элемента лирического начала в прозе у Гарина-Михайловского эксплицируется на праздник Троицы; обнаружение переходных звеньев могло бы подтвердить это предположение.

Гипотетическую параллель мы увидим в следующем примере.

3. Это небольшое произведение **Куприна А.И.** «На заказ» (первый вариант названия «Таинственный незнакомец», 1901; произведение было опубликовано в «Одесских ведомостях», затем в первом прижизненном собрании сочинений 1912 г.): рассказ написан до образования товарищества «Знание», однако впоследствии писатель повторял некоторые его мотивы в других произведениях: детское переживание Пасхи, колокольный звон и природные образы.

В целом рассказу свойственны реалистичные бытовые зарисовки, психологизм, идиллия, традиция «пасхального рассказа», генезис которого, как сказано выше, определяется рождественским рассказом, и суть его – сюжетно-событийная.

Однако сквозь эту жанровую канву проступают элементы «пасхального текста» более раннего генезиса:

Обедня кончилась. Причт и за ним хор выходят из церкви святить пасхи и куличи, разложенные рядами в церковной ограде. Весело и неожиданно встречает всех выходящих из церкви сияющее, ослепительное, весеннее утро.

Голубое небо, молодая травка, благоухающие почки деревьев, возбужденный крик воробьев на погосте – все это снова приподымает в усталом Ильюшке ослабевшее было от усталости чувство праздника [7, с. 128].

Стоит отметить, что само изображение праздничной обедни воспроизводится через детское восприятие и становится тем очищающим импульсом, который позволяет герою рассказа (он сам должен написать «пасхальный рассказ») выйти из порочного круга пародийных литературных штампов и окунуться в первичное, непосредственное переживание:

Ильюшка стоит в первом ряду. Он не сводит счастливых и преданных глаз с лица регента, и ему почти нет времени обернуться на толпу, наполняющую церковь, которая сверху представляется ему как бесчисленное множество голов, огней, однообразных, радостных, светлых лиц [7, с. 128].

Что касается элементов «пасхального рассказа», то они базируются на более поздних эпизодах жизни героя, воспоминаниях о тяготах и лишениях, социально-бытовых мотивах, которые предстают, впрочем, не только в критическом ключе, как, например, изображение Сочельника в другом рассказе Куприна «В казарме» (1903), послужившем наброском для одного из эпизодов повести «Поединок».

Скудное пасхальное угощение приобретает семантику «благословенного дара», поскольку несет радость больному ребенку, а значит, актуализирует высший смысл праздника: *Какая радость была в этот святой вечер в маленькой каморке на четвертом этаже. Разрезали три свечки на половины и зажгли все шесть кусков – безумная роскошь. На бензинке (о ней раньше и мечтать не смели) жарились готовые отбивные котлеты и варился настоящий «кофе мокка». На столе стоял большой кулич и большая пасха для взрослых и малюсенькие для мальчика* [7, с. 130–131].

4. Здесь необходимо указать на очевидную параллель образа этого ребенка не только с диккенсовским малюткой Тимом из «Рождественской песни в прозе», но и с двумя персонажами **Л. Андреева**: Сашкой из «Ангелочка» (1899) и младшим сыном Василия Фивейского из повести 1904 г., опубликованной в сборнике товарищества «Знание». Это тем более важно, что, если Куприн обыгрывает сюжет «Ангелочка» в противоположном ключе, то и сам Андреев не просто заимствует образ у Куприна, но придает ему противоположный смысл.

Косвенно это подтверждается эпизодом из «Жизни Василия Фивейского», где изображен праздник Троицы. Стоит обратить внимание, что и здесь мы можем обнаружить элементы «пасхального текста», эксплицированные на Троицу:

Под Троицу, под светлый и веселый праздник весны, брали красный песок, чтобы посыпать дорожки. Глубокие ямы, где знаменские крестьяне уже несколько лет добывали для себя песок, находились в верстах в двух от села, среди невысоких и густых вырубок березы, осины и дубка. Еще было только начало июня месяца, а трава поднималась уже до пояса и до половины закры-

вала пышную и могучую зелень разметавшихся кустов с крупными влажно-зелеными листьями. И цветов много было в тот год, и пчела отовсюду налетала на цветы, и на дно глубокой выемки с осыпающимися и сползающими стенами вливалось ровное и жаркое жужжание и нежный простой аромат [8, с. 540–541].

Хотя говорится про июнь, праздник назван «весенним» – это традиционная характеристика Пасхи, как и традиционно «пасхальные» образы пробивающейся травы и пчел (см. Кирилла Туровского). Однако повесть Андреева была посвящена кризису веры, поэтому контекст праздника и образ больного ребенка *остро полемичны* по отношению к литературной христианской традиции:

Но сверху, где повис над ямою дубовый куст и резко вычерчивал на голубом небе свой резной трепещущий лист, пахнуло возбуждающим запахом листвы и цветов, и хотелось от этого запаха делать что-нибудь смелое и веселое. Послюнявив ладони, Семен взял лопату, и когда только второй раз ткнул ею, – что-то слабо хрустнуло, вся стена беззвучно сползла вниз и накрыла его. И только удержавшийся на корнях дубовый куст слабо закачал листьями да ссохшийся круглый комочек песку подкатился к самым ногам побледневшего сторожа и остановился, такой простой и невинный [8, с. 541–542].

Прекрасная, невинная, цветущая природа обманывает героя, как обманывает и Мосягина, и о. Василия сам Божий промысел. Поэтому косвенно, по принципу «от противного», мы можем увидеть в этом эпизоде подтверждение концепции христианской поэтики природного цветения как благого Творения.

5. Рассмотрим еще один пример вещности в изображении христианского праздника. В повести **И.С. Шмелева** «Человек из ресторана» можно усмотреть сугубо «бытовое» изображение Рождества. Предметная насыщенность воспоминаний главного героя на первый взгляд обращает нас к реалистической традиции:

А бывало так торжественно у нас в этот день. Луша раным-рано подымается, пироги бьет... Гусем пахнет, поросенок с кашей и суп из потрохов. Очень Колюшка суп любил из потрохов... И у меня чистая крахмальная рубашка всегда на спинке стула была приготовлена и сюртук на вешалочке, чтобы мне к обедне одеться. И всегда всем подарки я раздавал. Сперва Луше моей, хлопотунье... Ей я духов хороших подносил флакон – одеколону и на платье. И Наташе на театр там, и Колюшке тоже... Бывало, пойдешь их будить, выдернешь думочку – и их по этому месту... Пообедаем честь честью, как люди... И вот то Рождество я встретил в такой ужасной обстановке [9, с. 161–162].

Однако сцена с белыми цветами меняет и общий контекст:

Смотрю в окно на мороз, и томит в душе... И колокол гудит праздничный... И вот вижу я на окне-то, у стекол-то мерзлых, цветы из бутылки... А это ветка, которую Черепахин-то посадил, вся в цвету, сплошь. Черему-

ховый цвет, белый... И пахнет даже, как весной... Так так-то необыкновенно мне стало. Как подарок необыкновенный к празднику... [9, с. 162]

Святочный мотив чуда воплощен в природном явлении, это, с одной стороны – вещность, а с другой – очевидная «пронизанность» материального мира божественным смыслом. Сложен вопрос, насколько осознанно воспроизводится светской литературой теологическая традиция, в частности, семантика «благого дара», которая воплощается и в бытовых явлениях (угощение на праздник продолжает смысловую линию евхаристической трапезы, а подарки – подношения волхвов Спасителю), и в природных.

Исследованные здесь фрагменты позволяют на уровне гипотезы предположить генетическую преемственность подобных смыслов, поскольку в христианском мироощущении материальный мир не может быть исключительно вещественным, отделенным от Божественного замысла. В свою очередь, этические категории добра и зла должны подразумевать степень приближенности к этому замыслу или удаления от него, повреждения человеческой и другой тварной природы.

Однако использование прямого *экзегетического* подхода неправомерно, поскольку оно не учитывает трансформации изобразительных принципов и смысловых акцентов в контексте *светских литературных жанров*, проблему сложной *рецепции* в них церковной образности. Таким образом, изучение *христианских образов* должно встраиваться в историко-культурологический метод, осваивающий в том числе и устойчивость/изменчивость предметного слоя. Стоит, например, обратить внимание на работу М.Р. Ненароковой, посвященную природным образам в западной литургической традиции [10, с. 37–50], и применить подобный подход к художественным основам православных текстов.

В итоге мы видим, что различные традиционные жанровые формы, так или иначе затрагивающие мотив церковного праздника:

1) способствуют выявлению различных смысловых акцентов и гипотетически – различных ценностных систем/картин мира;

2) могут комбинироваться и наслаиваться друг на друга, в результате чего смысловая сторона усложняется, в некоторых случаях становясь амбивалентной или конфликтующей с первичным смыслом.

Таким образом, при анализе религиозных мотивов изображение христианского праздника в светской литературе может стать одной из *базовых областей изучения*, в которой *культурно-исторический* аспект и учет *жанровых форм* необходимы для более полной и глубокой интерпретации смыслового плана.

Список литературы

1. Горький А.М. Жизнь Матвея Кожемякина / Полн. собр. соч.: В 25 т. Худож. произв. – М.: ИМЛИ РАН, 1971. – Т. 10. – С. 123–650.

2. Захарова В.Т., Оляндэр Л.К. Цвет, свет и тьма в нарративной системе горьковского цикла «По Руси» // Вестник Мининского университета. – 2015. – № 4. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://vestnik.mininuniver.ru/upload/iblock/627/zakharova.pdf – Дата обращения: 27.09.2016.

3. Завельская Д.А. Религия и миф в переписке М. Горького времен Первой русской революции // М. Горький: уроки истории. Горьковские чтения – 2014, 29–30 марта. Мат-лы XXXVI Международной научной конференции. – Н. Новгород: ООО «БегемотНН», 2016. – С. 25–35.

4. Бялый Г.А. Гарин-Михайловский / История русской литературы. – М.–Л.: АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом), 1954. – Т. 10. – С. 514–528.

5. Гарин-Михайловский Н.Н. Студенты. Инженеры. – М.: Моск. рабочий, 1985. – 476 с.

6. Захаров В.Н. Пасхальный рассказ как жанр русской литературы // Проблемы исторической поэтики. – 1994. – № 3. – С. 249–261.

7. Куприн А.И. По заказу / Собр. соч.: В 9 т. – М.: Худ. лит., 1971. – Т. 3. –С. 122–132.

8. Андреев Л.Н. Жизнь Василия Фивейского / Собр. соч.: В 6 т. – М.: Худ. лит., 1990. – Т. 1. – С. 489–555.

9. Шмелев И.С. Человек из ресторана // Сб. Знания. – СПб., 1911. – Кн. 36. – С. 5–174.

10. Ненарокова М.Р. Аллегорические образы растений в средневековой латинской гимнографии // Современные тенденции развития науки и технологий. – 2015. – № 5–3. – С. 37–50.

CHRISTIAN HOLIDAY IN THE WORKS OF AUTHORS OF "ZNANIE": MAPPING METHODOLOGY

D. Zavelskaya

Various aspects of the image of the Christian holiday in the Russian realist literature of the early twentieth century. Offers comparative and analytical research methods principles of image, on the basis of historical poetics and the typology of genres. The comparison is based on the correlation of subject images with the picture of the world, the religious and ethical sense of being. Introduces the typological distinction of "the Easter text" and "the Easter story" as two basic models dating back to different stages of development the meaning of Easter in the literature. In the "the Easter text" is dominated natural imagery and lyricism; in "the Easter story" – preachy story line, the social and domestic context, inspired by the "Christmas story". The hypothesis on the significance of the Eden, the prototype for understanding the world of objects as a god's gift. Demonstrated various variants of transformation of religious meaning in secular literature.

***Keywords*:** celebration, Christianity, literature, tradition, form, genre, realism, Gorky, Garin-Mikhailovsky, Kuprin, Shmelev.

УДК 82.091-4;821.61.1 (091)6-4

М. ГОРЬКИЙ И Л. АНДРЕЕВ О «НОВОЙ ДРАМЕ»

© 2016 г.

Е.А. Михеичева
Орловский госуниверситет им. И.С. Тургенева
inoliterat@mail.ru

Поступила в редакцию 01.09.2016.

Рубеж XIX–XX веков был отмечен интенсивным поиском в драматургии и в театральном искусстве на Западе и в России. В данной статье рассматривается путь к «новой драме» в 1900-е годы Горького и Андреева, отразившийся как в художественном творчестве, так и в статьях, письмах писателей. Целью работы является установление сходства и отличия Андреева и Горького в определении задач современной драматургии. Историко-культурный и сравнительно-исторический методы исследования позволяют сделать следующие выводы: 1900-е годы – время наибольшего сближения писателей; Горький и Андреев – последователи нового – чеховского – направления в драматургии; находясь «под впечатлением Художественного театра», оба ищут «новые формы», но в трактовке отдельных тем и образов часто расходятся, что объясняется разностью их мировоззрений.

Ключевые слова: Горький, Андреев, «новая драма», Художественный театр, пьесы, статьи, письма

Творчество Леонида Андреева невозможно представить вне контекста эпохи конца XIX – начала XX веков, образно именуемого Серебряным веком русской литературы. Современники Л. Андреева писали о влиянии на него реалистов – Ф.М. Достоевского, Л. Толстого, натуралистов – Э. По, символистов – М. Метерлинка; исследователи более позднего времени находили моменты «переклички» Л. Андреева с Ж.-П. Сартром, А. Камю, Ф. Кафкой, М. де Унамуно, А. Стриндбергом, Л. Пиранделло. Своими публицистическими выступлениями Л. Андреев подтвердил свой интерес к Г. Ибсену («Когда мы, мертвые, пробуждаемся»), Ф. Ницше, М. Метерлинку, А. Чехову, М. Горькому («Письма о театре»). Тема театра – главная в статьях Л. Андреева «Москва. Мелочи жизни», «Русский человек и знаменитость», «О российском интеллигенте», «Дикая утка», «Три сестры», «Мещане», и в каждой из них речь идет о драматургах-новаторах, о «новом театре». Не меньшее внимание к драматургии проявляет и Максим Горький. В начале 1900-х, на волне интереса к чеховской драме, оба пишут пьесы, ориентируясь на новаторскую практику Московского художественного театра и его основателей К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко.

С 1901 года Горький и Андреев часто ведут разговоры о драме. «Ну что же драма? – пишет Горький из Нижнего Новгорода. – Я вот скоро вторую начну, ибо с полной очевидностью убедился, что первая – никуда не годится. Вообще я так настроен на драму, что теперь у меня – берегись Вильям Шекспир! Тре-

пещи Нестор Кукольник! И больше никаких!» [1, с. 95] 31 октября 1901 года Андреев пишет Горькому: «Приступил слегка к драме…», имея в виду драму «Брат и сестра», которая затем получила другое название – «Закон и люди» (1902). Горький и К.П. Пятницкий «забраковали» драму, и она осталась за пределами творчества Андреева. Однако явный интерес Андреева к драматургии обратил на себя внимание Горького. В декабре 1901 года он спрашивает Андреева: «Пишешь ты драму или нет?» [1, с. 122]

Надо сказать, что в отличие от Андреева, который болезненно воспринимал негативные отзывы критики о своем творчестве, Горький с иронией, а часто – весьма скептически оценивает то, что вышло из-под его пера. Вот и относительно «Мещан», той самой «первой драмы», у них с Андреевым разные мнения. Пьеса поставлена Немировичем-Данченко, премьера состоялась 22 марта 1902 года во время гастролей МХТ в Петербурге. Андреев обещает прислать Горькому «свеженький отчет» [1, с. 139]: «Пьеса прекрасная, исполняется превосходно, – пишет Андреев К.П. Пятницкому. Сам же Горький весьма скептически оценивает свою первую пьесу, «бранит своих мещан» и признаётся: «Я, автор скучной пьесы «Мещане» – ты знаешь?» (7 сентября 1902 года) [1, с. 62] Позже, в письме от 20–24 апреля 1904 года, он столь же нелицеприятно, возможно, желая, чтобы Андреев опроверг его, оценивает другую свою пьесу, «Дачники»: «Ну а я написал пьесу. Вышла жидка, плоска, разговорна и злободневна – очень скверно! Но духом не падаю! Начинаю вторую. А если уступишь мне тему «Астронома», напишу третью. Уступи? Очень хорошо складывается». В письме от 22–23 октября 1906 года с острова Капри Горький пишет Андрееву о себе в третьем лице: «Вчера прочитал пьесу Горького «Враги». Прочитав, заметил ему, что он напрасно трудился над этой вещью – легкомысленна и тороплива. Последнее свойство – собственность Леонида Андреева, – сказал я, – и Вы напрасно грабите его» [1, с. 281–282].

«Свеженький отчет» о «Мещанах» вылился в восторженную статью. Андреев говорит о «крупном и серьёзном успехе» горьковской пьесы. «Особенностью» пьесы Андреев считает то, что «в ней нет того, что называется драматическим действием, и нет второстепенных лиц. Взят кусок жизни такой, какая она есть… Поступков много, а действий нет» [2, с. 472], но за этим видимым бездействием «кроются могучие силы жизни». «Эта художественная *историчность* жизни, впервые введённая в русскую драму А.П. Чеховым, доведена до полного (и блестящего) развития в «Мещанах» [2, с. 472]. Как и в чеховских пьесах, «энергичная физиономия смелого борца с мещанством осталась незатемнённой…» [2, с. 473]. Андреев спорит с критиками, которые склонны видеть воплощение мещанства только в старших Бессеменовых, на его взгляд, младшие, Пётр и Татьяна, еще страшнее и опаснее: если в старике Бессеменове – «мещанство вчерашнего дня», то образом Петра Горький сумел «схватить за шиворот этого невинно-пакостного оборотня», и в этом сказывается «громадное художественное и общественное чутьё» Горького [2, с. 473]. Тип мещанина – старика Бессеменова – «прямолинейного, наивного» бесхи-

тростного «душителя», уходит в прошлое, и на его место приходит внешне вполне приличный, образованный, вроде бы идущий в ногу с прогрессом, но не в меньшей степени способный к «душительству», «обмазанному мёдом хороших слов», – Петр Бессеменов.

Мещанам разных поколений противопоставлена «группа стучащихся в двери»: Тетерев, машинист Нил, Елена, Перчихин, Поля. Вопреки общепринятому мнению, что главным противником мещан является рабочий Нил, Андреев на передний план выдвигает того, кто ближе ему по духу, – Тетерева: Тетерев – «орудие крупного калибра», «он словно вне жизни». Тетерев бездействует: «он пьёт, философствует так, что от его философствования обои в мещанских домах трескаются, злит и дразнит Бессеменовых, дружит с Нилом и компанией – он бездействует, ибо не пришло еще его время… Здоровый малый: ему ничего не стоит плечом не только дверь высадить, а и целую стену» [2, с. 475].

В этом высказывании Андреева можно отметить несколько принципиально важных для него моментов. «Стучащиеся в двери» – любимые герои Андреева, в эти слова писатель вкладывает глубокий смысл: «Надо, чтобы было открыто», – говорит герой рассказа «Призраки». К категории «стучащихся в двери» Андреев относит и самого себя. В аллегорическом рассказе «Стена» (1901) герои, осознав пустоту, бесцельность, уродство своего сегодняшнего существования, грезят об иной жизни, а на пути к ней – преграда, стена, которую необходимо сломать. В рассказе Андреева, как и в пьесе Горького, герои идут на всё, чтобы «высадить» дверь и стену, заставить зрителя испытать «спасительную злость и презрительное сожаление» к разного рода мещанам.

В пьесе Горького Андреев отмечает явное следование чеховским традициям, и это для него – показатель принадлежности к «новой драме», которую в полной мере смог воплотить на сцене Художественный театр – «великий уловитель жизни» [2, с. 472].

Однако следует отметить, что в оценке чеховских героев Горький и Андреев не всегда приходят к согласию. «Тоска о жизни – вот то мощное настроение, которое с начала и до конца проникает пьесу и слезами её героинь поёт гимн этой самой жизни. Жить хочется смертельно, до истомы, – вот основная трагическая мелодия «Трёх сестёр», – подчеркивает Андреев оптимистический накал чеховской пьесы [2, с. 446]. Горький же, одним из достоинств великого Чехова считавший его борьбу с пошлостью, видит в героях чеховских пьес только «бывших хозяев» жизни, «эгоистичных, как дети, и дряблых, как старики» [3, с. 83]. Поэтому у него рядом с Душечкой, героиней одноимённого рассказа Чехова, «грустно стоит Ольга из «Трёх сестёр»: она тоже много любит и безропотно подчиняется капризам развратной и пошлой жены своего лентяя-брата, на её глазах ломается жизнь её сестёр, а она плачет и никому ничем не может помочь, и ни одного живого, сильного слова протеста против пошлости нет в её в груди». [3, с. 83].

Возможно, именно первые опыты Горького, с которым Андреев тесно общался в то время, а также знакомство с Вл.И. Немировичем-Данченко, спектакли МХТ, от которых Андреев был в восторге, ибо видел в МХТ театр нового времени, подвигли его на создание собственных пьес. В Художественном театре были поставлены четыре пьесы Андреева: «Жизнь Человека» (1907), «Анатэма» (1909), «Екатерина Ивановна»» (1912), «Мысль» (1913), первая – К.С. Станиславским, три последующие – Вл.И. Немировичем-Данченко.

Захватывающий сюжет пьесы «Астроном» Андреев Горькому не уступил, а предложил писать совместно. «С Андреевым буду писать пьесу «Астроном». Леонид вдохновился Клейном и хочет изобразить человека, живущего жизнью всей вселенной среди нищенски серой обыденщины», – сообщал Горький Пятницкому [1, с. 143]. Совместной работы не получилось, но Горький предложил Андрееву множество поправок, некоторые из них Андреев принял, и пьеса частично утратила свой схематизм, приобрела конкретность, конфликт между невежественной толпой и светлой личностью стал более острым, а затем перешёл и в другие пьесы Андреева («Савва», «Черные маски»), была введена тема пролетариата и т.д. Сам же Горький в собственной пьесе о человеке, «живущем жизнью вселенной» («Дети солнца»), расставил совсем иные смысловые акценты.

Впервые пьеса Андреева «К звездам» была поставлена в 1905 году в Вене. Новаторский характер ранних пьес Андреева подтверждает и тот факт, что они – «К звездам», «Савва», «Жизнь Человека» – в России были впервые поставлены режиссером-новатором В.Э. Мейерхольдом, хотя возобладавшими на сцене условностью и мрачным колоритом Андреев не был доволен.

Замысел пьесы «Савва» возник у Андреева еще в 1902 году (правда, мыслилось будущее произведение как рассказ) и был изложен Горькому, которому попытка «дать синтез мятежного российского духа в различных крайних его проявлениях» [4, с. 548] понравилась. Пьесу «Савва», которую сам Андреев трактовал как «тоску о светлом», «загадку смерти», Горький назвал «самым крупным и интересным по задаче» произведением Андреева, хотя позже изменил свое мнение. Самому Андрееву пьеса нравилась, хотя он и отмечал, что «литераторы не одобряют «Саввы» и видят в пьесе проповедь разрушения. Андреевым был задуман целый цикл философско-символических представлений, из которого были написаны две пьесы: «Жизнь человека» (1906) и «Царь-Голод» (1907). Андреев признается Горькому, что ищет для драмы «удобных и свободных форм» [1, с. 274].

В письме к Горькому от 4 марта 1904 года Андреев подробно анализирует пьесу Е.Н. Чирикова «Евреи», отмечает ее достоинства и недостатки, и этот разбор явно предшествует созданию собственной концепции драмы. И здесь же он делится своими планами: «Решил летом написать гениальную пиесу и гениальный рассказ». [1, с. 204] Как и Андреев, Евгений Чириков был одним из постоянных участников литературного кружка «Среда», пробовал себя в разных жанрах. Современникам было широко известно и активно обсужда-

лось в литературных кругах его драматургическое творчество. Драма Чирикова «Евреи» была воспринята очень живо, с явным пристрастием. Андреев как бы «примерял» к чужому произведению свою собственную концепцию. Много в этой рецензии от будущей андреевской теории и практики драмы «панпсихе».

«Слышал вчера «Евреев» (на «Среде»), и скажу вот что. Вопрос поставлен художественно, а разработан и решен публицистически. Отсюда огромное чувство тупой и на первый взгляд загадочной неудовлетворенности» [1, с. 202], – так начинает Андреев письмо и далее дает разъяснение собственному впечатлению. Прокомментируем некоторые его замечания.

Андреев хвалит 1-й акт, который «написан почти безукоризненно, язык превосходный, сжатый, сильный, в развитии действия простота и благородство, разговоры настолько жизненны, что могут быть приравнены к действию… Узел завязан крепко, почти трагически» [1, с. 202]. Последнее принципиально важно для Андреева, так как согласно его теории «зрелище со сцены должно уйти», оставив место «душе человеческой», слово – один из способов раскрытия этой души. Вплетение в последующих актах, по Андрееву, «лишних действий» делает драму примитивной, банальной. Чириков, как пишет Андреев, «…хочет исчерпать океан штопаным чулком… Делает в конце второго акта маленький, импровизированный и совершенно лишний погром, ослабляя впечатление погрома ожидаемого, грозного. Ведь погром должен быть то, о чем даже думать страшно, а он без нужды показывает кончик его хвоста… И разгрома самого показывать ни в коем случае не следует: ведь нельзя же на сцене вспарывать животы, отпиливать руки, насиловать – а без этого будет благонравное упражнение нескольких безнравственных мальчиков во французской борьбе… Следовало бы так кончить. За дверями грохот толпы, двери трещат, падают, вваливается несколько зверей – и занавес… Перед ужасом грядущего все чепуха» [1, с. 203].

Размышления о чужой пьесе лягут в основу драматургической концепции самого Андреева, которую он воплотит в пьесах «К звездам» (революционная толпа за сценой), в «Савве» (толпа «зверей», убивающая Савву), в «Черных масках» (толпа, уничтожающая все на своем пути), в «Анатэме» (толпа, убивающая Давида Лейзера).

Зато очень импонируют будущему драматургу те художественные средства, к которым прибегает Чириков для создания особой, напряженной обстановки на сцене: «Обстановка великолепна. Ставни закрыты, сидят, ждут, слышно далеко-далеко, как бесчинствует толпа. Здесь все должно быть поглощено погромом, ожиданием его. Пусть мечутся, плачут, говорят ерунду, молятся, проклинают и все время твердят: идут – идут – идут» [1, с. 203]. Воплощение этих идей мы находим в драмах Андреева. В «Черных масках» (1907) толпа заполняет комнаты замка, вбирает в себя все тепло и свет, а затем начинает роптать, что ее обманули. Прекрасный замок становится столь же уродливым и мрачным, как та тьма, из которой явились «чёрные маски».

Стремление сделать психологически значимым все, «что видно простым глазом», имеет место и в других драмах Андреева. В «Анфисе» (1909) мраку в людских душах, напряженному ожиданию развязки обострившегося конфликта соответствует описание душного июньского вечера в начале второго действия: «Душный июньский вечер. Гостиная в доме Костомаровых. Все четыре окна на улицу раскрыты настежь, за окнами непроглядная темень. Улица, на которой стоит дом Костомаровых, окраинная, малоезжая, и в этот черный душный вечер она пустынна и нема» (ремарка ко 2-му действию драмы). Та же «темень» и «духота» в гостиной. И говорят собравшиеся с тревогой, страхом, напряженным ожиданием о грозе, пожарах, несчастьях; говорят заинтересованно, ибо в ближайшее время ждут того же для себя лично.

Резюме Андреева относительно «Евреев» подтверждает его согласие с общей драматургический концепцией Чирикова: «А в общем – очень хорошая пьеса, а недостатки ее с одной стороны являются достоинствами с другой. После «Ткачей» ее можно поставить первою. И будущность у нее огромная, всесветная. Молодец Чирикьич» [1, с. 203].

Прочитав пьесу «Жизнь Человека», Горький пишет Андрееву: «Жизнь Человека» – это превосходно, как попытка создать новую форму драмы» [1, с. 287]. Горький отнесся к пьесе двояко: с одной стороны, он высоко оценил «новую форму» драмы, в которой автору удалось сочетать «древнюю мистерию» и «простоту и злую наивность лубка», с другой, по его мнению, условность пьесы делает человека «менее интересным», «ниже и слабее, чем он есть в действительности» [1, с. 278]. Вероятно, под влиянием критики Горького в 1908 году Андреев переделал пятую картину «неореалистической драмы» – «Смерть Человека», перенеся действие из кабака в «высокую, мрачную комнату, в которой умерли жена и сын Человека», в которой на всем лежит «печать разрушения и смерти» [5, с. 249]. Помимо Пьяниц, Андреев вводит в последнее действие Наследников – продолжающих развитие обобщённых образов Друзей, Врагов, Гостей на балу. Жаждущие наживы Наследники убеждают Человека умереть как можно скорее, чтобы быстрее разделить оставшиеся крохи былого богатства. Кружащиеся в танце и повторяющие вопрос «Ты помнишь?» Старухи возвращают к началу пьесы, к моменту рождения, к иллюзиям молодости, таланта, любви, богатства, благополучия. Спящая рядом с постелью умирающего Сестра Милосердия ещё раз подтверждает беспросветное одиночество человека.

Заинтересованность драматургическим творчеством и активная поддержка друг друга подтверждают общность творческих позиций двух самых ярких писателей – «неореалистов» рубежа веков, Горького и Андреева, видевших основную задачу современности в создании «новых форм». Однако разность убеждений, наметившаяся уже в этот период и усилившаяся в годы первой русской революции, рождала разногласия. Главный элемент спора между двумя драматургами – соотнесенность реального и нереального. Андреев, не избежавший влияния символистов, стремился к масштабным обобщениям, к по-

становке «вечных» проблем. В нём было «упрямое стремление заглядывать в наиболее темные углы души» [3, с. 159], в то время как для Горького понятие «человек» было пронизано теплом и светом, и он был ближе к реальной жизни. После премьеры «Дачников» особую гордость у Горького вызывало то, что он «вздул» мещан, «впервые вздул». [1, с. 239]. Та «стена», которая существовала между ним и Андреевым, как писал Горький, была «прозрачна и проницаема – я видел за нею человека крупного, своеобразного, очень близкого мне в течение десяти лет, единственного друга в среде литераторов» [3, с. 357].

Список литературы

1. Горький и Леонид Андреев. Неизданная переписка / Литературное наследство. – М.: Наука, 1965. – Т. 72.

2. Андреев Л.Н. «Мещане» / Собр. соч.: В 6 т. – М.: Худож. лит., 1996. – Т. 6. – С.

3. Горький А.М. Полн. собр. сочинений: В 25 т. Худож. произв. – М.: ИМЛИ РАН, 1968–1976. – Т. 6, 16.

4. Андреев Л.Н. «Савва». Комментарии / Собр. соч.: В 6 т. – М., 1990. – Т. 2 – С.

5. Андреев Л.Н. Полн. собр. соч. и писем: В 23 т. – М.: Наука, 2012. – Т. 5.

M. GORKY AND L. ANDREEV ABOUT "NEW DRAMA"

E. Mikheicheva

Turn of the 19–20th centuries was marked by intense search in drama and in the scenic art both on the West and in Russia. In this article passage to the "new drama" in Gorky's and Andreev's art of 1900s, reflected in their works, articles and correspondence, is examined. The aim of the work is to establish similarities and differences between Andreev's and Gorky's definition of the modern drama goals. Historical-cultural and comparative-historical methods of the research let us to make following conclusions: 1900s – is time of the most writers' approchement; Gorky and Andreev are the followers of the new – Chekhovian – approach in drama; being "under the impression of the Arts Theater", both are in search of the new forms, but often clash in representation of the certain themes and images because of the difference in the world view.

Keywords: Gorky, Andreev, "new drama", the Arts Theater, plays, articles, correspondence.

УДК 821.161/10

СТРАННИЧЕСКИЕ МОТИВЫ В ВОСПОМИНАНИЯХ М. ГОРЬКОГО «ЛИТЕРАТУРНЫЕ ПОРТРЕТЫ»

© 2016 г.

И.В. Моклецова
Московский госуниверситет им. М.В. Ломоносова
irvasmok@mail.ru

Поступила в редакцию 01.09.2016.

Пришлец аз есмь на земли:
не скрый от мене заповеди Твоя.
(Пс. 118, 19)

Светлой памяти моих родителей

Цель статьи – исследование страннических мотивов, пронизывающих литературные воспоминания А.М. Горького – «Литературные портреты». Одним из значительных художественных достижений писателя стало создание образа странника, который вобрал в себя его религиозно-философский и творческий поиск. Изучение поэтики его мемуарных произведений с помощью культурно-исторического и компаративного методов исследования позволяют раскрыть в созданных им образах черты древнерусской литературы и фольклора. В результате проведенной работы было установлено, что уподобление героя очерков страннику дает писателю возможность рассмотреть жизнь каждого из описываемых им незаурядных личностей под духовным углом зрения (Л.Н. Толстой, А.П. Чехов, В.Г. Короленко), выявить национальную специфику их творческого наследия.

Ключевые слова:А. М. Горький, воспоминания, странник, мотив странничества, образ странника, русская литература

Одним из значительных художественных достижений А.М. Горького стало создание образа странника, который вобрал в себя его религиозно-философский и творческий поиск. Особенно часто писатель обращается к нему в ранний период своего творчества, по-своему перерабатывая достижения предшественников. Слова «странник», «странничество», «странствовать» неоднократно встречаются в его произведениях. Национальное своеобразие этого явления во многом определяет понимание А.М. Горьким глубинных процессов народной жизни, достоинства и недостатки которой рассматриваются им сквозь призму духовной сущности подлинного или ложного странничества.

Странническая традиция получила в русской культуре самобытное воплощение. Восходит она к дохристианскому периоду и тесно связана с обычаем древних славян с уважением принимать у себя пришельцев, предоставлять им кров, пищу, при необходимости – защиту. Богатый материал по этой теме предоставляет русский фольклор. Христианизация славян приобщила их к миро-

вому духовному опыту, значительно обогатила культуру. В связи с этим образ странника приобретает в славянской культуре новые черты, наполняется иными духовными реалиями: жизнь – странствие в поисках спасения души. Следует различать «странничество» как культурный концепт и «странничество» как духовный подвиг, выбираемый подвижником благочестия для своего спасения.

Странники так прочно вошли в русскую действительность, а образ странника – в русскую культуру, что породили целый ряд жизненных установок и форм поведения, а также понятий и представлений. Странник – это богомолец, который смиренно, соблюдая пост, пешком передвигается от святыни к святыне. Оставив привычную жизнь, родных, близких, странник отправлялся на встречу с Господом, посвятив остаток своей жизни аскезе, смирению, покаянию, молитве, в том числе молитве Иисусовой [1].

Специальной литературы, посвященной концепту «странничество» в русской культуре не так много. Несомненной ценностью в раскрытии данной темы обладает труд священномученика Сергия Сидорова († 27 сент. 1937 г., Бутовский полигон), которому принадлежит духовная типология странничества интеллигентов [2]. Автор отмечает, что Русь знает три страннических пути. Первый путь «ведет от Церкви в необозримые путаницы дорог, это путь ухода от ограды Христовой, путь самости, желания создать свою собственную религию, желания выявить во что бы то ни стало новое». Это путь русских пантеистов, бегунов, ужаснувшихся злу мира, «…конец его зрится в темных делах ночных и осенних дорог»[2, с. 94].

Второй путь – путь богоискателей, которые жаждут, но не могут найти Христа. Идущие этим путем знают легенды и сказания о Граде Китеже, о Церкви Христовой, закрытой за семью замками, ищут ключи от этих затворов. «Это путь русских интеллигентов, аскетов с пробудившейся совестью, жаждущих веры и не могущих ее обресть. Их дороги неспокойны, они безнадежно длинны, и нет в конце их тихого пристанища, о котором так томятся вступившие на этот путь люди»[2, с. 95]. Но есть и третий путь, светлый путь странничества, когда, порвав с уютом и семьей, выходят странники во имя Христа на дорогу для того, чтобы уйти с нее в могилу. «Они видят Христа, грядущего по весям и долам, по тропам лесным и берегам глубоких рек, и идут за Ним, радостные, твердо веря, что эта дорога земная подымется к небу и сольется со светлой дорогой надзвездной»[2, с. 94–95].

В раскрытии содержания художественного произведения важную роль играют «мотивы», которые Г. Гегель называл «всеобщими силами действия», указывая в качестве таковых на «семью, родину, государство, церковь, славу, дружбу, сословие <…> честь, любовь» [3, с. 228–229]. Воспринятое сравнительно-историческим литературоведением это понятие определяется, например А.Н. Веселовским, как первоначальное осознание человеком явлений природы и общественной жизни, «особенно ярких, казавшихся важными и повторяющимися» [4, с. 494]. Ученый видел в «мотиве» отражение суще-

ственного содержания жизни и средство художественного обобщения. Не будем останавливаться подробно на детализации существующей по данной теме полемики, которая не является целью нашего исследования. Отметим, что мотив «странствия» как проявление жизненного пути человека, народа и всего человечества неоднократно был реализован в русской словесности, начиная с фольклора и древнерусской литературы. А.Н. Веселовский указывал, что «мотивы свидетельствуют о разных типах характерного содержания», обусловленных разными идеологическими трактовками, выделяя для примера «тип непосредственного народного героизма» и «тип христианского самоотреченно-страдальческого героизма» [4, с. 69–70; 1].

Усвоение А.М. Горьким революционных атеистических идей не противоречит типологии русского странничества подвига. Для писателя, как и прежде, странник гармонизирует несовершенства этого мира своим стремлением к разделяемой всеми правде, оставляет надежду на обретение Истины, разумеется, при определенной авторской трактовке этого понятия. На основе романтического образа странника А.М. Горьким создается целая галерея образов бродяг, правдоискателей, борцов за народное счастье. Впоследствии он отпускает в странствия по жизни большинство своих романных героев, что отвечает вполне устойчивому сюжетному приему – путешествие героя по определенному пути, на котором его ждут встречи и испытания. Для нас интересным показалось то обстоятельство, что эти классические наработки художественного мира, основанные на концептах «путь» и «странник», А.М. Горький использует и в своих воспоминаниях, составивших сборник «Литературные портреты» [5]. «Именно в воспоминаниях порой особенно обнажено выступают принципы понимания человека и связь этих принципов с современными политическими, историческими, психологическими, эстетическими воззрениями» [6, с. 122].

Мемуаристика такого мастера слова, как А.М. Горький, обладают мощным художественным потенциалом, а созданная им портретная галерея современников призвана показать наилучшие, с его точки зрения, грани складывающегося нового мира, призванного исповедовать новые духовные ценности. Особенностью горьковских воспоминаний является сочетание художественного и публицистического стилей, что в целом соответствует авторскому замыслу актуализировать вечные проблемы, преломив их в современности [7]. Под пером писателя появились запоминающиеся художественно выразительные образы выдающихся героев своего времени. Интересно, что страннические черты обнаруживаются именно у тех персон, кто непосредственно связан с художественной литературой и стал на долгие годы властителями умов миллионов людей: Л.Н. Толстого, А.П. Чехова, В.Г. Короленко. Для нашего исследования особое значение приобрело издание мемуаров А.М. Горького под одной обложкой – «Литературные портреты» (Серия «Жизнь замечательных людей») [5], которое позволяет сформировать у читателя целостное впечатление о встрече писателя с выдающимися людьми эпохи и данных им оценкам.

Встречи с известными писателями А.М. Горького, только вступающего в мир искусства, датированы следующим образом. В сентябре 1889 г. он заочно знакомится с Л.Н. Толстым, посетив его дом в Хамовниках (Москва). В декабре 1889 г. он лично посещает В.Г. Короленко, которому приносит «нечто вроде поэмы в прозе» [5, с. 240] – «Песнь старого дуба», подвергнутое писателем довольно резкой критике. В 1898 г. А.М. Горький отправляет двухтомник своих произведений А.П. Чехову, что послужило началом их заочному знакомству.

По времени создания воспоминаний на первом месте оказываются заметка о А.П. Чехове (1904, 1923 гг.), затем – о В.Г. Короленко (1918 г.) и Л.Н. Толстом (1917–1919 гг.). Автор мемуаров прямо называет В.Г. Короленко своим первым учителем в мире литературы, подчеркивая сильное воздействие на себя со стороны этой незаурядной личности.

Судя по описанию встреч с В.Г. Короленко, именно в беседах с ним складывается убежденность А.М. Горького в существовании подлинных и мнимых странников-правдоискателей. В первую очередь, это касается изображения «человека из народа» – «мужичка», образов «идеалистов, страстотерпцев, мучеников и правдолюбов, которыми литература густо населила нищие и грязные деревни» [5, с. 239]. Другим видится А.М. Горькому герой рассказа В.Г. Короленко «На реке», в котором «активное отношение к жизни пробуждается только в моменты крайней опасности и на краткий срок» [там же], в нем нет ничего шаблонного и неестественного.

А.М. Горького роднило с В.Г. Короленко стремление странствовать. По воспоминаниям можно составить некоторое представление об их масштабных передвижениях по Руси. В моменты встреч они говорили о том, что «особенно тревожило» молодого писателя – «о правдоискателях, о беспризорной бродячей Руси, о тяжелой жизни жадных и грязных деревень» [5, с. 241]. А.М. Горького удивляет поначалу замечание В.Г. Короленко о себялюбии и лени этих правдоискателей [там же]. Впоследствии эта нелицеприятная оценка станет частью и его представлений о странниках. А.М. Горького умиляет отношение В.Г. Короленко к этим бродягам, которых писатель любит страдательной любовью, «с открытыми глазами», не обманываясь [5, с. 242]. Он высоко оценил значение В.Г. Короленко в своей судьбе: «Мне лично этот большой и красивый писатель сказал о русском народе многое, что до него никто не умел сказать» [5, с. 242–243]. Приводится еще более жесткое высказывание В.Г. Короленко в обсуждении искателей правды, которые, по словам А.М. Горького, «…сотнями шагают из города в город, из монастыря в монастырь по запутанным дорогам России» [5, с. 275]. «Короленко сказал: “Чаще всего они – бездельники. Неудавшиеся герои, противно влюбленные в себя. Вы заметили, что почти все они злые люди? Большинство их ищет вовсе не “святую правду”, а легкий кусок хлеба и – кому бы на шею сесть?”» [там же]. Такое заявление вызывает у А.М. Горького одобрение, потому что отвечает его собственным ощущениям и оценкам: «“Искатели правды”, “взыскующие града” – это были любимые

герои житийной народнической литературы, а вот Короленко именует их бездельниками, да еще и злыми!» [там же].

При этом наряду с темой сектантства в памяти А.М. Горького возникают встречи с праведным Иоанном Кронштадтским, что меняет его оценки, он вполне согласен со словами В.Г. Короленко, что «…нигде в мире нет такой разнообразной духовной жизни, как у нас на Руси. Но если это и не так, то во всяком случае характеры думающих и верующих людей бесконечно и несоединимо разнообразны у нас» [5, с. 276]. Спустя несколько лет В.Г. Короленко и А.М. Горький встречаются в Петербурге, обсуждая героев дня, в том числе Победоносцева. «А Победоносцев-то талантлив, как хотите! Вы читали его “Московский сборник”?», – передает А.М. Горький оценку В.Г. Короленко. Представляется важным мнение В.Г. Короленко о споре народников с марксистами: «Социализм без идеализма для меня непонятен! И не думаю, чтобы на сознании общности материальных интересов можно было построить этику, а без этики – мы не обойдемся» [5, с. 289].

В.Г. Короленко предстает у А.М. Горького в образе «волжского лоцмана»: это «было не только в его плотной, широкогрудой фигуре и зорком взгляде умных глаз, но и в благодушном спокойствии, которое так свойственно людям, наблюдающим жизнь как движение по извилистому руслу реки среди скрытых мелей и камней» [5, с. 254]. Таким образом, с помощью этого уподобления А.М. Горькому удается передать глубокое идейно-философское содержание творчества В.Г. Короленко, обладающего запасом подлинных и прочных знаний о русской национальной жизни. Это сравнение с лоцманом встретится еще раз – при описании его присутствия в суде над скопцами, в зале земского собрания, на крестном ходе [5, с. 259]. Позднее А.М. Горький даст уточняющий психологический портрет В.Г. Короленко, и вновь с опорой на страннический образ: «…он, казалось, только что пришел откуда-то издалека и сейчас снова уйдет. Его спокойные умные глаза сияли бодро и весело» [5, с. 274]. Основная жизненная цель В.Г. Короленко, даже в ущерб своему писательскому таланту, – поиск справедливости, он отдавался этому с напряжением чувства и ума «до глубокой, религиозной страсти» [5, с. 292].

Композиция сборника «Литературные портреты» построена так, что сначала мы встречаемся с повествованием о А.П. Чехове, которое А.М. Горький создавал сразу после смерти писателя в 1904 г., а редактировал почти 20 лет спустя. Значение А.П. Чехова в русской жизни определено им как учительское служение широким народным массам, также высоко оценено понимание великим писателем драматизма народной жизни, любовь к простым людям. Одним из гениальных свойств чеховского характера А.М. Горький называет его умение не только быть самим собой, но и давать каждому в своем присутствии реализовать такую возможность, сбросить с себя «пестрые наряды книжных фраз, модных слов и все прочие дешевые штучки, которыми русский человек, желая изобразить европейца, украшает себя» [5, с. 60]. А.П. Чехов

достиг высот внутренней свободы, которая и определяла природу его поведения: «Красиво простой, он любил все простое, настоящее, искреннее, и у него была своеобразная манера опрощать людей» [5, с. 61]. Целостность чеховской натуры, понимание им смысла жизни, ее духовного содержания сближают созданный А.М. Горьким образ писателя с образом русского странника, тем более, что мир, созданный А.П. Чеховым, мемуарист называет «странным», наполненным грустью, тревогой и вездесущей пошлостью: «Мимо всей этой скучной, серой толпы бессильных людей прошел большой, умный, ко всему внимательный человек, посмотрел он на этих скучных жителей своей родины и с грустной улыбкой, тоном мягкого, но глубокого упрека, с безнадежной тоской на лице и в груди, красивым искренним голосом сказал: «Скверно вы живете, господа!» [5, с. 69]. Последняя фраза вызывает в памяти фигуру еще одного странника нашей литературы – Н.В. Гоголя, исколесившего полмира в поисках правды русской жизни.

Страннический выглядит и уход из жизни А.П. Чехова – «крупного и тонкого художника»: где-то далеко за пределами России исчез, растворился вдали, а тело вернули в вагоне для перевозки устриц как нечто с ним и не связанное, душа-то далеко уже, в иных мирах. Всю жизнь он беспримерно трудился, тяжёл был его литературный труд, трезвение было частью его мировоззрения. А.М. Горький подчеркивает, что Антон Павлович насчет светлого будущего на земле не обольщался, а люди виделись ему «точно нищие калеки во время крестного хода», вечные русские странники [5, с. 73].

Органично вплетены в повествование монолог удалого ушкуйника Васьки Буслаева из одноименной пьесы А.М. Горького, и слова С.И. Мамонтова о постановке чеховских пьес как «лирических комедий», и разговоры А.П. Чехова с Л.Н. Толстым о самом А.М. Горьком. По словам А.П. Чехова, Л.Н. Толстой обрисовал Алексея Максимовича как странника, который пришел «откуда-то в чужую ему, Ханаанскую землю, ко всему присматривается, все замечает и обо всем доносит какому-то своему богу. А бог у него – урод, вроде лешего или водяного деревенских баб» [5, с. 74]. Следует отметить, что А.М. Горький с не меньшей иронией воспроизводит высказывания Л.Н. Толстого о христианстве, таким образом встречаются два русских странника, ищущие правду русской жизни. Образ жизни-пути завершает повествование об А.П. Чехове, мемуаристу вспоминается его «Степь», «рассказ ароматный, легкий и такой, по-русски, задумчиво грустный. Рассказ для себя» [5, с. 75]. Повесть «Степь» А.П. Чехова раскрывает в творчестве писателя основы русской духовной жизни, два возвышенных запоминающихся образа – подростка и священника – затрагивают чуткие струны души читателя, будят чистые детские мечты, стремление к душевной гармонии и покою, именно так откликнулся на неё и Алексей Максимович.

Важны свидетельства посещения А.М. Горьким дома Л.Н. Толстого в Москве, в Хамовниках. Эпизод построен так, что показывает невозможность встречи двух странников: в конце сентября 1889 г. А.М. Горький пришел

в Москву пешком из Рязани, по Оке, а Л.Н. Толстой в это время также пешком отправился на богомолье в Сергиево-Троицкую лавру. С.А. Толстая находит общий язык с Алексеем Максимовичем, темой их разговора становится безделье проходимцев, которые, по словам графини, «шляются» без дела по стране [5, с. 244]. На наш взгляд, диалог передан с тонкой долей иронии, что позволяет высказанную графиней оценку отнести и к мемуаристу, и к отсутствующему графу, хотя нет никаких сомнений в уважительном отношении А.М. Горького к Софье Андреевне [5, с. 173–189].

В воспоминаниях А.М. Горького о встречах с Л.Н. Толстым в Крыму, в Гаспре и Олеизе, которые относятся к концу 1901 – началу 1902 г., прославленный писатель предстает перед читателем именно в образе русского странника: «Он напоминает тех странников с палочками, которые всю жизнь меряют землю, проходя тысячи верст от монастыря к монастырю, от мощей к мощам, до ужаса бесприютные и чуждые всем и всему» [5, с. 125–126]. И хотя у А.М. Горького, как мы помним, уже сформировано недоверие к странникам, правдоискателям-бродягам, в которых он обнаруживает великих самолюбцев, лентяев, а порой откровенных жуликов, Л.Н. Толстого он видит подлинным странником, вышедшим в путь за высшим смыслом жизни: «Великий странник мира сего» [3, с. 219]. Удивительно, но А.М. Горький словно предчувствовал уход Л.Н. Толстого из Ясной поляны и смерть его на небольшой станции, наподобие ухода из родного дома и жизни неведомых странников. А вот «толстовцы», по классификации А.М. Горького, – странники ложные, преследующие большей частью материальные интересы: «В “толстовцах” есть что-то общее с теми странниками, которые, расхаживая по глухим углам России, носят с собой собачьи кости, выдавая их за частицы мощей, да торгуют “египетской тьмой” и “слезками Богородицы”» [5, с. 161]. И вновь А.М. Горький прибегает к мотиву странничества, чтобы глубже обозначить пропасть между подлинным странником – Львом Толстым и его последователями. В воспоминаниях о Л.Н. Андрееве А.М. Горький только один раз употребляет слово «странник» и относится оно ко Л.Н. Толстому: «По стеклам окон хлещет дождь, на столе курлыкает самовар, старый и малый ворошат древнюю мудрость, а со стены вдумчиво смотрит на них Лев Толстой с палочкой в руке – великий странник мира сего» [5, с. 219]. Это обстоятельство подчеркивает маркированность страннических мотивов и образа странника в его мемуарах, характеризующих тех великих русских писателей, которых он считал носителями русских ценностей, истинными знатоками русской духовности, выразителями подлинного русского взгляда на жизнь.

Своеобразие понимания странничества в среде русских интеллигентов рубежа XIX–XX вв. стало объектом изучения свщмч. Сергия Сидорова, который выработал уникальную классификацию богоискательства на Руси. Мемуаристика А.М. Горького способствует более глубокому пониманию литературно-художественных и общественных процессов его времени. В первую очередь, это касается словесных портретов тех деятелей, которых автор хорошо знал,

к которым относился внимательно и с уважением, чей творческий и общественный вклад в русскую жизнь высоко ценил.

Список литературы

1. Моклецова И.В. Странническая традиция в русской культуре и классической литературе: Ф.М. Достоевский, Л.Н. Толстой, Н.С. Лесков // Сб. сообщений Междунар. конф. XXI Оломоуцкие дни русистов). Сер.: Rossica Olomucensia. – Оломоуц: Ун-т им. Палацкого, 2011. – T. L. – С. 367–371.

2. Записки священника Сергия Сидорова, с приложением его жизнеописания, составленного дочерью В.С. Бобринской. – М., 1999.

3. Гегель Г.-В.-Ф. Эстетика. – М., 1968–1969. – Т. 1. – С. 228–229.

4. Веселовский А.Н. Историческая поэтика. – Л., 1940. – С. 494.

5. Горький М. Литературные портреты. – М.: Молодая гвардия, 1963. – Вып. 1 (358): А.П. Чехов (с. 56–75); Лев Толстой (с. 121–172); О С.А. Толстой (с. 173–189); Леонид Андреев (с. 190–237); Из воспоминаний о В.Г. Короленко (с. 238–243); «Время Короленко» (с. 244–272); В.Г. Короленко (с. 273–293).

6. Гусакова О.Я. О жанровом своеобразии литературных воспоминаний 1850–1860-х гг. К постановке вопроса // Синтез в русской и мировой художественной культуре: Мат-алы X научно-практич. конф., посвященной памяти Алексея Федоровича Лосева. – М.; Ярославль: МПГУ; Литера, 2010. – С. 117–123.

7. Дзюба А.С. Внутрилитературный синтез в очерках М. Горького 20-х гг. XX века // Синтез в русской и мировой художественной культуре: Мат-лы X научно-практич. конф., посвященной памяти Алексея Федоровича Лосева. – М.; Ярославль: МПГУ; Литера, 2010. – С. 123–128.

WANDERER'S MOTIVES IN M. GORKY'S MEMOIRS "LITERARY PORTRAITS"

I. Mokletsova

The report investigates the themes of wandering that permeate the literary memories of Maxim Gorky – his *Literary Portraits*. One of the significant artistic achievements of the writer was the image of the wanderer, which incorporated his religio-philosophical and creative search. Applying the cultural-historical and comparative methods to the poetics of his memoirs reveals deep features of Old Russian literature and folklore in Gorky's imagery. Likening the protagonist to a wanderer leads us to the main results of this research as we analyse the lives of outstanding personalities from a spiritual point of view (Leo Tolstoy, Anton Chekhov, Vladimir Korolenko) and identify the national specificity of their works.

***Keywords*:** M. Gorky, memories, wanderer, wandering motive, the pilgrim's image, Russian literature.

УДК 82

ВОСПОМИНАНИЯ М. ГОРЬКОГО ОБ А. БЛОКЕ (К ПРОБЛЕМЕ ГУМАНИЗМА)[1]

© 2016 г. ***Н.Н. Примочкина***
Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН
nprim47@yandex.ru

Поступила в редакцию 01.09.2016.

В статье рассматривается одна из важнейших проблем мировоззрения и творчества М. Горького – проблема гуманизма. С напряженными размышлениями писателя о деформации старого и рождении нового гуманизма в послереволюционную эпоху связана история создания очерка Горького «А.А. Блок» (1923). Горькому, одному из немногих современников Блока, были понятны и близки мысли поэта о крушении старого гуманизма в охваченном войной и революциями мире. Именно Горький, прослушав первый доклад Блока «Гейне в России», в котором была затронута эта тема, предложил посвятить ей специальное заседание в редакции издательства «Всемирная литература». Так появилась на свет знаменитая статья Блока «Крушение гуманизма» (1919).

***Ключевые слова*:** М. Горький, проблема гуманизма, личность и творчество А. Блока.

Вопрос о кризисе старого буржуазного гуманизма и выросшей на его почве культуры особенно остро встал во всем мире в эпоху Первой мировой войны и революции. Из отвлеченной и кабинетной проблема гуманизма превратилась в это время в жизненно важную и насущную, так как была тесно связана с основными вопросами эпохи: о характере нового общества, о новом типе личности, рожденной в огне военной и революционной действительности.

Не случайно именно в это время в России появляются многочисленные и весьма противоречивые концепции, ставящие своей целью определить приметы формирующегося нового общественного сознания, нового гуманизма. Раскрывая свои идеи общественного и духовного развития, сложившиеся в основном до революции, А. Белый, например, писал в эти годы в цикле «На перевале» (1915–1918), в статье «Революция и культура» (1917) и других работах о катастрофическом состоянии современного общественного сознания и культуры, о необходимости их возрождения и обновления. Белый ставил очень важные для того времени вопросы об умирании старого типа личности, о рождении нового человека. Однако в решении этих задач он становился на позиции крайнего субъективизма. Определив центр бытия, точку соединения явлений мира в собственном сознании, Белый отстаивал право художника на проявления крайнего индивидуализма, сосредоточивал свое внимание на описании революции в сфере духа, на раскрытии кризиса современной личности. «Единственной культурной задачею, – писал он в 1921 г., – я считаю конкрет-

ное описание путей, по которым сквозь взрытую личность в себе я спускаюсь до «Я»…» [1, с. 130]. Преодоление своей «самости», осуществление связи личности с окружающим миром Белый мыслил на религиозной основе. В цикле «На перевале» он утверждал: «И лик, как бы там ни назвать этот лик – человеком воистину, сверхчеловеком, иль богом – есть «я»; он «я» всего мира и «я» человека; явление связи двух «я» есть Христос» [2, с. 84].

К теме ущербности, исторической ограниченности старого гуманизма обращался в годы революции и поэт Вяч. Иванов. В дневнике А. Блока среди набросков к статье «Крушение гуманизма» встречается следующая запись: «Я получил корректуру статьи Вяч. Иванова о «кризисе гуманизма» и боюсь читать ее» [3, с. 363]. Действительно, статья Иванова «Кручи» 1919 г., о которой идет речь в дневнике Блока, во многом перекликалась с его знаменитым докладом «Крушение гуманизма». Остро сознавая кризисное состояние буржуазно-индивидуалистического сознания, Вяч. Иванов писал в «Кручах» о необходимости перерождения личности, о возникновении «иного мировоззрения», которое он назвал «мифологическим». «…Человек, – писал он в этой статье, – должен так раздвинуть грани своего сознания в целое, что прежняя мера человеческого будет казаться ему коконом, как вылетевшей из колыбельного плена бабочке. Вот почему то, что ныне мы называем гуманизмом, предопределяя им меру человеческого, должно умереть <…> И гуманизм умирает» [4, с. 108–109]. Критикуя старый, индивидуалистический гуманизм, Иванов противопоставлял ему религиозно-мистические формы общественного сознания: «новое чувство богоприсутствия, богоисполненности и всеоживления», «мистическое обобществление совести» и «соборность» [4, с. 108, 117].

На фоне идейной борьбы, развернувшейся в годы революции вокруг вопросов гуманизма, достаточно ярко выделялась концепция Блока. Она нашла свое наиболее полное и стройное выражение в докладах 1919 г. «Гейне в России» и «Крушение гуманизма». Согласно этой концепции, гуманистическое движение, которое родилось в эпоху Ренессанса и «лозунгом которого был человек – свободная человеческая личность» [5, с. 93], в XIX столетии переживало глубочайший кризис. С течением времени культура гуманизма утратила свою органическую цельность и выродилась в окостенелую, далекую от природы, механическую цивилизацию. Блок довольно точно определил главный недостаток буржуазного гуманизма, порочность его нравственной основы. «Основной и изначальный признак гуманизма, – писал он, – индивидуализм» [5, с. 93]. Блок считал, что в современном мире «главным двигателем европейской культуры» является не отдельная человеческая личность, а масса, народные низы, «которые напоминают о себе непрекращающимися революциями» [5, с. 105]. Поэтому новый гуманизм связывался в его представлении не с сознанием и творчеством отдельной личности, как бы она ни была сильна и талантлива, а с деятельностью целостного коллектива, с творчеством масс.

В то время Блок, конечно, еще не мог описать более конкретно приметы того нового духовного движения, которое пришло в мир вместе с революцией,

а потому назвал его, в противоположность старому буржуазному гуманизму – антигуманизмом. «…Не знаю, – писал он, – установится ли такая именно терминология или терминология будет другая. Но сейчас я умею только констатировать, что во всем мире прозвучал колокол *антигуманизма*, что мы сейчас стоим под этим знаком, нам уже ясен *кризис гуманизма*; мир омывается, сбрасывая с себя одежды гуманистической цивилизации» [5, с. 125] (подробнее об этом см. в нашей статье «Проблема гуманизма в эстетических воззрениях А. Блока (1917–1921)» [6, с. 3–12]).

Весьма знаменательно, что доклады Блока о кризисе старого и рождении нового гуманизма родились в недрах издательства «Всемирная литература» и при непосредственном участии главного редактора этого издательства – Горького. В начале марта 1919 г. Блок был приглашен работать во «Всемирную литературу», с середины месяца начал участвовать в заседаниях редколлегии, а 25 марта уже выступил на одном из заседаний с докладом «Гейне в России». Именно Горькому, одному из немногих современников Блока, оказались понятными и близкими мысли поэта о крушении гуманизма в охваченном войной и революциями мире. Именно Горький, прослушав доклад Блока, в котором была затронута эта тема, предложил посвятить ей специальное заседание в редакции издательства «Всемирная литература». 26 марта 1919 г. Блок записал в своем дневнике: «Вчера – большой день. Я прочел доклад о Гейне <...> затронув в нем тему о крушении гуманизма и либерализма <...>

Горький говорит большую речь о том, что действительно приходит новое, перед чем гуманизму, в смысле «христианского отношения» и т.д., придется временно стушеваться <...>. В заключение говорит мне с той же милой улыбкой: “Между нами – дистанция огромного размера, я – бытовик такой, но мне это понятно, что Вы говорите, я нахожу доклад пророческим, извиняюсь, что говорю так при Вас...” Горький предлагает посвятить этому вопросу отдельное заседание...» [3, с. 356]. Как видно из этой записи, именно Горький подтолкнул Блока к созданию доклада «Крушение гуманизма», в котором была наиболее полно изложена его идейно-эстетическая концепция будущего развития человека и человечества.

Подобный пристальный интерес Горького к размышлениям Блока о приходе в мир нового гуманизма не случаен. Ведь и сам писатель, переживавший в это время мучительный духовный и творческий кризис, много и напряженно размышлял о характере нового гуманизма, о трансформации своего идеала Человека в новых, изменившихся условиях существования.

Еще в начале творческого пути, в 1899 г., Горький сформулировал свою концепцию человека, которая в целом осталась неизменной до конца его жизни: «Я не знаю ничего лучше, сложнее, интереснее человека. Он – всё. Он создал даже Бога. <…> Я уверен, что человек способен бесконечно совершенствоваться. <…> Человек <…> должен быть <…> красив и силен, как Бог» [7, с. 377, 378].

Первая мировая война и революция разрушили многие самые дорогие надежды и верования Горького. Он был подавлен и разочарован происходящим. Слишком непохожа была творимая большевиками революция на то, к чему он призывал своими произведениями русское общество. Разбуженная им и его соратниками стихия, грозившая, по его тогдашним представлениям, сжечь в революционном пожаре остатки культуры, не на шутку напугала писателя. Горький всё яснее видел, что его утопическая концепция Человека, равного Богу, рушится на глазах, столкнувшись с жестокой реальностью. Вероятно, чтобы не допустить полного краха своей веры в «богоподобного» Человека, Горький обратился к лучшим образцам человеческой «породы» и в противовес людям-«зрителям», людям-«тараканам» начал создавать галерею литературных портретов своих знаменитых современников.

Один из наиболее значительных очерков этой серии – «Лев Толстой» – был написан тогда же, когда и статья Блока «Крушение гуманизма». И не случайно в трактовке идеала человека у Блока и Горького можно заметить, несмотря на все различия, некоторые черты сходства. Для Горького Лев Толстой, несомненно, был образцом совершенного, «богоподобного» Человека. Он называет его «человеком-оркестром», «человеком всего человечества» [8, с. 294, 298]. Блок в это время выдвинул концепцию рождения из старой человеческой «породы» нового человека, которого он назвал, в отличие от человека гуманного, – «человеком-артистом».

Но и сам Блок, как талантливый поэт-лирик и как гениальная личность, был для Горького образцом, идеалом Человека с большой буквы. Именно поэтому Горький завершил свою книгу «Заметки из дневника. Воспоминания» очерком «А.А. Блок», в котором нарисовал очень субъективный, но блестящий литературный портрет великого русского поэта, напомнившего автору прекрасного Человека и художника эпохи итальянского Возрождения.

В основу очерка о Блоке легли две разновременные дневниковые записи Горького. Начинается он с авторских размышлений о недоверии к разуму многих русских мыслителей и писателей прошлого, после чего следует авторская ремарка: «Всё это припомнилось мне после вчерашней неожиданной беседы с Блоком» [9, с. 223]. Эта беседа состоялась через несколько дней после того, как Блок 9 апреля 1919 г. прочитал в редакции издательства «Всемирная литература» свой доклад «Крушение гуманизма». Таким образом, эту первую запись о поэте можно датировать серединой апреля 1919 г. Вторая запись – о встрече Блока с барышней с Невского проспекта – относится, вероятно, к более позднему времени.

Горький построил литературный портрет Блока на контрасте этих двух фрагментов. В первом он всячески подчеркивает свое расхождение с поэтом, чуждость, непонятность его внутреннего мира. «Статья, – пишет Горький о «Крушении гуманизма», – показалась мне неясной, но полной трагических предчувствий <...> Я не понял: печалит его факт падения гуманизма или радует? В прозе он не так гибок и талантлив, как в стихах, но – это человек, чув-

ствующий очень глубоко и разрушительно. В общем: человек «декаданса»» [9, с. 223].

Таким образом, Горький в очерке о Блоке поднимает важнейшую для того времени и лично для него самого проблему – проблему крушения христианского гуманизма, которым сопровождалось падение старого мира, и его возможного возрождения в каком-то новом виде в будущем. При обращении к этой теме Горький совмещает, сталкивает между собой два плана: высокий, философский, теоретический (он представлен в первой части очерка) и – бытовой, жизненный, человеческий (ему посвящена вторая его часть). Второй фрагмент представляет собой запись рассказа некой «барышни с Невского» о том, как во время свидания с поэтом в «номерах» она нечаянно заснула, но Блок не стал ее будить, а наутро расплатился с ней и лишь пожал и поцеловал руку на прощанье. Горького так растрогал этот рассказ, что он «с того часа почувствовал Блока очень понятным и близким» и завершил свой очерк признанием в духовной близости к поэту: «Нравится мне его строгое лицо и голова флорентинца эпохи Возрождения» [9, с. 229].

В очерке о Блоке уже явно наметился некий разрыв между философско-публицистическим и непосредственно-чувственным, художественным отношением Горького к проблеме перерождения старого гуманизма. Это непосредственное, инстинктивное отношение представлено в последнем фрагменте очерка, повествующем о «падшей» девушке и проявленном к ней человеческом, христианском милосердии Блока. В дальнейшем Горький не раз будет публично выступать против христианского гуманизма, сострадания и милосердия, но в своих личных поступках и художественном творчестве писатель, как правило, будет придерживаться тех норм морали и нравственности, которые были ему завещаны гуманистическими традициями прошлого.

Горький написал очерк о Блоке в 1923 г., но и позже не раз мысленно обращался к его концепции кризиса гуманизма. Писатель оценил, прежде всего, критический пафос выступлений поэта против прежнего бессильного гуманизма, так как этот пафос был близок той борьбе, которую он сам вел против «гуманизма сострадания» в искусстве прошлого. В 1926 г. Горький писал К.А. Федину: «Гуманизм в той форме, как он усвоен нами от евангелия и священного писания художников наших о русском народе, о жизни, этот гуманизм – плохая вещь, и А.А. Блок, кажется, единственный, кто чуть-чуть не понял это» [10, с. 6].

Тема революционного, пролетарского, социалистического гуманизма и его соотношения с гуманизмом прошлого, так же как неразрывно связанная с ней тема рождения нового Человека, останется центральной в художественном творчестве и публицистике Горького до конца жизни. В разные периоды писатель будет решать эти кардинальные вопросы человеческого духа по-разному. Важно, что в трудные революционные годы душевных мук и сомнений именно Блок помог Горькому в его размышлениях о подлинном и мнимом гуманизме, а Горький смог воссоздать бессмертный образ великого поэта в своем очерке.

Примечание

[1] См.: Примочкина Н.Н. Проблема гуманизма в очерке М. Горького «А.А. Блок» // Stadia Litterarum. – 2016. – Т. 1. – № 1–2. – С. 258–265.

Список литературы

1. Белый А. Дневник писателя // Записки мечтателей. – 1921. – № 2–3. – С. 113–131.
2. Белый А. На перевале. III. Кризис культуры. – Пб.: Алконост, 1920. – 89 с.
3. Блок А. Собр. соч.: В 8 т. – М.–Л.: ГИХЛ, 1962. – Т. 7. – С. 19–426.
4. Иванов Вяч. Кручи // Записки мечтателей. – 1919. – № 1. – С. 103–118.
5. Блок А. Крушение гуманизма / Собр. соч.: В 8 т. – М.–Л.: ГИХЛ, 1962. – Т. 6. – С. 93–115.
6. Примочкина Н.Н. Проблема гуманизма в эстетических воззрениях А. Блока (1917–1921) // Филологические науки. – 1978. – № 2. – С. 3–12.
7. Горький М. Письмо к И.Е. Репину / Полн. собр. соч.: В 24 т. Письма. – М.: Наука, 1997. – Т. 1. – С. 376–378.
8. Горький М. Лев Толстой / Полн. собр. соч.: В 25 т. Худож. произв. – М.: Наука, 1973. – Т. 16. – С. 260–312.
9. Горький М. А.А. Блок / Полн. собр. соч.: В 25 т. Худож. произв. – М.: Наука, 1973. – Т. 17. – С. 221–229.
10. Горький М. Письмо к К.А. Федину / Полн. собр. соч.: В 24 т. Письма. – М.: Наука, 2013. – Т. 16. – С. 6–7.

M. GORKY'S MEMORIES OF A. BLOCK (TO THE PROBLEM OF HUMANISM)

N. Primochkina

The article deals with one of the most important problems of philosophy and creativity of Gorky – a problem of humanism. It relates the story of the creation of Gorky's essay "A.A. Block" (1923) with the voltage of the writer reflections on the deformation of the old and the birth of a new humanism in the post-revolutionary era. Gorky, one of the few Block contemporaries were clear and close to the poet's thoughts about the collapse of the old humanism in the revolutions and war-torn world. Gorky, listened to the first Block's report "Heine in Russia", which has been affected by this issue, I proposed to devote a special session in the version of the publishing house "World Literature". Thus was born the famous Block's article "The Collapse of Humanism"(1919).

***Keywords*:** Gorky, the problem of humanism, personality and creativity of A. Block.

УДК 82

ПРОБЛЕМА ПРАВДЫ В ПЬЕСЕ М. ГОРЬКОГО «НА ДНЕ» И В ПОЭМЕ М. ИСАКОВСКОГО «СКАЗКА О ПРАВДЕ»

© 2016 г. ***О.С. Сухих***
Нижегородский госуниверситет им. Н.И. Лобачевского
ruslitxx@list.ru

Поступила в редакцию 01.09.2016.

Рассматриваются переклички в системе мотивов пьесы М. Горького «На дне» и поэмы М. Исаковского «Сказка о Правде». Целью исследования является сопоставление авторских позиций в решении вопроса об истине и сострадании. Используется сравнительно-типологический метод изучения текстов, который помогает установить наличие и функции сходных мотивов. Это мотивы пути к правде, противоречия между истиной и состраданием, утешительной лжи. Кроме того, в обоих произведениях придаётся серьёзное значение таким проблемам, как диалектика различных значений понятия «правда», соотношение понятий «правда» и «праведность». Главной же проблемой, объединяющей произведения, является отношение человека к правде. Исследование показывает, что в поэме Исаковского отчётливо просматривается горьковская традиция, которая художественно переосмыслена поэтом.

***Ключевые слова*:** правда, праведность, справедливость, истина, сострадание, утешительная ложь, М. Горький, М. Исаковский.

Что лучше для человека: истина или сострадание – эта дилемма в литературе воспринимается и читателем, и критикой как вопрос, прежде всего, горьковский. После постановки пьесы «На дне» он на многие годы стал своего рода «визитной карточкой» её автора. Стоит отметить, однако, что М. Горький, в свою очередь, унаследовал интерес к этой проблеме от своего предшественника-антипода и в то же время во многом родственной души – Ф.М. Достоевского. Именно вопрос об истине и сострадании ставит в своей поэме Иван Карамазов устами великого инквизитора, который считает, что людьми нужно управлять с помощью советов «умного духа» и при этом «обманывать их всю дорогу, чтоб они как-нибудь не заметили, куда их ведут, для того чтобы хоть в дороге-то жалкие эти слепцы считали себя счастливыми» [1. Т. 14, с. 238]. Такая утешительная ложь становится необходимым условием существования общества «миллионов счастливых младенцев», уверенных в том, что живут они в свободном государстве, построенном на христианских идеалах, тогда как в реальности всё наоборот [2]. Иллюзия даёт людям смысл жизни, ощущение устойчивости бытия и благополучия, которое великий инквизитор называет счастьем.

Точно так же считает иллюзию единственным спасением горьковский странник Лука. Его утешительная ложь – это тоже своего рода манипуляция сознанием окружающих. Причём и у Достоевского, и у Горького герои стре-

мятся создать «вторую реальность» именно из жалости к людям, из желания устроить их судьбы, понимая, что правда – «обух» для обычного, слабого человека. Не случайно Горький противопоставил истину и сострадание, хотя на первый взгляд эти понятия не рядоположены.

Философский вопрос об истине и сострадании, поставленный Горьким (вслед за Достоевским) на новом материале, породил в литературе XX века ряд произведений, где по-своему осмысливается проблема правды и лжи: «Жестокость» П. Нилина, «Мнимые величины» Н. Нарокова, «Старший сын» А. Вампилова, «Третья правда» Л. Бородина. Одним из первых произведений в этом ряду стала «Сказка о Правде» М. Исаковского [3] – поэма большой философской глубины, несомненно, достойная серьёзного исследования, но пока не изученная литературоведением по-настоящему, хотя и существует литература о создании этого произведения и об истории публикации [4; 5].

На первый взгляд в произведениях Горького и Исаковского преобладают, скорее, различия. В «Сказке о Правде» сюжетообразующим становится *мотив поиска Правды*, на нём строится канва событий, в которых проявляется характер героя. Как отмечал А.В. Македонов – исследователь творчества М. Исаковского и Смоленской школы в целом, одной из черт художественной системы поэта было наличие в произведении «конкретного поэтического сюжета и характера» [6]. В «Сказке о Правде» и то, и другое раскрывается через поиск Правды и отношение к ней. Если же говорить о пьесе М. Горького, то в ней сюжетообразующим и характерологическим становится *мотив утешительной лжи*, т.е., наоборот, отрицание правды, даже борьба с ней. При этом, достаточно очевидном, различии в произведениях тем не менее есть существенные переклички.

«Сказку о Правде» и «На дне» объединяет, главным образом, проблема отношения человека к правде, точнее, можно даже сказать, **взаимоотношений с ней**, поскольку правда фактически становится героем произведения и в том, и в другом случае.

Сюжетная составляющая «Сказки о Правде» ассоциируется прежде всего с притчей о праведной земле, рассказанной ночлежникам Лукой.

И в притче горьковского Луки, и в поэме М. Исаковского (в 1-й её части) актуализируется та мысль, что Правда находится где-то *во внешнем мире*, причём уверенность в самом её существовании сочетается с полной неизвестностью конкретного «адреса», однако априори предполагается, что это должно быть очень далеко. В пьесе Горького человек, верящий в праведную землю, собирается со временем туда отправиться и спрашивает дорогу у учёного: «Покажи ты мне, сделай милость, где лежит праведная земля и как туда дорога?» [7, с. 140] – само понятие *дороги* уже свидетельствует о том, что герой притчи воспринимает праведную землю как нечто внеположенное обычной жизни и очень далёкое. В поэме М. Исаковского тоже образ *дороги* является косвенным свидетельством отдалённости Правды: люди собирают в дорогу Савелия Кузьмича, чтобы тот нашёл её, несмотря на тяготы далёкого пути:

А Правда – сказали – живёт за лесами,
В какой-то далёкой-далёкой стране» [3, с. 4].

Понятие о Правде, которая где-то далеко и которую нужно искать, соотносится с неким романтизированным идеалом, контрастирующим с реальной действительностью. И этот контраст работает не только на создание образа Правды, но и на изображение реальности как торжества некой неправедности, безнадёжности. Именно от такой действительности человек стремится к Правде, в которой хочет видеть утешение и справедливость.

Итак, в произведениях Горького и Исаковского один из значительных мотивов – это поиски *дороги* к правде, и наличие этого мотива выявляет *активное начало в человеке*. В обоих случаях герои осознают, что к правде нужно идти, до неё нужно добираться. Правда в восприятии персонажей прекрасна сама по себе, но далека от реальности, пока человек не предпримет активных действий и не найдёт её.

При этом герой притчи о праведной земле с первого же шага оказывается в ситуации, когда поиски бесперспективны: получается, правда состоит в том, что «нет правды на земле». А герой поэмы Исаковского верит в успех и, невзирая на обстоятельства, идёт к цели, но в итоге оказывается, что Правда совершенно не гарантирует счастья, с которым она ассоциировалась изначально и в притче, и в сказке. Оба героя остро переживают столкновение мечты и реальности. И это столкновение во многом связано с тем, **что для них означает само понятие правды**.

Какова семантика понятия «правда» в сознании героев того и другого произведения? Пожалуй, наибольшее количество аспектов этого понятия дано у Горького, но среди них основными стоит признать два: *правда как прямое соответствие факту* и, с другой стороны, духовная *правда-справедливость*, которая удовлетворяет нравственное чувство человека. При этом правду факта Горький в своём устном комментарии к пьесе [8] назвал *истиной*, и так же названа она в поэме Исаковского: когда Савелий Кузьмич видит перед собой непривлекательную, но реальную Правду, то размышляет о том, что же сказать людям:

«Сказать им всю истину, как перед богом, –
Да кто ж мне поверит?» [3, с. 10].

Правда как соответствие действительности и как справедливость – *диалектика этих двух значений*, определившая важнейшую грань содержания горьковской пьесы, составляет также суть поэмы М. Исаковского. Изначально Савелий Кузьмич отправляется в путь, не предполагая такой «раздвоенности» Правды: для него и окружающих его людей поиски истины и означают поиски справедливости. Однако, найдя Правду-истину, он убеждается в том, что она не принесёт утешения людям:

«…выдумка только сладка и красива,
А сущая Правда сурова, горька» [3, с. 9].

Столкновение мечты и реальности, разочарование героев обоих произведений определяется тем, что в их сознании *правда-справедливость подменяется/заслоняется правдой факта*, т.е. человек субъективно ищет правду-справедливость, а объективно находит правду факта. Именно поэтому и возникает вопрос о том, нужна ли правда человеку, полезна ли она или губительна.

Антиномия «правда – сострадание» касается как раз правды факта, поскольку она зачастую, как говорит Лука, «обух» для человека. Об этом – крик души Клеща: «Где правда? Работы нет… силы нет! Вот правда! Пристанища… пристанища нету! Издыхать надо… вот она, правда!» [7, с. 138]. Правда факта уничтожает надежду, веру в лучшее – этой мысли М. Горького посвящена масса исследований, как давних, так и современных [9; 10; 11; 12; 13; 14]. С тем же самым сталкивается герой поэмы М. Исаковского, когда видит Правду, в которой нет красоты, утешения, защиты для человека:

«Нет, мне не поверят… А если, к примеру,
Поймут, осознают – так тоже беда:
Они ж потеряют последнюю веру, –
И что ж им – повеситься с горя тогда?» [3, с. 10].

В последней строке мы видим достаточно явную отсылку к горьковской пьесе, где именно таким образом окончили свои жизни и герой притчи, и Актёр. Однако у Исаковского за разочарованием героя следует не гибель, а дальнейший духовный поиск. Эпизод разговора с Правдой завершает лишь первую часть поэмы.

Во второй части произведения дан диалог Савелия Кузьмича с Философом, где художественно переосмысливается **мотив утешительной лжи**. Возникает он ещё в конце первой части, когда Правда, осознавая, что она не утешение для человека, даёт Савелию Кузьмичу совет не разочаровывать людей, а поддержать «ложью во спасение»:

«И Правда сквозь слёзы сказала на это:
– А ты… про меня-то… возьми… и солги…» [3, с. 10].

Этот мотив развивается в притче, рассказанной Философом и объясняющей поступок Правды, который сначала представлялся Савелию слабостью:

«– Нет, это не слабость её говорила,
Не слабость, Савелий, – ответил Мудрец. –
Бывают на свете великие души, –
Не сразу постигнешь всю их глубину…» [3, с. 11] –

и далее развивается мысль о том, что иногда ложь может быть осмыслена как нравственный подвиг во имя человека.

По сюжету притчи мать поддерживает надежду в душе сына, осуждённого на смерть, обманывает его до последнего момента. Вся тяжесть морального бремени ложится на неё: она утешает сына, сама при этом не имея утешения и осознавая горькую истину (вспомним, как у Достоевского великий инквизитор говорил о «счастливых младенцах», которым дают благостную иллюзию, и о страдальцах, знающих истинное положение вещей). Мать в этой притче не

говорит фактической правды, но сохраняет праведность и величие духа, поскольку руководствуется любовью и состраданием. В итоге Савелий, понимая разницу между правдой факта и праведностью, предлагает своё истолкование этой истории. В его интерпретации сын был не так наивен, чтобы поверить в «святую ложь» матери, но не хотел разочаровать её и сам не говорил правды. Он полагал, что матери будет легче, если субъективно она будет считать, будто даёт ему утешение. Так или иначе, оба истолкования притчевого сюжета подчёркивают **диалектику правды и праведности**, а также **несовместимость правды факта с состраданием**. У Горького и у Исаковского на первый план выходит моральная категория – праведность, духовная высота, которая неразрывно связана с гуманизмом. По мнению Луки, правда факта опасна для человека именно потому, что лишена такой праведности, справедливости и способности спасти человека, – это ведёт героя *к отказу от правды и к утверждению иллюзии*. А в поэме М. Исаковского притча Философа подводит и Савелия Кузьмича, и читателя к иной идее: справедливость и утешение для человека не во внешнем облике Правды, а в её «великой душе» – в том, что она жалость к человеку поставила выше собственных интересов, выше себя самой. Т.е. высший смысл **не в фактической стороне** правды, а в её **духе, главная составляющая которого – любовь к человеку**.

Человек важнее правды факта – эта идея выражается и в пьесе «На дне», прежде всего в репликах Луки. Но и в монологах Сатина есть близкая к этому мысль: «Человек – вот правда!». Однако он при этом говорил не о конкретных людях («Человек – это не ты, не я, не они…»), а в поэме Исаковского Правда пожалела именно людей, к которым должен был вернуться Савелий Кузьмич. Её совет ближе к философии Луки, который стремился дать спасительную иллюзию тому, кто в этом больше всего нуждался. Однако в поэме Исаковского *главный герой не поддаётся искушению использовать утешительную ложь*: в конце произведения мы видим его пафосный монолог – оду Правде, которой нужно служить и поклоняться, поскольку с нравственной точки зрения она этого достойна:

«Одна ты на свете чиста и надёжна,
Одна ты – источник всей жизни живой.
Коль счастье людское под солнцем возможно,
То люди найдут его только с тобой» [3, с. 15].

Смысл жизни герой видит уже не в том, чтобы его утешила Правда, а в том, чтобы самому поддерживать её и бороться за неё. В поэме М. Исаковского Савелий Кузьмич приходит к пониманию того, что *важна не правда факта как таковая, а способность человека к служению праведным целям*, следовательно, *предпосылка к преодолению трагичности бытия и главная составляющая счастья* – ***не вне человека, а в нём самом***. К этой мысли приводит читателя и горьковская пьеса. При поверхностном прочтении текста «На дне» можно сделать вывод, что утешительная ложь Луки только усугубила разочарование героев и привела к драматическому исходу, но это лишь «верхний слой» со-

держания. На самом деле Лука улавливал в людях их истинную суть и именно на этом основывал свои утешения, поэтому в его словах всё-таки была правда, хотя и не «фактическая». Правда факта, например, в том, что Актёр – безнадёжный пьяница. Но в душе его есть стремление измениться, в нём есть воля, решительность – это тоже правда. Она не так осязаема, не так очевидна, но она реальна. В Насте есть способность любить, у Пепла была возможность изменить свою судьбу – это всё тоже правда. Это правда не факта, но души человеческой. И сюжет горьковского произведения убеждает читателя в этой правде – убеждает «от противного», ведь гибель героев пьесы – физическая или моральная – определяется тем, что они эту правду не оценили и не реализовали.

Таким образом, в мотивной структуре пьесы М. Горького и поэмы М. Исаковского обнаруживаются значительные переклички, свидетельствующие о близости авторских позиций.

Пьеса «На дне» иллюстрирует духовное состояние общества и личности в начале XX века, когда серьёзно обострились социальные проблемы и противоречия, а на этом фоне стали по-новому осмысливаться и философские вопросы, в частности вопрос о правде и утешительной лжи. «Сказка о Правде» создавалась в 1946 г., тоже в тяжёлой и напряжённой социокультурной ситуации, когда в литературе начало зарождаться течение «лакировочной прозы», по-своему ответившее на соблазн утешительной лжи, попытавшееся не столько отразить, сколько пересоздать действительность. Оба произведения отразили актуальные для своей эпохи проблемы, но в то же время вышли далеко за конкретно-исторические рамки в постановке и осмыслении вопросов философско-этического порядка.

Список литературы:

1. Достоевский Ф.М. Братья Карамазовы / Собр. соч.: В 30 т. – Л.: Наука, 1976. Т. 14–15.

2. Сухих О.С. Горький и Достоевский: продолжение «Легенды…». – Н. Новгород: КиТиздат, 1999. – 143 с.

3. Исаковский М.В. Сказка о Правде (По народным мотивам) / Знамя. – 1987. – № 10. – С. 4–16.

4. Лакшин В. Предисловие / Знамя. – 1987. – № 10. – С. 3–4.

5. Баевский В.С. Смоленская поэтическая школа в портретах. – Смоленск: СмолГУ, 2013. – 136 с.

6. Македонов А.В. Очерки советской поэзии. – Смоленск: Смоленское кн. изд-во, 1960. – 242 с.

7. Горький М. На дне / Собр. соч.: В 16 т. – М.: Правда, 1979. – Т. 15. – С. 97–166.

8. Неманов В. Беседа на пароходе с Максимом Горьким // Петербургская газета. – 1903. – 15 июня.

9. Юзовский Ю. «На дне» М. Горького. – М.: Худож. лит., 1968. 144 с.

10. Кузьмичёв И.К. «На дне» М. Горького: судьба пьесы в жизни, на сцене и в критике. – Горький: Волго-Вятское кн. изд-во, 1981. – 223 с.

11. Гачев Г.Д. Логика вещей и человек. Прение о правде и лжи в пьесе М. Горького «На дне». – М.: Высш. шк., 1992. – 95 с.

12. Басинский П. Страсти по Максиму [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://mreadz.com/new/index.php?id=252015&pages=56 – Дата обращения: 24.01.2016.

13. Свердлов М. Правда и ложь в пьесе М. Горького «На дне». – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://lit.1september.ru/article.php?ID=200502307 – Дата обращения: 25.01.2016. .

14. Сухих И.Н. Русская литература для всех. – СПб: ИГ «Лениздат», «Команда А», 2013. – 736 с.

THE PROBLEM OF TRUTH IN THE PLAY BY M. GORKY "THE LOWER DEPTHS" AND THE POEM BY M. ISAKOVSKY "THE TALE OF TRUTH"

O. Suhih

In the article resemblance of motives in the play by Maxim Gorky "The Lower Depths" and the poem by Mikhail Isakovsky "The Tale of Truth" is investigated. The aim of investigation is to compare writers' views on justice and compassion. Comparative-typological method of research is used to identify resembling motives, such as a path to truth, contradictions between verity and compassion, white lie and their functions. The author comes to a conclusion that dialectics of terms "truth" and "righteousness" is in the centre of both works. The main problem reflected by writers is an attitude of an individual to truth. The investigation shows that Gorky's motives and ideas were absorbed and modified in the poem by Isakovsky.

***Keywords*:** truth, righteousness, justice, verity, compassion, white lie, Maxim Gorky, Mikhail Isakovsky.

УДК 316.1

ТЕМА ДЕТСТВА В РАННЕМ ТВОРЧЕСТВЕ А.М. ГОРЬКОГО И В.Г. КОРОЛЕНКО

© 2015 г.

Н.Ю. Толмачева
Нижегородский госуниверситет им. Н.И. Лобачевского
tolmnata77@gmail.com

Поступила в редакцию 01.09.2016.

Цель данной работы: показать, как проявилась тема детства в творчестве Горького и Короленко. Используется сравнительно-типологический метод анализа. Оба писателя подняли в своих произведениях проблему положения беззащитного ребенка в капиталистическом обществе. Средствами изображения героев являются бытовые зарисовки, авторские характеристики, портрет, пейзаж, звуковой образ пространства. Каждый по-своему обратился к теме детства. Короленко изображал детей разного социального положения, Горький – обездоленных и отверженных. Общее у двух художников слова то, что оба показали в своих произведениях столкновение маленьких героев с враждебной средой и выразили протест против антигуманных законов капиталистического общества. Тема детства рассматривается обоими писателями в русле общечеловеческих проблем, главная из которых проблема счастья.

***Ключевые слова*:** детство, трагизм, несчастный ребенок, окружающая среда, протест, антигуманные законы, контраст.

М. Горький и В.Г. Короленко – писатели-гуманисты, борцы за свободу и счастье угнетенного человека, неутомимые общественники, люди, которых много связывало в жизни. Так получилось, что В.Г. Короленко стал первым литературным наставником молодого Горького и первым цензором его ранних произведений. Этих людей связывала глубокая дружба и переписка, длившаяся до смерти В.Г. Короленко. Много общего было у Горького и Короленко и в художественном творчестве: темы, проблемы, идеи, образы.

Цель данной работы: показать, как проявилась тема детства в творчестве Горького и Короленко.

Среди множества произведений раннего Горького тема детства нашла отражение почти в двадцати из них. Впервые эта тема проявилась в наброске к автобиографии под заголовком «Изложение фактов и дум, от взаимодействия которых отсохли лучшие куски моего сердца», созданном в 1893 году. В нем автор показал свое личное отношение к событиям, происходящим в его семье. Ироничный тон повествования, избранный писателем, не ослабляет сути печальных событий, происходящих в семье Кашириных (смерть отца, неудачное замужество матери, жестокость деда по отношению к внукам и бабушке). Сердце маленького Алеши щемило от обиды на мать. Все персонажи, изображенные в «Изложении…», показаны с отрицательной стороны. Автобио-

графическим является и рассказ «Сон Коли», написанный также в 1893 году. Прообразом Коли стал Алексей Пешков. Автор перенес случай, описанный им в «Изложении…», в названный выше рассказ. В обоих случаях Горький показал чистоту и наивность внутреннего мира ребенка, его веру в слова взрослых и сны. Писателя, детство которого было безрадостным и тяжелым, глубоко волновала проблема положения бесправного ребенка в окружающем его обществе, а также в семье. Эти проблемы обозначены автором в рассказах «Дележ», «Встряска», «Вор», «Сирота» и других произведениях. Глубокий трагизм положения ребенка в обществе показан Горьким в рассказе «Дед Архип и Ленька». Мальчику всего десять лет, после смерти родителей его воспитывает дед, который ходит по миру вместе с внуком. У ребенка богатый духовный мир, он наблюдателен, честен, не жаден. Леньке противна такая жизнь, ему стыдно попрошайничать. «Для Горького отправной точкой исследования внутреннего мира человека являлось его соотношение с окружающей действительностью»[1], – отметил литературовед А.А. Волков. В этом рассказе автор повествует о том, как в ребенке под воздействием окружающей среды (плач станичной девочки, воровство деда, его озлобленность на весь мир и постоянное нытье, нищенские условия существования) зреет протест, который приводит Леньку к трагическому исходу. По мнению критика Н.А. Саввина, «Ленька не совсем обычный детский тип, и по своим психологическим особенностям он с большим трудом найдет себе эквивалент в галерее детских портретов»[2]. Положительно отозвался об этом рассказе и В.Г. Короленко, но посоветовал начинающему писателю не увлекаться ритмической прозой, какой написана картина ливня в степи. В качестве средств изображения героев Горький использует портретные зарисовки, авторские характеристики, пейзаж.

В период 1893–1994 годов Горький создал цикл рассказов «Маленькие истории» и опубликовал их в газете «Волгарь». Один из них – «Нищенка» – повествует о судьбе обездоленного ребенка, потерявшего родителей и вынужденного питаться милостыней. Главным средством изображения героини здесь служит портрет: «Это была маленькая светлолицая девочка лет шести-семи, подвижная, как ртуть, и невероятно оборванная. Лохмотья, подпоясанные рваной красной тряпкой, совершенно скрывали под собой ее фигурку, только маленькая головка, высовываясь из них, давала возможность отнести ее к классу людей» [I, с. 232]. Невзирая на лохмотья, девочка была красива. Горький детализирует ее облик, подробно описывая черты лица, обрамленного «тонкими и мелкими кольцами кудрей». Автор отмечает «живой ярко-розовый румянец» на щеках, «маленький, точно резцом выточенный носик ‹…› нервно вздрагивавшие пунцовые губки, маленькие и пышные, круглый с мягкой милой ямкой подбородок и большие синие бархатные глаза» [I, с. 232]. По словам повествователя, «девочка была похожа на маленькую кучку мусора с расцветшим в центре ее обаятельно и капризно красивым цветком» [I, с. 232]. Рассказ построен на контрасте: автор

подчеркивает несоответствие красоты ребенка ужасным условиям ее жизни, быта, поступков. Девочка боится побоев злой хозяйки, для которой собирает милостыню. За нее некому заступиться, и малышка вынуждена приспосабливаться к окружающему ее злому миру, учиться врать и воровать, чтобы выжить. Девочку пожалел преуспевающий чиновник, товарищ прокурора и приютил ее до утра. Но Павел Андреевич знал, что таких уличных детей тысячи, и чье-либо единичное усилие не улучшит их положения. По его мнению, это обязанность общества.

Таким образом, в этом рассказе Горький показал трагизм положения ребенка в капиталистическом обществе. Рассказ «Нищенка» написан в реалистическом ключе и противостоит фальшиво-сентиментальному изображению жизни отторгнутых обществом людей, в противовес святочным рассказам с их идиллическими концовками. В 1894 году Горький написал рассказ «О мальчике и девочке, которые не замерзли», содержание его направлено против традиционных «святочных» рассказов. В нем автор полемизирует с самой идеей христианского гуманизма, с идеей пассивного страдания. «В святочных рассказах издавна принято замораживать ежегодно по нескольку бедных мальчиков и девочек», которые «стоят перед окном какого-нибудь большого дома, любуются сквозь стекло елкой, горящей в роскошных комнатах, и затем замерзают, перечувствовав много неприятного и горького» [2, с. 181], – поясняет Горький в начале повествования. Писатель иронизирует над «хорошими намерениями» авторов таких рассказов, которые замораживают бедных детей для того, чтобы напомнить об их существовании богатым детям. В рассказе Горького дети не замерзли. Эти ребята рано познали трудности жизни и умеют им противостоять. Над однотипными сюжетами подобных рассказов писатель иронизирует и в «Рождественском рассказе». В нем Горький высказывает мысль о том, что не стоит изображать «фантастические несчастия» с целью пробуждения добрых чувств в сердцах людей, так как для них и «реальные несчастия почти всегда только зрелища» [3, с. 500].

Проблема положения обездоленного ребенка в обществе освещена и в первой повести М. Горького «Горемыка Павел». Одновременно с ней встает проблема человеческого счастья. В ней раскрывается картина жизни подкидыша, а также представлена картина существования и воспитания беспризорных детей в нищете и грязи уставшей от жизни старухой Китаевой. Следует отметить, что Горький был недоволен своим творением, его стилем, обилием авторских отступлений, в которых «младенцу Павлу» приписываются переживания, явно несоответствующие возрасту ребенка. Но ценно в повести то, что она основана, как и «Маленькие истории», на конкретных фактах нижегородской действительности.

Для создания образа Павла Горький использует портрет и авторскую характеристику, а для воссоздания картины воспитания детей, живущих у Китаевой, – описание интерьера и показ быта старухи и ее воспитанников. Едва не загубленная жизнь младенца Павла в условиях античеловеческих законов

общества так и не становится счастливой. Горький показывает в повести неизбежность трагической развязки. Восстав против уродливых форм жизни, калечащих не только тело, но и душу человека, Павел совершает убийство, хотя он и не борец. И это убийство не случайность, а закономерность. К этой трагедии подтолкнули повзрослевшего Павла бесчеловечные законы жизни общества.

Трагизм положения ребенка в обществе и семье отображен в наброске «Колюша». Мальчик Коля рос в бедной семье, кормильца разбил паралич. Мать в отчаянии как-то сказала, что ей было бы легче, если бы кто-то умер: сын или муж. Двенадцатилетний мальчик тут же вышел из дома и бросился под лошадь, чтобы мать смогла получить за его смерть деньги. Ребенок пожертвовал собой ради помощи матери.

Как видим, почти все ранние произведения Горького, главными героями которых являются дети, имеют трагический исход. Все эти произведения объединены одной мыслью: о невозможности простого человеческого счастья в этом антигуманном мире. Их объединяет пафос отрицания мира, который калечит человека, ломает ему жизнь, лишает простого человеческого счастья.

Тема детства стала одной из ведущих и в раннем творчестве В.Г. Короленко. Писатель-демократ, публицист и общественный деятель Короленко всем своим творчеством и жизнью служил интересам народа, пропагандируя идеалы свободы, добра и справедливости. Главной проблемой в жизни человека Короленко считал проблему счастья. «Человек создан для счастья, как птица для полета», – провозгласил писатель в рассказе «Парадокс». Но в условиях социального неравенства этот лозунг действительно превратился в парадокс. Истинный гуманист Короленко провозглашает законом жизни борьбу человека за счастье. Этот жизнеутверждающий рассказ написан в 1894 году, в трудное время для писателя, когда умерла его младшая дочка. Но Владимир Галактионович не потерял веру в достижение человеком счастья. Над этой проблемой он задумывался и раньше и пытался разрешить ее в своих произведениях, в том числе и автобиографических. Автобиографический характер имеет очерк «Ночью», написанный в 1888 году. В нем нашли отражение воспоминания о детстве В.Г. Короленко и повествуется о ночных забавах детей, о взаимоотношениях детей и родителей. В этом очерке слышны голоса счастливых детей и любящих родителей.

Тремя годами раньше, в 1885 году Короленко написал рассказ «В дурном обществе», в основу которого положены воспоминания о детстве писателя и жизни в городе Ровно, где он учился в гимназии. В этом рассказе Короленко раскрывает тему поисков правды и протеста против социального неравенства, а также затрагивается проблема взаимоотношений детей и родителей. Автор реалистически изобразил существование изгнанных из «нормальной» жизни, отверженных обществом людей, воров и нищих, которым нет места даже среди городской бедноты. И никого из чиновников или простых горожан не

волнует судьба детей, находящихся среди отверженных, детей, вынужденных влачить жалкое существование в темном, сыром кладбищенском подземелье. Средством создания образов детей служат портрет и авторская характеристика. Главные герои произведения – дети – брат и сестра – подросток Валек и четырехлетняя Маруся. Эту милую красивую, но очень больную девочку писатель сравнивает с увядающим цветком. Строки, в которых автор описывает девочку, ее жизнь, полны чувства безысходности, тоски, глубокого сострадания горю, которому кто-либо бессилен помочь. Больно видеть, как серый камень подземелья «высасывает» из нее жизнь. Но девочка любима братом и паном Тыбурцием, сердечную привязанность к ней испытывает и неожиданный знакомый, сын прокурора Вася. А вот жизнь Васи после смерти его матери становится невыносимой. Мальчик чувствует себя нелюбимым, лишним и начинает убегать из дома, чтобы только не встречаться с тяжелым взглядом отца. И лишь благодаря пану Тыбурцию отец меняет свое отношение к сыну. Но исход произведения трагичен. Он омрачен смертью малышки Маруси, гибель которой закономерна. Смерть этого ребенка, как и многих других обездоленных детей, можно рассматривать как обвинительный акт античеловеческому обществу, допускающему безвременный уход из жизни ни в чем неповинных детей.

Глубокий психологизм Короленко проявился в повести «Слепой музыкант», в которой автор поставил перед собой задачу показать мир в восприятии слепого, мир, лишенный красок. И блестяще справился с этой задачей. В самом начале произведения он рисует картины соприкосновения слепорожденного мальчика с окружающим миром: людьми, предметами, природой. Тонкий психолог Короленко раскрывает перед читателем внутренний мир главного героя, мир его переживаний. Главным средством изображения Петра, помимо авторской характеристики, портрета и бытовых зарисовок, является звуковой, музыкальный образ окружающего Петруся пространства. В этом произведении звучит буквально все: голоса, музыкальные инструменты, шелестит одежда, издает звуки и шумит природа. На фоне этой воссозданной звуковой картины раскрывается внутренний мир слепого ребенка, а затем и повзрослевшего Петра, ставшего замечательным музыкантом и счастливым человеком, оттолкнувшись от своего личного горя и почувствовав себя нужным людям.

Таким образом, оба писателя-гуманиста – Горький и Короленко – обратились в своем раннем творчестве к теме детства, каждый по-своему. Короленко изображал детей разного социального положения, Горький же – обездоленных и отверженных. Общее у двух художников слова то, что оба показали в своих произведениях столкновение маленьких героев с враждебной средой и выразили протест против антигуманных законов капиталистического общества. Тема детства рассматривается обоими писателями в русле общечеловеческих проблем, главная из которых – проблема счастья.

Примечания

[1] Волков А.А. Художественный мир Горького (Советские годы). – М.: Современник, 1978. – С. 9.

[2] Савин Н.А. Дети в произведениях М. Горького // Вестник воспитания. – 1907. – № 1. – С. 200.

Список литературы

Горький А.М. Полн. собр. соч.: В 25т. Худож. произв. – М.: ИМЛИ РАН, 1968–1976. Номер тома и страницы указаны в тексте в скобках.

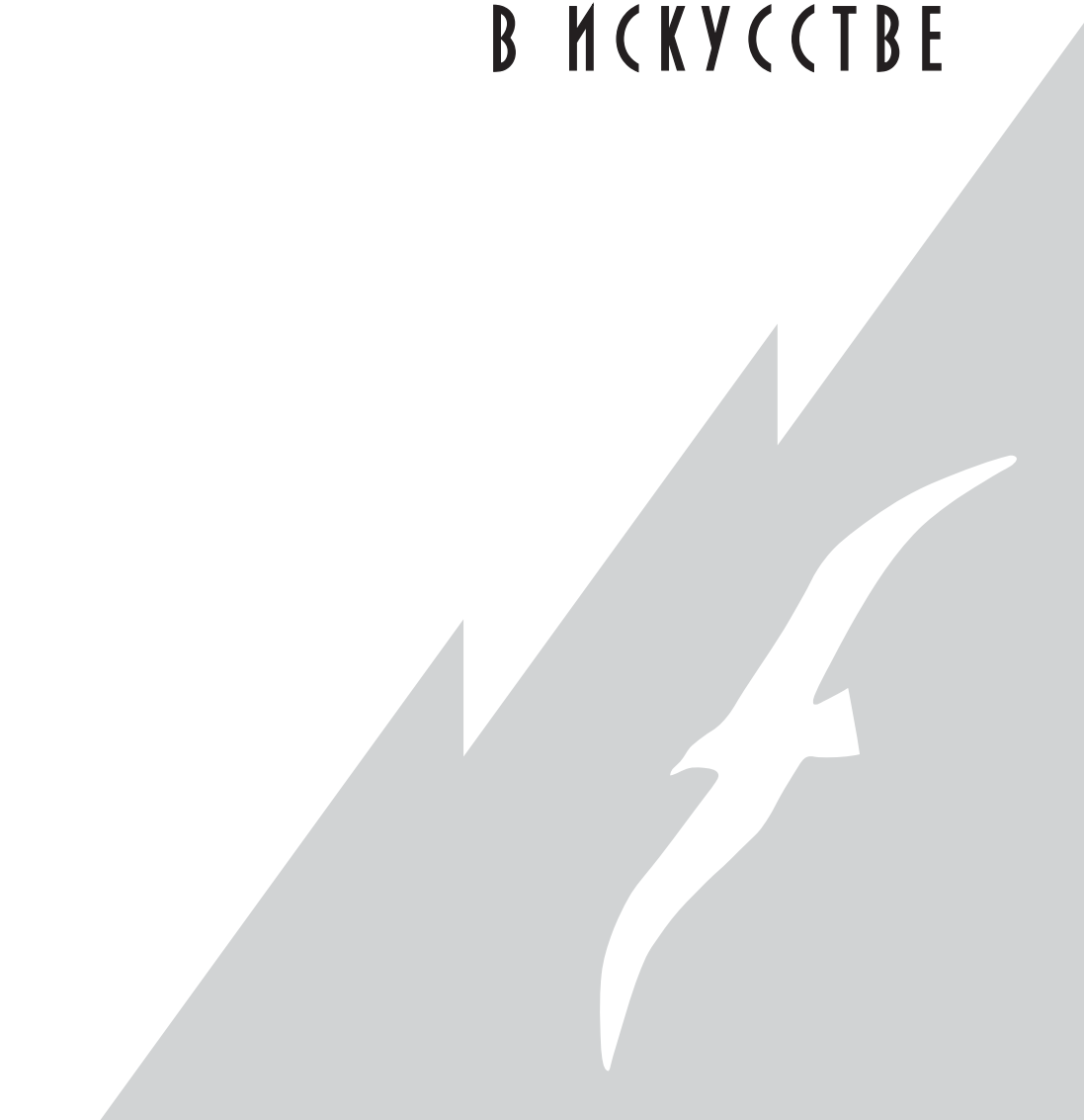
THE THEME OF CHILDHOOD IN THE EARLY WORKS OF M. GORKY AND V. KOROLENKO

N. Tolmacheva

The purpose of this work is to show how the theme of childhood is manifested in the works of Gorky and Korolenko. It uses comparative typological analysis. Both writers have raised the issue in their work situation defenseless child in a capitalist society. Heroes image means are household sketches, original performance, portrait, landscape, the sound image space. Each in its own way turned to the theme of childhood. Korolenko depicted children of different social status, Gorky – the poor and the outcast. Two artists have in common the word is that both showed in their works clash of small characters with a hostile environment, and protested against the inhuman laws of capitalist society. The theme of childhood is seen by both writers in the mainstream of global problems, chief among them the problem of happiness.

Keywords: childhood, tragedy, unhappy child, environment, protest, inhumane laws, contrast.

М. ГОРЬКИЙ В ИСКУССТВЕ



УДК 671.128

ОБРАЗ А.М. ГОРЬКОГО В ФАЛЕРИСТИКЕ (ПО МАТЕРИАЛАМ ФОНДОВ ГОСУДАРСТВЕННОГО МУЗЕЯ А.М. ГОРЬКОГО)

© 2016 г.

Т.В. Алексеева
Государственный музей А.М. Горького
danco6@yandex.ru

Поступила в редакцию 01.09.2016.

В статье рассматривается вопрос интерпретации образа А.М. Горького в фалеристике. Целью работы является обзор наиболее популярных образов писателя на примере фалеристической коллекции из фондового собрания МБУК «Государственный ордена Почёта музей А.М. Горького». В процессе работы были использованы методы сравнительного анализа, типологический, историко-функциональный. В результате исследования было выявлено, что наиболее часто медальеры использовали портрет, профиль, автограф А.М. Горького, образы героев-символов и сюжетов его произведений, а также название родного города писателя Нижнего Новгорода – Горького – Нижнего Новгорода.

Ключевые слова: А.М. Горький, Государственный музей А.М. Горького, фалеристика.

Популярность А.М. Горького и его выразительная внешность способствовали появлению в начале XX века живописных, фотографических, скульптурных изображений писателя, а также иллюстраций к его произведениями. Один из нижегородских друзей М. Горького А.А. Богданович вспоминал, что предприимчивый нижегородский фотограф М.П. Дмитриев, «заполучив к себе популярного писателя, снимал его многократно, в разных видах и позах, и изготовил множество карточек для продажи, а также больших портретов для своих многочисленных выставок в витринах...» [1, с. 24].

Сегодня образ А.М. Горького продолжает интерпретироваться и тиражироваться, в том числе в различной сувенирной продукции: закладках, почтовых марках, конвертах, значках, которые в свою очередь являются предметами коллекционирования.

А.М. Горький, обладая большим художественным вкусом, трепетно относился к культурному наследию. Он собирал картины, скульптуры, гравюры, антикварные вещи, изделия из фарфора, слоновой кости японских и китайских мастеров. Большая часть художественной коллекции, собранной писателем, среди которой оригинальные работы и авторизованные копии И.Е. Репина, И.И. Левитана, М.В. Нестерова, В.Д. Поленова, Б.М. Кустодиева, подарена Горьким Нижегородскому историко-художественному музею.

М. Горький был активным пропагандистом книги, часто делился изданиями. Входившими в состав его обширной домашней библиотеки. Хорошо известен факт передачи М. Горьким Нижегородской публичной библиотеке около

1000 томов книг. Эта часть личной библиотеки писателя позже была передана на хранение в Музей-квартиру А.М. Горького в Нижнем Новгороде.

В 1910 году Горький писал Е.П. Пешковой: «Очень увлекаюсь медалями! Собрал уже больше сотни и есть весьма интересные» [2, т. 8, с. 154]. Ранее, в 1901 году, Горьким была передана в Историко-художественный музей Нижнего Новгорода коллекция медалей, выпущенных в память знаменательных исторических событий, находившаяся в его владении. Она была передана ему М.И. Познанским, сыном жандармского генерала по завещанию коллекционера, с которым А.М. Горький познакомился во время своего ареста и пребывания в Нижегородском остроге осенью 1889 года.

История отечественной фалеристки, собирание и изучение орденов, медалей, значков, любых нагрудных знаков, восходит к началу XX века. Производство значков в Росии начинается в 1920 годах, но особую популярность они приобрели лишь с 1970-х годов, когда коллекционирование значков стало массовым увлечением. В них отражались все важные события России и мира, воплощались достижения культуры, искусства, литературы. Популяризация личности и творчества А.М. Горького также нашла выражение в фалеристике.

В фондах Государственного музея А.М. Горького в Нижнем Новгороде хранится «горьковская» коллекция значков «Человек! Это – великолепно! Это звучит … гордо!»[1], собранная и переданная музею Абреком Исаевичем Дудельзаком в 1989 году, коллекционером-фалеристом, краеведом, членом Союза театральных деятелей, членом общества пушкинистов, участником Великой Отечественной войны. Данная тематическая коллекция послужила началом общей фалеристической музейной коллекции. В ней преобладают портреты писателя, в которых отражены два периода жизни Горького. На портретах первой группы – молодой, начинающий литературную деятельность Максим Горький нижегородского периода жизни, на второй – изображение всемирно известного писателя периода 1920–1930-х годов.

А.М. Горький отличался необычной и запоминающейся внешностью и относился к ней с юмором: «Лицо у меня неудобное, на нём видно всё, о чём я думаю, чтобы скрыть этот недостаток, я морщусь, делаю злые и суровые гримасы» [3. Т. 11, с. 244–245]. Однако современники писателя – И.А. Бунин, С.Я. Маршак, М.В. Нестеров, В.Д. Минченков, В.П. Катаев – в своих воспоминаниях отмечали его высокую, сухощавую, немного сутуловатую фигуру с хорошо посаженной головой, интересным профилем и одухотворённым лицом с резкими чертами, пристальный мудрый взгляд сверкающих и «колких» глаз из-под нахмуренных бровей, вздёрнутый «утиный» нос с широкими ноздрями и «пшеничными» усами.

В музейной «горьковской» коллекции значков популярен портрет и профиль молодого писателя с длинными волосами и в косоворотке. Среди изображений А.М. Горького 1920–1930-х годов преобладают значки с профилем писателя, в котором выделяются его нос и пышные усы. Другим наиболее

частым изображением А.М. Горького является повторение его портрета с картины И.И. Бродского 1937 года, где Горький в шляпе задумчиво смотрит вдаль.

Неразрывно связаны с именем А.М. Горького герои его произведений. Часто образ писателя воплощается через образы его героев, сюжеты его произведений или дополняется ими. Так, часто рядом с портретом А.М. Горького изображают парящего буревестника. Образ Горького стал соотноситься с буревестником после публикации в 1901 году в журнале «Жизнь» «Песни о Буревестнике». Изображение летящей птицы встречается и на миниатюрах, где нет портрета писателя. Например, на значке, посвященном родному городу писателя, где на фоне башни Нижегородского кремля реет буревестник.

Медальеры часто использовали в сувенирной продукции изображение памятников А.М. Горькому в Москве, Ростове-на-Дону, Санкт-Петербурге и Нижнем Новгороде, в городах, связанных с жизнью писателя. Растиражировано изображение памятника А.М. Горького, созданного в 1952 году скульптором В.И. Мухиной для Нижнего Новгорода, на котором писатель стоит, выпрямившись, заложив руки за спину, подставив лицо и грудь встречному ветру.

Нижний Новгород сегодня ассоциируется с именем А.М. Горького, чей образ стал его символом, «брендом». Поэтому на многих значках, посвящённых городу, использовано изображение писателя. Например, значок с барельефом профиля Горького и надписью «Город Горький – родина великого писателя». В 1932 году Нижний Новгород был переименован в город Горький. Сам М. Горький относился к присвоению городу его имени неоднозначно. В 1933 году в письме В.Ф. Ходасевичу из Сорренто он заметил: «Сегодня первый раз писал на конверте вместо Нижний Новгород – Горький. Это очень неловко и неприятно» [3. Т. 30, с. 289]. На значке 1971 года, выпущенном к 750-летию города, рядом с портретом писателя указано старое название города – Нижний Новгород, которое было возвращено ему в 1990 году.

Имя Максима Горького с 1930-х годов стали присваивать организациям, учреждениям культуры и образования. В фалеристической коллекции – значки музея детства А.М. Горького «Домик Каширина», значок московского Музея-квартиры А.М. Горького с изображением дома (бывший особняк С.П. Рябушинского), где Горький жил с 1931 года, вернувшись из Сорренто. В фалеристической музейной коллекции есть значки Нижегородского академического театра драмы имени М. Горького, Национального академического драматического театра имени М. Горького в Белоруссии, Московского художественного академического театра имени М. Горького.

Считая знание самым сильным оружием человека, А.М. Горький помогал становлению науки и культуры страны. Горький был избран председателем Комиссии по улучшению быта ученых (КУБУ), которая стала одним из центров организации научной жизни в стране. По его инициативе в 1933 году был основан Литературный институт, как Вечерний рабочий литературный уни-

верситет, который с 1936 года носит имя Горького. В музейной коллекции есть несколько значков Литературного института имени А.М. Горького.

В 1934 году Алексей Максимович стал во главе подготовки и проведения I Всесоюзного съезда советских писателей. Ещё в 1919 году он писал В.И. Ленину: «Ученый человек ныне для нас должен быть дороже, чем когда-либо, именно он, и только он, способен обогатить страну новой интеллектуальной энергией» [2. Т. 13, с. 26]. В «горьковской» фалеристике нашли отражение различные научные конференции, семинары и другие мероприятия, посвященные жизни и творчеству А.М. Горького. Например, значок, выпущенный в 1973 году к 30-летию Международной научной конференции «Горьковские чтения» и значок к Горьковским дням в 1974 году.

В советские годы именем Горького были названы пароходы, самолеты, улицы, общественные парки, библиотеки. В.Ф. Ходасевич отмечал, что «не видал человека, который носил бы свою славу с большим умением и благородством, чем Горький. Он был исключительно скромен – даже в тех случаях, когда был доволен самим собой. Эта скромность была неподдельная» [4]. В 1935 году, приехав к пристани в родной город, А.М. Горький был удивлен, увидев, что пароход, на котором ему предстояло плыть, носит его собственное имя. В тематической экспозиции коллекции есть два металлических значка с изображением первого четырёхпалубного речного пассажирского теплохода «Максим Горький» (проект Q-040), построенного в Австрии в 1974 году.

Государственный музей А.М. Горького в Нижнем Новгороде является инициатором присуждения почётного знака отличия «Государственный музей А.М. Горького», которого с 1997 года удостаиваются деятели науки, культуры, искусства, литературы, общественные деятели за активное участие в работе музея. Этот эксклюзивный нагрудный знак, отлитый по специальному заказу музея, выполнен по эскизу художника Н.И. Борисова. В научном архиве Государственного музея А.М. Горького хранится его макет. К юбилейным датам писателя тиражируются и значки: к 100-летию и 125-летию со дня рождения Алексея Максимовича Горького.

Фалеристика занимается изучением и коллекционированием медалей. В фондовом собрании Государственного музея А.М. Горького (Нижний Новгород) хранятся двусторонние медали, не предназначенные для ношения. Первая выдавалась всем девочкам и мальчикам при рождении: «Гражданке СССР, родившейся в Горьком» и «Гражданину СССР, родившемуся в Горьком», другая – выпущена к 100-летию со дня рождения А.М. Горького в 1968 году.

Высочайший талант и яркая индивидуальность А.М. Горького способствовали тому, что его образ вошёл в культуру и искусство в различных их проявлениях, как, например, в декоративно-прикладном искусстве в виде значков, медалей, нагрудных знаков. Медальеры часто воплощали образ писателя в портрете, профиле, автографе, символических изображениях героев и сюжетах его произведений. Государственный музей А.М. Горького в Нижнем Новгороде продолжает научно-исследовательскую работу по теме «Образ

А.М. Горького в фалеристике», пополняя свою коллекцию современными образцами изделий в этом виде творчества.

Примечание

[1] ГМГ Н 4807 (1-57) Коллекция значков, посвящённая А.М. Горькому.

Список литературы

1. Колябин В.В., Оношко А.И., Филатов Н.Ф., Харламов В.А. На рубеже двух веков. Нижегородское Поволжье в фотографиях М.П. Дмитриева. – Горький: Волго-Вятское кн. изд-во, 1985. – С. 24.

2. Горький А.М. Полн. собр. соч.: В 24 т. Письма. – М.: Наука, 1997–2013.

3. Горький А.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. – М.: ГИХЛ, 1949–1956.

4. Ходасевич В.Ф. Воспоминания о Горьком. – М.: Правда, 1989. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://gorkiy.lit-info.ru/gorkiy/about/hodasevich-vospominaniya/hodasevich-vospominaniya.htm – Дата обращения 27.01.2016.

THE IMAGE OF GORKY IN FALERISTICS
(BASED ON MATERIALS OF A.M. GORKY STATE MUSEUM)

T. Alekseeva

The article discusses the interpretation of the image of Gorky in faleristics. The purpose of the work: review the most popular images of the writer on the example phaleristics collection of stock collection of State Museum of A. M. Gorky in Nizhny Novgorod. Historical and literary analysis showed that the medalists very often use portrait, profile, autograph Gorky, characters and plots of his works, and the name of his native city: Nizhny Novgorod – Gorky – Nizhny Novgorod. The Methods used: analysis, comparison, classification, logical, comparative-historical.

Keywords: Gorky, State Museum of A. M. Gorky, faleristic.

УДК 82/7.04

ИКОНОГРАФИЯ МАКСИМА АЛЕКСЕЕВИЧА ПЕШКОВА В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КОЛЛЕКЦИИ МУЗЕЯ

© 2016 г.

С.Г. Байбара
Институт мировой литературы им. А.М.Горького РАН
sbaybara@yandex.ru

Поступила в редакцию 01.09.2016.

В 2017 году Московский музей А.М. Горького планирует провести выставку, посвященную 120-летию со дня рождения Максима Пешкова. Пешков М.А. (1897–1934), сын Алексея Максимовича и Екатерины Павловны Пешковых. Максим прожил короткую, но очень яркую жизнь, большую часть которой посвятил литературным делам отца. В статье представлена иконография М. Пешкова детского, юношеского и зрелого возраста. Цель настоящей статьи рассмотреть иконографию М. Пешкова, находящуюся в фондах музея, для проведения планирующейся выставки. В данной работе используется сравнительный метод на основе анализа художественных портретов. Результатом работы является создание методологической базы для подготовки выставки. Эти результаты могут быть использованы при составлении каталога выставки, аннотаций к портретам, а также для подготовки музейных экскурсий.

Ключевые слова: М. Горький, М.А. Пешков, музей, фонды, художники.

В обширном собрании художественных материалов Московского музея А.М. Горького особо выделяется небольшой, но весьма интересный раздел хранения, посвященный иконографии Максима Пешкова (1897–1934). Портретов не так много, девять единиц, но они представляют собою как художественную, так и документальную ценность. Есть повод поговорить об этих портретах, потому что приближается памятная дата – в 2017 году исполняется 120 лет со дня рождения сына Горького.

Родился Максим на Украине, в селе Мануйловка 27 июля (9 августа) 1897 года и был первым ребенком А.М. Горького и Е.П. Пешковой. Максим получил хорошее образование, свободно разговаривал на нескольких иностранных языках, отлично разбирался в технике, занимался спортом. Родные и близкие отмечали его доброжелательность, высокий интеллект, веселый нрав. Не терялся он и среди одаренных молодых коллег отца, таких как В. Ходасевич, К.Чуковский, А. Толстой, К. Федин, Л. Леонов и др.

С начала 1920-х годов Максим стал литературным секретарем Горького и был верен начатому делу до самой своей смерти. Слова В.И. Ленина: «Ваше место около отца, заботиться о нем, беречь его…» [2, с. 232] – Максим помнил всегда. Он хорошо справлялся с задачами секретаря: вел необъятную переписку, просматривал отечественную и зарубежную литературу, периодическую печать, переводил тексты на иностранные языки. А еще Максим обладал

своеобразным дарованием художника-сатирика, сделал несколько зарисовок Горького и иллюстраций к его произведениям, оформлял домашний рукописный журнал «Соррентийская правда». Много занимался фотографией, создал фотолетопись последних десяти лет жизни А.М. Горького.

В фондах нашего музея хранятся два детских портрета Максима художников Валентины Ананьиной (1906 г.) и Кэрвельи (1911 г.). На портрете работы В. Ананьиной Максим запечатлен девятилетним мальчиком. Вероятнее всего, он был выполнен перед отъездом Пешковых за границу осенью 1906 года. Максим изображен в пальто и зимней шапке. Выполнен портрет в технике пастель на серой бумаге (44,3х39,2). Поступление в музей 1968 г., дар Н.А. Пешковой. Второй детский портрет неизвестного художника, предположительно Кэрвельи. На нем Максим Пешков изображен в возрасте примерно четырнадцати лет. В письме к отцу Максим писал: «Меня начал рисовать один художник, сын нашего знакомого французско-русского доктора, который меня лечил, фамилия его (Kervilly). Он хоть русский, но родился и учился в (Paris) и совсем как француз. Отец его русский, а мать хохлушка, и у них есть свой дом в Мануйловке, только они там никогда не живут» [1, с. 55]. В это время Максим учился в Новой русской школе И.И. Фидлера в окрестности Парижа, в тихом местечке Фонтэнэ-о-Роз. По воспоминаниям Н.А. Семашко, преподавателя школы, «Максим был очень беспокойным мальчиком: он ни минуты не мог сидеть на месте, даже во время уроков ерзал на парте, а на переменах и после занятий он носился вихрем по школе и по парку. Фантазия и изобретательность его постоянно горели: он выдумывал то одно, то другое» [2, с. 299]. Горькому портрет не понравился. Он писал в письме к Екатерине Павловне: «Портрет Максима – плох. Очень. Кто это сочинял?» [3, с. 120]. Нарисован портрет на бумаге (50,5х41,5) цветным карандашом. Поступил к нам в фонды из архива Е.П. Пешковой в 1966 г.

Почетное место в фондах музея занимает широко известный портрет М. Пешкова работы художника Семена Николаевича Зенкова. Написан в 1913 году. Поколенный, почти прямолинейный, холст, масло (79х55,5). Поступил в 1946 г. в дар от Е.П. Пешковой. Семен Зенков жил на Капри летом 1913 года. Он окончил Высшее художественное училище Академии художеств и получил заграничную командировку в Италию. Приехав на Капри, Семен Николаевич часто встречался с Горьким, писал его портрет акварелью с натуры. К сожалению, портрет не был окончен и не дошел до нас. Зенковым выполнен также этюд виллы «Серафина» и «Сеттани», и портрет с натуры сына Горького.

Много рисовала Максима его супруга Надежда Алексеевна Пешкова. Талантливая художница, ученица П.Д. Корина. Живописью Надежда начала заниматься в Италии. Конечно, ее любимой моделью был муж – в музее хранятся три портрета Максима, нарисованных ей. Помимо этого Н.А. Пешкова хотела, по словам ее дочери М.М. Пешковой, написать серию живописных изображений самых близких писателю людей. Ее кисти принадлежат портреты М.Ф. Андреевой, Н.Е. Буренина, И.П. Ладыжникова, А.Н. Тихонова,

О.Д. Чертковой, автопортрет самой художницы. Н.А. Пешкова – также автор портрета А.М. Горького, созданного совместно с художницей С.С. Урановой.

Портреты Максима, написанные Надеждой Алексеевной, выгодно выделяются на фоне работ других художников, т.к. сделаны близким и любящим человеком. Непосредственно в экспозиции музея представлен один портрет Максима, написанный ею в Сорренто, в начале 1920-х г. Это первый портрет Максима. На нем он изображен в белой рубашке и красной повязке на голове, на серо-голубом фоне. Открытое, молодое, с тонкими чертами лицо. Поступил в дар от М.М. Пешковой в 1983 г. Выполнен на холсте, маслом (48,5х37,5). Горький писал в письме к Е.П. Пешковой: «Сын твой – и мой тоже – Максим рисуется своею женою и сам рисует. Весьма интересно». [3, с. 279]

Два других портрета хранятся в фондах и недоступны для всеобщего обозрения. Портрет Максима на холсте, маслом, в красном халате и тюбетейке. Оплечный, почти прямоличный, поступил в 1974 г. от Д.М. и М.М. Пешковых (49,5х39,5). Известно пристрастие Горького к тюбетейкам, есть и аналогичный портрет Горького художника И.Н. Ракитского. Это пристрастие передалось от отца к сыну. Еще один портрет Максима – за пишущей машинкой в своем кабинете на Малой Никитской. Портрет поясной, нарисован на холсте, маслом (75х85). Поступил в 1983 г. от М.М. и Д.М. Пешковых. Марфа Пешкова вспоминала: «Портрет М.А. Пешкова был написан, вероятно, в конце 1940-х годов по одной из фотографий начала 1930-х годов. В этом портрете Надежде Алексеевне хотелось изобразить Максима Алексеевича в качестве ближайшего помощника Горького» [1, с. 56]. Все картины находятся в хорошем состоянии и бережно хранятся в фондах.

Образ сына Горького запечатлен в рисунках Федора Сергеевича Богородского. В 1929–1930 гг. художник гостил у писателя в Сорренто и создал ряд графических его портретов, а также живописную серию итальянских пейзажей. В то время каждый из художников, побывавший в гостях у Горького, считал своим долгом запечатлеть его самого или членов его семьи. В фондах музея хранятся три наброска Максима с натуры в рост (сидит на корточках), все вполоборота вправо, нарисованы на пергаментной бумаге, черным карандашом (30,4х23,7). Вверху справа рукою автора: Сын Горького Максим. Поступление 1972 г. от С.В. Разумовского.

Трагичная страница жизни отражена в картине Павла Дмитриевича Корина, на которой М. Пешков запечатлен на смертном одре. Нарисована она графитным карандашом на бумажном картоне (13х30,7). Была подарена Н.А. Пешковой в мае 1934 года самим художником. Поступление 1975 г. от Д.М. и М.М. Пешковых.

Горький очень любил сына. Сильно переживал его безвременную кончину. «Оставаясь один дома, он долгое время не мог читать, часто до глубокой ночи ходил по своей комнате, его глаза больше не смеялись, сильнее сутулилась спина, чаще стал тяжело задумываться» – писала в воспоминаниях Н.А.Пешкова [2, с. 297].

После смерти Максима осталось много талантливых, близких к шаржу рисунков и акварелей, которые Горький собирался издать отдельной книгой, но так и не успел. Максим безусловно обладал своеобразным даром художника-сатирика, на что неоднократно, в письмах к Екатерине Павловне, указывал Горький. В.М. Ходасевич оставила в воспоминаниях следующую оценку художественному творчеству Максима: «Не будучи художником-профессионалом, Максим очень много рисовал акварелью необычайно причудливые по форме и мыслям композиции. Фантазия его была сродни Питеру Брейгелю Старшему и Иерониму Босху, но на современном материале. Жизнь в Германии и Италии (1921–1932) давала множество тем его жестокому сарказму и горькому юмору» [4, с. 27].

Среди множества рисунков Максима выделяются два шуточных автопортрета. Это цветные оттиски с клише, на одном из которых он изображен в виде обнаженного дикаря.

Похоронен М.А. Пешков в Москве на Новодевичьем кладбище. В 1935 году на могиле был установлен надгробный памятник, автором которого является известный скульптор В.И. Мухина.

Список литературы

1. Художественные материалы музея А.М. Горького. Описание. – М.: Наука, 1986. – 432 с.
2. М. Горький и сын. – М.: Наука, 1971. – 320 с.
3. А.М. Горький – Е.П. Пешковой / Архив А.М. Горького. – М.: Худож. лит., 1976. – Т. IX. – 480 с.
4. Журнал «Новый мир». – 1968. – № 3.

THE ICONOGRAPHY OF MAXIM ALEXEYEVICH PESHKOV IN THE ART COLLECTION OF THE MUSEUM

S. Baybara

In 2017 Moscow's Gorky Museum is planning to hold an exhibition dedicated to the 120th anniversary of Maxim Peshkov. Maxim Peshkov (1897–1934), the son of Gorky and Yekaterina Peshkova. Maxim lived a short but very bright life, much of which is dedicated to the literary works of his father. The article presents the iconography of M.Peshkov's childhood, youth and adulthood. Several portraits of Maxim was written by his wife N.A. Peshkova. Most of the portraits are stored in the museum, but also in the halls of the museum.

Keywords: Gorky, M.A.Peshkov, museum, foundations, artists.

УДК 821.161.1.09’’1917/1991’’

МУЗЫКАЛЬНЫЙ КОД В РАССКАЗАХ М. ГОРЬКОГО «МУЗЫКА» И Б. ЗАЙЦЕВА «СОСЕДИ»

© 2016 г. ***Н.А. Иванова***
Чувашский республиканский институт образования
iv_nadezhda@list.ru

Поступила в редакцию 01.09.2016.

В статье раскрываются особенности рецепции музыкального кода в произведениях М. Горького и Б. Зайцева (на примере рассказов М. Горького «Музыка» и Б. Зайцева «Соседи»). Методика анализа художественного произведения сквозь призму кодовой структуры позволяет наиболее полно раскрыть смысловое поле произведений художников слова рубежа XIX–XX веков. «Семантическими узлами» музыкального кода выступают звук (какофония звуков способствует созданию трагической модели мира, гармония звуков – идеальной модели мира), категории молчания (как результат внутренних усилий) и тишины (как нечто надличностное), собственно музыка. Они формируют диалог человека с вечностью. Герои рассказов через семантику музыкального кода возносятся в высший мир, обретая подлинную свободу. «Музыкализация» прозы писателей проявляется как на композиционно-тематическом, сюжетном уровнях, так и на уровне ритмической организации текста.

***Ключевые слова*:** М. Горький, Б. Зайцев, код, музыка, звук, тишина, молчание, синтез искусств.

На рубеже XIX–XX веков в мир литературы начинает особенно активно проникать музыка. По утверждению Е.Н. Азначеевой, данная эпоха – период, когда «был размыт недавно казавшийся незыблемым каркас сюжета, предполагавший, как правило, строго фабульное развитие и, уж по крайней мере, единство временного потока. На место этого пришел симфонизм для романа и музыкальный строй для прозы вообще, с одной стороны, сближающий поэтическую композицию со стихотворной, а с другой, – самую прозу с музыкой» [1, с. 13]. Музыка понимается как некая формула, универсальный закон, код человеческих эмоций. Немецкий ученый О. Вальцель утверждает универсальность принципов формообразования в искусстве и определяет положение музыки как кода литературы большей разработанностью музыкального «технического словаря» [2, с. 40]. Под кодом подразумевается «совокупность знаков (символов) и система определенных правил, при помощи которых информация может быть представлена (закодирована) в виде набора из таких символов для передачи, обработки и хранения (запоминания)» [3, с. 423]. Музыкальный код в художественной ткани произведения раскрывается не через простую совокупность звуков, а через внутреннюю связь этих звуков, осуществляющую выход человека в мир вечности. Как отмечает М. Арановский, «в тот момент, когда один системный звук входит в отношения с другим, начинается строительство текста. <…> Из “одиночных зарядов” постепенно формируется це-

лое “поле напряженности”; “психическая энергия” распространяется на весь текст, пронизывает его, образуя в нем “энергетический слой”…» [4, с. 323].

Процесс «музыкализации» литературы можно наблюдать в художественном наследии М. Горького и Б. Зайцева. Сопоставление художественных систем писателей в исследовательской литературе освещено в аспектах духовного противостояния, писательской критики, пейзажных функций в ранних рассказах [5; 6; 7]. Однако прозаическое наследие М. Горького и Б. Зайцева начала XX века не являлось объектом специального изучения сквозь призму музыкального кода, что позволяет говорить об актуальности обозначенной темы.

К проблеме музыки в жизни и творчестве М. Горького обращались Н.К. Пиксанов, Л. Никулин, Г.Н. Хубов, Т.Н. Ливанова [8; 9; 10; 11; 12]. В трудах исследователей освещались такие вопросы, как роль музыки в жизни писателя, его музыкальные связи и круг интересов, словесно-поэтический аспект. «Музыкальность» проявляется во многих произведениях М. Горького: «Макар Чудра», «Мать», «Два босяка», «Песня о слепых», «Песня», «Тоска», «Тимка», «Сказки об Италии», «По Руси» и др. Значимым в аспекте рецепции музыкального кода выступает произведение М. Горького «Музыка» (1913).

Исследователями неоднократно отмечалась и «музыкальность» прозы Б. Зайцева. По мнению Ю. Айхенвальда, в произведениях писателя, «покрывая все шумы жизни, звучит орган. И вообще каким-то органистом во храме нашей словесности является Борис Зайцев» [13, с. 506]. Рассказы художника слова по своей внутренней организации близки к музыкальным произведениям. А. Горнфельд отождествляет произведения Зайцева с духовной музыкой, рождающей «пассивное, неопределенно-созерцательное настроение»: «Ему сродни это настроение, как и многим, но он умеет его передать, как немногие» [14, с. 196]. Рецепция музыкального кода в произведениях Б.К. Зайцева осуществляется не только на уровне повествовательной организации, но и на уровне содержательной структуры. Рецепция музыкального кода осуществляется в рассказах «Волки» (1901), «Мгла» (1904) и др. Однако концептуально важным музыкальный код является в рассказе «Соседи» (1903), который освещался исследователями (М.Б. Баландиной, Г.В. Воробьевой, Ю.А. Драгуновой, Е.Ф. Дудиной) лишь в отношении проблемы героя, принципа двоемирия, мотивной структуры, символики [15; 16; 17; 18].

Обратимся к анализу произведений М. Горького «Музыка» и Б. Зайцева «Соседи» сквозь призму музыкального кода.

Рассказ М. Горького «Музыка» (1913) занимает особое место в творчестве писателя. И.А. Груздев пишет: «В этом эскизе еще нет того стиля автобиографической точности, какой мы встречаем в его повестях, но в беседе со мной Алексей Максимович подтвердил, что описанный в рассказе факт был с ним у <генерала> Познанского» [19, с. 529]. М. Горького, обвинявшегося в укрывательстве бывшего ссыльного С. Сомова, арестовали в ночь с 12(24) на 13(25) октября 1889 года.

В рассказе «Музыка» изображается ситуация допроса арестованного молодого человека жандармским офицером. Воссоздаются два мира: мир реальный, в котором происходит основное действие рассказа (допрос арестованно-

го, разговор жандарма с женщиной-музыкантом), и мир музыки, который создается игрой женщины на рояле. Ответы арестованного не устраивают жандарма, и последний оставляет молодого человека в кабинете для обдумывания своего положения. Вдруг начинает играть «тревожными ручьями» музыка, зовущая «ближе к себе» [20, с. 550]. Герой находится в кабинете, который выступает пространством между двумя мирами: за маленькой дверью герой слышит «звон шпор, мужские голоса, треск разрываемой бумаги, – это мешает слушать музыку» [20, с. 550] (суетный мир), а из комнаты налево доносится удивительная музыка. Герой идет на звуки музыки, рождаемой роялем: «Музыка уводит от действительности. Я забыл, где нахожусь…». Кабинет жандарма и комната, где играют на рояле, контрастируют по внешнему убранству. Если кабинет жандармского полковника вызывает у арестованного ощущение тяжести из-за своей сумрачности, тесноты, обилия фотографий на стене, то гостиная, где сквозь листья цветов рассказчик видит музыканта, вызывает ощущение света, легкости. Музыка рождает в сознании рассказчика новый мир, отличный от того, в обстоятельствах которого находится: «Сначала мелодия пьесы была неуловима; альты и тенора звучали бессвязно, тяжелые вздохи басов говорили о чем-то настойчиво и строго, в а общем это напоминало картину осени: по скошенным лугам, по жухлой траве течет сырой, холодный ветер, зябко трепещет лес под его натиском, роняя на землю последние золотые листья. Вдали уныло поет колокол невидимой церкви. Потом среди поля явился человек с открытой головою: высоко подняв руки, он бежит, гонимый ветром, как «перекати-поле», – бежит и все оглядывается назад. Глухой, темный гул сопровождает его, а дали полевые становятся все шире, все глубже, и, умаляясь пред ними, он исчезает с земли» [20, с. 550]. Рождаемые музыкой образы возникают на пересечении понятий *гонение – свобода – растворение в природном универсуме*. Через музыку герой ощущает подлинную свободу. Усиливается это чувство торжественными аккордами, слушая которые с закрытыми глазами, герой представляет, что «большая толпа людей стройно и единодушно молит кого-то, – молит со слезами гнева и отчаяния. Это очень тяжелая, мощная пьеса, и странно, что такая маленькая женщина может так сильно играть. И эта пьеса совершенно лишила меня сознания действительности…» [20, с. 551]. Молитва, слезы – обращение в высшую, божественную сферу. Услышанное вызывает у арестованного эмоциональный подъем. Жандарм, потерявший из виду арестованного, а потом узнавший, что тот слушал музыку, говорит, усмехнувшись: «Чудак же вы! Разве вы уж так сильно любите музыку, а? <…> Ну-с, сегодня я прекращаю допрос… Этот случай не располагает к строгостям…» [20, с. 552]. Музыку слушает и слышит не только арестованный, но и жандарм. Музыкальный код объединяет людей разного социального статуса, примиряет их миры, поэтизируя их. Музыка говорит героям о ценностях высшего порядка. Таким образом, разворачивающийся в повествовании наряду с земным миром высший мир раскрывается герою через семантику музыкального кода.

Перенесение героя в другую реальность через семантику музыкального кода наблюдается и в рассказе Б. Зайцева «Соседи» (1903). Музыкальный код

пронизывает всю структуру произведения. Языком общения главных героев рассказа – юной, чуждой всем Мэри (Марья Сергеевна) и старого органиста герра Тернера – становится музыка, через музыку проявилось их высшее духовное родство. Для героев важен именно музыкальный контакт, позволяющий увидеть внутренний мир человека.

Мэри слышала музыку всегда и всюду: «Дул ли мокрый ветер, летел ли снег или стромкий осенний ветерок подхватывал <…> листья, – всегда она, без мысли и цели <...> блуждала <…> и слушала, как шуршат и поют волны. Пела она и сама. Напевала бродя, под грохот и шум экипажей, и голос ее казался ей чистым, верным-верным и тонким, как ниточка с катушки» [21, с. 14]. Мир музыки словно проникал в ее душу, соединялся с ее духовными устремлениями. Она преображалась: «Глаза у ней в это время были остановившиеся, *водяные*, и людей она тогда не видала: как будто тянули у ней перед глазами пеструю ленту, а из чего она состояла, – нельзя было разобрать» [21, с. 14]. «Водяные» глаза могут быть осмыслены как символ пограничности миров – земного (бытового) и музыкального (бытийного), т.е. свидетельствуют о переходе героини в «свое» состояние – истинное бытие. Вне отношения к миру звуков Мэри необъяснима.

Мэри преображается, когда вдруг слышит за стеной квартиры ответ своей музыке, которую она напевала: «Вся она как будто развернулась, и как будто открылись в ней новые входы, куда вливались эти звуки, важные, нежитейские, и укладывались близко, стройно и понятно, как будто заранее там было все для них приготовлено». Эти «новые входы», через которые проходило музыкальное поле и благодаря которым героиня испытывала внутренний полет, выводили ее на новый, высший уровень – уровень вечности. Музыкальный код – мощный семантический пласт, в котором наблюдается отражение сущности мироздания. Звук (прародитель музыкальных архетипов) являет собой способ контакта Человека с Мирозданием, способ самовыражения человека. Музыка позволяет героям многое узнать друг о друге. Так, Мэри до знакомства с Тернером размышляла: «Я молода, но он не молод. Он очень не молод. Он строг и нежен, чист и одинок». И Тернер почувствовал внутреннюю жизнь Мэри через музыку: «Я знаю вас. То есть… душу вашу знаю. А это все, сударыня. Да» [21, с. 15]. Говоря о двух типах людей (о служащих духу и служащих материальным благам), герой заклинает: «О, сударыня, здесь, в бедных холодных комнатах… среди пыли и ветхости… здесь живите вы, в одиночестве и строгости. Будьте строги и печальны, ибо не из кушающих мяса вы». Герр Тернер понимает музыку как служение духу, как приобщение к высшему миру, к Богу. Он вспоминает: «Когда служил я Богу в храме, Он близок был иногда и мне… и внизу… да, тогда бывали минуты, когда плакали и стенали внизу слушавшие. И сам я сидел тогда чистый и умиленный, вдохновенно перебирая педали своего органа. Слезы текли тогда по моим щекам… какие это были слезы…» [21, с. 16]. В музыке утверждается божественное духовное начало, что являет выход героев в нетленный мир бытия. Тернер говорит Мэри: «Любите Бога… То любите, что высоко… чисто…». Герой призывает оставаться Мэри в мире бытийном, а не бытовом.

Пение Мэри словно переносило героев в другое измерение: «Казалось, что наполовину нет уж его тут, и что таинственное что-то и важное совершается в этом пустом, застоявшемся, холодном воздухе… А, может, мы и в самом деле не люди с ним совсем? – мелькнуло в похолодевшем Мэрином мозгу, – может, и есть только те… а мы так, призраки, вздор?» К «тем» героиня относит людей, живущих миром материальных ценностей. Этот момент сомнения является кульминационным. Герр Тернер обращается к Богу: «Ныне отпущаеши, Владыко, раба твоего с миром... яко видесте очи мои спасение Твое, еже еси уготовал пред лицем всех…» [21, с. 19]. Обращение героя к Богу проявляет его устремленность к спасению души, происходит вознесение к духу.

Музыкальный код пронизывает и архитектонический строй произведения Б. Зайцева. Рассказ открывается и завершается молчанием героини, что осмысляется как знак внутреннего протеста миру земному, людскому, не умеющему слышать. Молчание, по меткому выражению И.М. Некрасовой, «внутренне динамичный процесс, тяготеющий к переходу в иные качества: звук-действие или тишину-покой», тогда как «тишина – есть некий самодостаточный феномен, обладающий завершенностью абсолют, точка равновесия мира, выражение совершенства» [22, с. 266]. Тишина есть выражение божественного порядка, молчание есть вариант проявления человеческих эмоций. Через концепты тишины и молчания осуществляется рецепция музыкального кода как связующей субстанции мира земного и мира вечного. В начале произведения Мэри, услышав музыку органиста, отвечает ему, а после его смерти перестает петь. В финале произведения молчание героини приобретает космическую направленность. Семантика музыкального кода возводит восприятие мира в повествовании в ранг надмирного, вечного. Через музыкальный код раскрывается главная проблема произведения – проблема преображения человеческой души.

Так, герои Б. Зайцева и М. Горького через семантику музыкального кода возносятся в высший мир, обретая подлинную свободу. «Семантическими узлами» музыкального кода в произведениях писателей являются звук (какофония звуков способствует созданию суетного мира, гармония звуков – идеального), категории молчания (как результат внутренних усилий) и тишины (как нечто надличностное). Процесс «рождения» произведения во взаимодействии и взаимовлиянии литературы и музыки позволил расширить семантическое и семиотическое поля произведений, насыщая их образностью, способствуя созданию новых ассоциативных смыслов, усиливая тем самым художественный потенциал произведений.

Список литературы

1. Азначеева Е.Н. Музыкальные принципы организации литературно-художественного текста. – Пермь: Изд-во Перм. ун-та, 1994. –Ч. I (1994–I). – 288 с.

2. Вальцель О. Проблема формы в поэзии. – Петроград: Academia, 1923. – 70 с.

3. Культура и культурология: Словарь / Сост. и ред. А.И. Кравченко. – М.: Академический проект, 2003. – 928 с.

4. Арановский М. Музыкальный текст: структура и свойства. – М.: Композитор, 1998. – 343 с.

5. Примочкина Н.Н. Борис Зайцев и Максим Горький: история духовного противостояния // Известия Академии наук. Серия литературы и языка. – 1998. – Т. 57. – № 5 (сентябрь – октябрь). – С. 45–51.

6. Яркова А.В. Писательская критика в XX веке (М. Горький, Б.К. Зайцев) / Максим Горький и литературные искания XX столетия. – Н. Новгород: Изд-во ННГУ, 2004. – С. 262–267.

7. Курочкина А.В. Функции пейзажа в ранних рассказах М. Горького и Б. Зайцева / Максим Горький и литературные искания XX столетия. – Н. Новгород: Изд-во ННГУ, 2004. – С. 249–255.

8. Пиксанов Н.К. Горький и музыка. – Л.–М.: Музгиз, 1950. – 64 с.

9. Никулин Л. Люди русского искусства. – М.: Искусство, 1952. – 334 с.

10. Никулин Л. Федор Шаляпин. Очерк жизни и творчества. – М.: Искусство, 1954. – 192 с.

11. Хубов Г. Горький и Шаляпин // Советская музыка. – 1952. – № 4–5.

12. Ливанова Т.Н. Музыка в произведениях М. Горького: опыт исслед. – М.: АН СССР, 1957. – 339 с.

13. Айхенвальд Ю.И. Борис Зайцев / Б.К. Зайцев. Собр. соч.: В 11 т. – М.: Русская книга, 1999. – Т.2. – С. 490–510.

14. Горнфельд А. Лирика космоса // Б.К. Зайцев. Собр. соч.: В 11 т. – М.: Русская книга, 2001. – Т. 10. – С. 196–203.

15. Баландина М.Б. Художественный мир Б.К. Зайцева: поэтика хронотопа: Автореф. дис. … канд. филол. наук. – Магнитогорск, 2003. – 19 с.

16. Воробьева Г.В. Система мотивов малой прозы Б.К. Зайцева 1901–1921 годов и ее эволюция: Автореф. дис. … канд. филол. наук. – Волгоград, 2004. – 27 с.

17. Драгунова Ю.А. Б.К. Зайцев: художественный мир. – Орел: ОРЛИК, 2005. – 128 с.

18. Дудина Е.Ф. Творчество Б.К. Зайцева 1901–1921 годов: своеобразие художественного метода: Автореф. дис. … канд. филол. наук. – Орел, 2007. – 22 с.

19. Груздев И. Горький и его время. – М.: Сов. писатель, 1948. – 605 с.

20. Горький М. Музыка / Полн. собр. соч.: В 25 т. – М.: Наука, 1972. – Т. 15. – С. 549–552.

21. Зайцев Б.К. Соседи / Собр. соч.: В 11 т. – М.: Русская книга, 2000. – Т. 8. – С. 13–19.

22. Некрасова И.М. Тишина и молчание: миросовершенство и самовыражение // Процессы музыкального творчества. – М.: РАМ, 2003. – Вып. 6. – С. 265–271.

THE MUSIC CODE IN THE STORIES OF M. GORKY "MUSIC" AND B. ZAITSEV "NEIGHBOURS"

N. Ivanova

The article describes the features of the reception of musical code in the works of M. Gorky and B. Zaitsev (for example, the analysis of stories M. Gorky's "Music" and B. Zaitsev "Neighbours"). The method of analysis of art through the prism of the code structure allows most fully reveal the semantic field of paintings of words the XIX–XX centuries. "Semantic units" are the musical sound code (cacophony of sounds helps create the tragic model of the world, the harmony of sounds – the perfect model of the world), the category of silence (as a result of internal forces) and silence (as something transpersonal), the actual music. They form a human dialogue with eternity. Heroes of stories through semantic of music code ascend to the upper world, finding true freedom. The "muzykalizatsiya" of writers' prose manifested both compositional and thematic, plot level and at the level of the rhythmic organization of the text.

***Keywords*:** M. Gorky, B. Zaitsev, code, music, sound, silence, silence, art synthesis.

УДК82.09

ПОД ЭТУ МУЗЫКУ И РОСЛО СЕРДЦЕ

© 2015 г.

И.В. Казаев
Государственный музей А.М. Горького
igor.kazaev@yandex.ru

Поступила в редакцию 01.09.2016.

Статья посвящена отношению А.М. Горького к музыке. Предлагаемая работа – продолжение уже изданной статьи «Звуки, похожие на солнечные лучи» (Нижегородский текст русской словесности. Сб. статей. – Н. Новгород. 2015.), в которой автор исследует истоки становления музыкальных вкусов писателя и некоторые аспекты его особенного пристрастия к музыке Эдварда Грига. В настоящей работе внимание уделено отношению писателя к музыке Бетховена и к личности самого композитора. Автора также интересует круг исполнителей-музыкантов, с которыми был знаком Горький. Рассказывается об отдельных фрагментах музыкальной жизни, окружавшей писателя на Капри, где он жил с 1906 по 1913 гг.

Ключевые слова: музыка, Григ, Бетховен, соната «с речитативом», Мария Юдина, неаполитанские песни, тарантелла.

Александр Блок, выступая на юбилее А.М. Горького 30 марта 1919 года, размышляя о художественном творчестве юбиляра, его личности, особо отметил значимость писателя как посредника между народом и интеллигенцией, «между двумя станами, которые еще не знают ни себя, ни друг друга». Свое выступление Блок закончил словами, прозвучавшими довольно необычно: «Чего не сделает в наши дни никакая политика, ни наука, то может сделать музыка. Позвольте пожелать Алексею Максимовичу сил, чтобы не оставлял его суровый, гневный, стихийный, но и милостивый дух музыки, которому он, как художник, верен»[1, с. 451]. Очевидно, что говоря о духе музыки, Блок вкладывал в это понятие слышимую немногими музыку эпохи, насыщенной, как он говорил, живой культурой, которая созидается всеми и существует для всех, ту, которая слышится в поэме «Двенадцать», ту, которая сквозь хаос повседневности грезилась и самому поэту и тем, особенно художественным, натурам, к которым поэт причислял юбиляра. Блок был недалек от истины. Горький не мог не слышать эту музыку. У писателя был замысел предварить первую часть эпического романа-хроники «Жизнь Клима Самгина» музыкальным эпиграфом, которым должна была стать наполненная необычайным драматизмом симфоническая картина Римского-Корсакова «Сеча при Керженце».

Горький, как никто другой, хорошо ощущал связь литературного ремесла с музыкой. Когда нужно было дать нелицеприятную оценку чьего-либо произведения и в особенности того, что касается его стилистики, он писал: «Нет музыки языка» [2, с. 206], «Фраза расплывается и лишена музыки» [3, с. 79]. Леониду Леонову Горький пишет о его романе «Соть»: «Анафемски хорош

язык, такой кондово русский, яркий, басовитый, особенно – там, где Вы разыгрываете тему «стихии», напоминая таких композиторов, как Бетховен и Бах. Не преувеличиваю, ибо – так воспринял, так гудит в «ушах души» [4, с.186].

В 1906 году в целях сбора средств на дело революции писатель предпринял поездку в Америку. В поездке Горького сопровождал в качестве организатора лекций и отчасти переводчика член партии большевиков Н.Е. Буренин. Замечательный музыкант-исполнитель в своих воспоминаниях он наиболее полно представил Горького в его отношении к музыке, интересно рассказал о его музыкальных пристрастиях. Буренин имел возможность наблюдать, как писатель слушает музыку. «Внимательно, затаенно и, бывало, просидев с нами целый вечер, молча уходил к себе. Вначале – пишет Буренин – это меня очень смущало, казалось, моя игра ему неприятна, раздражает его, но, когда в следующий вечер он просил играть то же самое, я понял, что он боялся забыть свое впечатление от музыки и уносил его с собой, никому не раскрывая» [5, с. 232]. Эти памятные домашние концерты случались довольно часто. Горький и его спутники в то время (1906 г.) жили в дачной местности, в горах Адирондакс, в гостях у супругов Мартин. Вечерами, зачастую вместе с гостеприимными хозяевами, собирались в гостиной с огромным камином. Буренин вспоминал, что всю противоположную стену зала занимало окно, через которое видно было ночное небо с яркими звездами и очертаниями гор. Потолка в комнате не было, свет от камина и свечей терялся в вышине, едва освещая поддерживавшие крышу стропила. Горький любил ворочать огромные поленья в камине, часто просил играть Грига, которого очень любил. В Америке писатель работал над романом «Мать», в котором есть эпизод, когда Софья играет на фортепьяно. «Она открыла ноты, не сильно ударила по клавишам левой рукой. Сочно и густо запели струны. Вздохнув глубоко, к ним прилилась еще одна нота, богатая звуком» [5, с. 231]. По мнению Буренина, Софья играла Грига. Но что именно? Приходится только предполагать. Впрочем, Буренин играл не только Грига. Был он человеком очень разносторонним. Происходил из богатой купеческой семьи. Получил хорошее образование. Музыкантом был первоклассным. Очень любил Шопена, но так и не смог заставить Горького любить его, как Грига. Даже наполненный безмерной скорбью траурный марш Шопена не вызывал у писателя столько переживаний, как траурный марш Грига.

Не надо думать, что только Григ, и никто другой, безраздельно господствовал в душе писателя. Рубеж XIX и XX веков – время, когда людей более всего волновала и даже, можно сказать, окрыляла очень созвучная атмосфере той предгрозовой эпохе, в которой жила тогда Россия, музыка Бетховена. Горькому не могла не нравиться насыщенная огромной внутренней силой, иногда драматическая, но всегда зовущая к деятельному созиданию музыка великого немца. Горький знал и любил Бетховена, прослушал все тридцать две бетховенских фортепьянных сонаты, знал и ценил он и квартеты великого композитора. Многим памятен эпизод из короткометражного фильма «Аппассионата» (1962 г.), когда Ленину и Горькому играет молодой пианист Исайя Добровейн.

Сюжет фильма основан на действительном визите Ленина зимой 1920 года на квартиру Е.П. Пешковой в Машковом переулке. По воспоминаниям Екатерины Павловны, в тот вечер исполнялась музыка Моцарта, Равеля, Рахманинова. По просьбе Ленина Добровейн исполнил «Аппассионату». Ленин был взволнован. Но не она и не «Патетическая», и не «Лунная» была любимой бетховенской сонатой Горького.

Из ранних бетховенских сонат Горький особенно ценил седьмую (соната Ре-мажор ор. 10). Особенно Горькому нравилась средняя часть сонаты "Largo e presto". Это о ней Ромен Роллан сказал: «Скорбь, переданная Бетховеном, так велика, что перестает быть одиночной, мелодия, которую Бетховен извлек из своей души, перестает быть его личной – в ней говорит душа народа». Но более всего писатель любил сонату № 17 «с речитативом», или «Буря». Иногда ее называют «шекспировской». Соната № 17 – психологический портрет композитора. Время создания произведения – 1802 год – период трагических размышлений, чувств, мыслей о самоубийстве в связи с наступающей глухотой, крушений надежд на личное счастье. Бетховен тогда был страстно и безответно влюблен в свою ученицу, графиню Джульетту Гвиччарди. Похожие переживания, чувства, испытанные Горьким в молодые годы, делали музыку этой сонаты особенно близкой, вызывавшей большой душевный отклик. Содержание сонаты – лирика страстного, бурного, драматизированного звучания. Горький особенно взволнованно слушал сонату «с речитативом» в исполнении Марии Юдиной, замечательной исполнительницы и замечательного человека. Она вместе с Е.П. Пешковой очень много сделала для смягчения участи приговоренного к пяти годам с отбыванием наказания в Соловецком лагере русского религиозного философа Михаила Бахтина, ученицей которого была пианистка. Известно также, что Мария Юдина постоянно давала концерты в пользу возглавляемого Е.П. Пешковой Политического Красного Креста. Несколько раз играла для Горького, оставила о нем очень теплые воспоминания. Поклонником ее исполнительского мастерства был сам Сталин. Однако творческая ее биография складывалась не совсем благополучно. Мария Вениаминовна была верующим человеком. На концертах появлялась в скромном темном платье с большим крестом на груди. Иногда читала своим слушателям стихи из «Доктора Живаго» Пастернака. По идеологическим мотивам, даже невзирая на профессорское звание, на огромный талант, ее уволили сначала из Ленинградской консерватории, затем из Московской, а в 1960 году, на склоне лет – из Института имени Гнесиных.

Знакомясь с отзывами писателя от услышанной музыки, переданными в воспоминаниях тех, кто играл для писателя, с большой долей уверенности можно утверждать, что переданные в музыке чувства, наполненные драматизмом и скорбью, были едва ли не важнейшим критерием в оценке писателя достоинства музыкального произведения. Размышляя о своем отношении к музыке, писатель признавался в письме к Добровейну: «Профан в музыке, я все-таки человек, кое-что испытавший, я много чувствовал, искусство

не чуждо мне, для меня его область – область самых глубоких и мудрых наслаждений. Музыка действует на меня с огромной силой, магически освежая душу» [6, с. 182]. Своему другу, писателю Ромену Роллану, замечательному знатоку музыки Бетховена, Горький советовал написать для молодежи книгу о Бетховене. Книга виделась Горькому как «беспристрастная, интересная повесть жизни гения, эволюция его души, главнейших событий его жизни, преодоленных им страданий и достигнутой им славы» [6, с. 167]. В отделе фондов Государственного музея А.М. Горького хранится книга, подаренная Роменом Ролланом Горькому. Название – «Гете и Бетховен». Дарственная надпись, сделанная автором, цитирует слова умирающего Бетховена: «Мы заблуждаемся все, но каждый заблуждается по-своему». Максиму Горькому с глубокой признательностью Ромен Роллан. Март. 1930».

Покинув Америку, Горький решил остановиться в Италии. 13 октября пароход «Принцесса Ирэн» с Горьким и Марией Андреевой на борту пришвартовался у причала Неаполитанского порта. Местом пребывания в Италии Горький выбрал расположенный в Неаполитанском заливе остров Капри. Капри – красивейшее место на юге Италии. Здесь все звало к жизни, творчеству. Здесь писателю особенно хорошо работалось. «Работаю на всех парах» – писал он на родину. Первое время с Горьким на Капри был его спутник по поездке в Америку Николай Буренин. Музыкальные вечера, начатые в Америке, продолжились на Капри. К слову, на Капри, неподалеку от виллы писателя проводил свой отпуск директор московского императорского музыкального общества, профессор московской консерватории Ю.С. Сахновский. Писатель любил посещать устраиваемые музыкантом по праздникам вечерние концерты, посещали их и русские рабочие, слушатели устроенной Горьким, Луначарским и Богдановым рабочей школы. По воспоминаниям современников, гостей писателя, в доме Горького на Капри и, позднее, в Сорренто, всегда царила непринужденная атмосфера, часто можно было слышать звуки музыки, хорошее пение. Спутники писателя чаще всего были людьми музыкальными. Куда бы Горький ни приезжал, главнейшим его условием было наличие фортепьяно.

Алексей Максимович сразу же, с первых дней жизни в Италии, оценил необычайную музыкальность итальянцев. Несмотря на то, что вокруг было много бедности, люди умели веселиться, используя для этого любой повод, даже самый незначительный. Отдавали последние лиры на устройство праздников, непременным атрибутом которых было пение солистов и целых хоров. Пели не только со сцены, во время праздника, иногда через открытое окно ночью слышалась песня, исполняемая одиноким прохожим, возвращающимся домой рыбаком, который делился своими переживаниями с теми, кто не спал в ту ночь. Музыкальность итальянцев была поразительной. Художник Борис Григорьев, большой друг Горького, приехал в Италию писать портрет писателя. В его дневнике читаем: «Люди кругом очень приятные. Воздух полон песен. Пение великолепное… Сколько здесь еще скрытых талантов, велико-

лепных голосов, достойных оперной сцены, о которых никогда не узнает мир» [7, с. 94].

Горький сразу же оценил красоту неаполитанских песен, некоторые из них он любил особенно сильно. Очень любил смотреть, как танцуют тарантеллу. На Капри лучшими ее исполнителями тогда были Кармелла (ее упоминает приезжавший тогда к Горькому на Капри Иван Бунин в рассказе «Господин из Сан-Франциско») и ее брат Энрико. Танцевали в сопровождении гитар и мандолин, а иногда просто под бубен. Исполнители, зная безупречный вкус писателя, никогда по его просьбе не исполняли танец так, как это обычно делалось для американских туристов, а всегда «по-настоящему, особенно». «Грянул, загудел бубен, и вспыхнула эта пламенная пляска, пьянящая, точно старое, крепкое, темное вино» [8, с. 136–137].

Горький очень любил слушать пастухов «пифферари» – волынщиков, ежегодно приезжавших из гор Абруццо, Калабрии и Апулеи в Рождество для прославления каприйской Мадонны и для участия в рождественской процессии. «Трогательно видеть их на рассвете, когда они, бросив шляпы к ногам своим, стоят перед статуей мадонны, вдохновлено глядя в доброе лицо Матери и играя в честь ее невыразимо волнующую мелодию, которая однажды метко названа была «физическим ощущением Бога» [8, с. 125].

Испытывал ли Горький, живя в Италии, чувство ностальгии, известное многим творческим натурам? По этому поводу мнения расходятся. Да и сам писатель не давал однозначного ответа. В письме к В.Г. Короленко, написанном в 1910 году, читаем: «Никаких шагов к возвращению домой я, конечно, не делал и не намерен делать. На Волгу я, в свое время, насмотрелся, помню ее – хорошо. А тому, что вижу здесь, нарадоваться не могу. Хорошо, дорогой В.Г., до жгучих слез зависти хорошо!» [3, с. 128–129]. Горький не мог иначе сказать об Италии. Писатель хорошо знал и любил страну, которая дала ему приют, очень ценил в ее жителях присущий им демократизм, видел их готовность немедленно прийти на помощь в трудную минуту, как это было после страшного Мессинского землетрясения, когда в едином порыве всколыхнулась вся страна. И в то же время писатель мог совершенно по-детски радоваться, когда Леонид Андреев или кто другой привозил ему в подарок черного ржаного хлеба. Нижегородский знакомый писателя В. Десницкий вспоминает, что как-то в Неаполитанском музее, знакомясь с найденными при раскопках Помпеи предметами древнеримского быта, Горького поразило, что, считавшиеся изобретенными гораздо позже, некоторые бытовые вещи были знакомы в Древнем Риме. Увидев в музейной витрине очень похожий на русский самовар бронзовый прибор для разогревания жидкостей, Горький шутливо возмутился: «Ну а это для нас обидно: у них и самовар был. – И труба… А какое мастерство отделки! – А наш все-таки лучше, – шутливо успокаивал он себя, – этот сапогом не раздуешь!...» [5, с. 266].

Нет, Россия не забывалась, несмотря на щедрое южное солнце, роскошную природу, несмотря на радушие итальянцев, их природное чутье прекрасного,

необычайную музыкальность. Все чаще вспоминался Нижний, гудки пароходов на Волге, дом деда с голубыми ставнями на Канатной (совр. ул. Короленко), тогдашней городской окраине. Вспоминалось, как «шаркали по крыше тоскливые вьюги, за дверью на чердаке гулял-гудел ветер, похоронно пело в трубе, дребезжали вьюшки, днем каркали вороны, тихими ночами с поля доносился вой волков, – под эту музыку и росло сердце» [9, с. 159].

Список литературы

1. Блок А. Собр. соч.: В 6 т.– М.: 1971. – Т. 5. – С. 451.
2. Горький А.М. Собр. соч.: В 30 т.– М.: ГИХЛ, 1955. – Т. 29. – С. 206.
3. Примочкина Н.Н. Горький и писатели русского зарубежья. – М.: ИМЛИ РАН, 2003.
4. Горький А.М. Собр. соч.: В 30 т.,– М.: ГИХЛ, 1956. – Т. 30. – С. 186.
5. М. Горький в воспоминаниях современников. – М.: ГИХЛ, 1955. – С. 232.
6. Горький об искусстве. Сборник статей и отрывков. / Сост. Е.Э. Лейтнеккер. – М.–Л.: Искусство, 1940. – С. 182.
7. Горький и художники. Воспоминания. Переписка. Статьи. – М.: Искусство, 1964. – С. 94.
8. Горький А.М. Собр. соч.: В 30 т. – М.: ГИХЛ, 1951. – Т. 10. – С. 125.
9. Горький М. «Детство» / Собр. соч.: В 25 т. – М.: Наука, 1972. – Т. 15. – С. 159.

WITH THIS MUSIC THE HEART WAS GROWING

I. Kazaev

Article is devoted A.M. Gorky's relation to music. The given work – is the continuation of already published article "The Sounds similar to sun rays" (Nizhny Novgorod Text of Russian Literature. The collection of articles. – N/ Novgorod, 2015), in which the author explores the sources of formation of musical tastes of the writer and some aspects of his especial predilection for Edward Grieg's music. In the present work the attention is paid to the relation of the writer to Beethoven's music and to the personality of the composer. The author is also interested in the circle of musicians (performers), with whom Gorky was familiar. It is told about separate fragments of the musical life, that surrounded the writer on Capri, where he lived from 1906 to 1913.

Keywords: music, Grieg, Beethoven, Sonata "with a recitative", Maria Yudina, Neapolitan songs, tarantella.

УДК 82-1/-9; 82/78.085

ГЕРОИ ГОРЬКОВСКИХ СКАЗОК В БАЛЕТЕ К. ЛАМБОВА «ИСТОРИИ ЛЮБВИ»

© 2016 г.

Н.М. Калачева
Нижегородское МАОУ гимназия №2
alga-2012@yandex.ru

Поступила в редакцию 01.09.2016 г.

Данная статья посвящена исследованию взаимоотношений разных видов искусства, в частности – использованию литературных сюжетов для создания музыкального спектакля, с целью выявления взаимовлияния текстов художественной литературы и хореографии на создание целостного произведения – балета. В качестве примера был избран балет К. Ламбова «Истории любви», поставленный на сцене Нижегородского академического театра оперы и балета имени А.С. Пушкина. В результате анализа, проведенного сравнительно-сопоставительным методом, было установлено, что в основу либретто спектакля были положены две полные драматизма романтические сказки писателя, гармонично дополняющие друг друга в музыке: классический балет и современный танец, модернистские декорации с использованием геометрической абстракции и традиционная сценография. Проведенный разбор балета позволил сделать вывод об актуальности произведений М. Горького и востребованности их сценической интерпретации читателями и зрителями.

Ключевые слова: балет, либретто, классический балет, современный танец, модернистские декорации, геометрическая абстракция, традиционная сценография, драматизм, сказка.

У людей очень много грустных сказок.
М. Горький

Литература и музыка – тема невероятно сложная и захватывающая одновременно. В какие взаимоотношения вступают эти два вида искусства, какие жанры при этом появляются на свет, какие критерии трактовки новых произведений должны учитываться при их исполнении? Наконец, что тоже немаловажно, как будет реагировать на них зритель, ведь в конечном итоге – все делается именно для него.

В этом плане М. Горький среди других писателей не оказался обойденным вниманием, хотя справедливости ради нужно отметить, что спектакли по его произведениям прочно вошли в репертуар театров драматических, а не оперных. И все же на горьковские сюжеты написаны яркие музыкальные сочинения в разных жанрах и к тому же крупнейшими композиторами нашей страны. Это оперы «Мать» Т.Н. Хренникова и «Фома Гордеев» А.А. Касьянова, балеты «Красавица Радда» Б.В. Асафьева и «Лесная фея» Ю.П. Ефимова, оратория «Девушка и смерть» Г.Г. Галынина и симфоническая поэма «Радда и Лойко» А.П. Петрова. Одного этого перечня столь разных по жанрам произведений

достаточно, чтобы репертуар любого театра или филармонии выглядел заманчивым и наполненным.

Что прежде всего привлекает композиторов в творчестве нашего великого земляка, почему востребованными оказываются и произведения крупного жанра – романы, и совсем небольшие, в несколько страниц, сказки? Когда-то А.А. Блок пожелал М. Горькому, «чтобы не оставлял его суровый, гневный, стихийный, но и милостивый дух музыки, которому он, как художник, верен…» [2, с. 92.]. Музыкальность действительно пронизывает все творчество писателя и заложена в стилистике его произведений, читая которые, слышишь напевы и танцевальные ритмы. Так, его валашская сказка «О маленькой фее и молодом чабане» вся соткана из песен, а XXII сказка о Нунче из «Сказок об Италии» сверкает зажигательной ритмикой итальянской тарантеллы. Именно эти два последних сказочных сюжета чаще всего попадают в поле зрения композиторов.

Горьковский театр оперы и балета уже ставил в 60-е годы XX века балет на музыку Ю.П. Ефимова «Лесная фея» по мотивам валашской сказки писателя «О маленькой фее и молодом чабане». А одноактный балет «Нунча» композитора К. Ламбова нижегородские зрители впервые увидели в рамках V Российского театрального фестиваля М. Горького в 2011 году. Именно тогда родилась идея включить в репертуар нижегородского театра балет на горьковский сюжет, дополнив его до двух актов еще одним сочинением. Новый проект осуществил автор музыкальной версии «Нунчи» болгарский композитор К. Ламбов, обратившись в очередной раз к валашской сказке нашего земляка. Две романтические сказки М. Горького, положенные в основу сюжетов балетов, объединяет любовь, которая сильнее жизни, не случайно спектакль так и назван – «Истории любви».

Красавица Нунча – лучшая танцовщица квартала, увидев которую, «люди вспыхивали около неё, как паруса на рассвете, когда их коснется первый луч солнца…» [1. Т. 12, с. 137]. Невозможно поверить в финале, чтобы она, растеряв все силы, ушла из жизни. Маленькая фея Майя, покинув родной лес, отправилась с чабаном в степь, чтобы вместе с ним петь его вольные песни. Но «никто, кроме птиц, не заметил того, что не ладится песня свободы с песней любви…» [1. Т. 1, с. 173]. Итак, Нунча, живущая среди людей и для людей, и Майя, которую окружают лесные существа, – личности полярно противоположные по характеру, внешности, устремлениям, но полюбив, обе расплачиваются за неё своей жизнью.

М. Горький наполняет драматизмом эти две истории любви, перевести которые с образного языка писателя на язык хореографии – задача невероятно сложная, одного композиторского прочтения здесь недостаточно. Рожденный вторично, музыкальный сюжет начинают разрабатывать хореографы и «берутся примерять» на себя исполнители. Параллельно формирует свое видение балета сценограф, создавая декорации и костюмы, дирижер и оркестранты приступают к разучиванию партитуры. И при этом каждый из участ-

ников спектакля должен помнить не только о букве, но и о духе горьковских произведений, о том накале страстей, которые кипят и бурлят в них и которые нужно донести до зрителя, используя художественные средства выразительности своего искусства.

Балет – искусство синтетическое, «одно из самых последовательных и цельных выражений идеи Gesammtkunstwerk'а», но, как правило, зритель воспринимает его прежде всего через танец, поэтому основная нагрузка в передаче горьковского драматизма приходится на долю солистов балета. Яркая образность горьковских героев была не только сохранена, но и усилена средствами хореографии: в «Нунче» – бьющая через край итальянская история страстей, в «Майе» – хрупкость и легкость одушевленных сил природы. Балетмейстеры Е. Лемешевская и Г. Никифорова создали уникальное по стилю действие, сочетающее классический балет и элементы современного танца.

Не менее сложная задача – сохранить дух, царящий в сочинениях писателя, – стояла и перед художником, осуществлявшим сценографию спектакля. Первый балет – «Нунча» – оформлен традиционно реалистически, с помощью особой живописной техники – сепии. Во втором балете – «Майя», где используются элементы геометрической абстракции, доминирует стиль модерн, наследующий лучшие традиции в области сценического оформления – «Мира искусства» и дягилевских Русских сезонов в Париже. «Наследие стиля модерн многолико, сложно, содержит не только неоспоримые ценности, подлинные художественные открытия, но и свидетельства неразрешенных противоречий…» [4, с. 7], – эта мысль, высказанная Д.В. Сарабьяновым, в какой-то мере является ответом на эклектичность соединения двух балетов в одно целое. Классическая хореография, традиционно реалистическое оформление первого балета – и современный танец в сценографии модерна второго балета.

Естественно, что тон всему спектаклю задавала продолжившая линию эклектики музыка, написанная болгарским композитором К. Ламбовым. Номерная структура первого балета, основанная на ярких, жизнерадостных реалистичных интонациях, позволяла вспомнить лучшие сочинения в этом жанре А.Ш. Адана и А.Л. Минкуса. Второй балет – «Майя» – включал в партитуру элементы джаза и танго, которые, перекликаясь с декорациями, создавали образ сказочного лесного царства. Идею творческого сотрудничества лучше всего выразил сценограф спектакля В. Федоров: «Всё объединено одной рукой композитора, одной постановочной группой балетмейстеров и одним художником» [5].

Премьера двух балетов, состоявшаяся в Нижнем Новгороде в 2014 году, показала, что герои его сказок, ожившие в танце, близки и дороги пришедшим на встречу с ними зрителям. Разные виды искусства, соединившись вместе, позволили лучше прочувствовать духовный облик М. Горького – Писателя, вместившего в своем сердце всю боль и красоту человека. Само слово «музыкально» было для автора мерилом красоты – и в жизни, и в искусстве. Всем своим творчеством он ежедневно, ежечасно подтверждал эту мысль. Новый

балет «Истории любви» К. Ламбова на сюжеты сказок М. Горького – яркое тому доказательство.

Список литературы

1. Горький А.М. Полн. собр. соч.: В 25 т. Худож. произв.– М.: ИМЛИ РАН, 1968–1976.
2. Блок А.А. Юбилейное приветствие Максиму Горькому / Собр. соч.: В 8 т. – М.–Л.: ГИХЛ, 1962. – Т. 6.
3. Бенуа А.Н. Мои воспоминания: В пяти книгах. Книга пятая // Бенуа А.Н. Мои воспоминания: В 2 т. – М.: ИМЛИ АН СССР, 1980. Т. 2. С. 540.
4. Сарабьянов Д.В. Стиль модерн: Истоки. История. Проблемы. – М.: Искусство, 1989.
5. Чернова С. В Нижегородском оперном театре состоится мировая премьера балета «Истории любви». – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://bellissimotv.ru/?id=24244 – Дата обращения 10.10.2015.

THE HEROES OF GORKY'S FAIRY TALES IN THE BALLET BY LAMBOV "THE LOVE STORIES"

N. Kalacheva

This article is about the relationships among different kinds of art. For example using literature to create a musical performance. The main aim is identifying mutual influence of fictional texts and choreography to create a ballet. As an example, "The love stories" written by Lambov was firstly staged in Nizhny Novgorod State Opera House. As a result of comparing of two fairy tales it was found that the libretto of the play was based on two fairy tales which harmoniously supplement each other in music: classical ballet and modern dance, modernist decoration using geometric abstraction and the traditional decoration. In conclusion we see that works of M. Gorky are still actual to be interpreted by audience.

Keywords: Ballet, libretto, classical ballet, contemporary dance, modernist geometric abstraction, decoration, traditional scenery, dramatic, tale.

УДК 82-94

ЖИВОПИСНЫЙ И СЛОВЕСНЫЙ ПОРТРЕТЫ М. ГОРЬКОГО В ЛИТЕРАТУРНОМ НАСЛЕДИИ М.В. НЕСТЕРОВА

© 2016 г. ***М.В. Олюнина, И.Г. Минералова***
Московский педагогический государственный университет
margooljunina@mail.ru.
mig_mama@mail.ru.

Поступила в редакцию 01.09.2016.

Литературное наследие М.В. Нестерова – это вторая портретная галерея, для которой художник пишет не только тех, кого не успел или не смог написать кистью, но и близких ему, дорогих людей, оставшихся на его прекрасных полотнах. И именно таким человеком, духовным другом становится для Нестерова М. Горький, которого художник успевает запечатлеть и красками, и словами. Целью данной работы является попытка показать особенности словесного изображения М. Горького в книге воспоминаний М.В. Нестерова, обогатить образ писателя через призму восприятия его современника-художника. Настоящее исследование строится с использованием сравнительно-исторического и историко-функционального методов и опирается на работы современных литературоведов, занимающихся теорией и историей портрета в прозе. В процессе анализа небольшого литературного портрета «А.М. Горький» можно прийти к выводу, что словесные эскизы, наброски, жанровые зарисовки, столь характерные для работы живописца, формируют новые возможности прозы, где импрессионистическое, реалистическое, лирическое, даже элегическое не конфликтны по отношению друг к другу. Живая словесная характеристика, приведённая М.В. Нестеровым, обогащает образ писателя-классика, снимает с него «налет» парадности, позволяя современному читателю или исследователю обогатить своё представление о М. Горьком.

***Ключевые слова*:** портрет; портрет в литературе; воспоминания; М. Горький, М.В. Нестеров.

Анализируя исследования последних лет, можно заметить, что феномен портрета в искусстве, в частности в литературе, всё более привлекает внимание литературоведов. Работ, посвященных портрету в литературе, становится всё больше (работы В.В. Башкеевой, Н.М. Гурович, Л.Н. Дмитриевской, С.Н. Колосовой, И.Г. Минераловой, М.Г. Уртминцевой и др.). Здесь важно отметить, что литературный портрет как разновидность жанра очерка несёт в себе все черты повествовательно-описательного жанра и не тавтологичен, не синонимичен феномену портрета в художественной словесности, в прозе в частности. Сходство этих явлений состоит лишь в использовании термина «портрет», в который в каждом конкретном случае вкладывается различное содержание. При этом напомним, что, создавая или воссоздавая образ персонажа, писатель пользуется иными средствами, чем живописец, музыкант или скульптор. В его распоряжении только слово.

Объяснение термина «портрет» в прозаическом произведении, которое необходимо нам в рамках данной статьи, даёт Л.Н. Дмитриевская: «Портрет

в прозаическом произведении – одно из средств создания образа героя через изображение внешнего облика, являющееся особой формой постижения действительности и характерной чертой индивидуального стиля писателя» [1, с. 90]. Как показывают исследования последнего времени, портрет является полифункциональным феноменом и несводим лишь к средству создания образа героя [2; 3; 4].

Однако, несмотря на кажущуюся изученность портрета в литературе, т.е. исследованность теоретических его параметров, к настоящему моменту речь идёт о недостаточном его осмыслении в истории литературы, обоснованности внимания к портрету и его динамике в конкретных литературных произведениях, в том числе и в творчестве М.В. Нестерова. Это может объясняться тем, что Нестеров был, прежде всего, живописцем, а уже потом – писателем. В своих воспоминаниях С. Дурылин, близкий друг М.В. Нестерова и главный «домашний редактор» его мемуаров «Давние дни», упоминает, что книга становится второй портретной галереей, созданной живописцем. В ней основное место занимают не те, кого Нестеров раньше написал кистью (Л. Толстой, М. Горький, В. Васнецов и др.), а люди, которых написать он не успел (Перов, Левитан, Суриков, Заньковецкий и др.), но которым посвящены проникновенные страницы его прозы. Так, М.В. Нестеров из сердца извлёк образы дорогих ему людей, «тех, с кого не смел, не успел или ещё не умел написать в своё время портреты красками, и писал теперь их литературные портреты» [5, с. 507]. В данном случае употребление С. Дурылиным термина «литературный портрет» даётся в явном противопоставлении живописному портрету, т.е. речь идёт о портрете, созданном средствами художественного словесного живописания.

В своих воспоминаниях М.В. Нестеров описывает внешность тех, кто дорог ему, в исключительных случаях: если она (внешность) подчеркивает их отличительные особенности, является значимой в изображении характера персонажа. Такие значимые детали Михаил Васильевич Нестеров находит в М. Горьком, друге и духовно близком человеке, и в воспоминаниях воссоздаёт его облик, кажется, несколько иначе, чем в живописном портрете. Нестеров так описывает внешность писателя: «…познакомившись с Алексеем Максимовичем, я помню, что он сразу же пришелся мне по душе. **Молодое лицо** его, на редкость **привлекательная улыбка** располагали, влекли к нему всех. <…> **Огромный, сутуловатый, с небольшой головой, прямыми темными волосами, с одухотворенным лицом простолюдина, широким ртом, прикрытым рыжеватыми усами, в светло-серой рубашке или в черной блузе**, – таким я помню Горького в те далекие встречи» [6, с. 289–290]. В этом портрете нет статики, он динамичен. Создаётся впечатление, что автор «выхватывает» отдельные детали чужой внешности фотообъективом камеры, складывает из фрагментов целостный образ. Как мы видим, сначала автор обращает внимание читателя на лицо и улыбку писателя, то есть самое яркое, что есть в нём, что произвело впечатление. Ограничиваясь внешне простыми эпитетами

«молодое» и «привлекательная», автор близок к приёмам импрессионистов, передающих мимолётное впечатление. Затем следует абрис чужой фигуры, что называется, «в полный рост» (*огромный, сутуловатый*), что создает еще один «набросок», как это делает живописец; после которого мы вновь видим голову М. Горького (*с небольшой головой, прямыми тёмными волосами*) – еще один эскиз, – и медленно возвращаемся к лицу – *с одухотворенным лицом простолюдина, широким ртом, прикрытым рыжеватыми усами*. И тут уже прописаны характерные детали, узнаваемые приметы внешности. Наконец, «камера» отдаляется достаточно, чтобы читатель увидел М. Горького в полный рост, *в светло-серой рубашке или в черной блузе.* Важно, что упоминание цвета рубашки-блузы также работает на создание динамического образа или нескольких жанровых зарисовок. Кроме того, Нестеров также важным считает упомянуть силу привлекательной улыбки писателя, которая очаровывала людей: «Детвора ни с кем так охотно не ходила в горы – на Ай-Петри, как с Алексеем Максимовичем. <…> У него постоянно бывал народ, он любил быть окруженным людьми. За обедом места не пустовали» [6, с. 290]. В данном случае автор пишет портрет М. Горького в интерьере и «на фоне» других людей. Эскизы, наброски, жанровые зарисовки, столь характерные для работы живописца, формируют новые возможности прозы, где импрессионистическое, реалистическое, лирическое, даже элегическое не конфликтны по отношению друг к другу, они позволяют охарактеризовать не только Горького «давних дней», но и самого Михаила Васильевича Нестерова в юности, во все встречи, что ему вспоминаются сейчас, когда он пишет воспоминания. То есть портрет Горького позволяет точнее, глубже, многогранней увидеть гений живописца.

Рассказывая о встрече в 1935 году, на небольшой кратковременной выставке М.В. Нестерова в Музее изящных искусств (ныне имени Пушкина), Михаил Васильевич Нестеров вновь особое внимание уделит улыбке Горького, по своей сути являющейся важнейшим элементом в портрете писателя: «Оба мы уже были стариками, встретились хорошо, я рад был увидеть все **такую же привлекательную улыбку**, какая была у Алексея Максимовича в **молодые годы»** [6, с. 292]. Это уже парный портрет: «старики», которые вспоминают молодые годы, и у Горького снова *привлекательная улыбка*. Несмотря на то что живописный портрет М. Горького кисти Нестерова лишён улыбки, его портрет в воспоминаниях выводит на первый план именно её: подобная живая словесная характеристика обогащает образ писателя-классика, снимает с образа «налет» парадности. Кроме того, Горький на холсте выглядит суровым, даже угрюмым, хотя и с большими, тёмными глазами-омутами, которые в литературном портрете не упоминаются. Однако сохраняются рыжеватые усы, «одухотворенное лицо простолюдина». Таким образом, если обращаться к аналогам с живописным портретом, то, именно создавая словесный портрет Горького, автор метонимически пользуется такими жанрами, как парадный портрет, бытовой портрет, портрет в интерьере, камерный портрет.

Несмотря на неоднозначное отношение художника к творчеству писателя и даже «разрыв» после публикации поэмы «Человек», М. Нестеров высоко отзывался о таланте Горького. Ещё до личного знакомства, художник через своего друга Н.А. Ярошенко познакомился с творчеством молодого М. Горького: «…целый вечер проговорил с Николаем Александровичем о большом даровании молодого автора. Сколько упований, надежд и «пророчеств» было нами высказано на его счет. Помечтали мы тогда изрядно... Рассказы эти и посейчас остаются такими же свежими, живыми, поэтическими – в этом их сила, их неувядаемость» [6, с. 288]. Интересны эпитеты, которыми художник определяет суть рассказов писателя: «свежие», «живые», «поэтичные» – т.е. такие, которые не будут забыты, не увянут для будущих поколений. «Ушел из жизни большой художник-поэт, яркий выразитель дум, скорбей и упований народных» [6, с. 292], – проникновенно и поэтично напишет об ушедшем писателе М.В. Нестеров, несколькими строчками характеризуя, пожалуй, важнейшую черту творчества М. Горького.

Важным для портрета М. Горького становится небольшой отрывок из воспоминаний, посвященный творческому процессу писателя: «Алексей Максимович говорил, что во время работы бывало такое: вся повесть готова, но одно слово – его образное значение, непередаваемый яркий смысл – тормозило дело. **Слово** не шло на ум, оно ускользало, как бы дразня художника. Тут никакие мольбы редакции для автора значения не имели, он бывал неумолим. Однажды рассказ был совсем готов и лишь это одно слово не давалось, оно убегало от Горького. Редакция выходила из себя, все сроки прошли, а нужного **слова** все нет как нет... Заходит приятель, видит Алексей Максимович не в духе, предлагает пойти... в цирк. Идут, смотрят разные разности – «рыжих» и прочее. Вдруг совершенно неожиданно **слово** мелькнуло, как живое, перед «внутренним оком» художника. Он схватил слово на лету. Алексей Максимович, не дожидаясь конца представления, веселый, довольный, вернулся домой. Рассказ был кончен и немедленно отправлен в Питер» [6, с. 291]. Этот пассаж создаёт ещё один портрет Горького-художника, не психологический, а именно живописно-динамический, где писатель – весёлый «ловец» слова.

Портрет М. Горького, как видим, в литературном творчестве М.В. Нестерова занимает важное место. Будучи в первую очередь живописцем, в своих воспоминаниях Михаил Васильевич Нестеров уделяет внимание тем деталям внешности своего героя, которые выделяют его лицо из ряда других, ярко характеризуют его, являя миру индивидуальность в совокупности внешнего и внутреннего. Словесный портрет в воспоминаниях, как мы смогли убедиться, позволяет метонимически вместить множество портретов живописных. Как живописный, так и словесный портреты М. Горького оживают под пером М.В. Нестерова.

Список литературы

1. Дмитриевская Л.Н. Портрет и пейзаж: проблема определения и литературного анализа (портрет и пейзаж в рассказах З.Н. Гиппиус 1890–1900-х гг.). – М.: Литера, 2005. –

135 с.

2. Аль Кайси А.Ю., Минералова И.Г. Портрет героини в прозе А.С. Пушкина и И.С. Тургенева. // ПОИСК: Политика. Обществоведение. Искусство. Социология. Культура. – М.: МГУ ПС (МИИТ), 2014. – Вып. № 5 (46). – С. 132–136.

3. Колосова С.Н. Портрет в русской лирической поэзии: Монография. – М.: Литера, 2011. – 294 с.

4. Минералова И.Г., Аль Кайси А.Ю. Женский портрет-экфрасис в прозе И.С. Тургенева // Фундаментальные исследования (электронный журнал). – 2015. – № 2 (Ч. 4). – С. 838–841. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.fundamental-research.ru/pdf/2015/2015_02_4.pdf – Дата обращения: 13.02.16.

5. Дурылин С.Н. Нестеров / Жизнь замечательных людей. Серия биографий. – М.: Молодая гвардия. 1965. – Вып. 12 (407). – 528 с.

6. Нестеров М.В. Давние дни. Встречи и воспоминания. – М.: Искусство, 1959. – 400 с.

GORKYS' PICTURAL AND VERBAL PORTRAITS IN LITERATURE HERITAGE OF NESTEROV

M. Olyunina, I. Mineralova

The literary heritage of M.V. Nesterov is the second portrait gallery for which the artist depicts not only those whom he didn't manage to portrait with a brush, but also close and dear people to him, who have remained on his fine paintings. And M. Gorky becomes a spiritial friend for Nesterov, whom the artist manages to depict in paints, and words. Thus, the purpose of this work is an attempt to show verbal image features of M. Gorky in the memoirs book of M.V. Nesterov, to enrich an image of the writer through a prism of his contemporary artist perception. This research is based with a use of comparative-historical and historical and functional methods. Methodological framework is the works of F.Y. Buslayeva, Yu.M. Lotman, Yu.I. Mineralov. This research also relies on works of the modern literary critics who are engaged in the theory and history of a portrait in prose. In the course of the analysis of "A.M. Gorky" literary portrait it is possible to come to a conclusion that so typical for the painter work verbal sketches, genre sketches form new opportunities of prose where there is no conflict between impressionist, realistic, lyrical and even elegiac matter. Provided by M.V. Nesterov a lively verbal characteristic enriches an image of the classic writer, removes from him splendor of "touch", and a modern reader or a researcher are allowed to enrich the idea of M. Gorky.

Keywords: portrait; a portrait in literature; memoirs; M. Gorky, M.V. Nesterov.

УДК 82.2

ВСТРЕЧА ЛЕНИНА И ГОРЬКОГО В 1918 ГОДУ: ИСТОРИЧЕСКИЙ ФАКТ В ВЕРСИЯХ КИНЕМАТОГРАФА

© 2016 г. ***А.Г. Плотникова***
Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН
filologinya@gmail.com

Поступила в редакцию 01.09.2016.

Цель статьи заключается в сравнении эпизодов советских и российских кинофильмов («Ленин в 1918 году», «Штрихи к портрету В.И. Ленина», «Под знаком Скорпиона»), изображающих один и тот же эпизод из истории взаимоотношений М. Горького и В.И. Ленина – их встречи после покушения на вождя в 1918 году. В статье впервые предпринята попытка сопоставить кинематографические версии трактовки события с фактами биографии Ленина и Горького, раскрыть основные закономерности в представлении образа Горького кинематографом в зависимости от социально-политической ситуации в стране. На основе проведенного исследования можно утверждать, что кинематограф каждой эпохи по-своему, в соответствии с требованиями времени, изображает ключевой эпизод из жизни главного советского вождя и главного советского писателя.

Ключевые слова: М. Горький, кинематограф, художественный фильм, Ленин, революция

31 августа 1918 года произошло событие, которое в значительной степени определило дальнейшую политику Советской республики – было совершено покушение на В.И. Ленина. Чрезвычайно много значило оно и для взаимоотношений главного советского вождя – Ленина и главного советского писателя – Горького.

Напомним вкратце канву событий. Оговоримся, что в данной статье мы не преследуем цель установить историческую правду: до сих пор специалисты спорят, было ли это покушение реальной попыткой устранения Ленина оппозицией или это была спланированная акция большевиков, провокация, позволившая оправдать политику «красного террора». В середине 1918 года отношения между Горьким и Лениным серьезно обострились, так как 16 июля была закрыта горьковская газета «Новая жизнь», неоднократно резко критиковавшая действия и политику большевиков. В течение полутора месяцев не зафиксировано никаких контактов между писателем и вождем. (Лично они встречались только в дореволюционный период за границей). 31 августа Ленин выступает на митинге, по окончании которого раздается несколько выстрелов, которые ранят его в шею и руку. Центральные газеты ежедневно публиковали бюллетень о состоянии здоровья руководителя государства. В день покушения Горький и М.Ф. Андреева послали Ленину срочную телеграмму: «Ужасно огорчены, беспокоимся, сердечно желаем скорейшего выздоровле-

ния, будьте бодры духом» [1, с. 201]. В сентябре Горький приехал к Ленину в Москву, беспокоясь о его здоровье. Две летописи жизни и деятельности – Ленина и Горького – расходятся в датировке встречи: ленинская утверждает, что это произошло «не позднее 12 сентября» [2, с. 125], горьковская – приблизительно «конец сентября» [3, с. 91], а сводная хроника, опубликованная в книге «В.И. Ленин и А.М. Горький», и вовсе называет только месяц [4, с. 365]. Во время этой встречи в Московском кремле, о которой Горький вспоминал в очерке «В.И. Ленин» [5, с. 25], они говорили об интеллигенции, о ее роли в революции, в строительстве нового государства. Б.А. Бялик даже утверждал, что «Горький уточнил с помощью В.И. Ленина свое отношение к интеллигенции» [6, с. 241]. Эта беседа значила очень много для Горького, она ознаменовала резкий перелом в его взглядах, он объявил о своем «прозрении», о поддержке политики большевиков.

Советский кинематограф представляет Горького чутким и тонким посредником между властью и интеллигенцией. Драматичный эпизод судьбоносной встречи Ленина и Горького изображался неоднократно. Этот эпизод воспроизводится в художественных фильмах разных периодов очень по-разному, но именно в нем наиболее отчетливо показано, как с течением времени менялась оценка обстоятельств их встречи, личности каждого из них.

В начале художественного фильма «Ленин в восемнадцатом году» (1939, реж. М. Ромм) Горький (в исполнении Н. Черкасова) на приеме у Ленина спорит с ним о положении интеллигенции, говорит о многочисленных жертвах, об излишней жестокости власти, ходатайствует за арестованных. После покушения Горький приходит к Ленину, застает его в очень тяжелом состоянии, в полубреду. Не открывая глаз, Ленин требует: «Я слышу, это Алексей Максимович, путь он подойдет». Ленин говорит спутанно и отрывочно, Горький сочувственно кивает, соглашается, явно сокрушается о своих заблуждениях, поддерживая Ленина, вынужден согласиться с методами новой власти. Фокус камеры направлен на лицо раненого Ленина, вид страдающего, но не сломленного человека, не может вызвать у зрителей ничего, кроме сочувствия. Гуманистические аргументы Горького, приводимые в первой части фильма, рассыпаются при виде физических страданий собеседника. Аргументы в пользу массового уничтожения «контрреволюции» теперь выглядят вполне весомыми.

Следует заметить, что именно этой сценой заканчивается вариант фильма 1956 года, который существенно отличается от изначальной версии 1939 года: из фильма полностью исключен образ Сталина, все упоминания о нем, хотя изначально его фигура играла важную роль в сюжете. В картине «Ленин в 1918 году» вождь мирового пролетариата – главный герой, но при этом исподволь на первый план выходит Сталин. Ленин занят общим руководством и кабинетной работой, а Сталин непосредственно проводит в жизнь решения партии на фронтах и на периферии. Версия 1939 года заканчивалась важной сценой беседы выздоравливающего Ленина и Сталина, который только что выиграл очередное сражение.

В фильме «Воздух Совнаркома» (третья часть тетралогии «Штрихи к портрету В.И. Ленина», 1967, реж. Л. Пчелкин) В. Ленин, М. Горький, М. Ульянова, Я. Свердлов и другие политические и общественные деятели показаны в «оттепельном» духе: они вершат судьбы страны, но остаются людьми: сомневаются, переживают, испытывают неловкость. Эпизоды с участием Горького (в исполнении В. Емельянова) обрамляют повествование: о конфликте Ленина с писателем в связи с газетой «Новая жизнь» говорят герои в первые минуты фильма и практически завершает фильм сцена беседы Ленина и Горького. В фильме «Воздух Совнаркома» изображен день, когда врачи официально разрешили Ленину заниматься делами, участвовать в заседании Совнаркома. Биографическая хроника жизни Ленина, впрочем, указывает, что уже 6 сентября он занимался работой, а 4 сентября от его имени была отправлена телеграмма в Туркестан о финансовых вопросах [2, с. 119]. Авторы фильма опирались на очерк Горького «В.И. Ленин». Ленин приглашает Горького в Кремль, беседует с ним в Александровском саду. Раненый энергичен и словоохотлив, лишь иногда прижимает к себе левую руку (ср. в очерке Горького: «Я пришёл к нему, когда он ещё плохо владел рукой и едва двигал простреленной шеей») [4, с. 242]. Беседа Ленина и Горького затрагивает острые темы, но она совершенно не эмоциональна, герои обмениваются утверждениями, похожими на цитаты из их же произведений. В любом случае, присутствие Горького в фильме необходимо, но оно играет совершенно иную роль, чем в фильме «Ленин в 1918 году». Скорее, Горький здесь выступает как умный собеседник, «сократический» диалог с которым позволяет Ленину высказать принципиально важные мысли. Это впечатление усиливается сугубо кинематографическим приемом: некоторые фразы Ленина даны при максимально крупном плане и отсутствии заднего плана.

Нашумевший телевизионный сериал «Под знаком Скорпиона» (1995, реж. Ю. Сорокин) ставит в центр фигуру М. Горького (в исполнении В. Порошина). В этом фильме Горький не «оттеняет» образы Ленина и других персонажей. Горький не просто осторожно высказывает мысли по поводу разрухи в стране, он гневно кричит, обвиняет Ленина и Зиновьева в жестокости, мучается, изнемогает от собственного бессилия. Горький – в центре политической и культурной жизни. «Буревестник революции» оказывается по другую сторону баррикад и громогласно обличает новую власть, к становлению которой он имел непосредственное отношение, переживает это как глубокую личную драму. Эпизод встречи Ленина и Горького в 1918 году тоже решен совершенно иначе. Горький приходит к Ленину словно не по своей воле, он не на шутку испуган происходящим, он беспокоится за товарища, но это не заставляет его колебаться и менять свои взгляды. Ленин, хоть и лежит на кровати, выглядит довольно бодрым, хотя и потирает «исторически неверную» правую руку. Непрерывно кашляющий, с жестко очерченными чертами лица, Горький выглядит гораздо более нездоровым, чем его собеседник. Ленин спорит с Горьким, но не так, как прежде. Он снисходительно, почти презрительно посмеивается

над писателем: «Ничегошеньки вы не поняли, Алексей Максимович». Тема та же – роль интеллигенции в истории России и в революции. Горький, отвернувшись от больного, упорно твердит: «Абсолютно не согласен». Пожалуй, впервые в этой сцене фокус камеры – на лице Горького, а не Ленина. Сразу после сцены дается краткая справка о горьковском проекте «Всемирная литература», кажется, что именно эта встреча стала катализатором начала работы издательства. Ленин разговаривает с Горьким жестко и грубо и, словно извиняясь, помогает открыть масштабный проект.

Складывается крайне интересная ситуация, требующая дальнейшего исследования и осмысления. Один и тот же исторический эпизод не только выглядит по-разному в кинофильмах разных периодов, но и выполняет совершенно разные функции, связанные с идеологической нагрузкой фильма. В 1939 году актуальность эпизода мотивировалась не только грядущим празднованием двадцатилетия революционных событий, но и необходимостью представить Сталина любимым учеником Ленина, его естественным преемником, и дать оправдание современным политическим процессам. Вслед за Горьким даже несогласный зритель должен был убедиться в необходимости жестких мер со стороны власти. Эта мысль распространяется на современную ему, зрителю, действительность: террор 1937–1939 годов получал историческое оправдание. Несмотря на то, что упоминания о Сталине убрали при перемонтаже 1956 года, идея о необходимости кровью платить за кровь, отбросив гуманистические «заблуждения», осталась.

В 1967 году, в тетралогии «Штрихи к портрету» в преддверии столетнего юбилея Ленина, он предстает прежде всего как мыслитель, философ, ценящий умного собеседника. В сознание зрителя внедряется мысль о «надмирности» его личности: Ленин не обижается на прежние выпады Горького, он терпеливо ждет, когда товарищ «прозреет» и изменит свои взгляды. Ранение Ленина представлено как жертва, благодаря которой интеллигенция (в лице Горького) изменяет свое отношение к нему.

Наконец, в постсоветский, перестроечный период кинематограф поставил перед собой цель развенчать былых кумиров, вскрыть подлинные – часто личные, мелочные причины их поступков. В фильме «Под знаком Скорпиона» Ленин – почти бес, жестокий, мстительный, несдержанный, хихикающий, Горький же, напротив, выглядит столпом, не меняющим собственных убеждений даже под влиянием сильных эмоций. Горький в фильме 1995 года вызывает гораздо большее сочувствие, чем раненый Ленин, что тоже может показаться странным. Во всех упомянутых фильмах изображение главного советского вождя и главного советского писателя крайне тенденциозно, решено в русле требований времени, по-своему интерпретирующим исторический факт.

Определяющую роль в формировании советского мифа в национальном сознании сыграл кинематограф. В этом процессе ему принадлежит едва ли не главная роль, чем учебникам истории и научным исследованиям. Официальный кинематограф всегда не только улавливал приоритеты той или иной эпо-

хи, но и следовал прямым указаниям руководителей государства. Изображая ключевых для российской истории персонажей, кинематограф способствовал формированию исторического мифа.

Список литературы

1. Горький М. Полн. собр. соч.: В 24 т. Письма. – М.: Наука, 2006. – Т. 12.
2. Владимир Ильич Ленин. Биографическая хроника: В 12 т. – М.: Политиздат, 1975. – Т. 6.
3. Летопись жизни и творчества А.М. Горького: В 4 т. – М.: АН СССР, 1959. – Т. 3.
4. В.И. Ленин и А.М. Горький: Письма, воспоминания, документы / Под ред. Б.А. Бялика. – М.: АН СССР, 1958.
5. Горький М. Полн. собр. соч.: В 25 т. Худож. произв. – М.: Наука, 1974. – Т. 20.
6. Бялик Б. Властители дум и чувств: В.И. Ленин и М. Горький. – М.: Советский писатель, 1970.

THE MEETING OF LENIN AND GORKY IN 1918: THE HISTORICAL FACT IN THE VERSION OF CINEMA

A. Plotnikova

The purpose of the article is to compare the episodes of the Soviet and Russian films (“Lenin in 1918”, “Sketches for a portrait of V.I. Lenin”, “Under the Scorpion Sign”), representing the same event in the history of relations between Gorky and Lenin – their meeting after the assassination of the leader in 1918. For the first time the author of this article compares the cinematic scenes with the facts of Lenin’s and Gorky’s biography and shows the basic laws in the representation of the image of Gorky cinema depending on the socio-political situation in the country. On the basis of the study it can be argued that the film of each era in its own way represents the famous episode in the life of the Soviet leader and the Soviet writer in accordance with the requirements of the time.

***Keywords*:** M. Gorky, cinema, feature film, Lenin, revolution.

НАСЛЕДИЕ М. ГОРЬКОГО В МУЗЕЯХ И АРХИВАХ РОССИИ И ЕВРОПЫ



УДК 82.09

ВАССА ЖЕЛЕЗНОВА. К ВОПРОСУ ЭКСПОЗИЦИОННОГО ПРОЧТЕНИЯ

© 2016 г.

Е.Г. Агафонова
Государственный музей А.М. Горького
danco6@yandex.ru

Поступила в редакцию 01.09.2016.

В статье рассматривается вопрос об интерпретации пьесы «Васса Железнова. Второй вариант» в экспозиции Литературного музея. Использование таких приемов, как комментирование текста и его визуализация, воссоздание и моделирование пространства пьесы в пространстве исторического дома-усадьбы Бурмистровых, позволяют представить художественный мир произведения, история создания которого связана с нижегородскими реалиями. В экспозиционном решении соединяются многоголосье мнений историков литературы, сценических прочтений образа Вассы Железновой, инсталляционные вкрапления с фрагментами декораций различных спектаклей.

Ключевые слова: Горький, «Васса Железнова», Литературный музей, экспозиция.

Тема «А.М. Горький-драматург» является одной из ведущих в экспозиции Литературного музея. Театр Горького – это целая историческая эпоха, как по времени создания пьес, написанных в период с 1901 по 1930-е годы, так и по тематике охватываемых в них событий. Особое место в драматургическом наследии писателя занимает пьеса «Васса Железнова», имеющая два варианта, где второй стал уникальным в истории драматургии случаем создания нового оригинального произведения с тем же названием, главным героем и сходными сюжетными линиями.

Экспозиционное прочтение пьесы «Васса Железнова. Второй вариант» – это комментирование текста и его визуализация, создаваемая музейными предметами и архитектурой музейного здания, купеческого особняка Бурмистровых, где сохранившиеся исторические интерьеры жилых комнат становятся частью экспозиции, реконструирующей «домашнее» пространство пьесы.

История создания «Вассы Железновой» связана с нижегородскими реалиями, на которые указывал сам автор. «Нижний Новгород – город купеческий, о нём сложена поговорка: «Дома каменные, люди – железные», – писал М. Горький [1, с. 298]. Отсюда фамилия главной героини – знаменательная, «говорящая», связанная с названной поговоркой. Экспозиционные материалы: картины, деловые бумаги, многочисленные фотографии воспроизводят жизнь города «железных» людей – нижегородских купцов: Бугровых, Рукавишниковых, Бурмистровых, Кашиных.

Один из распространённых музейных ракурсов представления творческого процесса писателя – демонстрация прототипов. Известно, что прототип

Вассы Железновой – это Мария Капитоновна Кашина, вдова нижегородского пароходчика и домовладельца, купца первой гильдии Михаила Матвеевича Кашина, мать пятерых детей, которая после смерти мужа стала во главе дела и руководила пароходством до 1916 года.

В сюжете пьесы – эпизод из жизни «железных» людей, рассказанный А.М. Горьким в статье «Беседы о ремесле»: «Обнаруживалось, что железный человек уличён в каторжном деле растления малолетних, хотя у него нестарая дородная жена, дочери-невесты. И вот, охраняя честь дочерей, жена, добродушная, благожелательная, говорит грешнику:

– Что же делать будем? Дочери – невесты, кто их замуж возьмёт, когда тебя на каторгу пошлют? Прими порошочек?

Грешник принял «порошочек» за несколько дней до вручения обвинительного акта, и «дело о растлении малолетних» прекратилось за смертью обвиняемого». [1, с. 299].

Мария Капитоновна Кашина стала хозяйкой дела, согласно духовному завещанию мужа. После его смерти газета «Нижегородский листок» сообщала: «Дело М.М. Кашина перешло к жене его М.К.Кашиной, которое и будет продолжаться так же, как и при покойном. Всё имущество движимое и недвижимое, а также и капиталы по духовному завещанию переходят к ней» [2].

Выдерживая конкуренцию с большими пароходными компаниями, Кашина крепко держала в руках управление делом. На снимках семья Кашиных и она сама – по внешнему облику мало похожая на «железную» женщину, а скорее на женщину «благожелательную и добродушную» [1, с. 299], как характеризовал её сам Горький. Несомненно, что образ, созданный писателем, вбирает в себя черты характеров и обстоятельства жизни многих других купчих. Он говорил, что «хорошо знал жизнь почти всех крупнейших купеческих семей города» [1, с. 303]. Женщина, стоящая во главе торгово-промышленного или пароходного предприятия, женщина, способная содержать семью, не была в Нижнем Новгороде исключительным явлением.

В их числе – купчиха Варвара Михайловна Бурмистрова – урождённая Рукавишникова – владелица дома, ставшего впоследствии Литературным музеем.

Краевед и знакомый А.М. Горького Ф.П. Хитровский так характеризует её: «Родительские миллионы, доставшиеся по наследству, создали ей полную самостоятельность в жизни. Она была независима материально, а потому решила быть независимой и в личной, семейной жизни. Миллионерша выбрала себе в мужья скромного по состоянию коммерсанта Бурмистрова и завела на его имя торговое дело, открыв лучший в городе мануфактурный магазин… Варвара Михайловна – типичная купеческая жена «при своём капитале» держала «взятого в дом» мужа в ежовых рукавицах» [3, с. 42].

Известный театральный художник Б.Г. Кноблок, работавший над постановкой спектакля «Васса Железнова», предложил своё видение дома главной героини и оно во многом совпадает с деталями дома Бурмистровых: «Первый

цокольный этаж – всегда каменный, прочно, крепко сложенный. В этом этаже часто бывали своды, как в церкви. Второй этаж украшен пилястрами или полуколоннами… Здесь располагаются парадные комнаты. Вход в дом с улицы – в парадный этаж. Если встать против такого дома, то справа окажутся крепкие глухие ворота и калитка в высоком каменном заборе, из-за которого видны крыши конюшни, каретного сарая, амбаров, а часто и хозяйского склада. Слева от белого опрятного фасада, с южной стороны, расположен, тоже за высоким забором, большой и тенистый сад, со скрытыми от глаз террасой и беседкой… В глубине каретного сарая поблёскивают лаковые спицы покойного экипажа, на мягких рессорах. В конюшне переминаются с ноги на ногу тяжеловатые, немного раскормленные, красивые «орловцы» с тщательно заплетёнными гривами и хвостами… Порядок во дворе говорит о взыскательной хозяйке. В саду у Вассы тоже порядок… Сад у Железновых большой, разросшийся, красивый» [4, с. 240–241]. Сад – важная часть дома Вассы Железновой:

«Войдёшь в него, когда он росой окроплён и весь горит на солнце… как риза, как парчовый, – даже сердце замирает, до того красиво! В третьем году цветочных семян выписали почти на сто рублей, – ни у кого в городе таких цветов нет, какие у нас. У меня есть книги о садоводстве, немецкому языку учусь» [5, с. 152].

Рассказ о саде – одно из немногих мест в пьесе, где сохранены почти без изменений отдельные фразы текста её первого варианта. В ремарках Горький указывает на двойные стеклянные двери, ведущие на террасу в сад, два окна – тоже в сад. Образ видимого сада, который словно врывается в окна зала, создадут в экспозиции фотографии М.П. Дмитриева, запечатлевшего отдельные уголки сада Бурмистровых – одного из самых красивых садов в Нижнем Новгороде. За садом ухаживает Васса Железнова, сад был предметом любви и гордости и купчихи В.М. Бурмистровой. Из воспоминаний нижегородцев известно, что Бурмистровы содержали учёного садовника-немца, платили ему за работу очень высокое жалование. Из их дома открывался прекрасный вид на Волгу, при доме имелись образцовые конюшни, где стояли дорогие рысаки.

Прототипический материал к пьесе представлен рядом с фотографиями актёров и актрис, занятых в первых постановках. Это – «разные» Вассы с ярко выраженной внешней индивидуальностью: женщина с «настороженным грубовато-резким лицом» – первая исполнительница роли Ф.Г. Раневская; «угловатая, высокая, в жёстком тёмном платье» – С.Г. Бирман; крупная, большая, но не грубая и не грузная, полная собственного достоинства – В.Н. Пашенная.

Основной предмет показа, интрига экспозиции – Васса Железнова – «сложный противоречивый образ в его запутанности сердца и ума» [5, с. 525]. Театральный дискурс представлен различными актёрскими интерпретациями главной героини. «Меня всегда привлекали образы «неустроенных», обойдённых счастьем, но непременно сильных, интересных людей, богатых и сложных натур… Васса, трагическая Васса, глубоко волновала меня… Роль эта принесла мне – актрисе много страданий… Основной моей ошибкой было

желание сгладить противоречия образа, в то время как Васса Железнова в существе своём вся – противоречие…» [4, с. 170–171], – вспоминала Ф.Г. Раневская. Властный интеллект – определяющая черта характера Вассы для В.Н. Пашенной: «…она вырастала передо мной всё более сильной, страстной, настойчивой… Умная, волевая и жестокая… она восхищает в дальнейшем острым юмором, любовью к шутке, зоркой наблюдательностью, азартом в работе… Образ Вассы не представлялся мне трагическим» [4, с. 181–182]. Своё прочувствованное отношение к ней было у С.Г. Бирман: «Васса – человек ошеломительный, парадоксальный, вызывающий какую-то особую тревогу…» [4, с. 166].

Художественно-образная интерпретация работы актёра выражена в инсталляции «гримёрная комната». Наполненная различными предметами, она даёт возможность увидеть процесс рождения спектакля. В центре композиции – дорожный сундук актрисы с одеждой и вещами, подобными тем, что использовались в создании костюма Вассы Железновой – деловой женщины, которая владеет пароходством, рассуждает о конкуренции, бывает в театре.

Элементы сценографии представлены эскизами художника Б. Кноблока. По его мнению, внешний облик Вассы Железновой близок к дворянству и интеллигенции. Он отмечает её «строгий и простой туалет… она всегда находится «в форме… Особое внимание Васса уделяет верхним вещам, в которых ей больше всего приходится бывать на людях: богатая накидка и огромная шляпа, щедро украшенная трепещущими на ветру страусовыми перьями, – призваны производить сильное впечатление наравне со спокойным, сверкающим лаковыми крыльями и медью фонарей экипажем» [4, с. 248]. В.Н. Пашенная вспоминала, что эскизы гримов и костюмов Кноблока были убедительны и помогали актёрам. Сама она не изменяла своё лицо сложным гримом, делала простую причёску и одевалась так, чтобы фигура Вассы выглядела богатой и очень стильной. Стиль одежды, причёску, выражение глаз – всё это было чрезвычайно важно найти для воплощения образа.

Историю постановок раскрывают фотографии сцен и действующих лиц. В зеркалах «гримёрной комнаты» отражаются лица актёров, где за гримировальными красками формируется внутренняя сущность образа, звучат их голоса, синхронизируя представленные материалы с текстом пьесы. И здесь чрезвычайно важным станет озвучивание экспозиции, введение аудиозаписей разных, в том числе и современных, спектаклей «Вассы Железновой». В последние годы пьеса широко идёт на сценах нашей страны, причём во многих театрах ставится именно второй вариант.

Почему она стала столь популярной вновь, и театры сегодня одновременно включают её в свой репертуар? Объяснить это – одна из задач экспозиции Литературного музея, которая становится своего рода полем для вопросов и ответов, представляя пьесу «Васса Железнова», как особый сюжет в пространстве исторического дома.

Список литературы

1. Горький А.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. – М.: ГИХЛ, 1949–1956. – Т.25. – С. 298.
2. Нижегородский листок. – 1897. – №171.
3. Хитровский Ф.П. Страницы из прошлого. – Горький, 1955. – С. 42.
4. Б. Кноблок. Оформление спектакля / «Васса Железнова» М. Горького: Сб. ст. – М., 1960. – С. 240–241.
5. Горький А.М. Полн. собр. соч.: В 25 т. Худож. произв. – М.: ИМЛИ РАН, 1968–1976. – Т. 19. – С. 152.

VASSA ZHELEZNOVA.
THE QUESTION OF READING THE EXPOSITION

E. Agafonova

The article discusses the question of interpretation of the play “Vassa Zheleznova. The second option” in the exposition of Literary museum. The Methods used: explanatory comment of text and its visualization, the reflection of the space of the play in the space of a historic home. It helps to imagine the artistic world of the play history of which is associated with Nizhny Novgorod realities. A lot of opinions, many interpretations of the image of Vassa Zheleznova and installation inclusions with fragments of the decorations of the various performances connected to the exposition decision.

Keywords: Gorky, “Vassa Zheleznova”, Literary Museum, exposition.

УДК 82

ИНТЕРЕС А.М. ГОРЬКОГО К ИСТОРИИ СЛАВЯНСКОЙ ПИСЬМЕННОСТИ И НАРОДНОПОЭТИЧЕСКОМУ ТВОРЧЕСТВУ ПО МАТЕРИАЛАМ НИЖЕГОРОДСКОЙ БИБЛИОТЕКИ ПИСАТЕЛЯ В МУЗЕЕ-КВАРТИРЕ А.М. ГОРЬКОГО

© 2016 г.

Г.В. Арбузова
Государственный музей А.М. Горького
galinka_arbuzova@mail.ru

Поступила в редакцию 01.09.2016.

Увлечение А.М. Горького изучением народно-поэтического творчества, влияние фольклора на стиль произведений писателя – одна из наиболее востребованнных тем горьковедения, актуальность которой не вызывает сомнений. Фольклорная поэтика оказала серьезное влияние на стиль и образность его ранних произведений. Позднее, уже будучи известным писателем, Горький обращается к изучению фольклора, знакомится не только с русским фольклорным материалом, но и образами, сюжетами, традициями других народов и национальностей. В данной статье представлен обзор интереснейших книг из нижегородской библиотеки писателя, посвященных теме фольклора и истории славянской письменности, затрагивается вопрос формирования профессионального интереса А.М. Горького к народно-поэтическому творчеству

Ключевые слова: нижегородская библиотека А.М. Горького, А.М. Горький и фольклор, А.М. Горький и история славянской письменности, А.М. Горький и народно-поэтическое творчество

Интерес А.М. Горького к народно-поэтическому творчеству, славянской культуре, истории славянской письменности, влияние народных традиций на творчество писателя – изучены достаточно полно. Еще при жизни Горького одним из первых исследователей, обратившихся к этой теме, был Н.К. Пиксанов, которому удалось даже результаты своих первых исследований – статью «Максим Горький и народная поэзия» – отправить на суд писателя и даже получить одобрительный отзыв. М. Горькому понравилось, что исследователь указал на важную роль фольклора в формировании его стиля. Не касаясь вопроса о перспективности исследования данной проблемы в аспекте литературоведения, определим нашу задачу следующим образом: показать на примере характеристики книг из библиотеки Горького нижегородского периода, какая именно литература по истории славянской письменности и народно-поэтическому творчеству была интересна писателю.

Известно, что народное творчество появилось гораздо раньше, чем письменность. Многие исследователи (такие как А.Ф. Лосев) отмечают связь фольклора с обрядами, мифами, сакральными знаниями народа. Изучать фольклорные традиции – значит соприкоснуться с самым сердцем народа

(«Фольклор – душа народа», – утверждал А.М. Горький), ведь творчество дописьменного периода – это своеобразный код, открывающий сердце любого человека, доступный и понятный каждому.

Любовь и интерес к устному народному творчеству возникли у Алеши Пешкова еще в детские годы. Из уст бабушки Акулины, деревенских сказочников??, няньки Евгении он получал первые знания о народной мудрости. Во время скитаний по Руси писатель начал собирать и записывать народные песни. Позднее в круг интересующих его фольклорных жанров вошли частушки, пословицы, которые он собрал и записывал. А.М. Горький был хорошо знаком с фольклором не только в его народном бытовании, пополняя свои знания из книг и сборников народно-поэтических текстов. «Писатель, не обладающий знаниями фольклора – плохой писатель, – пишет Горький в 1904 г. В.И. Анучину <…> В народном творчестве скрыты беспредельные богатства, и добросовестный писатель должен ими овладеть». [4. Т. 28, с. 303].

Профессиональный интерес А.М. Горького к фольклору и фольклористике проявился в начале XX века. В 1902 году Н.Д. Телешов подарил писателю «великорусские народные легенды, собранные Афанасьевым» (1859). Эта и многие другие книги остались у Горького на всю жизнь (книга находится в московской библиотеке писателя). Исследования Афанасьева были очень интересны Горькому. В своих воспоминаниях К. Пятницкий приводит письмо М. Горького, написанное им в 1907 году во Флоренции. Обращаясь к корреспонденту, Горький просит: «Если вам попадутся у букинистов или знакомых книги по фольклору, напр.: сборники Барсова, Сахарова, Афанасьева, Кирши-Данилова, – давайте мне их…» [9, с. 122]. В своих воспоминаниях о Горьком В.А. Десницкий рассказывает о личной нижегородской библиотеке писателя нач. 1890-х гг., об интересе А.М. Горького «к монографиям по русской истории, к сборникам материалов и исследований по фольклору» [9, с. 121]: «Большим хозяйским уважением пользовались такие долговременные и любимые жильцы библиотеки, как сборники Киреевского, Рыбникова, Гильфердинга, Афанасьева, Шейна, Кирши-Данилова, О. Миллера и др.» [9, с. 121–122].

Из нижегородской библиотеки писателя 1902–1904 гг. в Музее-квартире А.М. Горького есть книги, посвященные фольклору, фольклористике, народному быту, мифологии и истории славянской письменности. На некоторых книгах – библиотечные номера. Уезжая из Н. Новгорода в 1904 г., Горький передал большую часть книг Публичной библиотеке Н. Новгорода. Документально было установлено, какие именно книги были подарены писателем, и они вновь вернулись на свое место в экспозицию музея.

Особый интерес в нижегородской библиотеке Горького представляют сборники И.М. Снигирева, современника А.С. Пушкина, критика, исследователя народного быта и творчества, новатора в этой деятельности, сборники «Отголоски славянской поэзии», «Русские в своих пословицах» (1831, А.С. Пушкин дал высокую оценку сборнику). Во второй «Беседе о ремесле» (1931), приводя народные пословицы, по поводу одного варианта Горький пи-

шет: «…в сборнике пословиц Снигирева вместо «барского» мяса кость обросла собачьим» [4. Т. 25, с. 318]. Сборники Снигирева Горький считал источником профессионально достоверной информации, негативно относясь к авторам других фольклорных сборников, которые позволяли себе исправлять народные произведения, такие сборники вызывали у него, как знатока народного творчества, недоверие.

Одним из наиболее красочных и интересных изданий, посвященных истории русской словесности, является монументальный труд историка всеобщей и русской литературы, беллетриста, исторического романиста, критика Петра Николаевича Полевого (1839–1902) «История русской словесности с древних времен и до наших дней» в 3 томах. (1900 г., СПб). Глава «Древнейшие времена. Период устной народной словесности» в 1-м томе посвящена фольклору. Издание богато иллюстрировано: множество цветных и тоновых рисунков, хромолитографий, гравюр, больших раскладных факсимиле в цвете и в обычном исполнении, цинкографические приложения.

Интерес к книгам П.Н. Полевого сохранился у Горького и в дальнейшем. Так, в 1907 г. по поручению Горького (который находился в это время на Капри) заведующий конторой издательства С.П. Боголюбов присылает Максиму 25 книг, среди которых книга П.Н. Полевого «Под звон мечей. Народные сказания» (письмо Боголюбову (10(23) октября) 1907 г) [5. Т. 6., с. 88] (в списке есть и другие книги по устному народному творчеству народов России и мира).

Среди других книг по фольклору в библиотеке Горького книги: «Народная поэзия. Исторические очерки» Буслаева, «Сборник великорусских народных исторических песен» Эрнеста, «Великорусские народные песни» Соболевского, «Песни русского народа» (Истомин, Ляпунов). Есть книги по мифологии славян (сб. «Начертания мифологии»), посвященные художественному творчеству народа («Русские народные картинки», 1900 г.) и др. В дальнейшем коллекция книг на данную тему пополнилась, в московской библиотеке на Малой Никитской целый раздел посвящен фольклору.

Влияние народно-поэтической традиции сказалось и на поэтике художественного текста А.М. Горького. Писатель часто обращается к различным жанрам народного творчества, сказкам, песням, использует во многих произведениях фрагменты народных песен, лексику, свойственную устному народному творчеству, а такие качества его стиля, как афористичность, обращение к ритмической прозе рассматриваются исследователями как восходящие к фольклорным традициям.

Известно, что М. Горьким написаны работы, в которых писатель выступает и как историк-исследователь народно-поэтического творчества (статьи «О сказках» 1935, «Разрушение личности» 1908, «Беседы о ремесле», «О бойкоте», «О литературе. Статьи и речи» 1935 и др.). Именно благодаря исследованиям М. Горького в этой области фольклористика вышла на новый уровень в своих исследованиях. Народно-поэтическое творчество стало органичной составляющей его художественного метода, стимулировало его интерес к на-

учной сфере исследований в этой области. В Музее-квартире А.М. Горького хранится уникальный материал, изучение которого даст возможность расширить наши представления о характере интереса Горького к народно-поэтическому творчеству и истории славянской письменности.

Список литературы:

1. Буслаев Ф.И. Народная поэзия (Исторические очерки). – СПб.: Тип. Императорской АН, 1887.

2. Великорусские народные песни (изданы профессором А.И. Соболевским). – СПб., 1895. – Т. 1.

3. Горький М. О сказках. Статья / Книга тысячи и одной ночи. – Л.: Academia, 1929–1939. – Т. 1.

4. Горький М. ПСС: В 30 т. – М.: ГИХЛ, 1954.

5. Горький М. ПСС: В 24 т. Письма. – М.: Сов. Писатель, 1948.

6. Горький М. Советская литература / Доклад на I Всесоюзном съезде советских писателей. – М., 1935. – С. 12.

7. Истомин Д., Ляпунов С. Песни русского народа. – СПб.: Тип. Э. Арнгольда, 1899.

8. Личная библиотека А.М. Горького в Москве / Ред. Л.П. Быковцева, А.М. Крюкова. – М.: Наука, 1981. – Кн. 2.

9. Пиксанов Н.К. Горький и фольклор. – Л.: ГИХЛ, 1938.

10. Полевой П.Н. История русской словесности: В 3 т. – СПб.: Изд. А.Ф. Маркса, 1900. – Т. 1.

11. Сборник великорусских народных исторических песен. – М.: Тип. Н. Эрнеста, 1860.

12. Снигирев И.М. Русские в своих пословицах. – М., 1831. – Кн. 1.

13. Снигирев И.М. Отголоски славянской поэзии. – М.: Тип. Грачева и К°, 1861.

A.M. GORKY'S INTEREST IN HISTORY OF SLAVIC WRITINGS AND FOLK-POETRY ART BASED ON MATERIALS OF THE WRITER'S NIZHNY NOVGOROD LIBRARY IN THE MUSEUM-APARTMENT OF A.M. GORKY

G. Arbuzova

The topic of Gorky's interest in folk-poetry art, the influence of folklore in the style of his works is one of the most popular themes of Gorky-studies but it keeps being an issue of current interest. Absorbed the love for russian folk art since childhood, Alexey Maximovich feeling influence of folk's poetics on his own style and imaginary, being already a famous writer, deliberately turned to discovering the folklore with special interest and passion of folklore researcher. Subsequently he enriched his knowledge by learning not only russian but foreign folk images, plots, traditions. In this article there's an overview of most interesting books among the library of the writer in Nizhny Novgorod, dedicated to the topic of folklore and history of slavic writings. It adresses the issue of formation of professional interest of Gorky in folk poetry art.

Keywords: the Nizhny Novgorod library of A.M. Gorky, A.M. Gorky and folklore, A.M. Gorky and history of slavic writings, A.M. Gorky and folk-poetry art.

УДК 371

КУЛЬТУРНЫЙ МАРШРУТ «МАКСИМ ГОРЬКИЙ» В КОНТЕКСТЕ ЕВРОПЕЙСКИХ КУЛЬТУРНЫХ МАРШРУТОВ

© 2016 г.

В.П. Вольнова
Институт мировой литературы имени А.М. Горького РАН
volnova@mail.ru

Поступила в редакцию 01.09.2016.

Данное исследование представит программу, определит цели и критерии культурного маршрута «Максим Горький». Европейский культурный маршрут – это наименование особого направления культурно-просветительской деятельности, которую в 1987 году стал пропагандировать и реализовывать Совет Европы при поддержке Европейского союза. Культурный маршрут является неотъемлемой частью культурного туризма, который способствует укреплению и развитию сотрудничества между странами в художественной, культурной, образовательной и научной областях.

Ключевые слова: Горький, Европейский культурный маршрут, изучение, сохранение, популяризация культурного наследия.

Проект «Европейские культурные маршруты» – это наименование особого направления культурно-просветительской деятельности, которое в 1987 году инициировал и стал реализовывать Совет Европы при поддержке Европейского союза и стран – его участниц. Цель проекта состоит в том, чтобы, продумывая маршруты путешествий туристов по Европе, привлечь внимание к ее культурному наследию и популяризировать идею общедоступности этого наследия. Официальный лозунг Европейских культурных маршрутов – «Откроем для себя наш континент!» [1].

В 2010 году Комитетом министров Совета Европы было принято Расширенное частичное соглашение о маршрутах культурного наследия, определяющее их как «проект по сотрудничеству в сфере культурно-образовательного наследия и туризма, направленный на развитие и продвижение маршрута или серии маршрутов на основе исторического пути, культурной концепции, выдающейся личности или явления, имеющих транснациональную важность и значение для понимания и уважения к общим европейским ценностям» [2]. Проект направлен на развитие культурного туризма, предполагающее максимально возможную интерпретацию историко-культурного наследия, а также его сбалансированное использование в индустрии туризма.

Туристический маршрут может стать формой постижения культуры, если он обладает историческими и культурными характеристиками, научно обоснован, сформирован, отработан на практике. Правила выдачи сертификата «Культурного маршрута Совета Европы» определяются Резолюцией Комитета министров от 8 декабря 2010 г. (CM/Res (2010) 52.

Основным критерием его эффективности является репрезентативность темы для европейских ценностей и её общность для нескольких стран Европы. К приоритетным сферам деятельности относятся: сотрудничество в разработках концепции и методических основ проектирования культурных маршрутов, популяризация европейского материального и нематериального наследия, разъяснение его исторического значения, культурные и образовательные обмены для молодых европейцев; приобретение знаний в области современной культурной и художественной практики; культурно-познавательный туризм.

В настоящее время программа Европейских культурных маршрутов включает 29 сертифицированных тематических маршрутов, имеющих отношение к истории, религии, архитектуре, музыке, литературе, языкознанию, которые охватывают 70 стран, в том числе страны африканского и азиатского континентов. Среди них маршруты: «Ганзейский Союз»; «Дороги викингов»; «Исторические и легендарные личности Европы»; «Архитектура без границ»; «Вия Регия – европейская королевская дорога» и т.д.

Первым маршрутом, который был внесен в список всемирного наследия ЮНЕСКО и объявлен «Главным европейским маршрутом культурного наследия» (Primary European Cultural Itinerary) стал «Путь Святого Иакова в Сантьяго-де-Компостела», рассказывающий о паломничествах христиан средневековой Европы в испанский город Сантьяго-де-Компостела. Примечательно, что каждый участник этого путешествия получает паспорт пилигрима, в котором ставятся специальные печати во всех местах размещения, в церквях и монастырях, что является подтверждением прохождения «Пути Святого Якова».

В целях координации программы Европейских культурных маршрутов и развития туризма по достопримечательным местам Советом Европы в 1998 году был создан Европейский институт культурных маршрутов (European Institute of Cultural Routes), штаб-квартира которого находится в Люксембурге. Институт рассматривает заявки на новые проекты, разрабатывает и реализует пилотные проекты, проводит мониторинг деятельности организаций-партнёров, оказывает консультативную помощь, подготовку и переподготовку специалистов в сфере культурного туризма.

Россия присоединилась к Расширенному частичному соглашению о культурных маршрутах Совета Европы в 2012 г. Координацию по участию в программе Европейских культурных маршрутов осуществляет Министерство культуры России по согласованию с Министерством иностранных дел Российской Федерации [3].

При разработке культурного маршрута «Максим Горький» ориентиром может стать маршрут «Моцарт», посвященный наследию великого австрийского композитора В.А. Моцарта и музыкальной культуре его эпохи. Маршрут охватывает несколько европейских стран – Австрию, Венгрию, Федеральные земли Бавария и Тюрингия, Францию, Италию, Нидерланды, Чехию. Подробно с маршрутом «Моцарт» можно познакомиться на интернет-сайте: www.

mozartways.com, посвященном европейским путешествиям Вольфганга Амадея Моцарта (Wolfgang Amadeus Mozart).

«Моцартовские» маршрут и сайт разработаны международной ассоциацией «Европейские маршруты Моцарта» (The Association European Mozart Ways» (EMW), основанной в 2002 году в Зальцбурге, на родине композитора. Ассоциация ставит своей задачей популяризацию европейских туристических маршрутов, а также укрепление сотрудничества между странами в художественной, культурной, образовательной и научной областях. Маршрут «Моцарт» признан Советом Европы культурным маршрутом европейского значения, и в 2004 году ему был присвоен почетный знак «Европейский культурный маршрут», о чем сообщают создатели сайта:

Нет лучшего способа познакомиться с Моцартом, чем отправиться вслед за ним по Европе, заглянуть в дома, где он останавливался на ночлег или для того, чтобы дать очередной концерт… Все эти города хранят следы Моцарта-юноши, ставшего самым знаменитым композитором в истории Западной Европы.

На сайте собрана подробная информация о 17 поездках Моцарта. Всего за свою жизнь композитор посетил 50 городов, которые сейчас находятся на территории 10 европейских стран. Помимо опции «Путешествия Моцарта», меню сайта включает такие разделы, как «Письма», «Места», «Биография», «Календарь» и «Вслед за Моцартом». На сайте в разделе «Письма» можно познакомиться с письмами Моцарта к друзьям и скачать интерактивную карту всех его путешествий, что поможет, по мнению авторов сайта, взглянуть на Европу глазами великого композитора.

«Горьковский маршрут» наиболее полно и информативно охватывает территорию двух стран – России и Италии. Здесь представлены объекты культурного наследия (мемориальные музеи, достопримечательные места, архитектурные памятники, частные виллы, гостиницы, общественные и исторические здания), связанные с пребыванием писателя. «Горьковский маршрут» может включать несколько отдельных маршрутов путешествий писателя по России и Италии, дополненный туристическими картами с указанием тех или иных достопримечательностей. Отдельные разделы маршрута расскажут о произведениях писателя, представят фрагменты его переписки, воспоминания о нем современников, а также события культурной жизни – фестивали, спектакли, научные конференции, совместные российско-итальянские музейные, образовательные проекты, посвященные Горькому.

Ключевые пункты маршрута в России – Нижний Новгород, родина писателя. Здесь Горький родился, провел детство, юность и сделал первые шаги в литературном творчестве. Благодаря писателю его родной город как художественный образ вошёл в мировую литературу. В Нижнем Новгороде более 30 «горьковских мест», памятников истории и культуры, связанных с жизнью и творчеством писателя. Государственный музей А.М. Горького в Нижнем Новгороде объединяет три музея: Литературный музей, Музей детства

А.М. Горького «Домик Каширина», Музей-квартиру А.М. Горького. В каждом музее своя особая атмосфера, создаваемая аурой подлинных вещей и исторической обстановкой. Помимо посещения музеев и достопримечательных мест, календарь событий «горьковского маршрута» в Нижнем Новгороде предлагает одно из ярких и интересных мероприятий – Театральный фестиваль имени М. Горького, в рамках которого можно посмотреть спектакли по пьесам Горького в исполнении российских и зарубежных театров. Раз в два года, в конце марта, Нижний Новгород собирает исследователей творчества Горького на традиционную Международную конференцию «Горьковские чтения».

Казань, Самара, Москва, Санкт-Петербург – следующие пункты культурного маршрута. Главный адрес «горьковского маршрута» на туристической карте современной Москвы находится на пересечении улиц Малой Никитской и Спиридоновки, самое знаменитое здание московского модерна, построенное в 1900-1903 гг. для С.П. Рябушинского по проекту архитектора Федора Шехтеля (ул. Малая Никитская, 6/2). Здание вобрало в себя все элементы архитектуры этого стиля – отказ от прямых углов и линий в пользу естественных, «природных» линий и «растительных» форм. Здание примечательно и своими интерьерами, композиционным центром которых является холл с лестницей в виде морской волны [4]. Дом был передан Горькому в 1931 году после его возвращения из Италии. В 1965 году здесь открылся Мемориальный музей-квартира А.М. Горького**.** О писателе и его семье рассказывают экспонаты, представленные в экспозиции.

Театральная афиша Москвы предлагает посмотреть спектакли, поставленные по пьесам Горького, которые идут сегодня на сценах театров: МХАТ им. А.М. Горького, Государственного академического театра им. Вахтангова, Государственного академического театра им. Маяковского.

Италия сыграла в жизни и творчестве Горького важную роль. Приехав в 1906 году из Америки в Неаполь, писатель перебрался на о. Капри, где написал многие из своих лучших произведений: закончил роман «Мать», написал автобиографическую повесть «Детство», повести «Городок Окуров», «Жизнь Матвея Кожемякина», «Лето», «Исповедь», «Жизнь ненужного человека», а также «Сказки об Италии». В «Сказках» писатель выразил свою благодарность стране, приютившей его и «научившей, после многих страданий, радоваться жизни».

«Горьковские адреса» на Капри: гостиница «Квисисана», построенная в 1845 году. Хозяин отеля, он же мэр Капри, Федерико Серена предоставил Горькому и его спутникам лучшие номера. Сегодня исторический Гранд-отель «Квисисана» является местной достопримечательностью и входит в ассоциацию ведущих отелей мира. В течение всего времени пребывания на Капри А.М. Горький и М.Ф. Андреева несколько раз меняли места жительства: это и не сохранившаяся до нашего времени вилла «Сеттани» (Блезуса), которая располагалась в южной части острова, на вершине холма с названием «Сады Августа». В 1909 году Алексей Максимович и Мария Федоровна пересели-

лись на виллу «Спинола», названную по фамилии ее владельца «Беринг». Когда-то она принадлежала Нобелевскому лауреату Эмилю Берингу, который получил премию в области медицины за изобретение противодифтерийной сыворотки. Вилла «Беринг» была перестроена, однако сохранила свою первоначальную кирпично-красную окраску. Она хорошо видна с верхней станции фуникулера, на котором поднимаются на Капри от пристани все прибывающие на остров туристы из портов Неаполя, Сорренто, островов Искья и Прочида. Станция фуникулера находится рядом с площадью Умберто I и от нее к вилле «Беринг» можно пройти по Via Longano. С февраля 1911 по конец декабря 1913 года Горький прожил на вилле «Серафина» (Мальдачена), которая стояла в начале Via Mulo, ведущей к берегу Марина Пиккола и представляла собой два одноэтажных белых домика. Впоследствии на месте виллы «Серафина» была построена новая вилла «Пьерина», которая сохранилась до наших дней. Место виллы «Серафина» отмечено памятной мемориальной доской о пребывании здесь М. Горького и М.Ф. Андреевой. Памятная доска также находится на фасаде виллы «Спинола». Всего писатель прожил на острове семь лет с 1906 по 1913 годы.

По состоянию здоровья писатель вернется в Италию еще раз. На этот раз в Сорренто, где будет проживать на вилле «Иль Сорито» с 1924 по 1933 годы. На доме есть мемориальная доска, посвященная Горькому, с надписью на русском и итальянском языках. Маршрут итальянского периода жизни писателя может включать такие интересные туристические разделы для любителей путешествий и искусства, как «Путеводители Горького»: «Горький в Риме» «Горький во Флоренции», «Горький и Леонардо да Винчи» и т.д.

Важной составляющей концепции проекта культурного маршрута «Максим Горький» является активное сотрудничество российских и итальянских научных, общественных организаций, фондов, музеев в проведении совместных мероприятий, посвященных сохранению и популяризации наследия, связанного с жизнью и творчеством писателя.

В 2011 году, при поддержке Министерства культуры России, в Италии началась реализация международного проекта «Русские культурные маршруты». В рамках проекта состоялись научные коллоквиумы с участием российских и итальянских специалистов, исследователей, деятелей культуры, посвященные проблематике изучения и популяризации творческого наследия А.М. Горького, а также русского присутствия на юге Италии (2011 г., Неаполь; 2013 г., Сорренто; 2014 г., Сорренто).

Благодаря проекту «Русские культурные маршруты» достигнута договоренность между Государственным музеем А.М. Горького (Нижний Новгород), Ассоциацией культуры «Максим Горький» (г. Неаполь) и Фондом Черио (о. Капри) по созданию мемориальной «горьковской» экспозиции в одном из залов Палаццо Черио. В 2015 году было подписано соглашение о сотрудничестве между Московской государственной художественно-промышленной академией им. С.Г. Строганова и Институтом искусств Франческо Гранди Сор-

ренто, а мэрия Сорренто разработала проект соглашения с правительством Санкт-Петербурга об установлении побратимских связей.

Начиная с 2009 года, календарь культурных мероприятий «горьковского маршрута» в Италии включает российско-итальянский Литературный фестиваль «Премия Горького». Главным событием фестиваля является церемония награждения лауреатов премии Горького, которой отмечаются успехи российских и итальянских писателей и переводчиков.

Вся информация о культурном маршруте «Максим Горький» будет отражена на сайте, разработанном для этого проекта. Меню сайта представит тематические разделы с интерактивными картами путешествий писателя и местах его пребывания, информацию о жизни и творчестве, а также календарь культурных событий о театральных постановках, премьерах фильмов и фестивалях, посвященных писателю.

Список литературы

1. Новиков В.С., Соловьёв А.П, Царьков П.Е. Маршруты культурного наследия Совета Европы как общеевропейская модель нравственного воспитания молодёжи. Статья. Москва: Международная туристская академия – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.intacadem.ru/statji/novikov-v.s.-solovjyov-a.p-tsarjkov-p.e-2.html – Дата обращения: 5.09.2015.

2. Resolution CM/Res(2010)53 establishing an Enlarged Partial Agreement on Cultural Routes (Adopted by the Committee of Ministers on 8 December 2010 at its 1101st meeting of the Ministers' Deputies) – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://wcd.coe.int/ViewDoc.jsp?p=&Ref=CM/Res(2010)53&Language=lanEnglish&Ver=original&Site=COE&BackColorInternet=C3C3C3&BackColorIntranet=EDB021&BackColorLogged=F5D383&direct=true – Дата обращения: 23.08.2015.

3. Об участии Российской Федерации в Расширенном частичном соглашении о культурных маршрутах Совета Европы (с изменениями на 26 декабря 2013 года) / Распоряжение Правительства Российской Федерации от 5 мая 2012 г. № 738-р.

4. Улица Архитектуры. Путеводитель по Гранатному переулку в Москве. – М.: Союз московских архитекторов и Агентство P-Arch. – М., 2013. – 8 с.

CULTURAL ROUTES "MAXIM GORKY" IN THE CONTEXT OF EUROPEAN CULTURAL ROUTES

V. Volnova

European Cultural Route – is the name of special areas of cultural and educational activities, which began 30 years ago to promote and implement the Council of Europe with the support of the European Union. The cultural route is an integral part of cultural tourism, which contributes to the strengthening and development of cooperation between the countries in the artistic, cultural, educational and scientific fields

***Keywords*:** Maxim Gorky, the European cultural route, study, preservation, promotion of cultural heritage.

УДК 730

А.М. ГОРЬКИЙ, Л.Н. ТОЛСТОЙ, И.Я. ГИНЦБУРГ: ИЗ ИСТОРИИ ВЗАИМООТНОШЕНИЙ (ПО МАТЕРИАЛАМ ФОНДОВ ГОСУДАРСТВЕННОГО МУЗЕЯ А.М. ГОРЬКОГО)

© 2016 г.

Н.К. Герасимова
Государственный музей А.М. Горького
nadja-sasha@mail.ru

Поступила в редакцию 01.09.2016.

Рассматриваются взаимоотношения А.М. Горького в нижегородский период его жизни с различными деятелями культуры, в частности с Л.Н. Толстым, и деятельность А.М. Горького как коллекционера предметов искусства. Основным методом исследования является биографический. Используются воспоминая обоих писателей, а также представителей художественной интеллигенции, входивших в круг их общения. Цель работы – раскрыть творческие связи А.М. Горького с художниками, скульпторами начала XX века, рассматривая предметы его художественной коллекции. В экспозиции Музея-квартиры А.М. Горького находятся мемориальные предметы, которые связаны с А.М. Горьким, Л.Н. Толстым, скульптором И.Я. Гинцбургом, художником И.Е. Репиным. Эти предметы помогают раскрыть взгляды А.М. Горького как коллекционера, ценителя настоящего искусства.

Ключевые слова: А.М. Горький, Л.Н. Толстой, И.Я. Гинцбург, И.Е. Репин, художественная коллекция.

Тема «А.М. Горький и Л.Н. Толстой» достаточно глубоко и всесторонне исследована литературоведами и биографами писателей, и нет необходимости характеризовать отношения этих писателей в целом. Поэтому мы остановимся на нижегородском периоде жизни А.М. Горького, на его восприятии Л.Н. Толстого в тот момент, а также на работе художников, скульпторов, входивших в окружение обоих писателей и оставивших в своём творческом наследии портреты Толстого, которые впоследствии принадлежали Горькому.

Коротко восстановим события, предшествовавшие духовному сближению писателей.

В апреле 1889 года Алексей Пешков, служащий на Грязе-Царицынской железной дороге, обратился к Толстому с просьбой помочь осуществить «идею самостоятельного личного труда и жизни в деревне, занявшись хлебопашеством…» [1].

Просьба осталась без ответа (по неизвестной причине). Попытка встретиться с Л.Н. Толстым в Ясной Поляне и Москве в это же время также не осуществилась. Впервые А.М. Горький и Л.Н. Толстой встретились в январе 1900 года в имении Толстого в Хамовниках. После посещения его Горьким Толстой запишет в дневнике 16 января: «Был Горький. Очень хорошо говорили. И он мне понравился. Настоящий человек из народа» [2].

А.М. Горький напишет Л.Н. Толстому: «Рад, что я видел Вас, и очень горжусь этим» [3].

И как бы ни менялись с годами отношения двух писателей, процитированное выше высказывание Толстого о Горьком отразило главную суть впечатлений автора «Войны и мира» и стало основой его восприятия Горького как человека и писателя.

Потом были еще встречи в Москве, в Ясной Поляне. Сохранилась сделанная С.А. Толстой фотография, запечатлевшая Толстого и Горького в Яснополянском парке в 1901 году.

В 1901–1902 годах писатели встречались в Крыму. Приезжавший тогда на время в Крым сын Л.Н. Толстого Сергей Львович писал позднее в своих «Очерках былого» об А.М. Горьком: «…ему было приятно, что в Гаспре к нему относятся просто как к хорошему знакомому, а не как к восходящему литературному светилу» [4].

В Крыму, вероятно, Л.Н. Толстой получил в подарок от А.М. Горького текст первой его пьесы «Мещане» с автографом: «Льву Николаевичу на память. А. Пешков».

В Олеизе, примерно в это же время, А.М. Горького навещают Л.Н. Толстой и А.Б. Гольденвейзер, на которого Горький произвел очень хорошее впечатление. А потом – Л.Н. Толстой и Л.А. Сулержицкий, к которому у Льва Николаевича было очень теплое отношение.

Пианист А.Б. Гольденвейзер, литератор и театральный деятель Л.А. Сулержицкий, художник И.Е. Репин, скульптор И.Я. Гинцбург – эти деятели культуры и искусства входили в окружение как Толстого, так и Горького. Многие из них приезжали в Нижний Новгород, в последнюю нижегородскую квартиру Горького в начале 1900-х годов.

Если говорить об истории взаимоотношений А.М. Горького и Л.Н. Толстого, то стоит отметить, что, помимо личного общения этих писателей, их во многом связало и искусство – произведения живописцев, скульпторов, лично знавших как А.М. Горького, так и Л.Н. Толстого, запечатлевших последнего на своих полотнах или в скульптурных изображениях, которые затем по той или иной причине оказывались у Горького, некоторые были переданы им в музеи.

В 1901 году И.Е. Репин пишет портрет Л.Н. Толстого в Ясной Поляне. Копию с этого портрета заказал А.М. Горький. «Высылаю копию с Толстого Репина», – пишет 16 апреля 1904 г. Горький Екатерине Павловне [5, с. 113]. Репинский портрет Толстого 1901 года был особенно дорог Горькому. «По стеклам окон хлещет дождь, и на столе курлыкает самовар… а со стены вдумчиво смотрит… Лев Толстой… странник мира сего», – будет вспоминать много лет спустя А.М. Горький [6].

А вот что писал по поводу этой своей работы сам И.Е. Репин дочери Толстого Татьяне: «Как бы ни унижал себя этот гигант, какими бы бренными лохмотьями ни прикрывал могучее тело, всегда в нем виден Зевс, от мановения бровей которого дрожит весь Олимп». (Эту известную фразу художника цитирует в своей статье Д. Назаров [7]). Копия портрета была выполнена учеником Репина Н.Ф. Петровым. Она находилась в доме Киршбаума, в последней

нижегородской квартире Горького на Мартыновской, и был передан в числе многих других предметов живописи в Нижегородский художественно-исторический музей по просьбе Горького.

В 1954 году репродукция «Лев Толстой в Ясной Поляне» вернулась из исторического музея на прежнее место – сначала в фонды Государственного музея А.М. Горького, а потом в Музей-квартиру А.М. Горького.

В окружении Толстого было достаточно большое количество художников и скульпторов. Но никто из них не писал так много о Толстом, как И.Я. Гинцбург, который входил и в круг близких знакомых А.М. Горького.

Две линии счастливой судьбы Гинцбурга, по его выражению, связаны с Толстым и Горьким. И.Я. Гинцбург оставил очень большое число записей о Л.Н. Толстом и о своих отношениях с ним. Не менее интересны его воспоминания об А.М. Горьком.

По совету В.В. Стасова Гинцбург ездил в Ясную Поляну, чтобы сделать скульптурное изображение Толстого. В июле 1891 года им была выполнена первая скульптура (бюст) Толстого. Скульптура была сделана в бронзе и гипсе. К.П. Пятницкий заказал гипсовый экземпляр.

В 1902 году он подарил этот гипсовый бюст Горькому, зная интерес Алексея Максимовича к личности Толстого и ко всему, что с ним связано. Скульптура Горькому понравилась. Этот скульптурный портрет был погрудным, имел основание в виде большой книги, на корешке которой имелась надпись: «L. Tolstoi». По бокам скульптуры были надписи: слева – «Гинцбургъ, 1891», справа – «М. Горькому – К. Пятницкий, 1902». Скульптура находилась в квартире А.М. Горького в доме Киршбаума. Позднее писатель передал её, вероятно, в одно из культурно-просветительских учреждений. В советские годы она находилась в городской библиотеке имени А.В. Луначарского, откуда и поступила 23 ноября 1950 года в фонды музея Горького на родине писателя. В настоящее время скульптура находится на прежнем месте – в гостиной в доме Киршбаума, т.е. в последней нижегородской квартире Горького (подробнее о художественной коллекции М. Горького см. в статье Н.Ф. Броницкой [8]).

С И.Я. Гинцбургом Алексей Максимович познакомился в 1903 году у Репина в Пенатах. В этот же период Горький впервые посетил мастерскую скульптора в Академии художеств в Петербурге.

Прошло еще какое-то время… 4 декабря 1903 года Алексей Максимович пишет Екатерине Павловне: «Послезавтра кончаю работу над сборником, и я буду ходить к Гинцбургу» [5, с. 88]. В воспоминаниях Ильи Яковлевича появляется следующая запись: «…не помню кто – Стасов или Репин – дал мне идею сделать статуэтку Алексея Максимовича. Кажется, я лепил у него на дому (на Знаменской)… Он сам принял позу – сложив руки на груди, став крепко на обе ноги и гордо подняв голову вверх. Эта поза мне чрезвычайно понравилась» [9, с. 23-24]. Статуэтка была сделана за 4 сеанса. Горький считал ее неудачной, тем не менее по его просьбе было отлито несколько экземпляров из бронзы и подарено Алексеем Максимовичем близким. Один из них Горький прислал в дом Киршбаума. Статуэтка появилась в квартире на Мартыновской после отъезда Горького в 1904 году. В 1909 году Нижегородский художествен-

но-исторический музей принял эту статуэтку в дар от Горького. В 30-е годы (1937–1938) она была передана из Художественного музея города Горького в Литературный музей им. Горького. В настоящее время первая бронзовая статуэтка писателя находится в экспозиции Музея-квартиры А.М. Горького.

Следует упомянуть еще об одной работе И.Я. Гинцбурга – портрете Л.Н. Толстого в кресле, 1904 года (скульптура была в художественной коллекции А.М. Горького; сейчас она находится в экспозиции Музея-квартиры А.М. Горького).

Еще одно имя, связанное с Л.Н. Толстым, – Наум Львович Аронсон, тоже автор скульптурного портрета Л.Н. Толстого (бюст, гипс).

Н. Аронсон, как и И. Гинцбург, приезжал в 1901 году в Ясную Поляну в связи с заказом – лепить бюст Л.Н. Толстого. Аронсон показал Толстому фотоснимки своих скульптур. Снимки Толстому понравились. Однако позировать в привычном смысле этого слова он не захотел и предложил скульптору, чтобы тот находился рядом с ним во время его работы и прогулок, а затем лепил по памяти. Л.Н. Толстой сидел за письменным столом и работал, а Н. Аронсон делал наброски, которые затем и были использованы при работе над скульптурой писателя [10]. По свидетельству Н. Аронсона, Толстой так оценил его работу: «Да, хорошо. Меня еще никто так не делал. Вы действительно дали мне движение» [10]. Пластический портрет Толстого-мыслителя – вот что было целью скульптора. И это Н. Аронсону удалось. Его работы были выполнены в гипсе (бюст), а также в бронзе (во весь рост).

В 1903 году Горький заказывает через И. Гинцбурга в Академии художеств бюсты Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Некрасова, Толстого и Достоевского. Портретная галерея русских писателей предназначалась Горьким для Народного дома. В начале 1904 года бюсты были выполнены. Бюст Л.Н. Толстого лепил Н. Аронсон. Этот гипсовый бюст Толстого вошел в художественную коллекцию Горького.

Возвращаясь к взаимоотношениям двух писателей, следует отметить еще и тот факт, что в Нижегородской библиотеке А.М. Горького были и книги о Толстом. Горький их читал в период жизни в Нижнем Новгороде: его интересовало, как живет Толстой, каков круг его интересов и занятий. В нижегородской библиотеке писателя в числе других была книга Л. Сергеенко «Как живет и работает гр. Л.Н. Толстой» (Москва, типография товарищества «И.Н. Кушнеров и К°», 1898). Эта книга и сейчас экспонируется в последней нижегородской квартире А.М. Горького среди множества других изданий и публикаций, хранящихся в музее.

В заключение хотелось бы отметить, что для Горького Лев Толстой, по выражению В.Б. Ремизова, всегда был вершиной человеческого духа и художественного гения. Ни один писатель не значил для него так много, как Лев Толстой. В подтверждение тому можно привести массу фактов, но мы сошлёмся лишь на один «человеческий документ», яркий и выразительный. На письмо семилетнего мальчика Илюши, писавшего Горькому после смерти Льва Толстого (см. об этом, например, в статье В.Б. Ремизова [11]: «…все русские писатели умерли, только ты остался», Горький ответил: «Дорогой мой Илюша! Да,

Толстой-человек – умер, но великий писатель – жив – навсегда с нами. Через несколько лет, когда ты… сам начнешь читать прекрасные книги Толстого, ты, милый мальчик, с глубокой радостью почувствуешь, что Толстой – бессмертен, он с тобой и вот – дарит тебе часы наслажденья искусством».

Список литературы

1. Горький А.М. Письмо к Л.Н. Толстому от 25 апреля 1889 г. // Летопись жизни и творчества А.М. Горького. – Вып. № 1: 1868–1907 гг. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://debacle.ru/item/1013622.html – Дата обращения: 25.06.2016.

2. Толстой Л.Н. Дневник, записные книжки и отдельные записи 1900–1903. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://tolstoy.ru/online/90/54/ – Дата обращения: 25.06.2016.

3. Горький А.М. Письмо к Л.Н. Толстому от 19 января 1900 г. // Летопись жизни и творчества А.М. Горького. – Вып. № 1: 1868–1907 гг. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://debacle.ru/item/1013622.html – Дата обращения: 25.06.2016.

4. Толстой С.Л. Очерки былого. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://readli.net/ocherki-byilogo/ – Дата обращения: 25.06.2016.

5. Письма к Е. П. Пешковой 1895–1906 гг. / Архив А.М. Горького. – М.: Гослитиздат, 1955. – Т. 5. – 310 с.

6. Горький М. Леонид Андреев. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://az.lib.ru/a/andreew_l_n/text_0690-1.shtml – Дата обращения: 25.06.2016.

7. Назаров Д. Причуды графа Толстого. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.softmixer.com/2013/11/blog-post_9919.html – Дата обращения: 25.06.2016.

8. Броницкая Н.Ф. Нижегородская художественная коллекция А.М. Горького // 50 лет музею А.М. Горького на родине писателей: Сб. статей. – Горький: ВВКИ, 1979. – С. 53–61.

9. Горький и художники. Воспоминания, переписка, статьи. – М.: Искусство, 1964. – 423 с.

10. Модель Г. Граф Л.Н. Толстой в Ясной Поляне // Одесский листок. – 1901. – 3(16) июля. – № 169. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.bibliotekar.ru/lev-tolstoy/30.htm – Дата обращения: 03.04.2016.

11. Ремизов В.Б. Максим Горький. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.maximgorkiy.ru/mod-ar-at-931/ – Дата обращения: 24.06.2016.

A.M. GORKY, L.N. TOLSTOY, I.Y. GINZBURG: THE HISTORY OF THE RELATIONSHIP (FROM THE COLLECTIONS OF A.M. GORKY STATE MUSEUM)

N. Gerasimova

A.M. Gorky's communication with various artists, particularly L.N. Tolstoy, during the Nizhny Novgorod period of his life, his activities of A.M. Gorky as an art collector are beeing investigated. The main method of the research is biographical. Are used memoires of both writers, as well as representatives of evil divine intellectuals who were in their circle of contacts. The purpose of the work is to reveal the creative communication of A.M. Gorky with the artists, sculptures of the beginning of the 20th century, considering the subjects of his art collection. In the Museum-apartment of A.M. Gorky memorial are the subjects that are related to A.M. Gorky, L.N. Tolstoy, sculptor I.Y. Gintsburg and artist I.E. Repin. These items help to reveal the views of A.M. Gorky as a collector, connoisseur of art.

Keywords: A.M. Gorky, L.N. Tolstoy, I.Y. Ginzburg, I.E. Repin, artistic collection.

УДК 82(091)

М.А. ПЕШКОВ – ПОРТРЕТ НА ФОНЕ ОТЦА. К 120-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ МАКСИМА АЛЕКСЕЕВИЧА ПЕШКОВА

© 2016 г. ***С.М. Дёмкина***
Институт мировой литературы РАН имени А.М. Горького
DemkinaSvetlana@yandex.ru

Поступила в редакцию 01.09.2016.

В 2017 г. исполняется 120 лет со дня рождения сына А.М. Горького – Максима Алексеевича Пешкова. Московский Музей А.М. Горького планирует выставку, посвященную сыну писателя – своего рода ретроспективу жизни Максима Пешкова (1897–2017), отраженную в судьбе великого отца. Обратившись к личности Максима Алексеевича, автор статьи создает портрет человека, более тридцати лет неразрывно связанного с Горьким – как родной и самый близкий человек, как единомышленник и друг, литературный секретарь и помощник во всех делах. О своеобразии их взаимоотношений; характере и талантах Максима, особенностях общения в разные годы, дружеской близости, трагической невозможности отца примириться с безвременной кончиной сына позволяют рассказать документальные материалы Музея А.М. Горького ИМЛИ РАН: обширный фотоархив, созданный Максимом; пишущая машинка в секретарской; коллекция нэцке и предметы на письменном столе в кабинете; книги в библиотеке; картины и рисунки в экспозиции второго этажа и фондовых запасниках. Вводя в научный оборот новые сведения, автор стремится изменить рамки восприятия привычной схемы отец – сын, в контексте которой один – знаменитость, а другой – просто сын.

***Ключевые слова**:* писатель, сын, трагедия, художник, музей, книги, картины, письма.

Максим Алексеевич Пешков родился в семье Алексея Максимовича и Екатерины Павловны Пешковых 27 июля 1897 г., о чем свидетельствует запись в метрической книге Рублевской Успенской церкви под Кременчугом. Мальчик появился на свет в селе Мануйловка Полтавской губернии. Через 23 года, заполняя анкету члена РКП Хамовнического района, Максим указал в графе профессия родителей: «*отец писатель, мать в Лиге спас. детей*». Эта лаконичная строка в целом отражает статусное положение вещей, сохранившееся до конца его жизни. И, конечно, вместе с сыном мы знаем, что его *отец* – литератор с мировым именем, драматург и мыслитель – Максим Горький – человек, долгие годы считавшийся на родине писателем номер один; а *мать* – одна из первых правозащитниц и общественных деятельниц, в непростое время спасавшая людей.

В московском Музее А.М. Горького хранится фотография Максима Пешкова, датированная сентябрем 1897 г. В каталоге записано: *Максим Пешков. Мануйловка. (2 экз.);* 9x11; *Лежит в кроватке*. На обороте карандашом: *1½*

м-ца. Эта короткая надпись сделана, по-видимому, рукой Екатерины Павловны Пешковой, вспоминавшей о Мануйловке: «Здесь мы находились в особом, исключительном, приподнятом настроении – радостном ожидании нашего первенца. <…> Алекс. М-ч сразу же проявил себя нежным, любящим, заботливым отцом. Он не боялся, как большинство молодых отцов, брать новорожденного на руки, любил пеленать, купать ребенка, и на его руках – умелых, надежных, бережных – Максиму было удобно, спокойно... Он тянулся к отцу»[1]. Это чувство осталось. Оба – и отец, и сын – переживали, волею обстоятельств, подолгу находясь в разлуке. «Алексей, когда же ты приедешь, ты написал *куда*, но не написал *когда*» [1, с. 73] (Париж – Капри), – спрашивал Максим. «Но между нами – океан» [1, с. 30] (Америка – Берлин), – писал отец. – «…а я тебе пришлю глобус, и ты увидишь, как далеко мы живем друг от друга – ты на берегу одного моря, а я другого» [1, с. 21] (Петербург – Ялта).

Переписка Максима с отцом – необычайно интересное и много объясняющее чтение: это диалог людей, искренно привязанных друг к другу. Горьковские обращения в письмах к сыну зачастую шутливы: «Его Преподобию Высокородному Максиму Пешкову» [1, с. 23]; «Максим, сын мой собственноручный! [1, с. 88]; «Многоуважаемый сын» [1, с. 148]; но в основном передают особую любовь и нежность: «Мой хороший сынишка!» [1, с. 21]; «Очень люблю тебя, хороший мой!» [1, с. 20]; «Мой родной сынишка! [1, с. 22]; «Жму твою руку, милый мой сынишка!» [1, с. 22]; «Милый мой сынище и дружище!» [1, с. 43]; «Милый мой мальчик!» [1, с. 48]; «Дорогой мой мальчик…» [1, с. 60]; «Друг мой Максим!» [1, с. 62]; «Люблю я тебя, дорогой мой» [1, с. 65]; «Милый мой сын, хороший мой друг» [1, с. 114]; «Милый, единственный мой близкий человек, послушай меня...» [1, с. 154]. А сказать сыну всегда хотелось многое. Хотелось узнать, как он живет, чем интересуется, как его здоровье и настроение. «Вот если бы ты всегда и везде, всю твою жизнь оставлял для людей только хорошее – цветы, мысли, славные воспоминания о тебе, – легка и приятна была бы твоя жизнь. Тогда ты чувствовал себя всем людям нужным и это чувство сделало бы тебя богатым душой. Знай, что всегда приятней отдать, чем взять», – писал Горький десятилетнему сыну [1, с. 34].

Как и для любого отца, для Горького важны были любые мелочи, имеющие отношения к сыну: «Я ужасно обрадовался, когда узнал от мамы, что ты учишься играть на рояле и уже кое-что играешь. Молодец!» [1, с. 30]; «Нравится ли тебе книга о птицах?» [1, с. 17]. Особо Горький отмечал проявление литературных талантов сына: «Ты молодец, сынишка, славно написал мне про сестренку Катю. Я читал и смеялся. Но письмо-то ты ведь не сам сочинил? Попробуй-ка сам составить мне письмо, да и пришли, я буду рад и похвалю тебя» [1, с. 20]; «Спасибо, милый, за твои славные письма. Очень люблю тебя!» [1, с. 23]; «Маленький ты еще у меня и, живя за границей, можешь разучиться говорить по-русски, а это было бы худо. Родной язык надо любить, как мать, как музыку, и надо уметь хорошо говорить, чтобы, при случае, передать свою мысль другому человеку ясно и просто» [1, с. 40]; «Я очень рад, что

ты стал часто писать мне, приятно читать твои письма!» [1, с. 22]; «Хорошо ты написал его – толково, ясно, мне было приятно читать и думать, что мой Максим такой неглупый парень» [1, с. 37].

Конечно, Горькому хотелось большего; хотелось, чтобы Максим, мальчик талантливый и способный, учился музыке, языкам, рисованию. «Ты бы, знаешь, что, учился понемногу музыке, это такая великолепная вещь, музыка!» [1, с. 32]; «Мне нравится и приятно, что ты учишься говорить по-французски, это, брат, очень годится» [1, с. 36]; «...будет смешно, и для меня – стыдно, ты будешь уже говорить свободно, а я – не умею, и будешь ты меня учить. Ну да ничего, учиться никогда не поздно, и сколько ни знаешь, все мало, все хочется еще узнать» [1, с. 37]; «…я очень рад, что ты поступаешь в школу и хотел бы, чтоб тебе там было легко, приятно, интересно. <…> На днях Зина привезет тебе чернильницу и перо. <…> Птица на ручке пера – копия такой же со стен палаццо Строцци, подлинник ее сделан из железа знаменитым художником Джиано Болонья в XIV веке – 500 лет назад почти! На стенах эта птица служила для того, чтобы держать зажженные факелы, а теперь ее изображение можно встретить везде в мире. Вот что значит хорошо работать! Пройдут века, и твою работу из железа люди повторят в золоте и серебре. Посылаю снимки, марки. Мне хочется, чтобы у тебя были хорошие вещи и чтоб ты их любил» [1, с. 41].

Внимательно наблюдая за малейшими изменениями в склонностях сына, Горький был готов помочь ему стать музыкантом или художником, или переводчиком, а может быть, писателем (Учись, музыка великая вещь» [1, с. 30]; «Учись читать, учись работать, – человек, который не умеет работать – дрянной человек. А ты – должен быть хорошим человечком» [1, с. 17]; «*Но* – надо учиться. Мой друг, надо больше знать, чтобы понимать то, что видишь...» [1, с. 36]; «А что, рисовать тебе не хочется?» [1, с. 37]; «А как успехи в языках?» [1, с. 32]; «Если ты будешь и впредь также замечать все, что вокруг тебя творится, если ты научишься изображать это на бумаге – ты, может быть, разовьешь в себе ту способность, которая сделала из меня писателя» [1, с. 37]. В 1917 г. Горький написал жене о Максиме: «Сын – всем нравится, даже мне» [2, с. 198].

Памятуя о своих знаменитых босяческих годах, голодной юности, одиночестве и ненужности, он боялся пропустить момент, когда его дорогому мальчику понадобится поддержка, и материальная, и духовная. Каждая его фраза – серьезная или шутливая дышит желанием помочь, уберечь от ошибок: «Знаешь что – я тебя сильно люблю, ради любви моей прошу тебя: веди себя спокойнее… Ты славный, чуткий человечек, следи за собой, не глупи….» [1, с. 35].

В одном из писем Горький рассказывает сыну о несчастном мальчике из Старой Руссы. Бориска, «очень дикий и чудной человечек», не знает грамоты, мать и отец у него пьяницы, колотят Бориску и заставляют его носить воду в тяжелых ведрах и просить милостиньку на улицах. <…> Теперь я его не отдам, а пристрою в школу, пускай учится. Вот как скверно живут иные мальчики» [1, с. 19].

Биография Максима, разумеется, складывалась иначе: детские годы он провел в Н. Новгороде; уже в 1906 г. с матерью уехал за границу, где учился в Новой русской школе И.И. Фидлера – сначала в Швейцарии, затем – под Парижем в Фонтене-о-Роз. В 1913 г. Максим продолжил образование в Реальном училище Бажанова в Москве; осенью 1917 г. поступил на физико-математический факультет Московского университета. Учеба была прервана революционными событиями в России. Позднее, в 1919–1920 гг., Максим был инструктором и преподавателем курсов ВСЕВОБУЧА. После тяжелой формы «испанки» с осложнениями лечился за границей; в 1921 г. при содействии В.И. Ленина стал курьером при советской дипломатической миссии в Риме. Можно сказать, что с 1921 г. Максим практически не расставался с отцом, жил с ним в Германии, Чехословакии, Италии, Москве, взяв на себя обязанности секретаря и переводчика при отце.

Горький постоянно волновался о здоровье Максима: («Милый мальчик – будь благоразумен: когда начнешь ездить в школу, опасайся простуды, старайся одеваться теплей» [1, с. 40]; «Я очень прошу тебя – следи за своим здоровьем, здоровье – это половина счастья» [1, с. 41]; «Не очень утомляйся, не бегай много» [1, с. 22]; «Смотри – ног себе не поломай, прыгая по камням, или не наглотайся морской воды» [1, с. 22]; «Ты работаешь? Береги руку, будь осторожен, не обруби себе пальцы» [1, с. 32]. Страхи усилились после смерти Катюши – очаровательной, умной девочки. Потеря дочери мучила Горького, но тогда он нашел в себе силы смириться и поддерживать Екатерину Павловну в этом страшном горе. Иначе случилось, когда трагически безвременно, невероятно быстро ушел Максим. В момент болезни и смерти Катюши Горький находился далеко. Максим сгорел на его глазах. «Он был крепкий, здоровый человек, Максим, и умирал тяжело» [3, с. 347], – скупо поделился Горький своим горем с Р. Роланом.

Несмотря на то, что Максиму Алексеевичу не суждено было написать мемуары о прославленном отце; выступать с пояснениями, передавая в Музей те или иные реликвии, для Музея М. Горького это значимая персоналия. В мемориальной экспозиции музея его имя не просто подпись под семейными фотографиями, где очаровательный кроха сидит на коленях всемирно известного отца. Максим Алексеевич очень много сделал для будущего музея: это удивительно насыщенный фотоархив, запечатлевший все поездки Горького, его встречи с множеством людей; персоналии, бесконечно важные для истории культурного развития страны, фрагменты жизни его отца – великого русского писателя. Максим сам, подобно Чехову, принявшему решение поехать на Сахалин, совершил поездку на Север. Сделанные им фотографии вошли в коллекцию Музея и необычайно ценны.

Особый интерес представляет тема Максим Пешков – художник. Он разбирался в живописи; имел возможность изучать многовековое европейское искусство и подолгу бродить по крупнейшим музеям Европы. Чудом сохранившиеся рисунки Максима, воспринимавшего мир неоднозначно и остро,

выполнены в необычной манере. Позднее это яркое своеобразие, скорее всего, вызвало бы критику и обвинения в каком-нибудь формализме или отходе от официальной эстетики социалистического реализма; но для нас эти работы – подтверждение общей одаренности Максима Алексеевича Пешкова. «Он был даровит. Обладал своеобразным, типа Иеронима Босха, талантом художника, тяготел к технике, к его суждениям прислушивались специалисты, изобретатели. У него было развито чувство юмора и хорошее чутье критика, – подтверждал Горький. – Но воля его была организована слабо, он разбрасывался и не успел развить ни одного из своих дарований» [3, с. 348]. Это отец предвидел много лет назад, когда Максим был совсем маленьким. Мечтая, чтобы сын выбрал себе занятие «и в любимом деле сидел всю жизнь, как отшельник в лесу» [1, с. 88], Горький провидчески заметил: «Но – не будет этого с тобою, вернее, что всю жизнь ты будешь метаться, как чужая земле птица, то туда, то сюда, и нигде не найдешь покоя» [1, с. 88].

Примечание

[1] Из беседы Е.П. Пешковой с жителями села Мануйловка, многочисленными делегациями писателей, музейных работников, учителей из Киева, Полтавы, Миргорода и др. 2 июля 1961 г. Запись Л.П. Быковцевой на конференции по поводу открытия Музея А.М. Горького в Мануйловке.

Список литературы:

1. Горький и сын. Письма. Воспоминания / Архив А.М. Горького. – М.: Наука, 1971. – Т. XIII.
2. Письма к Е.П. Пешковой / Архив А.М. Горького. Худож. лит. – М., 1966. – Т. IX.
3. Горький А.М. Собр. соч.: В 30 т. – М.: ГИХЛ, 1949–1956. – Т. 30.

M.A. PESHKOV – THE PORTRAIT AT THE BACKGROUND OF HIS FATHER. TO THE 120TH ANNIVERSARY OF MAXIM ALEXEYEVICH PESHKOV

S. Demkina

In 2017 will be marked 120 years since Maxim Alexeyevich Peshkov's birth. Moscow Gorky Museum is planning an exhibition dedicated to the son of the writer – a kind of retrospective of Maxim Peshkov's life (1897–2017), reflected in the fate of a great father. Turning to the individual Maxim Alexeyevich, the author creates a portrait of a man, who was more than thirty years inextricably linked with Gorky – as the nearest person, as a supporter and friend, literary secretary and assistant in all matters. Documentaries of Gorky Museum tell you about the uniqueness of their relationship; Maxim's character and talents; peculiarities of communication in different years, the friendly intimacy; father's tragic inability to come to terms with the untimely death of his.

Keywords: writer, son, tragedy, artist, Museum, books, paintings, letters, exposition, photos, archive.

УДК 82(09)

О КОНЦЕПЦИИ НОВОЙ ЭКСПОЗИЦИИ К 120-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ МАКСИМА АЛЕКСЕЕВИЧА ПЕШКОВА

© 2016 г. ***М.В. Донцова***
Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН
mardon@mail.ru

Поступила в редакцию 01.09.2016.

21 июля 2017 года исполняется 120 лет со дня рождения сына Алексея Максимовича Горького – Максима Пешкова. К этой дате Музей А.М. Горького ИМЛИ РАН в Москве готовит тематическую выставку. В данной статье представлена характеристика экспозиционной деятельности музея, описан процесс выработки концепции новой выставки, рассмотрены теоретические аспекты проектирования и создания музейной экспозиции. Изучение и обобщение биографических данных и анализ литературных источников, создающих портрет сына писателя, позволили сформулировать основную идею экспозиции: Максим Пешков – друг и помощник, оставивший свои увлечения и таланты во имя служения отцу. Метод построения экспозиции – тематический, который предполагает реализацию системы взаимосвязанных и соподчиненных разделов и тем, а также музейных предметов, планируемых к представлению, что позволило составить тематико-экспозиционный план выставки.

***Ключевые слова*:** М.А. Пешков, сын А.М. Горького, музей, архив, проектирование экспозиции.

Период с 2015 по 2018 годы в горьковедении чрезвычайно богат на памятные даты. В 2015 году в московской мемориальной квартире А.М. Горького были открыты две новые выставки, связанные с историей музея и биографией писателя. Это экспозиция к 50-летию со дня основания самого Музея А.М. Горького, в которой представлены фотографии и вырезки из газет об открытии музея, автографы людей, посещавших дом еще до того, как в нем был организован мемориальный музей; труды сотрудников музея, опубликованные за 50 лет его существования; необычные подарки А.М. Горькому и позже – самому музею; здесь же отражена история мемориального сада с неожиданными открытиями; отдельный стенд иллюстрирует скрытую от посетителей сторону жизни музея – работу научных сотрудников в фондах музея.

К 50-летию со дня смерти жены писателя – Екатерины Павловны Пешковой – создана небольшая, но ёмкая экспозиция – 2 стенда с редкими фотографиями, биографическими сведениями, витрина с художественными материалами рассказывают о человеке, сделавшем так много в сложных условиях того времени. Е.П. Пешкова не только жена А.М. Горького, мать его детей, его соратница, единомышленник и близкий друг, она – общественный деятель, правозащитница; до революции активно участвовала в работе Комитета помощи русским политкаторжанам, с 1917 года была главой бюро воссозданного в новом качестве Политического Красного Креста, с 1922 г. – возглавила организацию «Помощь политическим заключенным Польского Красного

Креста», награждена знаком Польского Красного Креста. Во время войны 1941–1945 гг. работала в организациях, помогавших эвакуированным и пострадавшим от войны детям. Кроме того, Е.П. Пешкова сделала чрезвычайно много для создания музея А.М. Горького, ею же переданы в дар музею обширные документальные и фотоархивы; большое количество экспонатов, даны подробные описания и пояснения к ним.

В данный момент обновляется экспозиция, посвященная последним годам жизни А.М. Горького (в 2016 году – 80 лет со дня его смерти); ведется научное проектирование экспозиции к масштабному празднованию юбилея А.М. Горького в 2018 году.

Но помимо этих выставочных проектов находится в разработке отдельный экспозиционный комплекс. 21 июля 2017 года исполняется 120 лет со дня рождения сына Алексея Максимовича Горького – Максима Пешкова, личность которого интересует посетителей не только потому, что он сын известного писателя, но и человек, с которым связано немало мифов. По оценке современников, Максим Пешков – «человек большого своеобразия, талантливая, искренняя, несколько отвлеченная натура, преданная делу своего отца, оставивший многие из подлинно своих начинаний, чтобы служить ему» [1, с. 421]. Среди «подлинно своих начинаний» – увлечение фотографией, кино, техникой. Максим, по воспоминаниям В. Ходасевича, имел большие задатки актёрского дарования и, кроме того, был талантливым, самобытным художником [2]. Однако ни одно из увлечений и ни один из талантов так и не реализовались и не переросли для него в дело всей жизни – Максим, будучи настоящим другом и единомышленником своего отца, стал его постоянным помощником, приняв на себя обязанности секретаря и переводчика писателя.

Создание музейной экспозиции – сложный исследовательский, творческий и технический процесс, нуждающийся в предварительной системной разработке научной концепции экспозиции, ее художественного решения и технического оснащения. Прежде всего, мы определились с методом построения экспозиции. В данном случае мы будем работать над тематической экспозицией, которая посредством представленных материалов раскрывает определенную тему, сюжет, проблему, создает музейный образ отражаемых событий или явлений. В структурном отношении такая тематическая экспозиция представляет собой систему взаимосвязанных и соподчиненных разделов и тем, содержание которых обосновано концепцией. Основной структурной единицей подобной тематической экспозиции является тематико-экспозиционный комплекс, представляющий собой группу предметов разных типов – вещи, документы, изобразительные материалы. Их объединяет содержательная сторона, способность выступать в качестве наглядного подтверждения определенного концептуального положения.

Проектирование началось с подготовительного этапа, в ходе которого мы изучаем, обращая особое внимание на специфику отражения явлений и событий музейными средствами, архивные материалы, анализируем фондовые му-

зейные коллекции, составляем картотеки предполагаемых экспонатов. Следом необходимо описать концепцию, определив цели и задачи экспозиции, ее тематическую структуру, охарактеризовать экспозиционные материалы и определиться со способами их подачи. Исследование музейных фондов позволяет нам на сегодняшний день выделить некоторые темы и разделы будущей экспозиции, получившие рабочие названия – «Биография», «Максим Пешков – художник», «Максим Пешков – фотограф», «А.М. Горький и М. Пешков – отец и сын», «Книги и автографы», «Портреты М.А. Пешкова в художественной коллекции музея», «Подарки», – и перейти к разработке расширенной тематической структуры и тематико-экспозиционного плана.

В настоящее время тема Максима Пешкова неявно, но присутствует сейчас почти в каждом зале мемориального комплекса на Малой Никитской: в секретарской – портрет Максима Алексеевича за работой, пишущая машинка, на которой тот перепечатывал рукописи отца, его рабочий стол; в спальне Алексея Максимовича, на тумбочке стояла фотография Максима, которую раздавленный горем отец в день смерти сына убрал в ящик, заменив его портретом внучки; в кабинете на рабочем столе писателя стоит чернильница с топазом и хризопразами на крышке – память о сыне: в 1907 году она была подарена отцом подростку Максиму. На Никитской сохранилась большая коллекция восточной резьбы, которая, по словам Н.А. Пешковой, была подарена Горьким сыну. В библиотеке о Максиме напоминают его книги, многие из которых подарены ему отцом и хранят его автографы. В экспозиции второго этажа представлен живописный портрет Максима Алексеевича кисти его супруги Надежды Алексеевны Пешковой.

Чем же именно будет наполняться экспозиция? На сегодняшней день нами отобраны следующие художественные материалы: 2 детских портрета Максима работы В. Ананьиной и Кэрвильи (малоизвестные художники, данные о которых, кроме фамилии, нам найти не удалось), портреты работы Н.А. Пешковой, С.Н. Зенкова, Ф.С. Богородского, П.Д. Корина. Рисунки самого Максима (шаржи, карикатуры, зарисовки, иллюстрированный журнал «Соррентийская правда») составят отдельную галерею.

Биография М.А. Пешкова будет проиллюстрирована как его известными фотопортретами, так и редкими, ранее не публиковавшимися фотографиями. Среди документов и фоторабот, иллюстрирующих детство Максима, будут представлены и материалы о рано ушедшей дочери Горького Катюше Пешковой – это сведения о рождении и смерти, фотопортреты, цитаты Горького из писем о дочери, будет приведено стихотворение М.И. Цветаевой на смерть девочки, воспоминания А.И. Цветаевой и других о Максиме и Кате. В «Воспоминаниях» Анастасия Цветаева пишет: «О сестре Макса, Катюше, чудной пятилетней девочке, говорили, что она похожа и на мать, и на отца. <...> Катя была другая, чем Макс: сосредоточенней, серьезней, она в игре уговаривала брата, когда тот кидался (очень любил и метко кидал) камнями или хвастался. Она неизменно, как старшая, – а была на три года моложе, – усовещивала его.

Говорили, у нее музыкальный слух. Она была очень правдива, не капризничала, как дети ее лет, и мы, старшие дети, ее не только любили – уважали» [3, с. 294–295].

Самостоятельный раздел экспозиции – фотогалерея, представляющая Максима как фотохудожника, летописца не только жизни великого писателя, но и происходящих в стране изменений – принцип ее составления, критерии отбора фоторабот пока однозначно не определены. В фотоархиве выделяются шуточные фотографии, фотографии из поездок с Горьким по Советскому Союзу, самостоятельных поездок М. Пешкова на Север. Эти фотографии лежали много лет в хранилище фондов музея и, на наш взгляд, представляют большой интерес. Есть до сих пор не до конца разобранные материалы, это, например, «лейки» Максима...

Несмотря на значительный объем материалов из фондов музея, мы планируем пригласить к участию в выставке коллег из Архива А.М. Горького. Для более полного и разностороннего раскрытия темы хотелось бы познакомить посетителей с хранящимися документами – планируется представить метрику о крещении, копию автобиографии, удостоверения М. Пешкова – сотрудника «Правды» и дипкурьера, анкету члена РКП, письма М. Пешкова и А.М. Горького разного периода.

При выполнении некоторых условий технического плана мы рассматриваем возможность также представить библиотеку Максима с его экслибрисом, автографами А.М. Пешкова и его современников; подарки Максиму, например, бумажного петушка, сделанного Л.Н. Толстым.

Если мы внимательно перечитаем XIII том Архива «М. Горький и сын. Письма. Воспоминания» [4], то обращает на себя внимание такой момент – мы бы сформулировали это следующим образом – Максим и мальчиком, и во взрослой жизни, и даже после смерти недополучил внимания к себе. Будучи ребенком, затем подростком, он по объективным причинам подолгу не виделся с отцом, хотя очень стремился быть с ним. В письмах сыну Горький часто, видимо в ответ на вопрос мальчика, пишет о своих планах приезда, даже точных датах, и неоднократно в дальнейшей переписке сообщает о невозможности исполнить намеченное из-за неотложных дел или плохого самочувствия, в комментариях к письмам также не раз встречается пояснение «предполагал поехать, но эта поездка не состоялась». Становится понятно, почему, став взрослым, Максим старается быть всегда рядом с отцом, это желание подкрепляется и осознанием собственной роли, подсказанной ему (по рассказам Е.П. и Н.А. Пешковых) фразой Ленина «ваш фронт – около вашего отца» [5]. Именно сын, в первую очередь, помогал Горькому справляться с «бесчисленным количеством общественных, организационных, редакторских обязанностей, с необъятной перепиской, с необходимостью следить не только за выходящими изданиями, но и за периодической прессой, в том числе иностранной» [5]. Часто Максим, увлекавшийся техникой, авто- и мотоспортом, садился за руль машины в поездках с отцом или выполняя его поручения. Именно он соз-

дал обширный фотоархив, запечатлев Горького, его окружение, семью и знаменитых гостей в повседневной жизни, в рабочих поездках; он составил целую фотогалерею мест пребывания Алексея Максимовича. Горький после смерти сына в письме Ромену Роллану пишет о нем: «Он был даровит. Обладал своеобразным, типа Иеронима Босха, талантом художника, тяготел к технике, к его суждению прислушивались специалисты, изобретатели. У него было развито чувство юмора и хорошее чувство критика. Но воля его была организована слабо, он разбрасывался и не успел развить ни одного из своих дарований» [5]. Возможно, Алексей Максимович, как это часто бывает в отношении близких нам людей, был не до конца справедлив, не замечал, что Максим приносит свои таланты и интересы в жертву, стараясь облегчить огромный повседневный труд великого писателя, считая именно работу отца делом, полезным для миллионов людей. После ранней гибели Максима Горький планировал издать сборник его рисунков и написать к этому сборнику предисловие «Мой сын». Екатерина Павловна хотела издать переписку Алексея Максимовича с сыном и подробно написать о нем. Однако оба не осуществили эти замыслы. Такая нечаянная несправедливость к памяти М. Пешкова была в известной степени преодолена – переписка была издана, а свои воспоминания о Максиме Алексеевиче записали Н.А. Пешкова, Н.А. Семашко, А.С. Новиков-Прибой. Мы бы хотели сейчас, через много лет, принять эстафету и к грядущему юбилею Максима Алексеевича создать экспозицию, подробно рассказывающую о нем, о его самобытной яркой личности, о его многогранном таланте, о его роли в жизни Алексея Максимовича и его современников.

Список литературы

1. Басинский П. Горький. – М.: Молодая гвардия, 2006. – 450 с.

2. Ходасевич В.Ф. Воспоминания о Горьком / Биб-ка «Огонек». – М.: Правда, 1989. – 48 с.

3. Цветаева А.И. Воспоминания: В 2 т. 1898–1911 гг. / Изд. подгот. Ст.А. Айдинян. – М.: Бослен, 2008. – 816 с.

4. Горький и сын. Письма. Воспоминания / Архив А.М. Горького. – М.: Наука, 1971. – Т. 13. – 320 с.

5. Бялик Б. Отец // Юность. – 1968. – № 3. – С. 4–6.

THE CONCEPT OF A NEW EXPOSURE TO 120th ANNIVERSARY OF MAKSIM PESHKOV

M. Dontsova

Gorky Museum in Moscow is preparing an exhibition devoted the 120th anniversary of Maxim Peshkov – the writer's son. In the article the author describes the process of developing the concept of the exhibition.

Keywords: M. Gorky; M. Peshkov; M. Gorky`s son; exposition of the museum.

УДК 82.09

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ А.М. ГОРЬКОГО НА РОДИНЕ ПИСАТЕЛЯ В ПРЕДДВЕРИИ 150-ЛЕТИЯ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ А.М. ГОРЬКОГО

© 2016 г.

М.Г. Кутукова
Государственный музей А.М. Горького
danco6@yandex.ru

Поступила в редакцию 01.09.2016.

В статье рассматривается вопрос о подготовке празднования 150-летия со дня рождения А.М. Горького Государственным музеем А.М. Горького на родине писателя: работа над проектами ремонтов и реставрации зданий и музейных предметов, проектирование новой экспозиции в Литературном музее, публикаторская и издательская деятельность. Название новой экспозиции Литературного музея – «Максим Горький. Всё в человеке». В основе научной концепции – характеристика личности Горького, чья творческая судьба рассматривается как трудный процесс поисков идеала, нашедший отражение в его общественной деятельности и творчестве.

Ключевые слова: Горький, Государственный музей А.М. Горького, юбилей Горького.

Муниципальное бюджетное учреждение культуры «Государственный ордена Почета музей А.М. Горького» в Нижнем Новгороде – один из ведущих литературных музеев России, хранящий, изучающий и публично представляющий музейное собрание: 104812 музейных предметов основного фонда, из них 101797 единиц хранения, относящихся к государственной части Музейного фонда Российской Федерации (РФ) и являющихся федеральной собственностью (состояние фондового собрания на 01 января 2016 года).

Государственный музей А.М. Горького – объединение трёх музеев: Литературный музей (1928 г. основания), Музей детства А.М. Горького «Домик Каширина»(1938 г. основания), Музей-квартира А.М. Горького (1971 г. основания).

2018 год – это год 150-летия со дня рождения А.М. Горького (Указ президента РФ В.В. Путина от 13 июля 2015 года) и 90-летия со дня открытия Литературного музея.

Одним из важнейших направлений деятельности Государственного музея А.М. Горького к 2018 году является работа над проектами ремонтно-реставрационных работ зданий филиалов – Музея детства А.М. Горького «Домик Каширина» и Музея-квартиры А.М. Горького, являющихся объектами культурного наследия (памятниками истории и культуры) народов РФ федерального значения, и здания Литературного музея, объекта культурного наследия (памятника истории и культуры) народов РФ регионального значения.

В 2015–2016 годах были оформлены и направлены заявки на ремонт-реставрацию двух мемориальных музеев в Федеральную целевую программу (ФЦП) «Культура России (2012–2018)», запланировано благоустройство территорий вокруг зданий этих музеев. В 2015 году был подготовлен проект ремонта-реставрации здания Литературного музея, оформлена и направлена заявка в ФЦП «Культура России (2012–2018)» на модернизацию экспозиции Литературного музея, связанную с обеспечением безопасности, сохранности и популяризации фондового собрания музея.

Поэтому один из основных направлений в Литературном музее – это работа над новой экспозицией, которая отразит современный взгляд на писателя. Инновационным в подходе к проектированию экспозиции является использование «коммуникативного поля» музейного пространства. Это, конечно, само здание музея. Дом не имеет мемориального потенциала, но обладает информацией историко-культурного характера, представляя собой памятник архитектуры конца XIX века, вписанный в пространственный контекст Нижнего Новгорода. Поэтому важной задачей при воссоздании атмосферы эпохи конца XIX века является восстановление городского ландшафта вокруг здания: террасы и небольшой части бывшего купеческого сада, который будет способствовать эмоционально-образному восприятию информации об эпохе, о событиях, людях – современниках Горького, и станет своеобразной иллюстрацией к произведениям писателя, в которых А.М. Горький – «живой персонаж» города.

Основной метод проектирования новой экспозиции Литературного музея – иллюстративно-тематический с элементами музейно-образного. Это креативный метод, позволяющий представить экспозицию как целое художественное произведение, включающее в себя различные средства художественной выразительности (визуальные, вербальные, аудиальные, кинестетические).

В 2013 году на расширенном заседании Ученого совета музея были обсуждены «Перспективы создания новой экспозиции Литературного музея». В дискуссии, кроме постоянных членов Ученого совета (17 человек), приняли участие известные в Нижнем Новгороде преподаватели университетов, ученые-горьковеды, журналисты, краеведы, писатели, режиссеры ТВ, представители городского департамента культуры. На заседании были сформулированы пожелания членов и гостей Ученого совета музея: не разрушая кардинально тематическую структуру экспозиции, сделать «акцент» на звучащем со страниц его книг и писем «голосе» самого Горького.

Новая экспозиция Литературного музея получила название «Максим Горький. Всё – в человеке» (усеченная часть известного афоризма Горького из пьесы «На дне»). Новая экспозиция – это интерпретация горьковской концепции человека, которая отражена в его художественных произведениях, публицистике, в общественной деятельности; рассказ писателя о своей борьбе и исканиях, жизненном опыте, который будет полезен современному молодому человеку, выбирающему свой путь.

Каждый экспозиционный зал – презентация определенной темы, например, «Максим Горький Нижнему Новгороду и миру» (залы № 1–2), «Новый человек и новая история: Горький и революции» (зал № 5), «Максимально горько» (Публицистика и общественная деятельность А.М. Горького в 20–30-е годы XX века) (зал № 6) и т.д.

Экспозиционный рассказ – это соединение биографических материалов и сведений о творческом пути Горького с экспозицией произведений писателя, в которых нашло преломление биографического сюжета, прототипического материала и творческих находок писателя. Среди произведений – романы «Мать» и «Жизнь Клима Самгина», пьесы «На дне» и «Васса Железнова», рассказ «О первой любви», «Заметки из дневника», включающие воспоминания о В.Г. Короленко, Л.Н. Толстом, А.П. Чехове, Сергее Есенине, а также те, которые до сих пор вызывают полемику и неоднозначное отношение к Горькому. Это такие произведения, как «Исповедь», участие М. Горького в издании сборника «Беломорско-Балтийский канал имени И.В. Сталина. История строительства» (1934), публицистические статьи, в частности «Если враг не сдается – его уничтожают»(1930). Центральная часть экспозиции – книга А.М. Горького о революции и культуре – «Несвоевременные мысли», сыгравшая огромную роль в литературной и жизненной судьбе писателя. Максим Горький – «бренд» Нижнего Новгорода, поэтому тема «Горький и родной город» будет красной линией проходить по всем экспозиционным залам Литературного музея. Фондовое собрание музея дает возможность полно представить Горького в общем мировом литературном процессе и как явление нижегородское, волжское, русское.

Для осмысления масштабности новых перемен в экспозиции Литературного музея в течение нескольких лет проходили выставки, на которых апробировались темы с перспективой на будущую экспозицию. Один из залов Литературного музея стал экспериментальной площадкой. С 2005 по 2013 гг. в музее работал научный проект «Максим Горький: ремарки к панегирику» (автор идеи Т.А. Рыжова). Он включил в себя выставки: «Литературная баня» (А.М. Горький в дружеских шаржах и карикатурах современников» (2005); «Великий, высокий, длинный…» (А.М. Горький в современных публикациях) (2006); «Фотографии домашнего изготовления» (А.М. Горький на любительских снимках сына Максима Пешкова, близких и друзей» (2008); «Сказки об Италии». Горький, Италия, итальянцы» (2009).

С 2014 года был запущен новый музейный научный проект «Максим Горький: диалог с историей», посвященный важнейшим историческим событиям, которые нашли отражение в художественном творчестве и эпистолярном наследии писателя. Презентацией проекта стала выставка «Первый акт трагедии всемирной», или «Русские пословицы в лицах» к 100-летию вступления России в Первую мировую войну. Так, антивоенная позиция Горького, являющаяся одной из востребованных тем в экспозиционном повествовании, в настоящей экспозиции не нашла полного раскрытия. Таким образом, на каждой

выставке прорабатывались темы с подбором музейных предметов, многие из которых демонстрировались впервые.

На базе этих выставок подготовлены передвижные выставки «Литературная баня» (г. Выкса, Нижегородская обл., 2015), «Фотографии домашнего изготовления» (г. Бутурлино, Нижегородская обл., март 2016), «Сказки об Италии: Горький, Италия, итальянцы» в рамках Международного российско-итальянского социокультурного проекта «Пришелец с далёкой Волги» при Ассоциации культуры "Massimo Gorki" (2015, Италия, г. Неаполь).

В 2016 году как продолжение этого совместного российско-итальянского проекта подготовлена вторая выставка «Сказки?.. Исповедь!», или «На берегу Неаполитанского залива», основой которой стали иллюстрации художников к произведениям А.М. Горького, написанных в Италии («Детство», «Мать»).

В 2017 году в рамках российско-итальянского проекта будут переданы мультимедийные выставки «История в кадре. Отражение горьковских мест в Нижнем Новгороде в фотографиях начала XX века» и «Страницы жизни Максима Горького в живописи Татьяны Павловны Радимовой», подготовленные на основе материалов фондового собрания музея.

В рамках подготовки мероприятий к 150-летию со дня рождения А.М. Горького с 2014 года, благодаря ФЦП «Культура России (2012–2018)», в реставрационных мастерских Центра (ВХНРЦ) имени академика И.Э. Грабаря для новой экспозиции Литературного музея Государственный музей А.М. Горького осуществляет реставрацию музейных предметов, находящихся в федеральной собственности: письменного стола и стула А.М. Горького из первой семейной квартиры Пешковых (1896). В течение 2016–2017 годов музей планирует осуществить реставрацию живописных полотен К.Ф. Юона «А.М. Горький и Ф.И. Шаляпин в 1901 году в Нижнем Новгороде» (1955) и П.В. Нейского «Вид Нижнего Новгорода с Волги» (1896), книг И.А. Бунина и В.Я. Брюсова, с дарственными надписями А.М. Горькому, личных вещей семьи Пешковых: кресла дубового, ширмы складной ручной работы (XVIII в.) для экспозиций Музея-квартиры А.М. Горького и Литературного музея.

Одной из важных составляющих при подготовке новой экспозиции Литературного музея и пополнения экспозиций мемориальных музеев является целенаправленное комплектование фондового собрания Государственного музея А.М. Горького. Необходимо назвать следующие важные приобретения:

- книги об Италии на итальянском языке и произведения А.М. Горького на испанском языке, в том числе повесть «Детство», изданные в 2006–2012 годах и подаренные правнуком писателя Максимом Александровичем Пешковым;
- шахматы первой половины XX века, подаренные правнучкой Горького Екатериной Александровной Пешковой;
- батистовый детский передник ручной работы, принадлежавший дочери Горького Кате, подаренный музею Е.А. Шингаревой, дочерью Т.А. Альфер, которая была сотрудницей и коллегой Е.П. Пешковой по Политическому Красному Кресту.

Изучением и популяризацией творческого наследия А.М. Горького является Международная научная конференция «Горьковские чтения». XXXVIII конференция, которая пройдет в марте 2018 года, будет посвящена 150-летию со дня рождения А.М. Горького. Государственный музей А.М. Горького традиционно совместно с Институтом мировой литературы имени А.М. Горького Российской академии наук (ИМЛИ РАН), Нижегородским государственным университетом имени Н.И. Лобачевского (ННГУ), Нижегородским государственным педагогическим университетом имени Козьмы Минина (НГПУ), Нижегородским институтом развития образования (НИРО) участвует в подготовке Горьковских чтений и организации секции «Наследие А.М. Горького в музеях и архивах России и мира».

К 150-летию со дня рождения А.М. Горького с 2015 года совместно с ННГУ осуществляется цикл студенческих конференций, конкурсов среди учащихся вузов и школ города, посвященных проблемам творчества М. Горького, его восприятию современным молодым поколением.

В преддверии юбилейного 2018 года Государственный музей А.М. Горького продолжает свою публикаторскую деятельность. В 2016 году совместно с нижегородским издательством «Деком» выйдет путеводитель «Горьковские места в Нижнем Новгороде».

Сборник представляет собой справочно-информационное издание, дающее представление о «горьковских местах» в Нижнем Новгороде. Тематическая структура включает следующие разделы «Нижегородские адреса А.М. Горького», «Общественные здания города, связанные с А.М. Горьким», «Дома прототипов героев горьковских произведений» и «Максимальная память», рассказывающая о современных памятных «горьковских местах» в Нижнем Новгороде. Подобные справочники-путеводители выходили в разные годы, их авторами были известные горьковеды и краеведы А.В. Сигорский и А.И. Елисеев. Несмотря на большую информационную насыщенность, они не охватывали весь объем «горьковских мест» в родном городе писателя. В подготовке современного издания сотрудниками музея было подготовлено более 60 научных статей. Путеводитель будет проиллюстрирован графическими работами нижегородского художника А.Д. Алямовского, выполненными им в 1958–1960 гг., когда еще сохранялся исторический облик города времени А.М. Горького.

В 2016 году совместно с нижегородским издательством «Кварц» впервые выйдет книга-альбом «Дома рассказывают... Страницы жизни Максима Горького в живописи Татьяны Радимовой», приуроченный к 100-летию со дня рождения заслуженного деятеля искусств РСФСР Т.П. Радимовой, дочери известного художника и поэта Павла Радимова, чьим творчеством интересовался Горький. Созданная ею серия представляет Нижний Новгород, Казань, Самару, Арзамас, Тифлис, село Красновидово под Казанью. Над серией художница работала в 1957–1960 годах. В 1960 г. Государственный музей А.М. Горького приобрел у Т.П. Радимовой 53 живописные работы – часть ее

коллекции. Подготовленный альбом станет благодарной данью памяти Татьяны Павловны Радимовой.

В 2017 году совместно с издательством «Деком» Государственный музей А.М. Горького предполагает выпустить юбилейный альбом «Государственный музей А.М. Горького в Нижнем Новгороде, на родине писателя» с использованием фондового собрания музея, многие материалы которого будут опубликованы впервые.

В заключение необходимо отметить, что в данной статье затронуты наиболее важные направления деятельности Государственного музея А.М. Горького в преддверии празднования 150-летия со дня рождения А.М. Горького в 2018 году. Хочется надеяться, что все задуманное будет реализовано и воплощено в экспозициях музея, других видах научно-исследовательской и методической работы музея.

THE STATE MUSEUM OF A.M. GORKY IN HIS HOMELAND AHEAD OF THE 150th ANNIVERSARY OF A.M. GORKY'S BIRTH

M. Kutukova

This article discloses the matter of preparing for the celebration of 150 years from the day of A.M.Gorky's birth by the State Museum named after A.M.Gorky, in the writer's homeland. It describes repair and restoration projects for buildings and museum objects, the design of new exhibition at the Literature Museum, and also publishing activity.

Keywords: Gorky, State Museum of A.M. Gorky, anniversary of A.M. Gorky

УДК 7.067

«ПРИШЕЛЕЦ С ДАЛЕКОЙ ВОЛГИ». РОССИЙСКО-ИТАЛЬЯНСКИЙ СОЦИОКУЛЬТУРНЫЙ ПАРТНЕРСКИЙ ПРОЕКТ, ПОСВЯЩЕННЫЙ 150-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ А.М. ГОРЬКОГО

© 2016 г.

А.М. Лебедева
Государственный музей А.М. Горького
muzey.gorkogo@gmail.com

Поступила в редакцию 01.09.2016.

В статье подводятся итоги и намечаются перспективы научного и научно-методического проекта, состоявшегося по инициативе муниципалитетов городов Капри и Сорренто, Ассоциации культуры “Massimo Gorki” (Неаполь) и Ассоциации «Премия Горького» (Москва), поддержанного сотрудниками музея А.М. Горького в Нижнем Новгороде, принявшими участие в VII Международном фестивале искусств «Премия Горького» и Круглого стола «Диалог культур: соррентийские беседы» в Италии (2015).

За время визита на Капри на встречах с сотрудниками центра Черио обсуждались возможности дальнейшего сотрудничества в рамках партнерского проекта «Пришелец с далекой Волги». С целью знакомства с родиной писателя для жителей г. Капри в центре Черио и г. Неаполя в Ассоциации культуры “Massimo Gorki” музей готовит выставочные и мультимедийные проекты из фондового собрания, в которых отразятся произведения автора, написанные на нижегородском материале в Италии.

Проект позволит расширить представление о жизни и творчестве А.М. Горького – «бренда Нижнего Новгорода» и вместе с этим одного из известных жителей южной части Италии.

Ключевые слова: А.М. Горький, Игнацио Черио, Капри, Неаполь, вилла Тритоне (Астор), ученый-ботаник Джузеппе Бальдасини.

В 2018 году нас ожидает масштабное событие в области культуры – 150-летие со дня рождения А.М. Горького. В июле 2015 года Президентом РФ В.В. Путиным был подписан Указ о праздновании юбилея писателя. Составлен и утвержден правительством Нижегородской области план мероприятий, в который включены самые разнообразные направления деятельности учреждений культуры и искусства, науки и образования, туризма, рекламы, СМИ и т.д. Значительное место в нем занимает и международное сотрудничество с представителями стран, в которых творчество А.М. Горького актуально и значимо. И здесь особое место принадлежит Италии, поскольку важный во многих отношениях период творчества и жизни писателя был связан с этой страной. В 2015 году по приглашению муниципалитетов городов Италии Капри и Сорренто, Ассоциации культуры “Massimo Gorki” (Неаполь) и Ассоциации «Премия Горького» (Москва) сотрудники Государственного музея

А.М. Горького (Нижний Новгород) приняли участие в VII Международном фестивале искусств «Премия Горького». Во время приёма делегации фестиваля вице-мэру г. Капри Роберто Боццаорте сотрудники Государственного музея А.М. Горького передали приветственный адрес от мэрии Нижнего Новгорода. Такой же приветственный адрес был вручен вице-мэру Марии Канчеллиери в г. Сорренто во время пресс- конференции в мэрии, в которой участвовали президент Ассоциации «Премия Горького» Светлана Черномырдина, профессор МГХПА им. С.Г. Строганова Кирилл Гаврилин, директор Государственного музея А.М. Горького Алла Лебедева. В мэрии Сорренто состоялся Круглый стол «Диалог культур: соррентийские беседы», во время которого произошел содержательный разговор с профессором Альфонсо Паолелла – директором института культуры Торквато Тассо (Италия), профессором Тором Вольнером Гундерсеном (Норвегия), профессором Кириллом Гаврилиным (МГХПА им. С.Г. Строганова), канд. филол. наук Ольгой Шуган (ИМЛИ РАН, Москва), сотрудниками Государственного музея А.М. Горького Аллой Лебедевой и Еленой Агафоновой. Был озвучен доклад профессора Лидии Спиридоновой (ИМЛИ РАН, Москва). Во время фестиваля в музее Корреале участникам представили проект – показ фильма В. Пудовкина «Мать» (СССР, 1926) по одноименному произведению Максима Горького с участием джазовых исполнителей Э. Сивкова и В. Миллера. Примечательно, что данное действо проходило в непосредственной близости от театра «Торквато Тассо», в котором А.М. Горький впервые увидел фильм Всеволода Пудовкина в 1927 году.

Во время проведения мероприятий происходили интересные встречи с местными жителями, как бывшими нашими соотечественниками, так и с итальянцами. Особенно важным оказалось знакомство с соррентийкой Ивас Сориани, внучкой Джузеппе Бальдасини, известного ботаника, создателя сада на вилле Тритоне (Астор), хорошо знавшего А.М. Горького. Вилла расположена на скалистом берегу Соррентийского полуострова между Мариной Гранде и Мариной Пиккола в 50 км от центра Неаполя и 10 км от о. Капри. Достоянием и гордостью виллы является изумительный сад, входящий в список десяти самых красивых садов Италии и обширная коллекция греко-римских артефактов, ведущая свою историю со времен античности, где гостили древнеримский поэт Гораций, философ Бенедетто Кроче, а внутри находятся артефакты периода Древнего Рима. А.М. Горький часто гулял в этом саду и восхищался его красотой. Сад Джузеппе Бальдасини до сих пор сохранился и сейчас украшает виллу Тритоне. Во время одной из встреч, незадолго до своего отъезда в Россию, 10 мая 1930 года А.М. Горький подарил Бальдасини две свои книги с дарственными надписями на итальянском языке. Так, на книге «Дело Артамоновых» (Милан, 1926 г.) он написал: «Господину Джузеппе Бальдасини Максим Горький 10.V.30», а на книге «Детство» (Милан, 1928 г.) «Господину Джузеппе Бальдасини в знак восхищения его трудом на вилле Тритоне передаю на добрую память 10.V.30 Сорренто». Ивас Сориани сказала, что эти книги очень бережно хранятся в их семье и передаются по

наследству. Одной из книг пришлось сменить обложку, т.к. её часто читали, и она начала распадаться. Ивас Сориани заметила, что они понимают, что это, конечно, была не научная реставрация книги, но в ее семье очень хотели бы как можно дольше сохранить память о знакомстве ее деда Джузеппе Бальдасини с А.М. Горьким. Необходимо отметить, что в музее хранится книга «Детство» из той же серии (в суперобложке) и она была передана в 1930-е годы в дар музею А.М. Горьким.

Знал ли итальянский язык А.М. Горький? Понимал ли его? В монографии «Горький в Италии» Л. Быковцева приводит свидетельства людей из ближайшего окружения Горького Кармелы Аквилея, Е.А. Желябужской, писательницы Сибиллы Алерамо и журналиста Карло Абениакар, о том, что Алексей Максимович понимал итальянскую речь, хорошо знал бытовую лексику и легко объяснялся с каприйскими знакомыми и друзьями. С посторонними, малознакомыми людьми он избегал говорить по-итальянски из-за своей стеснительности. И тем более отказывался вести серьезные, ответственные разговоры без переводчика, опасаясь допустить какую-либо неточность выражения. Известно, что начал обучать писателя итальянскому языку один из старейших и уважаемых жителей Капри – монсиньор Алессандро Ферраро, который не брал деньги за свои уроки. Но А.М. Горький нашел возможность отблагодарить своего учителя – подарил Библию – первый полный славянский перевод, изданный при Екатерине II в 1766 году. Это была книга в кожаном переплете с отделкой из серебра и представляла собой редчайший антикварный экземпляр. Кроме Алессандро Ферраро в изучении языка писателю помогал и профессор Массанелли. После окончания университета в Неаполе Массанелли пригласил на работу владелец отеля Quisisana Федерико Серена (он был мэром Капри) в качестве учителя итальянского языка для своих детей? Вскоре он также стал преподавать итальянский и детям Круппа. Именно к этому времени относятся и домашние занятия итальянским с А.М. Горьким. В знак благодарности по просьбе Горького Мария Федоровна Андреева преподнесла Массанелли подарок – рамку для портретов в золоте ювелирной фирмы Фаберже. Данная информация стала известна благодаря справке, которую получил музей от президента центра Черио на Капри Анны-Марии Паломби Катальди.

За время визита сотрудников Государственного музея А.М. Горького на Капри состоялось несколько встреч с госпожой Паломби и с сотрудниками центра Черио, где обсуждались возможности дальнейшего сотрудничества. На одной из них была показана ваза, подаренная А.М. Горьким Игнацио Черио, хранящаяся в фондах центра. В мае 1908 года А.М. Горький обратился с просьбой к К.П. Пятницкому: «Когда поедете сюда – купите, пожалуйста, какой-нибудь серебряный стакан – солоницу, чашку, вазу! в русском стиле, с эмалью, это для старого доктора Черио, – помните?.. Только в русском стиле! Особенно важно» [1, с. 253]. Просьба была исполнена, и в дальнейшем Игнацио Черио сохранил подарок писателя. А.М. Горького и Игнацио Черио связывали дружеские отношения. Каприец доктор Черио страстно увлекался изуче-

нием родного острова, написал книги о фауне, флоре, цивилизации острова, собрал библиотеку, включавшую все, что когда-либо издавалось о Капри на разных языках мира. Он устроил в своем доме настоящий музей, в котором можно было изучать природу, историю, быт, культуру Капри. Его коллекция непрерывно пополнялась. А.М. Горький был хорошо знаком с коллекцией, изучал ее с большим интересом. Таким образом, «итальянские» материалы, восполняющие информацию о пребывании М. Горького в Италии, свидетельствуют об актуальности сотрудничества и совместной деятельности центра Черио и музея А.М. Горького.

После всех контактов в городах Неаполе, Сорренто и Капри появилось предложение о совместном долгосрочном проекте «Пришелец с далекой Волги» (2015–2018 гг.).В названии проекта использовано поэтическое представление религиозного писателя, переводчика Алексея Алексеевича Золотарева о явлении А.М. Горького на юге Италии в начале XX века. По приглашению А.М. Горького он жил на острове Капри, где вместе со своим братом занимался созданием итальяно-российской библиотеки.

Цель проекта – представление жизни и творчества А.М. Горького – бренда Нижнего Новгорода и одного из известных жителей южной части Италии. В ноябре 2015 года проект был открыт фотовыставкой «Сказки об Италии. А.М. Горький, Италия, итальянцы», основанной на уникальных фотографиях, хранящихся в музее писателя в Нижнем Новгороде. На ней представлены фотографии А.М. Горького, членов его семьи и друзей дома, среди которых значительную часть составляют редкие любительские снимки, выполненные в Италии. Ставшие доступными в настоящее время архивные материалы, письма и воспоминания современников писателя позволили по-новому прокомментировать этот значительный зарубежный период жизни Горького, представить его как выдающегося писателя и общественно-политического деятеля, тонкого знатока и ценителя итальянского искусства, своеобразного человека – натуру сложную в своих вкусах, привычках, душевных движениях. Выставка была открыта во время проведения Недели славянской культуры в Неаполе в залах Ассоциации культуры «Максим Горький». Среди посетителей были родственники Джованни Какаче, владельца отеля «Минерва», находившегося рядом с виллой Иль Сорито, где останавливались многочисленные гости А.М. Горького, приезжавшие в Сорренто. Данная выставка послужила основой для документального фильма, рассказывающего о знаменитых людях, живших в разные годы в Сорренто с комментарием вице-президента Ассоциации культуры “Massimo Gorki” Антонио Марино.

Необходимо отметить, что взаимные связи между Государственным музеем А.М. Горького и Ассоциацией культуры “Massimo Gorki” проходят в рамках договора о совместной деятельности, подписанного в Нижнем Новгороде во время проведения Международного научно-просветительного форума «Литературные диалоги на Дятловых горах» (октябрь 2015 г.). В сентябре 2016 года в центре Черио на Капри музей представит выставку «Сказки?.. Испо-

ведь!», или «На берегу Неаполитанского залива». Выставка охватывает очень важный период творческой биографии писателя: в Италии он думал, говорил и писал о Нижнем Новгороде. Здесь завершена повесть «Мать», написаны «Детство», «Городок Окуров», «Жизнь Матвея Кожемякина», «Русские сказки», «По Руси», роман «Дело Артамоновых», три тома романа «Жизнь Клима Самгина» и многие другие произведения. На выставке будут представлены воспроизведения обложек, титульных листов, авантитулов книг А.М. Горького, изданных в разные годы в Италии, и иллюстрации художников к этим произведениям из фондового собрания Государственного музея А.М. Горького (Б. Григорьев, Б. Дехтерев, В. Мазанов и др.).

С целью знакомства с родиной писателя для жителей Италии музей разработал мультимедийные проекты на собственных фондовых материалах. Один из них «История в кадре. Отражение горьковских мест в Нижнем Новгороде в фотографиях начала XX века». Данная работа выполнена в формате немого кино, который дает возможность посмотреть на город периода жизни А.М. Горького «через объектив» фотографов-профессионалов и любителей. Другой проект – «Страницы жизни в живописи» – познакомит с моментами жизни А.М. Горького, запечатленными в художественный работах Татьяны Павловны Радимовой. Обращение Т.П. Радимовой к теме «горьковских мест» не случайно: её отец долгие годы был заочно знаком с А.М. Горьким. Писателя не могла не интересовать личность человека столь богато одаренного, сочетающего в себе дар поэта и художника. Известно, что Горький неоднократно высказывал мысль о том, что живопись, как и другие искусства, может много дать литератору, и часто сожалел, что он не художник. А.М. Горький следил за творчеством поэта, приобретал сборники его стихов. В качестве комментария к работам Радимовой будут использованы автобиографические произведения Горького, его письма, статьи. Нам хотелось, чтобы художник и писатель дополнили друг друга. Оба проекта будут сопровождаться материалами на русском и итальянском языках.

Многим в Италии было бы интересно подробнее познакомиться и с Государственным музеем А.М. Горького на родине писателя, особенно с мемориальными – музеем детства А.М. Горького «Домик Каширина» и Музеем-квартирой А.М. Горького, его последней квартирой в Нижнем Новгороде, когда он был уже знаменитым писателем. Музей-квартира А.М. Горького интересен своеобразием подлинно горьковской обстановки, в которой отразились черты характера писателя: его демократизм, щедрость, трудолюбие. Эта квартира просуществовала в неизменном виде до осени 1906 года, когда А.М. Горький поселился на Капри. Два этих места жительства связывают очень близкий отрезок времени, а следовательно, и круг общения – многие из бывавших в доме писателя в Нижнем Новгороде посещали его и в Италии, а некоторые нижегородские события и задумки писателя получили свое развитие в дальнейшем в творчестве писателя во время жизни в Италии. Из гостей Музея-квартиры А.М. Горького последнего времени хотелось бы выделить группу итальянских

писателей, среди которых были Себастьяно Грассо – президент итальянского Пен-клуба, Роберто Пацци, Лучиана Кастеллина – представитель еженедельного издания Liberazione, режиссер Антонио Фарино, осуществлявший съемки о Музее-квартире А.М. Горького для итальянского канала культуры Sat-2000.

Имя А.М. Горького в Италии весомо и значимо. Его личность вызывает неподдельный интерес, благодаря тому, что Алексей Максимович многое сделал для сближения и взаимопонимания русского и итальянского народов. Российско-итальянский социокультурный партнерский проект «Пришелец с далекой Волги», посвященный 150-летию со дня рождения А.М. Горького, станет основой развития сотрудничества в сфере культуры между Россией и Италией.

Список литературы

1. Архив А.М. Горького. – М.: ГИХЛ, 1954. – Т. 4

“THE MESSENGER FROM THE VOLGA”.
RUSSIAN-ITALIAN SOCIO-CULTURAL PARTNERSHIP PROJECT
DEDICATED TO THE 150th ANNIVERSARY OF A.M. GORKY

A. Lebedeva

It is told about the visit (2015) of the collegues of A.M. Gorky State Museum to the towns of Italy – Capri and Sorrento which has taken place thanks to the invitation of the municipalities of these towns, the Association of Culture “Maxim Gorky” (Naples) and the Association “Gorky Premium” (Moscow) for the participation in the VII th International Festival of Arts “Gorky Premium” and the Round Table “Dialogue of Cultures: Sorrento Interwiews”. During the visit to Capri in the meetings with the collegues of the “The Centre of Cherio” the possibilities for the further contribution in the limits of the partner`s project “The Messenger from the Volga” were discussed. With the aim of the acguaintance of the citizens of the town of Capri in “The Centre of Cherio” and in Naples in the Association of Culture “Maxim Gorky” the museum prepares the exhibition and the multimedia projects from the collection of funds in which the works of the writer written in Italy on the grounds of the Nizhny Novgorod material will be reflected. The projects will give the possibility to enhance the presentation about the life and the creative work of A.M. Gorky – “brand of Nizhny Novgorod” and at that one of the most famous citizens of the southern part of Italy.

Keywords: A.M. Gorky, Ignatsio Cherio, Capri, Naples, villa Tritone, the scientist botanist Giuseppe Baldassini.

УДК 908

ГОРЬКОВСКАЯ КОМИССИЯ (ПО МАТЕРИАЛАМ НАУЧНОГО АРХИВА И ФОНДОВОГО СОБРАНИЯ ГОСУДАРСТВЕННОГО МУЗЕЯ А.М. ГОРЬКОГО)

© 2016 г.

И.Н. Луцкая
Государственный музей А.М. Горького
danco6@yandex.ru

Поступила в редакцию 01.09.2016.

Цель данной статьи – обобщить сведения, связанные с деятельностью Горьковской комиссии по изучению наследия М. Горького на родине писателя. Горьковская комиссия – научная общественная организация, созданная при администрации Горьковской (Нижегородской) области (1943–2000). В статье дана характеристика этапов работы комиссии, ее научно-исследовательской и просветительской деятельности, посвященной изучению жизни и творчества А.М Горького нижегородского периода, подведены итоги работы комиссии по организации научных конференций, исследовательской деятельности членов комиссии, публикации научных материалов, внесших значительный вклад в развитие горьковедения и отечественной филологии в целом.

Ключевые слова: А.М. Горький, Горьковская комиссия, нижегородское горьковедение.

Горьковская комиссия (до 1944 года – Комиссия по изучению творчества А.М. Горького и Горьковская постоянная комиссия) – научная общественная организация, которая была создана при администрации Горьковской области.

Началом образования Горьковской комиссии на родине А.М. Горького можно считать проходившую с 20 марта по 12 апреля 1943 года в Областной библиотеке им. В.И. Ленина Горьковскую сессию, посвященную 75-летию со дня рождения писателя. На обсуждение присутствующих было внесено предложение об образовании постоянно действующей Горьковской комиссии «для работы по изучению жизни и творчества А.М. Горького и в целях пропаганды творчества великого писателя среди широких народных масс Горьковской области» [1]. Местом работы для комиссии была определена Областная библиотека им. Ленина, так как именно сюда по распоряжению писателя были переданы его книги и журналы из последней нижегородской квартиры писателя. Предложение это было единогласно принято.

Комиссия была создана приказом ОблОНО № 413 от 1943 г. при Областной библиотеке им. В.И. Ленина. В ее состав вошли 8 человек, местные ученые-исследователи жизни и творческого пути писателя. Председатель – директор библиотеки Е.М. Томасова, члены – профессор Д.А. Балика, доцент А.Н. Свободов, писатель А.А. Белозеров, сотрудники музея А.М. Горького Н.А. Барсуков и А.В. Сигорский, а также исследователи Р.Н. Алексеева и Н.Ф. Ржига.

Основная цель комиссии была определена следующим образом: изучение жизни и творчества А.М. Горького по преимуществу нижегородского периода. Среди задач особую важность члены комиссии придавали пропаганде творчества писателя, используя такие формы работы, как подготовка и чтение лекций, докладов о М. Горьком, организацию и проведение ежегодных горьковских научных сессий, на которых заслушивались доклады – результаты работы исследователей. Планировалось, что лучшие доклады должны быть опубликованы в специальных изданиях города Горького. 24 февраля 1944 года состоялось первое заседание этой комиссии.

Деятельность комиссии в течение первых лет ее работы была достаточно плодотворной. Так, в 1944–1945 гг. прошли 15 заседаний. Обсуждались не только вопросы организационного характера, но и заслушивались теоретические доклады и сообщения о ходе и результатах научных исследований, определялась тематика будущих сборников, книг и популярных изданий. Были определены направления научно-исследовательской работы над следующими темами «Патриотизм и гуманизм в творчестве М. Горького», «Горький как философ», «А.М. Горький и А.П. Чехов», «М. Горький и И. Репин», «А.М. Горький и Н.А. Бугров», «Художественные домыслы Горького о жизни на Полевой» и др.. Другим важным направлением работы членов комиссии стало выявление и изучение списков книг, переданных М. Горьким в 1900–1910 гг. (953 единицы) бывшей Нижегородской и Арзамасской библиотекам. Большое внимание уделялось изучению окружения писателя нижегородского периода; уточнялись места пребывания писателя в Нижнем Новгороде (на 1950 год – 40 адресов). В планах издательской деятельности были обозначены задачи, связанные с переизданием художественных произведений А.М. Горького, создание литературоведческих и библиографических работ, подготовка плана изданий к юбилейным датам писателя (1948 г.).

Постепенно состав комиссии расширился, в нее стали входить на постоянной основе представители Литературного музея им. М. Горького, историко-бытового музея детства А.М. Горького «Домик Каширина», нижегородские литературоведы и краеведы.

В 1950-е годы ситуация с Горьковской комиссией изменилась. В одном из протоколов заседания комиссии отмечено, что «назрела необходимость пересмотра состава комиссии – появилось много людей, которые не имеют никакого отношения к Горькому, необходимо включить в состав комиссии зав. отделом культуры города, ряд организаций, связанных с изучением Горького» [2]. Кроме того, был поднят вопрос о статусе комиссии – организация на общественных началах или организация, официально утвержденная Горисполкомом. Итогом работы стало решение Исполкома Горсовета от 09.10.1956 г., в котором было отмечено, что «за последние годы совсем прекратила свою деятельность Горьковская комиссия при областной библиотеке им. В.И. Ленина: некоторые члены ее выбыли, ослабло наблюдение за сохранностью памятных мест, зданий и мемориальных досок, связанных с жизнью и творче-

ством М. Горького в нашем городе. Этот протокол заседания был реакцией на опубликованную в газете «Советская культура» статью М. Познанского «На родине А.М. Горького» [3]. Поэтому в целях создания городского научно-общественного центра, координирующего научно-исследовательскую работу по изучению творческого наследия и биографии писателя, был утвержден новый состав комиссии при Горисполкоме.

Публикация статьи, а также утверждение нового состава комиссии, позволили расширить задачи ее деятельности, укрепить связь научных центров города с практикой музейной, архивной и библиотечной работы. Эти изменения нашли отражение в решениях комиссии, где было указано на необходимость оказания научной помощи вузам города, музеям, библиотекам, архивам, в которых хранятся документы, связанные с личностью и творчеством М. Горького, в научно-методической работе со школами и детскими домами по пропаганде произведений писателя и изучению его творческого наследия. В задачи комиссии также входило наблюдение за сохранностью памятных мест, зданий и мемориальных досок, связанных с жизнью и творческой работой А.М. Горького в нашем городе, организационная подготовка и проведение ежегодных традиционных научных конференций, посвященных А.М. Горькому. Кроме того, члены комиссии обсуждали театральные постановки – пьесы А.М. Горького на сценах городских театров; издавали «Горьковский ежегодник», в котором печатались наиболее значительные научные труды членов комиссии и материалы научных Горьковских конференций. С 1964 года началась активная подготовка к празднованию 100-летия со дня рождения А.М. Горького. Состав Горьковской комиссии увеличился до 38 человек, поэтому была введена должность ученого секретаря комиссии, которую занял профессор В.Н. Морохин, остававшийся на своем посту до ухода из жизни в 1996 году.

При активном участии членов Горьковской комиссии был разработан обширный план мероприятий к 100-летию со дня рождения писателя по различным направлениям, охватывающим практически все сферы культурной жизни города и области: издательства, печать, театры, кино, радио, музеи, организация и проведение выставок, конференций. В этом плане были предусмотрены мероприятия, связанные с процедурой присвоения имени А.М. Горького различным учреждениям, памятным местам. Например, впервые была организована и проведена научная конференция силами студентов приволжских вузов, было высказано предложение о создании филиала музея Горького на Речном вокзале (не реализовано). Одним из направлений работы в изобразительном искусстве стала горьковская тематика в творчестве художников Горьковской области: были организованы стационарные и передвижные выставки картин, объявлен конкурс на лучшие работы об А.М. Горьком, составлен список книг, подаренных писателем нашему городу.

При непосредственном участии Горьковской комиссии в течение многих лет осуществлялась подготовка и проведение ставшей традиционной конференции «Горьковские чтения» (с 1943 года), в 1992 году получившей ста-

тус международной. В сотрудничестве с Институтом мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук (Москва) проводилась работа по подготовке и выпуску сборников конференции, осуществлялась методическая и научно-исследовательская деятельность Государственного музея А.М. Горького на родине писателя, была налажена культурно-просветительская и пропагандистская работа с некоммерческой организацией «Нижегородский фонд культуры», Нижегородским областным отделением Союза писателей России, Нижегородской организацией Союза театральных деятелей, Нижегородской государственной областной универсальной научной библиотекой имени В.И. Ленина, Нижегородским областным отделением Всероссийской творческой общественной организации «Союз художников России».

В состав Горьковской комиссии в разные годы входили внучки А.М. Горького Марфа и Дарья Максимовны Пешковы, московские ученые-горьковеды Л.А. Спиридонова, А.И. Овчаренко (ИМЛИ им. А.М. Горького РАН), профессора ННГУ им. Н.И.Лобачевского И.К. Кузьмичев, Г.С. Зайцева, Р.Г. Стронгин, известные деятели культуры России – поэты Ю.А. Адрианов, В.В. Половинкин, народный артист России В.В. Вихров, руководители Горьковской и Нижегородской области и города (Б.Е. Немцов, И.П. Скляров, Ю.И. Лебедев).

Горьковская комиссия просуществовала до 2000 года. За почти 60-летний период своей работы ее деятельность сыграла важную роль в развитии науки о М. Горьком не только в нашем городе, нашей стране, но и в мире. Постоянно проводимая (1 раз в 2 года) научная конференция позволила горьковедам обмениваться мнениями по самым разным проблемам, связанным с наследием писателя, а публикация научных материалов конференций обеспечивала знакомство с ними как исследователей, так и широкого круга читателей. Горьковская комиссия внесла значительный вклад в развитие горьковедения и отечественной филологии в целом.

Большая часть материалов, связанных с деятельностью комиссии, хранится в научном архиве и в фондах Государственного музея А.М. Горького на родине писателя.

В преддверии празднования 150-летия со дня рождения А.М. Горького в 2018 году возрождение Горьковской комиссии при Правительстве Нижегородской области, которая объединила бы усилия властных структур области, города Нижнего Новгорода, представителей научной, творческой общественности, работников учреждений культуры и искусства, способствовало бы подготовке и проведению праздничных мероприятий на высоком уровне, что было бы достойно памяти всемирно известного писателя.

Список литературы

1. КП ГМГ 15883
2. НА ГМГ. Протокол от 28.04.1956
3. Познанский М. На родине А.М. Горького // Советская культура. – М., 1956. – 6 сент. – С. 1.

4. НА ГМГ. Решение Исполнительного комитета трудящихся Горьковского городского Совета депутатов трудящихся от 09.10.1956 г. – № 196.
5. НВ ГМГ 5341.

GORKY COMMISSION
(FROM THE SCIENTIFIC ARCHIVE AND COLLECTIONS
OF THE STATE MUSEUM OF A.M. GORKY)

I .Lutskaya

The purpose of this article is to summarize information related to the activities of the Gorky commission studying the heritage of Gorky in his homeland. Gorky Commission – Scientific public organization set up under the administration of the Gorky (Nizhny Novgorod) region (1943 and 2000). The article provides a description of the stages of the commission, its research and educational activities devoted to the study of the life and work of A.M. Gorky during Nizhny Novgorod period, summed up the work of the Commission on the organization of scientific conferences, research activities of the commission members, the publication of scientific papers, made a significant contribution to gorkovedeniya development and domestic philology as a whole.

Keywords: A.M. Gorky, Gorky Commission, Nizhny Novgorod gorkovedenie.

Малыгина

УДК 80

О ЗАПИСКАХ, ПОДАННЫХ Т. ХАЛАТОВУ ВО ВРЕМЯ ЕГО ДОКЛАДА О ГОРЬКОМ В НИЖНЕМ НОВГОРОДЕ 19–20 МАРТА 1928 г.

© 2016 г.

Е.Р. Матевосян
Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН
em7357@rambler.ru

Поступила в редакцию 01.09.2016.

Записки, поданные из зала А.Б. Халатову во время его доклада о А.М. Горьком, систематизируются по темам и комментируются. Воссоздается история появления и особенности хранения коллекции записок в Архиве А.М. Горького. Рассматривается культурологический, исторический и биографический аспект введения в научный оборот этой коллекции.

Ключевые слова: А.Б. Халатов, А.М. Горький, «попутчик», пролетарский писатель, Ромен Роллан, Ф.И. Шаляпин, С.А. Есенин, А.И. Куприн, А.С. Серафимович, А.П. Бибик, В.В. Вересаев.

В 2015 году, при составлении перечня документов, имеющих право храниться в Архиве А.М. Горького, но ещё не прошедших научное описание и каталогизацию, были обнаружены записки из зала, адресованные «тов. Халатову» после его доклада о Максиме Горьком.

Доклад был, вероятно, прочитан дважды: 19 и 20 марта 1928 г. в Нижнем Новгороде в помещении Драматического театра, после чего в президиум собрания от слушателей из зала были поданы записки. Эти записки в количестве 110 штук поступили в Архив А.М. Горького из Центрального государственного литературного архива (Ф. № 140. – Горьковское собрание. Ед. хр. 345). Так первоначально, до реорганизации, назывался Российский государственный архив литературы и искусства. Поскольку Центральный государственный литературный архив (ЦГЛА) был основан в 1941 году, частично на базе коллекций и собраний Государственного литературного музея, то *время поступления* записок из Горьковского собрания в Архив А.М. Горького можно отнести либо к периоду создания ЦГЛА, либо к периоду возвращения горьковского архива из эвакуации, а именно после 10 мая 1945 года [1, с. 28]. Ведь в 1954 году Центральный государственный литературный архив (ЦГЛА) переименован в ЦГАЛИ СССР, а в 1992 году – в РГАЛИ.

При поступлении материал был просмотрен и определён в «особое хранение». Позже заведующая Архивом А.М. Горького Серафима Сергеевна Зимина разделила записки на две части, поместила в разные конверты [2].

Конверт первый озаглавлен Зиминой так: «Данные записки-вопросы можно было бы передать на общее хранение, но вряд ли целесообразно от-

рывать их от более сложных записок, относящихся к биографии и творчеству А.М. Горького».

Второй конверт озаглавлен Зиминой следующим образом: «Записки-вопросы о жизни и творчестве Горького сложного характера».

Начнем знакомство с записок сложного характера из второго конверта. Их 79 штук. Тематически они подразделяются на несколько групп. Для знакомства с содержанием записок будет удобнее рассматривать каждую тематическую группу отдельно с иллюстрацией из самых характерных записок. Комментирование записок, как нам кажется, отвлечет от тематической систематизации. Научное осмысление материала записок необходимо, но должно стать темой следующей статьи. Вот основные темы с текстовыми иллюстрациями (стиль и грамотность текста записок не изменены нами, правописание некоторых частиц оставлено соответствующее двадцатым годам, недописанные слова раскрываются в угловых скобках):

1. Причины отъезда Горького из России. «Докладчику. Почему уехал Горький из СССР? В результате недовольства советскими порядками, или в связи со своей болезнью?». «Существует мнение, что Горький уехал из Сов. России лишь только потому, что расходится с партией по ряду вопросов о нашей революции».

«Докладчику. Правда ли, что Горький уехал лечиться, а не вследствие своих "ошибок"? **».** «Халатову. Тов. Халатов! Только ли болезнь заставила Алексея Максимовича покинуть в 1921 г. СССР. Не было-ли здесь более важных причин для отъезда? Небольшие разногласия Горького с партией – разве Вы не считаете одной из причин этого отъезда?»

2. Причины возвращения Горького в СССР.

«Докладчику. **Что больше побуждает т. Горького приехать сюда – интерес в СССР, ~~ИЛИ ОКОНЧАНИЕ ЕГО БОЛЕЗНИ~~ или желание увидеть старых знакомых и мест, или окончание болезни?».**

«Докладчику. Горький приедет только побывать, или вернётся совсем? Почему он так долго не возвращается в Россию?»

«В президиум. Не клеймит-ли Горький бело-эмигрантскую печать только потому, что он хочет приехать в СССР ДЛЯ НАБЛЮДЕНИЙ в своей дальнейшей работе, а для этого иметь оправдание перед рабочим классом: "Я-де тоже на вашей стороне"???»

3. Взаимоотношения Горького и Ленина.

«Докладчику. Тов. Халатов! Горький в 1918–1919 году выступал против большевиков, считая их насильниками, которые принесли власть на штыках и пр. Как реагировал тогда на это Ильич и как расценивает теперь сам Горький свои выступления того периода?».

«Т. Халатову. Почему В.И. Ленин в одном из своих отзывов о Горьком говорил, что Горький далёк от понимания того, что делается в Советском Союзе?»

«Докладчику. Какие разногласия были у М. Горького с В.И. Лениным перед отъездом Горького за границу?»

«Т. Докладчику. **Вы говорите, что Ленин оставил глубокий след в жизни и творчестве Горького – скажите, в чём это видно? Слушатель»**

«Докладчику. Что писал Горький по отношению смерти Владимира Ильича, как он реагировал на смерть Ильича?»

4. Партийность Горького: **история вопроса.**

«т. Халатову. Что отделяет М. Горького от ВКП(б)? Почему он не член её?» «Почему Горький безпартийный!?»

«ПОЧЕМУ ГОРЬКИЙ НЕ ЧЛЕН ВКП(б)?»

«Докладчику. **Горький был членом РСДРП <u>или нет</u>? Вы сказали о ссылке Горького в Арзамас. Это какой <u>губернии</u>?»**

«Докладчику. Почему, несмотря на то, что Горький верит в творческую мощь пролетариата, он не член ВКП(б)? Почему он не в рядах партии пролетариата? Болезнь?!!! Но, ведь, отнюдь не все члены ВКП(б) здоровы, а даже в большинстве своём – наоборот».

«Докладчику. Почему Горький не вступит в Коммунистическую партию? Неужели его "ошибки" настолько велики, что мешают ему в этом?»

«Т. докладчик! Что мешало Горькому вступить в ряды ВКП(б), несмотря на его пролетарское происхождение? Сближение его с Ильичём, участие на Лондонском съезде и т.п.?».

5. Политические взгляды Горького:

«Каково было отношение Горького к военному коммунизму?»

«Докладчику. А как характеризовал М. Горький Ленина и др. коммунистов в своих "Несвоевременных мыслях" в 1917 году?»

«ХАЛАТОВУ. Почему это Максим Горький так здорово чесал в своей критике советских комиссаров, как Луначарского и др., в своём сочинении "Несвоевременные мысли"! Партийный ли он? Почему нет?»

«Докладчику. Почему Горький, будучи великим художником и обладающий большим умом, в 1905 г. пошел, как назвал Влад. Ильич, по реакционному уклону "богоискателей"?».

«Докладчику. Почему Горький не перейдёт вполне на сторону Сов. Власти?».

«Докладчику. **Как смотрит Ал. Макс. На нашу партийную разногласию?»**

«Был ли Горький связан с взглядами <u>меньшевиков</u>?»

«Докладчику. **Считаете ли Вы Горького марксистом?»**

«Докладчику.

1). Состоит ли в последнее время Горький в какой-либо революционной партии?

2). Чем объяснить расхождения Горького с коммунистической партией?».

6. Отношение Горького к рабочему классу.

«Докладчику. Как сейчас смотрит Ал. М. на конечную цель пролетариата, социализм?»

«Призыв Горького к борьбе есть призыв чистого индивидуалиста. Как же он мог сойтись с Лениным по вопросу о рабочем классе, его роли в революции?»

«Докладчику. **Чем объяснить возникновение колебаний М. Горького по вопросу о деле пролетариата?»**

«Разграничивал ли Максим Горький народ и рабочий класс?! Как он относился к пролетариату?»

«Где видно в настоящем, чтоб Горький отдался навсегда и полностью рабочему классу, как, например, Вл. Ильич и другие. Укажите, пожалуйста, на одно произведение Горького, где он выступает абсолютно как пролетарский писатель».

7. Отношение Горького к интеллигенции.

«Халатову. Какое отношение Максима Горького к интеллигенции, её роли в нашей пролетарской революции – в настоящее время».

8. Отношение Горького к Октябрьской революции.

«Докладчику. Вы говорили, что Горький – соратник в борьбе за революцию. Почему же в 1917 г., в момент наивысшего революционного подъёма, он стоял в сторонке? Придирался к таким пустякам, как Университетские значки, говоря, что они "продолжат своё существование"».

«Докладчику.

Ответьте!

Как-то не увязывается ошибка Горького перед Октябрьской революцией в неверии в творческие силы пролетариата, с той идеализированной связью его с революционным движением, как лично, так литературно.

9. Отношение Горького к СССР.

«Почему Максим Горький не живёт в СССР?

У нас есть тоже места не хуже Италии. Например, Крым, Кавказ и т.д. Может быть, Максим Горький не совсем откровенно относится к нашим коммунистическим идеям, к нашей новой жизни? 20 марта 1928 г.».

10. **Вопросы художественного творчества Горького**:

«Т. Халатов! Говоря о последнем произведении, вы подразумеваете, по-видимому, "**Жизнь Клима Самгина**"? Нет, нам, пролетарской молодёжи, эта книга покажется вроде "пары штанов на троих" надо сделать что-нибудь <с героем книги>».

«В сколько лет Горький написал "**Макар Чудра**"?»

«Докладчику. Отразилось-ли "богостроительство" в художественных произведениях Горького? Если да, то где? И какова худ<ожественная> ценность этих произвед<ений>? Студентка».

«Почему в **«Несвоевременных мыслях»** больше всего достаётся комиссарам, например, Луначарскому?»

11. Вопросы о месте и роли Горького в современном литературном процессе.

«Кто есть Горький – *попутчик* или *пролетарский писатель*?»

«Вы называете Горького пролетарским писателем. На основе понимания сущности пролетарской литературы, его нельзя назвать пролетарским писателем, т.к. его творчество не отражает пролетарской социально-психологиче-

ской устремлённости. Это, конечно, не исключает огромного революционного значения его творчества и близости к рабочему классу».

«Кто более пролетарский писатель – Горький или Серафимович?; Если Горький – «пролетарский писатель, то, ведь, Вересаев тоже – так? В каком томе сочинений Ленина можно найти отзыв о Горьком как о пролетарском писателе?»

«Вы говорите, что Горький был писателем раб<очего> кл<асса>. А нельзя ли сказать, что он был больше писателем люмпен-пролетариата, чем и объясняются его колебания во время Окт<ябрьской> рев<олюции>? Его непонимание сути Окт<ябрьской> рев<олюции>. Вы почему-то на этом не остановились».

«К каким писателям относится М. Горький – к "попутчикам" или пролетарским? Находится ли в первый период творчества Горький под каким-нибудь литературным влиянием?»

«Есть ли у Горького будущее? Ведь он уже не знает Советской России. Он устарел для нашей жизни».

«Где же у Горького может быть "громадное, колоссальное будущее", как говорите вы, ведь ему 61 год, плюс он 6 лет не был в России, у него нет художественного запаса материала, ведь он только может жить на далёком юге».

«Докладчику. «Имел-ли на Горького влияние какой-либо писатель?»

«Т. Халатову.

Т. Халатов,

Будьте добры, скажите, почему о Горьком так мало говорили до настоящего времени, октябрь 1924–1925–1926–1927 гг., а сейчас стали говорить так много? Не есть-ли это перегиб палки, как к 60-летней годовщине, а после будут будни, и мало будут ценить его, как это было за последнее время? 20/III – 28 г.». (Подпись-автограф).

«Не из-за того ли читают Горького, чтобы попасть в ВУЗ. Ведь это требует вузовская программа?».

12. Кроме того, встречаются и конкретные факты, требующие комментария.

1). «Тов. Докладчик! Объясните, почему Алексея Максимовича не преследует итальянская буржуазная пресса за его революционные произведения и связь с Советским Союзом?»

2). «Почему прежде, в 21–23 гг. на Горького печатались и критические статьи, а теперь только одни хвалебные?».

3). «Что заставило Горького написать статью с обращением к т. Муралову, по делу артели "Вольное дело" (на самом деле «Валяное дело». – *Е. М.*), опубликованную в "Нижегородской Ком<муне>"? (Речь идёт о письме А.М. Горького Муралову. См.: «Нижегородская Коммуна», 1928, № 53 от 2 марта). Было ли это польщенное самолюбие, или действительно "туфли помогли"?»

Что сделал **Муралов** по ходатайству А.М. Пешкова?»

4). «Подражает ли Горькому **Бибик**?»

5). «Как относится Горький к **символистам и футуристам**?»

6). «Как Горький относится к **Есенину**?»

7). «Кто прав в оценке произведений **Л. Толстого – Фрунзе** или Госиздат, и почему у них разногласия?»

8). «На днях в “Правде” было опубликовано письмо в редакцию Горького, где он возмущается **рецензией Крупской о книге Чуковского**. Скажите, о какой книге шла речь и кто же прав – Горький, или Крупская?».

9). «Докладчику. Что хотел сказать **Горький** своим **письмом в губисполком,** помещённом недавно в Ниж<егородской> Ком<муне>?».

10). **О стоимости книг Горького**.

«Друг мой. Вы всё говорите и пишите, что нужно хорошо относиться к начинающим, а в результате ничего не делаете. Книги дороги. Чтобы купить её нужно неделю голодать <вычерк>; в результате [т<уберкулёз>] < нрзб. >, и через пять лет могила. Нет, друг мой! Трудно нам, рабочим, которые работают и учатся, серьёзно учатся». **И тут же: «Сколько берёт Горький за свои произведения с нас? Мне кажется, он здесь безжалостен к рабочим».** «Мы считаем произведения Горького хорошими и ценными, и рекомендуем читать рабочим. Но эти произведения не по карману рабочему, и он их, в силу этого, не читает. Шутка-ли, заплатить 36 руб., или, хотя, за “Клима Самгина” 4 рубля».

11)**. «**Каково отношение Горького **к Ромену Роллану?**»

«Почему Горький, не зная **Ромена Роллана**, посвятил ему “дело Артамоновых”?»

12). «Докладчику. Почему Горький в своей автобиографии ничего не говорит о **Шаляпине**; ведь они оба вышли из низов, а также между ними расхождение. Как это получилось?»

«Докладчику. Какие отношения Горького и **Шаляпина** после разрыва последнего с СССР?». ***Есть боле радикальная формулировка***: «Как отнёсся Максим Горький к Шаляпину, который, как известно, перешёл в контрреволюционный лагерь».

«Докладчику. **Какое значение для масс имеет проведение юбилеев вообще и, в частности, юбилея Горького?** Ведь его и так все знают». [Небольшой ко*мментарий для понимания вопроса, заданного в записке:* Вопрос нижегородцев мог быть вызван подготовкой двух, следующих один за другим юбилеев А.М. Горького**.** В 1927 году в СССР отмечали 35-летие литературной деятельности Алексея Максимовича Горького. По свидетельству многих источников, в Нижнем Новгороде этот юбилей был отмечен рабочими и интеллигенцией особенно широко. На многочисленных собраниях трудящихся выносились резолюции, приветствия великому земляку, писались коллективные письма в Италию, приглашения приехать на родину. В местных газетах и журналах печатались статьи о писателе, воспоминания о нем современников, в школах и вузах организовывались литературные кружки имени А.М. Горького, выпускались специальные «горьковские» рукописные журналы.

Когда стало известно, что в 1928 году Алексей Максимович собирается возвратиться в Советский Союз, местная нижегородская общественность решила отметить это событие рядом крупных общественных мероприятий. Тем более что приближалась другая юбилейная дата – исполняющееся в марте 1928 года 60-летие со дня его рождения. По инициативе руководящих партийных и советских организаций города был создан Общественный Комитет по проведению юбилея А.М. Горького. Имя Горького было присвоено нескольким предприятиям, клубам, школам. Нижегородское научное общество краеведения и его литературная секция 29 декабря 1927 года внесли в Общественный Комитет предложение отметить юбилейную дату А.М. Горького созданием в Нижнем Новгороде Литературного музея его имени] [3]. «Будьте добреньки ответить, **правда-ли, что Горький в Италии имеет свою собственную виллу?** Мне приходилось прочесть ещё в ст<арой> [Красной ниве (?)]:"Горький на юге Италии в своей собственной вилле"?».

13. « **Какая семья** сейчас у Горького?»

14. «Докладчику. Почему Вы **ничего не сказали о влиянии** на Алексея Максимовича его **отца и матери**?».

15. «Что делает за границей, и какую работу ведёт там **Куприн**, и какие его произведения вышли в ближайшее время, или нет их?». «Где революционность в **"Поединке" Куприна**?»

16. Что же предлагает Горький **для уничтожения социального зла**?

Вопросы из второго конверта, а их 31, – имеют самый безобидный характер и касаются, например, возможности начать переписку с Горьким; **интересуются,** «сколько дней идёт письмо в Сорренто из Нижнего?». Вопросы также **содержат просьбу** организовать встречу с Горьким, после его приезда в СССР, для студенчества**; предлагают написать** приветственное письмо Горькому «от настоящего собрания»**; интересуются** литературными планами писателя**; спрашивают:** «Вышла ли в печать повесть Горького "40 лет", выдержки из которой печатались в "Известиях" под заглавием "Жизнь Клима Самгина"»? – и т.п.

Анализируя материал записок, можно сказать, что многие вопросы были вызваны незнанием реальных фактов литературной жизни и биографии Горького. Тематика этих вопросов (мы не знаем ответов Халатова) позволяет судить о восприятии советской общественностью личности Горького. Как видим, оно было неоднородным. Безусловно, важным фактором является состав аудитории. Записки подавались без подписи, но по характеру задаваемых вопросов и единичным подписям, можно сказать, что на лекцию пришли студены, рабфаковцы, рабочие нижегородских заводов и мелкая номенклатура из разных административных и партийных сфер. Нам пока не удалось разыскать текст доклада Халатова, но, судя по вопросам к нему, он не раскрыл в нём всю глубину творческих и личных противоречий А.М. Горького. Возможно, это и не было его задачей. Ведь доклад Халатова является прямым пропаган-

дистским ходом партии, связанным с подготовкой кампании по возвращению Горького в СССР. Этому предшествовало соответствующее распоряжение.

Приближающийся юбилей А.М. Горького заставляет нас вновь обратиться к историческому эпизоду возвращения Горького в СССР. Ведь вопросы, заданные в 1928 г. А.Б. Халатову, остаются для социума актуальными до сих пор и влияют на формирование общественного признания и современного статуса писателя. Разумеется, полный мировоззренческий и гражданский портрет Горького в литературоведческом сообществе и общественном сознании будет сформирован только после выхода в свет публицистической серии Полного собрания сочинений писателя.

Что же касается записок, то есть ещё одна, сугубо практическая причина обратить на них внимание – это их плохая сохранность. Они написаны простым карандашом на клочках бумаги, оторванных от газет, вырванных из тетрадей и блокнотов. Размеры записок очень малы (бумагу тогда ценили, её было немного), а карандаш почти угас. Иногда приходилось сканировать записки, чтоб хоть что-то разобрать в них. Кроме того, писали их буквально «на коленке», от этого почерки становились весьма трудно читаемыми.

Список литературы

1. Прополянис Г.Э. Архив А.М. Горького (к 70-летию со дня основания). – М.: ИМЛИ РАН, 2007. – 142 с.

2. АГ. БИО 2-37. Записки из зала, поданные в Президиум собрания на лекции А.Б. Халатова о Максиме Горьком 19 и 20 марта 1928 г.

3. Сигорский А.В. Литературный музей А.М. Горького. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.biografia.ru/arhiv/otvorgor15.html

ON THE NOTES FILED BY A.B. KHALATOV DURING HIS REPORT OF GORKY IN NIZHNY NOVGOROD, 19-20 OF MARCH 1928.

E. Matevosyan

The notes filed by A.B. Khalatov during his report of Gorky are classified according to topics and comments. Recreates the story of the emergence and features of storing collections of notes in the Archives of A.M. Gorky. Examines cultural, historical, and biographical aspects of the introduction into scientific use of this collection.

***Keywords*:** A.B. Khalatov, A.M. Gorky, “Untimely thoughts”, “The Life of Klim Samgin”, “The life-work of Artamonov”, the Great October Socialist Revolution, V.I. Lenin, the proletariat, the VCP(b), socialism, USSR, GOSIZDAT, “passenger”, proletarian writer, Romain Rolland, F.I. Shalyapin, S.A. Esenin, A.I. Kuprin, A. Serafimovich, A.P. Bibik, V.V. Veresayev, Italy, Nizhny Novgorod.

УДК 82.09

ЭПИГРАФ, «РАСТВОРИВШИЙСЯ» В РОМАНЕ. К ВОПРОСУ МУЗЫКАЛЬНОГО ОФОРМЛЕНИЯ ЭКСПОЗИЦИИ ЛИТЕРАТУРНОГО МУЗЕЯ

© 2016 г

Е.М. Уткина
Государственный музей А.М. Горького
danco6@yandex.ru

Поступила в редакцию 01.09.2016.

Данная статья – попытка прочтения романа А.М. Горького «Жизнь Клима Самгина» через сопоставление с оперой Н.А. Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии», музыкальный фрагмент которой писатель задумывал взять в качестве эпиграфа к первой части книги. Цель – показать, как неосуществленный замысел повлиял на «звучание» произведения, задача – обосновать способы передачи истории эпиграфа к итоговому роману А.М. Горького теми средствами, которыми располагает Литературный музей Нижнего Новгорода. Использование метода сравнительно-сопоставительного анализа позволяет обосновать идею типологической общности структуры литературного и музыкального произведения, что даёт возможность новой интерпретации «прощального» романа Горького, в новом ракурсе представить знаменитую Китежскую легенду, ставшую одним из символов литературы и искусства эпохи Серебряного века.

Ключевые слова: А.М. Горький, Н.А. Римский-Корсаков, музыкальный эпиграф, роман «Жизнь Клима Самгина», «Сеча при Керженце», Китежская легенда.

Эпиграф – короткий текст, являющийся изречением или цитатой, которая предпосылается основному тексту произведения, направляя таким образом восприятие его читателем. В эпиграфе может быть заложена самая различная информация, как содержательная, так и интенциональная, транслирующая авторскую точку зрения. Источником эпиграфа могут стать литературные, научные, религиозные произведения, письма, мемуары, вербальные образцы народного творчества. Как и заглавие, эпиграф представляет собою явный авторский знак, акцентирующий внимание читателя на определённой ситуации или образе.

Как отмечает О.С. Крюкова в статье «Эпиграфы у Горького», «у Максима Горького эпиграфы немногочисленны, хотя достаточно распространены реминисценции, аллюзии и другой ассоциативный фон» [1, с. 468]. Исследователь выделяет у писателя такие разновидности эпиграфов, как жанрово-уточняющий, эпиграф-тезис, диалогический эпиграф.

Известно, что Горький в своем творчестве предпринимал попытки обратиться к уникальному виду эпиграфа – нотной записи, который нечасто встречается в литературе[1].

В начале своей работы над романом «Жизнь Клима Самгина» (1925) писатель собирался дать эпиграфом к первой части книги музыкальную фразу из оперы Н.А. Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии». Как видно из материалов Архива Горького (Москва), для писателя на нотном листе были выписана основная мелодия из «Сечи при Керженце» – 4 такта т.н. «русской темы» симфонического антракта из III акта оперы. Ноты, название оперы, имя композитора написаны неизвестной рукой. Предположительно, ноты написаны И.А. Добровейном и датируются сентябрем 1925 года, по времени его пребывания у Горького в Сорренто Позднее рядом рукою Горького будет указано: «Эпиграф к роману «Клим Самгин», с последующей припиской: «не нужен» [2, с. 15].

Известный исследователь творчества М. Горького И.С. Нович в книге «Художественное завещание Горького» (1968) указывает на то, что «при создании «Жизни Клима Самгина» писателя привлекало не религиозно-философское содержание предания, а прежде всего героико-эпическое звучание оперы – именно сечи при Керженце. И уже в этом смысле интересна сама мысль о возможности осветить литературное произведение музыкальным эпиграфом» [3, с. 431]. Действительно, Горький выстраивает свой роман-эпопею подобно монументальному симфоническому произведению, с обилием параллелей и сцен-лейтмотивов. Даже несмотря на то, что от музыкального эпиграфа Горький отказался, при внимательном прочтении можно заметить, что музыкальная тема возникает в тексте книги, эпиграф словно «растворяется» в романе, «проявляясь», подобно мифическому Китеж-граду.

«Самая слабая опера Римского-Корсакова талантливее лучшей оперы Верди», – заявляет один из главных героев романа «Жизнь Клима Самгина», революционер Степан Кутузов, человек, прекрасно знающий и понимающий музыку [4, с. 237]. Сам Горький нередко слушал музыку Римского-Корсакова, Грига, Шопена, Рахманинова в исполнении талантливого пианиста И.А. Добровейна (Барабейчика), в репертуаре которого были и его собственные фортепианные транскрипции фрагментов русских классических опер. Как отмечал художник И.Н. Ракицкий, с 1924 года живший в семье Горького, Алексей Максимович «больше всех других переложений любил слушать «Сечу при Керженце» [5, с 53] (изображающую схватку татар с русскими), которую музыковеды называют одной из вершин творчества Римского-Корсакова.

На рубеже XIX–XX веков народная легенда о граде Китеже стала особенно популярной в России и послужила основой для многих произведений искусства.

В основе легенды – исторические события: вторжение на Русь монголо-татар под предводительством хана Батыя (1237), битва на реке Сить (1238), разорение земель Владимира и Суздаля и гибель князя Юрия Всеволодовича, основателя Нижнего Новгорода, и его семьи. В народном сознании этот исторический эпизод получает мистическое преломление: Господь спасает град Китеж, сделав его невидимым и превратив в место идеальной жизни. Ки-

тежская легенда, сочиненная предположительно в заволжских скитах, стала известна в образованных кругах России благодаря роману П.И. Мельникова-Печерского «В лесах» (1871), а святое место – озеро Светлояр в Нижегородской губернии, где происходили чудесные события, стало духовным центром старообрядчества.

В творчестве Горького предания о граде Китеже возникали неоднократно. Так, во второй части автобиографической трилогии – повести «В людях» – писатель приводит легенду в стиле былины, рассказанную Алёше Пешкову его бабушкой, Акулиной Ивановной, а также упоминает сюжет о Китеже в романе «Фома Гордеев» и очерке «Н.А. Бугров». К Китежской легенде Горький вновь обращается в процессе работы над романом «Жизнь Клима Самгина», в котором задумывает показать 40 лет российской истории, наполненной социальными катаклизмами и революциями.

В поисках созвучия романа и оперы обратимся к жанровому определению произведений. Римский-Корсаков называет свое произведение «сказание» (рассказ исторического или легендарного содержания). Горький дает книге название «Жизнь Клима Самгина», определяя его жанр как повесть (т.е. описание жизни, подобно житиям в древнерусской литературе). И сказание, и повесть относятся к эпическим жанрам. «Эпос – в широком и общем смысле… есть искусство монументальных, социально-исторических обобщений, искусство, изображающее общество, народ в решающие моменты его исторического развития» [6, с. 274].

Исследователи творчества Римского-Корсакова находят в «Сказании о граде Китеже…» философскую и музыкальную интерпретацию темы Апокалипсиса, подсказанную композитору критиком В. Стасовым. Так, сцены нашествия вражеских полчищ уподобляются в опере зловещим и величественным картинам Апокалипсиса, а в симфонической картине «Сеча при Керженце» главенствуют мотив и ритм скачки, типичный для воплощения апокалиптических «всадников» в других видах искусства [7, с. 93].

Апокалиптические идеи, прозвучавшие в «Китеже», были характерны для культуры России рубежа XIX–XX столетий, когда в стране происходили грандиозные по своим масштабам исторические события. Предчувствие надвигающейся катастрофы повлияло на развитие науки, искусства, философской и религиозной мысли. Эти настроения нашли отражение в мироощущении и творчестве и композитора Н.А. Римского-Корсакова, и писателя А.М. Горького.

Обращаясь к сюжету оперы «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии» мы видим, что горестная судьба постигает Малый Китеж – город, в котором живут и правят спесивые и коварные «лучшие люди», порождение города – бражник и предатель Гришка Кутерьма. Иная судьба у Великого Китежа, который выставляет навстречу врагу своё воинство и принимает смерть ради всеобщего спасения.

В романе «Жизнь Клима Самгина» мы также находим противопоставле-

ние мира отживающего и мира нового, где изображение российской жизни в переломные исторические моменты сопряжено у Горького с мечтой о преображении мира и человека.

Велико сходство и в психологической атмосфере произведений: потеря духовных идеалов, отрицание христианства, и в то же время внутренняя потребность в вере, характерная для русского человека. Римский-Корсаков в опере рисует нам яркий отрицательный образ Гришки Кутерьмы, приведшего полчища татар к Великому Китежу, и образ девы Февронии, чистой и высокой души, способной на прощение. Горький не мог смириться с утратой веры русским человеком, в котором живет «душа славянина», способная «вспыхнуть красиво и ярко», но не готовая «к самозащите от ядов, привитых ей, отравляющих её силы» [8, с. 103]. Поэтому в героях его итогового романа – в образах Самгина, Лютова, Инокова и многих других – показана неоднородность представлений о вере и различные пути приобщения к ней.

В сюжете оперы мы видим, как символично представлена в легенде о Китеже тема колокольного звона, дарующего чудесное спасение городу, ушедшему под воду при приближении врага, звона, пробуждающего чувство раскаяния Гришки Кутерьмы. Этот звон слышен просветлённым людям в тихую погоду из-под вод озера Светлояр. В романе звон колоколов также символичен. Через него происходит приобщение Самгина к православной вере, в пасхальную ночь, когда «всюду ослепительно сверкали огни иллюминаций, внушительно гудел колокол Ивана Великого, и радостный звон всех церквей не мог заглушить его торжественный голос <…> можно было подумать, что сотни медных голосов наполняют воздух светом, а церкви поднялись из хаоса домов золотыми кораблями сказки» [9, с. 316–317].

Предание о Китеж-граде породило сравнение озера Светлояр с «русской Атлантидой». В свою очередь Б. Пастернак в одном из писем к А.М. Горькому заметил про роман «Жизнь Клима Самгина»: «Странно сознавать, что эпоха, которую Вы берете, нуждается в раскопке, как какая-то Атлантида <…>» [10, с. 395].

В творчестве Н.А. Римского-Корсакова опера «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии» – четырнадцатая по счёту – занимает особое, кульминационное положение по масштабности, глубине проникновения в русскую историю, русский характер. Созданный в 1903–1905 годах, «Китеж» тесно связан с операми, ранее написанными композитором. В то же время «Сказание» занимает совершенно исключительное место в оперной музыке значительностью темы на материале одного из самых трагических моментов в истории русского народа (нашествие татар в XIII в.) и поднимает важные нравственные вопросы. Либретто к опере написано В.И. Бельским по мотивам древнерусских сказаний. И композитор, и либреттист проводили в опере тему мужества и самоотверженной любви русского народа к Родине, которая кульминационно проявилась в героической «Сече при Керженце» и в сцене бегства татар при виде отражения в озере исчезнувшего града Ките-

жа. «Сказание» сочетает в себе эпос и лирику, героические и фантастические мотивы народной поэзии, демонстрируя галерею ярких национальных типов.

Композитор Н.А. Римский-Корсаков видел в этой опере некий итог своей музыкальной жизни. Одно время он даже думал не давать «Сказание» театрам и оставить его произведением, завещанным быть исполненным уже после смерти автора.

Для писателя А.М. Горького его роман оказался «прощальным»: работу над книгой «Жизнь Клима Самгин» он начал в 1925 году, писал его почти 12 лет, но завершить так и не успел. Горький был уверен, что сокровенный смысл романа смогут постичь только потомки. Его роман-завещание поистине неисчерпаем и хранит огромный потенциал художественных и философских идей.

В Литературном музее – филиале Государственного музея А.М. Горького в Нижнем Новгороде – один из залов (зал № 8, завершающий экспозицию) посвящен роману А.М. Горького «Жизнь Клима Самгина». В 1970-е годы, когда создавалась экспозиция зала, её автор, заместитель директора по науке А.В. Керимова, предполагала введение вопроса об эпиграфе в подтему под названием ««Жизнь Клима Самгина» как историческая хроника», но это предложение было отклонено как углубление в литературоведческую тему [11].

Сегодня все большую популярность приобретает интерактивная работа, музейный диалог с посетителем, в том числе использование в экспозиции различных технических средств. Введение звукового контента способно воссоздать скрытый план экспозиции, несущий в себе глубинный смысл. Звучание музыкальной фразы эпиграфа (4 такта) или музыкального антракта (4–7 минут) поможет разнообразить показ итогового романа Горького, внеся неожиданную звуковую «интеллектуальную загадку» для посетителя.

Кроме того, тема Китежа созвучна общей идее экспозиции Литературного музея, где рядом с именем А.М. Горького представлены имена писателей П.И. Мельникова-Печерского, В.Г. Короленко, художника П.М. Боклевского, что позволяет рассказать об одной из красивейших русских легенд, основанных на нижегородской истории и повлиявшей на литературу и культуру эпохи Серебряного века.

«Растворенный» в романе «Жизнь Клима Самгина» эпиграф из оперы «Сказания о невидимом граде Китеже и деве Февронии» «проявляется» в тексте произведения и как музыкальный эпиграф может быть использован в музейной работе в процессе освоения музыкального оформления экспозиции Литературного музея, позволяя полнее представить и по-новому раскрыть творчество А.М. Горького – художника и мыслителя.

Примечание

Среди музыкальных эпиграфов в литературе можно назвать следующие:

Куприн в эпиграфе к рассказу «Гранатовый браслет» использовал первую нотную строку из второй сонаты Бетховена «L.van Beethoven. 2 Son. (op. 2. № 2) Largo Appassionato»; знаменитый оперный певец Тито Гоби взял в качестве эпиграфа к мемуарам «Моя жизнь»

нотную строку с аккордами, под которые выходит барон Скарпиа в 1-м акте «Тоски» Дж.Пуччини; у Николая Огарёва с нотной строки, написанной рукой автора-музыканта, начинается стихотворение «В тиши ночной аккорд печальный…»; ноты вписаны в текст поэмы Маяковского «Война и мир»; Б. Пастернак воспроизводит основную тему Интермеццо Брамса, ор. 117, № 3, *до-диез минор*.

Список литературы

1. Крюкова О.С. Эпиграфы у Горького / Человек и мир в творчестве М. Горького. Горьковские чтения-2006. Мат-лы Межд. конф. – Н. Новгород: Изд-во ННГУ, 2008. – С. 468–472.

2. Горький А.М. Полн. собр. соч.: В 25 т. Худож. произв. – М.: ИМЛИ РАН, 1976.

3. Нович И.С. Художественное завещание Горького. – М.: Сов. писатель, 1968. – С. 431.

4. Горький А.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. – М.: ГИХЛ, 1949–1956. – Т. 19.

5. Рацкая Ц. Музыка в жизни и творчестве А.М. Горького. – М.: Музыка, 1985.

6. Волков А.А. Художественный мир Горького (Советские годы). – М.: Современник, 1978. – с. 274.

7. Серебрякова Л. «Китеж»: откровение «Откровения» // Музыкальная академия. –1994. – № 2. – С. 93.

8. Горький А.М. Две души / М. Горький. PRO ET CONTRA. – СПб.: РГХИ, 1997.

9. Горький А.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. – М.: ГИХЛ, 1949–1956. – Т. 20.

10. Гавриш Т.Р. Проблема романного сознания (К вопросу о жанре «Жизни Клима Самгина» / Творчество Максима Горького в социокультурном контексте эпохи. Горьковские чтения – 2004: Мат-лы Межд. конф. – Н. Новгород: Изд-во ННГУ, 2006. 597 с.

11. Идейно-тематическое содержание экспозиции зала № 8 (тематическая структура) / Научный архив ГМГ. – № 1041.

EPIGRAPH, "DISSOLVED" IN THE NOVEL. TO THE QUESTION OF MUSICAL ARRANGEMENT OF THE LITERARY MUSEUM EXPOSURE

E. Utkina

This article contains an attempt to interpret A.M. Gorky's novel "The Life of Klim Samgin" through comparing it to N.A. Rimsky-Korsakov's opera "The Legend of the Invisible City of Kitezh and the Maiden Fevroniya". A musical fragment of this opera was intended to be an epigraph to the first part of the book. The aim of this article is to study the influence of the unfulfilled idea to the "sounding" of the novel and to describe the way to tell the story of the epigraph to A.M. Gorky's final novel by the means of the Literature Museum (Nizhny Novgorod). Comparative analysis of literature and music pieces of work leads to discovering the common features in the novel and the opera, which gives an opportunity to expand the understanding of Gorky's "farewell" novel and to see the famous Kitezh legend from a new perspective. This legend became one of the symbols of the Silver age of literature and art.

Keywords: A.M. Gorky, N.A. Rimsky-Korsakov, the musical epigraph, the novel "The Life of Klim Samgin", "Battle of Kerzhenets", Kitezh legend.

УДК 7.04

«МИЛОМУ СЫНУ, СЕРДЕЧНОМУ ДРУГУ – МАКСИМУ. ОТЕЦ». КНИГИ М.А. ПЕШКОВА И ЛИЧНАЯ БИБЛИОТЕКА М. ГОРЬКОГО

© 2016 г.

М.В. Шилова
Институт мировой литературы РАН имени А.М.Горького
shilow.marina@yandex.ru

Поступила в редакцию 01.09.2016.

В Личной библиотеке А.М. Горького можно выделить книги, связанные с именем Максима Алексеевича Пешкова. Автор статьи, рассказывая о составе мемориального книжного собрания, обращает внимание на тома с пометой «Библиотека Максима Пешкова», приводит дарственные надписи Горького сыну. Исследование этой части личной библиотеки писателя сопровождается обращением к истории его взаимоотношений с сыном. Максим Алексеевич, помимо родственных уз, был связан с отцом дружески, творчески и профессионально: он стал его секретарем, доверенным лицом, переводчиком и фотографом. Горький всегда серьезно относился к воспитанию сына, в своих письмах постоянно проявляя беспокойство о здоровье и настроениях мальчика. Как человек, всего добившийся самостоятельно и рано столкнувшийся с трудностями разного рода, Горький стремился во всем помогать сыну. Внимательно наблюдая за увлечениями сына, формированием его предпочтений в литературе, искусстве, отец старался развить его способности в различных областях. Анализ книг, хранящихся в личной библиотеке, показывает, как внимательно относился писатель к формированию духовного мира сына.

Ключевые слова: М. Горький, Максим Пешков, отец, писатель, сын, библиотека, книги, автограф, письма, музей, экспонаты.

«Мы не загадывали заранее, кто будет: мальчик или девочка, не обсуждали, не выбирали имя. Но как только дитя появилось на свет, Ал. М-ч решительно сказал: “Максим”, отдав тем самым дань памяти своему рано умершему отцу – Максиму Савватиевичу Пешкову»[1], – вспоминала Екатерина Павловна Пешкова. О чувстве взаимной привязанности отца и сына способны рассказать экспонаты Музея А.М. Горького на М. Никитской: сохранившиеся письма, фотографии и книги мемориальной библиотеки.

Необычный особняк, построенный знаменитым Ф.О. Шехтелем в стиле русский модерн, стал для писателя последним домом. Сын с женой и двумя дочерьми жил на втором этаже, куда Горький из-за болезни не поднимался. Удивительной красоты мраморная лестница-волна соединяла комнаты сына с библиотекой отца. Там, стоя на пороге, можно разглядеть живописный

плафон на потолке, резные двери, Церковь Большого Вознесения за окном и переплеты книг за стеклами шкафов. Это последняя библиотека Горького, собиравшего книги всю жизнь. В шкафах красного дерева, изготовленных по чертежам хозяина, множество томов. Среди них – одни из самых дорогих, те, что связаны с памятью о сыне. Исследование этой части личной библиотеки писателя возвращает нас к истории их взаимоотношений.

Максим Алексеевич, помимо родственных уз, был связан с отцом дружески, творчески и профессионально: он стал его секретарем, доверенным лицом, переводчиком и фотографом. Годы, проведенные порознь, впоследствии сблизили отца и сына. Пока Максим рос, им не хватало общения, оба скучали. «В свободную минуту мечтаю о том, как мы с тобою будем летом валяться на горячем песке, два отчаянных бездельника, удить рыбу и ловить шляпами падающие звезды, чем ты, вероятно, еще не занимался. Впрочем, я тоже никогда не пробовал это, но – мы попытаемся!», – писал отец [1, с. 88]. «Я в том письме написал тебе, что хорошо бы нам с тобой покутить, но ты не думай, что я бы для этого хотел бы тебя видеть – это я в шутку сказал. А правда то, что я об тебе очень соскучился и очень хочу с тобой пожить», – признавался сын [1, с. 86].

Максим рос любознательным, подвижным мальчиком. Горький всегда серьезно относился к воспитанию сына, в своих письмах постоянно проявляя беспокойство о его здоровье и настроениях. Как человек, всего добившийся самостоятельно и рано столкнувшийся с трудностями разного рода, он стремился во всем помогать сыну: «…очень мне не хочется, чтобы твоя жизнь сложилась столь же трудно и запутанно. Хотелось бы, чтоб ты полюбил какую-нибудь науку или искусство…» [1, с. 88]. Внимательно наблюдая за увлечениями сына, формированием предпочтений в литературе, искусстве, отец старался развить его способности в различных областях.

Объемные библиотеки, сопровождавшие Горького в течение всей жизни в Н. Новгороде, Петрограде, Капри, Сорренто, Москве привили Максиму любовь к чтению. Отец рано начал дарить сыну книги, журналы, атласы, учебники: «Вот – посылаю каталог изданий Девриена, просмотри его и <…> если найдешь книги, которые нужны тебе, подчеркни их. <…> Послал тебе рождественский номер одного новозеландского журнала, – любопытно?» [1, с. 79].

В последней библиотеке писателя сохранились тома с экслибрисом «Библиотека Максима Пешкова». Среди них: «Альбом картин по географии внеевропейских стран», «Альбом картин по зоологии низших животных», «Альбом картин по зоологии рыб, земноводных и пресмыкающихся», «Альбом картин по зоологии птиц», «Альбом картин по географии растений»; «Гнезда, норы и логовища: Постройки, возводимые без помощи рук, с описанием образа жизни, нравов, привычек и находчивости животных» Д.Г. Вуда; «Жизнь животных» Брэма; «Жизнь животных в фотографиях с натуры. Общедоступная зоология по новому плану. 1000 ил. с фот., в том числе 130 во всю страницу и 25 цв. табл.» Ч.Д. Корниша; «Первобытная культура: Исследования развития

мифологии, философии, религии, языка, искусства и обычаев» Э.Б. Тэйлора; «Животный мир, его быт и среда» В. Гааке; «Краткий курс естествоведения» А.Я. Герда; «Жизнь моря: Животный и растительный мир моря, его жизнь и взаимоотношения» К. Келлера. Эти книги – добротные, прекрасно иллюстрированные издания – должны были помочь мальчику в познании окружающего мира. На некоторых томах Горький оставил полушутливые дарственные надписи. Например, на книге С. Тромгольта «Игры со спичками: Задачи и развлечения» автограф: «*Сынище! Вот хорошая книжка для вечерних занятий. Если ты будешь решать задачи, не заглядывая в решения, – молодчиной назову! А.*»; на фолианте «Птицы Европы: Практическая орнитология с атласом европейских птиц» (Холодковский Н.А., Силантьев А.А. – СПб.: изд. А.Ф. Девриена, 1901): «*Милому моему сыну Максиму. Алексей*».

В немецком издании Кольба Е.Ф.Х. «Большой атлас животного мира: Наглядное обучение для школы и дома» (Штуттгарт: изд. Карла Хоффмана) сохранились надписи Максима на рисунках. Способный мальчик быстро привык к книгам, хорошим иллюстрированным изданиям, возможности открывать мир, листая страницы. «Я довольно много читаю по авиации и очень ею интересуюсь» [1, с. 78], – сообщал он отцу. «Сыне мой – отвечал Горький – искал я для тебя что-нибудь воздушное, но – ничего не нашел, посылаю подводную книгу» [1, с. 80]. Как отец он очень волновался из-за своеобразных увлечений сына. Авиаторство было делом новым и очень опасным. Максим подробно и с воодушевлением описывал полеты, состязания и частые случаи трагических исходов. Отец пытался повлиять на сына, отвлечь его от романтических образов смелых авиаторов: «Если хочешь знать, какие люди наиболее интересны, мужественны и умны, так это ученые-естественники, вроде французов Пастера, Бертело, Де-Лажа, Де Бона. Великолепнейший народ! <…> Аэропланы – оставь, голову сломишь с ними…» [1, с. 80].

Одновременно Горький радовался, что сын так хорошо научился описывать то, что его интересует, что он читает, играет на рояле. «Я читаю “Кому на Руси жить хорошо” и играю на рояле. <…> Спасибо тебе большое за “Евангелие” – мама дала мне его перед Новым годом <…> Мне очень нравится переплет, но я еще самого “Евангелия” не читал. Мне очень хотелось бы выписать несколько книг, которых нет в каталоге…» [1, с. 81]. «Евангелие» Горький выслал на имя Екатерины Павловны, пояснив, что знание этой книги считает необходимым. Сыну он написал о том же: «Ты почитай Евангелие, хорошая книга, и ее надобно знать. <…> Назови книги, которые хочешь иметь, я вышлю или привезу тебе их» [1, с. 83].

Книгу об авиации – Уоркер С. «Завоевание воздуха = (Aviation)». – Пг.: изд. П.И. Левина, 1914. – Максим все-таки получил, причем с дарственной надписью: «*Посылаю тебе сию книгу, может быть, годится? Отец Алексий Пустомяцкий*». Максим, учившийся в Европе, читал по-французски и по-немецки. «*Милому сыну, сердечному другу – Максиму. Отец*» – надписал Горький книгу Schulz Ph.W. Die persischislamische Miniaturmalerei / Ein Beitrag zur

Kunstgeschichte Irans von Ph. Walter Schulz. Bd. 1, 2. Leipzig: Verl. von Karl W. Hiersemann, 1914.

Подбор книг для сына Горький не доверял никому, занимался этим сам. Одно из писем содержит подробный анализ книг, необходимых для чтения подростку. Прочитав присланный сыном список, отец исправил его, объяснив: «не выписал ни одного русского исторического романа, указанного тобою, потому что это все книжки бесталанные и лживые. Со временем я подберу тебе все русские исторические повести и романы, которые можно читать без скуки, без риска вывихнуть мозг и засорить память ложью. Таких книжек очень мало у нас: “Князь Серебряный” Ал[ексея] Толстого, “Чайковский” Гребенки, “Курские порубежники” Маркова, “Черная рада” Кулиша и еще книжки две, три, не более. Да и то, читать их следует, предварительно познакомившись с русской историей, чтоб самому видеть, где автор сочиняет и обманывает читателя. Жюля Верна я выписал все 18 томов, т.е. Полное собрание сочинений <…> Выписал “Природу и люди” с Буссенаром, а Конан Дойля – не советую читать, это, братишка, литература плохая, по ней сыщики воспитываются. Со временем, когда у тебя разовьется вкус к книге, сам увидишь, что я прав. Майн Рида и Сальгари – выпишу, когда узнаю, у кого они изданы лучше. Выпишу и полное собрание сочинений Уэльса; ты прав, он не только не хуже Жюль Верна, но гораздо более художник, т.е. пишет красивее и убедительней. <…> Рядом с этими книгами, т.е. Жюль Верном, Буссенаром и Уэльсом, тебе пора уже читать и серьезную, настоящую литературу, и постепенно я тебе буду ее подбирать. Ты мог бы прочитать с удовольствием “В дурном обществе” Короленко, “Семейную хронику” и “Детские годы Багрова” Аксакова, “Севастопольские рассказы” Толстого, “Поликушку”, “Холстомера”, тургеневские “Записки охотника” и т.д. В этих книгах – правда, а она, друг, всегда интересней и значительнее всех фантазий и сказок. Да и нужнее нам с тобою. <…> Очень мне приятно, что ты любишь читать и хорошо начинаешь разбираться в книгах» [1, с. 85].

Максим действительно понемногу привык давать оценки прочитанному и писателям. «Сегодня я кончил рассказ Короленки “Слепой музыкант”. Чем больше я читаю рассказы Короленки, тем больше они мне нравятся», – писал он отцу из Парижа на Капри в 1911 г. [1, с. 86]. Позднее сообщал из Женевы: «Тут я довольно много читаю. Теперь читаю “Фрегат “Палладу”, уже кончаю. Очень интересно» [1, с. 100]. Иногда авторам доставалось: «Я прочел уже две книжки 1) Купера “Блуждающий огонь”, 2) Эмара “Мас Горка” – оба романа мне очень понравились, особенно “Блуждающий огонь”. Но ни у кого из писателей *по-моему* нет такого глупого, просто дурацкого тона, как у Буссенара, – когда он об чем-нибудь пишет, то ясно видно, что он не понимает, об чем пишет. Но приложение “Чудеса техники” очень интересно» [1, с. 95]. Понравились юному читателю «Князь Серебряный» А. Толстого, «Записки охотника» и «Стучит» И.С. Тургенева. Сравнивая героев «Андрея Кожухова» и «Овода», Максим находил, что «у Овода было гораздо больше силы воли…»

[1, с. 110]. С этим мнением согласился Горький, добавив: «…у западных людей всегда и вообще воля более выработана, чем у нас, славян. Когда я приеду, мы поговорим с тобою об этом подробно, – и об этом, и о многом другом» [1, с. 111–112].

В 1915 г. с посвящением «Сыну моему посвящаю» вышла повесть «Детство» (Пг., изд-во «Жизнь и знание»), составившая XX том Собрания сочинений. Конечно, отцу с сыном не хватало живого общения. Чтение отцовских произведений было особенно важно для Максима. «Я уж давно об тебе соскучился», – признается мальчик, продолжая: «Вчера вечером я читал твои рассказы “Песнь о Соколе” и “Мой спутник”. Первый рассказ мне очень понравился, а в “Моем спутнике” я не понял в конце, куда исчез Шакро, а остальное, то, что я понял, мне страшно понравилось» [1, с. 81].

В письме С.П. Боголюбову Горький просил выслать сыну «…сочинения Фритьофа Нансена; (Старинные) сказания чешского народа (А. Ирасека); этнографические рассказы П. Инфантьева; две книги Гессе-Вартеге: “Китай и китайцы”, “Япония и японцы”; “Кавказские легенды” В. Желиховской; Сандзами Сандзин “Сказания древней Японии”; Свена Гедина “В сердце Азии”; сочинения Жюль Верна в XVIII томах, а также журнал с приложением книг Буссенара» [1, с. 85]. Книги были высланы, часть из них сохранилась в мемориальной библиотеке Горького в доме на М. Никитской: Ф.Нансен «В страну будущего: Великий северный путь из Европы в Сибирь через Карское море». (С портр. автора, 155 рис. и 3 карт. / Авториз. пер. с норв. А. и П. Ганзен. – Пг.: Изд. К.И. Ксидо, 1915); Ирасек А. «Старинные сказания чешского народа». (СПб.: Изд. А.Ф. Девриена, 1899); Гессе-Вартег Э. фон. «Китай и китайцы: Жизнь, нравы и обычаи соврем. Китая». (СПб.: Изд. А.Ф. Девриена, 1900).

Сын тоже дарил отцу книги. В личной библиотеке Горького сохранилось издание – Сервантес Сааведра М. де. Остроумно-изобретательный Идальго Дон Кихот Ламанчский: Соч. М. де Сервантеса. Ч. 1, 2 / Полн. пер. с исп. М.В. Ватсон (с примеч., биогр. очерком и портр. Сервантеса); Рис. дона Рикарда Балака. – СПб.: Изд. Ф. Павленкова, 1907. – с дарственной надписью: «*Дорогому моему папе, Максим. 1911 г. 14 марта*.»

Со временем книги сына и отца соединились в библиотеке на М. Никитской. Максим разделял заботы отца, старался помогать ему во всем, сопровождал в поездках, занимался корреспонденцией, перепечатывал рукописи. Книги, вещи, документы, предметы, связанные с именем Максима Алексеевича Пешкова, стали экспонатами, без которых коллекция Мемориального музея-квартиры А.М. Горького была бы неполной.

Примечания

[1] Из беседы Е.П. Пешковой с жителями села Мануйловка, многочисленными делегациями писателей, музейных работников, учителей из Киева, Полтавы, Миргорода и др. 2 июля 1961 г. Запись Л.П. Быковцевой на конференции по поводу открытия Музея А.М. Горького в Мануйловке.

[2] «Природа и люди» – иллюстрированный журнал науки, искусства и литературы. Издавался с 1889 по 1918 гг. в Москве П.П. Сойкиным.

Список литературы

1. Горький и сын. Письма. Воспоминания / Архив А.М. Горького. – М.: Наука, 1971. –Т. XIII.

"TO THE DEAR SON, THE DEAR FRIEND – MAXIM. FATHER". M.A. PESHKOV'S BOOKS AND PERSONAL LIBRARY OF M. GORKY

M. Shilova

The personal library of A.M. Gorky's books can be identified, associated with the name of Maxim Alexeyevich Peshkov. The author, talking about the composition of the memorial book collection, draws attention to volume with litter "Library of Maxim Peshkov". He leads inscriptions to Gorky's son. The study of this part of the writer's personal library is accompanied by an appeal to the history of his relationship with his son. Maxim A., apart from family ties, was associated with his father friendly, creatively and professionally: he became his secretary, attorney, translator and photographer. Gorky was always serious about the education of his son, in his letters constantly manifesting concern for the health and mood of the boy. As someone who has achieved all its own and soon faced with difficulties of various kinds, Gorky sought throughout to help his son. Closely watching the son's hobbies, the formation of their preferences in literature, art, the father tried to develop his abilities in various fields. The bulk of the library, accompanied Gorky throughout his life in Nizhny Novgorod, Petrograd, Capri, Sorrento, Moscow Maxim instilled a love of reading. The father soon began to give his son books, magazines, atlases, textbooks; the last writer's library preserved volumes bookplate "Library of Maxim Peshkov". Among them, "Album of paintings by geography non-European countries", "Album of pictures of Zoology of the lower animals", "Album of pictures of zoology fish, amphibians and reptiles", "Album of pictures of zoology bird", "Album of pictures of plant geography"; "A short course of natural science"; "Birds in Europe: Prak. birdwatching with an atlas of European birds" (by Kholodkovsky N.A., Silant'ev A.A); "Sea Life: Flora and fauna of the sea, his life and relationships" by K. Keller. These books – sturdy, beautifully illustrated publications – were to help the boy to explore the surrounding world. On some volumes Gorky left half-joking inscriptions. For example, in the book by Tromgolt "Games Match: Objectives and Activities" autograph: "Synische! Here is a good book for the evening class. If you're going to solve the problem without looking at the solution – call a good sport! A". The son also gave a book to his father. The personal library of Gorky remained edition – M. de Cervantes Saavedra. Witty, inventive Hidalgo Don Quixote de la Mancha: Vol. M. de Cervantes. Part 1, 2 / Poly. per. ICP. M. Watson; Fig. Don Ricardo Balaka. – SPb: ed. F. Pavlenkova, 1907. – with the inscription: "To my dear father, Max. 1911, March 14th".

Keywords: M. Gorky, Maxim Peshkov, father, writer, son, library, books, autograph, letters, Museum, exhibit.

УДК 75.04

ТЕТРАДЬ МАКСИМА ПЕШКОВА. ЗАМЫСЛЫ И НАБРОСКИ (ИЗ ПОСЛЕДНИХ МУЗЕЙНЫХ ПОСТУПЛЕНИЙ ОТ СЕМЬИ А.М. ГОРЬКОГО)

© 2016 г.

Н.В. Шубина
Государственный музей А.М. Горького
shusya58@mail.ru

Поступила в редакцию 01.09.2016.

Цель работы – расширить представление о личности Максима Пешкова, сына А.М. Горького, обратившись к исследованию взаимоотношений писателя с сыном, уточнить характер литературных способностей Максима Пешкова. В фондах Государственного музея А.М. Горького хранится тетрадь для записей, написанная рукой Максима Пешкова. Анализ содержания тетради позволяет восполнить знания о личности писателя, проливают свет на черты характера его сына, дает основание для признания литературных способностей сына писателя, о которых неоднократно говорили современники М. Горького. Ведущий метод данного исследования – метод восхождения от абстрактного к конкретному.

Ключевые слова: Максим Пешков, тетрадь для записей, рассказ, сочинение.

В экспозиции Музея-квартиры А.М. Горького в Нижнем Новгороде в комнате детей Горького экспонируются две записные книжки и тетрадь сына писателя. Об одной из этих книжек рассказывала первая заведующая Музеем-квартирой Вера Андреевна Рымарь в сборнике «50 лет музею А.М. Горького на родине писателя» [1, с. 69–76]. Записные книжки содержат интересные рисунки, эскизы Максима и свидетельствуют о незаурядных художественных способностях сына писателя.

В 1969 году через праправнука А.М. Горького Тимофея Пешкова в фонды Музея А.М. Горького поступил документ, результатам исследования которого посвящена данная работа.

Документ представляет собой ученическую тетрадь Максима Пешкова в линейку с широкими полями (3 см). [2] О том, что тетрадь эта была, по всей вероятности, черновой или тренировочной, говорят многочисленные пометы и исправления, как самого Максима, так и его преподавателя, а также следы работы над ошибками (после текста, написанного рукой Максима, выписаны отдельные слова, правописание которых необходимо было запомнить мальчику).

Записи Максима дают нам возможность узнать некоторые детали микромира маленького человека, его интересы и пристрастия, которые являются документальным подтверждением литературной одаренности мальчика, раскрывают новые грани общения и отношений Горького с сыном.

Обложка, а также, вероятно, начальная и конечные страницы в тетради отсутствуют. На следующей – первой рукописной странице тетради (нумерация условна), чернильной ручкой содержится сочинение Максима, представляющее собой рассказ-воспоминание о том, как с «одним товарищем» Максим устраивал кладовую. «Было это на берегу Волги на даче». Сочинение написано живо, «точно» указаны размеры кладовой, состав почвы, трудности, которые приходилось преодолевать. В данном рассказе четко прослеживаются литературные задатки и интерес Максима к инженерному делу, что подтверждается и воспоминаниями преподавателей Максима в период его обучения в реальном училище. Так, преподаватель литературы и русского языка П.С. Назаров-Бельский вспоминал: «Рассказы Макса были очень ярки, образны» [3, с. 225]. Подтверждением этих слов служит еще один рассказ Максима о «действии» на него природы, содержащийся в этой же тетради. Вот что он пишет: «…Я очень люблю быть в бурю на море и сидеть на палубе… когда мы ехали на пароходе, и я, мы остались на палубе через несколько времени пароход отошел. Началась настоящая буря. Но всетаки Ето было очень красиво. Представьте себе, ночь и по морю идет пароход а вокруг него то и дело поднимаются огромные горы какой то жирной переливающейся с противным хлюпаньем, светящейся фосфорическим светом воды». (Сохранена орфография и пунктуация оригинала.)

«Было бы хорошо, если не ошибки, которые у Вас происходят от невнимания». – резюмирует учитель Максима в конце его сочинения.

На ошибки, следя за грамотностью сына, «шутя» и учтиво указывал в своих письмах к нему и Алексей Максимович. Так, письмо с Капри в Париж, в конце ноября – начале декабря 1908 года содержит такие слова: «Ты бы не писал «пироги со скапустой», ты уже старичишка и пора тебе знать русский язык» [4].

Страницы тетради, исписанные детским, но уже довольно устоявшимся почерком, на первый взгляд схожим с почерком отца, рассказывают нам о буднях сына Горького. У Алексея Максимовича в планах было написать рассказ о том, как сын проводит день. В письме к Е.П. Пешковой – он просил жену написать ему об этом: «Опиши мне как-нибудь Максимкин день, час за часом – хоть завтрашний – с утра до вечера. Я напишу рассказ: “День моего сына”» [4, с. 52]. Письмо было написано Горьким из Ялты в Нижний Новгород 22 марта 1899 г., Максиму тогда шел 2-й год.

В одном из писем Горького – Максиму Пешкову (из Финляндии в Ялту, 6(19) января 1906 г.) он пишет: «Дорогой мой сынишка! <…> Почему иногда не напишешь мне? Часто я не прошу, знаю, что ты человек занятый важными делами. А все-таки хочется знать, как ты живешь, что делаешь? Как живет смешная Катеринка? Написал бы мне однажды длинное письмо, рассказав в нем все, что ты делал накануне?» [5, с. 25].

В рассматриваемой нами тетради повзрослевшего мальчика Максим сам пишет хронику части дня своей жизни. Так, на одной из страниц содержится

рассказ Максима «Как я провожу свой вечер»: «Когда я прихожу домой из школы то иду пить чай с молоком и ем хлеб потом иду наверх в мою комнату и учу уроки; когда кончаю то иду играть на рояли, а потом иду наверх читать и читаю до ужина, а поужинавши иду читать опять до тех пор пока ложусь спать». (Сохранен текст оригинала.)

В тексте отсутствуют запятые, вероятно, это свидетельствует о молниеносном характере потока мыслей Максима, которые он излагает на страницах свой тетради. Николай Александрович Семашко, работавший врачом и воспитателем в школе Фидлера во Франции, в Фонтэнэ-о-Роз, с 1907 по 1908 годы и имевший возможность наблюдать за Максимом, вспоминал: «Учился Максим средне: по русскому языку писал с ошибками, математику осваивал еле-еле. Географию и историю, кажется, любил больше. В ученье был неусидчив, а все схватывал “на лету”. Сосредоточиваться не любил: схватил и пошел дальше. Максим был очень беспокойным мальчиком. Фантазия и изобретательность его постоянно горели: он выдумывал то одно, то другое. Единственное средство “усадить” Максима (особенно, когда, например, шел дождь и нельзя было играть в парке, а носиться по лестницам небезопасно) состояло в том, чтобы дать ему интересную и занимательную книжку. Тут он “впивался” в чтение. Он “глотал” книжку» [6, с.55].

В тетради, о которой мы ведем речь, Максим называет чтение одним из своих любимых занятий: «Я люблю читать. А читать я люблю потому, что, когда читаешь что нибудь интересное, то делается как то приятно и сладко в душе. Буду я большой – поеду в Америку изучать животных буду учиться потом вернусь в Россию и постараюсь устроить школу для бедных; буду им показывать рассказывать и читать про зверей и буду всех учить и постараюсь им объяснить то, что для них чуждо и все тайны природы» (Сохранена орфография и пунктуация оригинала.)

У Максима не было недостатка в книгах, потому что и отец, и мать уделяли много внимания формированию читательского вкуса мальчика… Алексей Максимович выписывал для него по каталогам лучшие книги, издаваемые в России: художественную литературу, книги по истории и географии, книги о растениях, камнях, птицах, о жизни моря, различные журналы, подарил ему Евангелие. Екатерина Павловна тоже дарила сыну книги – в соответствии со своими вкусами: романы Диккенса, полное собрание сочинений Тургенева в 10 томах и др.

Максим много читал, но увлекала его в основном приключенческая литература (Густав Эмар, Фенимор Купер, Буссенар), он живо интересовался книгами о диких племенах Африки, об индейцах. Это подтверждают записи, сделанные Максимом в двух вариантах с подзаголовком «Что я особенно люблю читать». Первый вариант записи содержит пометы и исправления учителя, а также резюме преподавателя. Другой, «чистовой», написан более аккуратно и более выдержан стилистически. Здесь Максим пишет: «Я особенно люблю читать путешествия вроде такого которое описал путешественник по Африке

Юнкер. Люблю я тоже и путешествие по Амазонке двух преступников русских которые бежали от солдатской службы в Бразилию и как они через всю амазонку ехали то верхом на бревне то на лодке. Ехать было очень трудно потомучто приходилось им ехать против течвения. Очень интересно описывает один из ник как он и его товарищ ночевали в дуплах деревьев. (В первом варианте Максим поясняет: «Мне этот рассказ нравится не тем, что они все крали очень**,** когда они были в девственном лесу и как они там ночевали**,** а интересно**».)** Но больше всего я люблю и очень часто читаю три книги. Корабль Натуралистов, Черная птица, и Индийские сказки. Эти три книги мне ни когда не надоедают». (Сохранена орфография и пунктуация оригинала.)

В тетради, помимо упомянутых нами сочинений, содержатся тренировочные записи: диктовка, упражнение, работа над ошибками в правописании отдельных слов, *сочинение* о Плюшкине. Особый интерес вызывают записи, которые, к сожалению, не получили развития, но имеют большую ценность. Это воспоминания мальчика о событиях, в описаниях которых упоминается его отец, Алексей Максимович Горький. Во-первых, это рассказ о том, как Максим впервые попробовал лимонад. Состоялось это на Капри, когда он жил у папы. Максим пишет: «Два года тому назад когда я жил на Капри у папы мне дали раз за обедом подали лимонад он мне очень понравился». Текст зачеркнут. Запись сделана в верху листа и обозначена заголовком «Не все то что золото блестит».

И вторая: «Я до сих пор не могу забыть как я ездил встречать восход солнца в горы. Было это так двое моих товарищей папа и я решили ехать встречать восход солнца в горы ночью часа в три нас разбудил стук копыт на дворе первый встал папа».

Эти строки, к сожалению, тоже были зачеркнуты мальчиком.

Но они содержат хотя и небольшие, но ценные иллюстрации участия Горького в жизни сына. А запись, содержащая зарисовку впечатлений первой встречи мальчика с лимонным напитком, дает нам еще и возможность установить время, когда были сделаны записи в тетради. Произошло это, как пишет Максим, два года тому назад, когда он жил на Капри у папы. Если принять во внимание то, что Максим жил на Капри у Горького в 1906–1907 гг., то можно предположить, что в рассматриваемой нами тетради (Максима) записи были сделаны около 1909 года, мальчику в это время было 12 лет.

Записи и воспоминания сына писателя могут дать нам импульс для создания новых форм работы в Музее-квартире А.М. Горького. На материале воспоминаний сына писателя можно разыгрывать музейные перфомансы и организовывать музейные путешествия, театральные представления, которые будут проходить в экспозиции музея, в мемориальной обстановке. Сведения, содержащиеся в тетради Максима, помогут воссоздать образ жизни ребенка того времени, приблизить, особенно к маленькому посетителю музея, атмосферу, царившую в квартире на улице Мартыновской (Семашко), где с семьей жил писатель Максим Горький, почувствовать себя членом семьи Пешковых.

Список литературы

1. 50 лет музею А.М. Горького на родине писателя / Ред.-сост. И.В. Никитина. – Горький: ВВКИ, 1979. – 119 с.

2. КП 15242.

3. М.Горький и сын. Письма, воспоминания / Архив А.М. Горького. – М.: Наука, 1970. – Т. XIII.

4. Там же: письмо № 51.

5. Там же: письмо № 14.

6. Екатерина Павловна Пешкова. Биография: Документы. Письма. Дневники. Воспоминания / Авт.-сост. Л. Должанская. – М.: Восточная книга, 2012.

MAXIM PESHKOV'S COPYBOOK. PLANS AND SKETCHES (THE LATEST MUSEUM INCOME FROM A.M. GORKY'S FAMILY)

N. Shubina

The aim of this work is enchance the presentation of the personality of Maxim Peshkov, the son of A.M. Gorky, to touch the theme of the mutual understanding of the writer with his son, to enlarge presentation of the literary abilities of Maxim Peshkov. In the funds of A.M. Gorky State Museum there is the exhibit which can help to show some aspects of intercommunication of A.M. Gorky and his son Maxim.The notebook of the writer's son is an interesting document confirming many statements of contemporaries of A.M. Gorky about the gifts of his son. Notes of Maxim Peshkov supplement some insufficiently yet revealed aspects of the personality of the great writer: the feelings of his father and his chariness. The basic method of this investigation some abstract notions to the concrete ones. This theme becomes especially actual on the threshold of the 120th anniversary from the birthday of Maxim Alexeyevich and the 150th anniversary of Alexey Maximovich.

Keywords: Maxim Peshkov, the notebook of the writer, story, composition

УДК 82.09

«НА САМОМ ВЕРХУ ЕГО (СЪЕЗДА) СТОЯЛ ПРИЗЕМИСТЫЙ ОДНОЭТАЖНЫЙ ДОМ». СОЗДАНИЕ МУЗЕЯ ДЕТСТВА А.М. ГОРЬКОГО «ДОМИК КАШИРИНА». РЕМОНТНО-РЕСТАВРАЦИОННЫЕ РАБОТЫ 1936–2015 гг.

© 2016 г.

Т.А. Шухарева
Государственный музей А.М. Горького
danco6@yandex.ru

Поступила в редакцию 01.09.2016.

Статья посвящена истории реставрации дома В.В. Каширина, деда писателя А.М. Горького на Успенском съезде (ныне Почтовый съезд, 21). В работе последовательно изложен процесс реставрации усадьбы с момента принятия решения о создании в мемориальном доме бытового музея детства А.М. Горького «Домик Каширина» до настоящего времени. В научный оборот вводятся документы, на которые опирались реставраторы в процессе восстановления дома в его первозданном виде, проводя ремонтно-восстановительные работы в период с 1939 г. по 2015 годы с целью сохранения памятника истории и культуры федерального значения, воссоздающего атмосферу жизни и быта, в которых проходило детство писателя А.М. Горького.

Ключевые слова: А.М. Горький, музей детства «Домик Каширина», реставрация, исторические документы, музейная экспозиция.

Решение о реставрации каширинского дома и о создании в нем бытового музея детства А.М. Горького было принято городским Советом народных депутатов г. Горького в 1933 году. Известный нижегородский краевед Фёдор Павлович Хитровский, организатор музея, а затем его первый директор, сразу же приступил к поискам документов и свидетельств о доме.

К этому времени дом В. Каширина находился в полуразрушенном состоянии. В окнах не было стекол, под окнами виднелись остатки разрушенного палисадника, устроенного ещё Каширинами, забор вокруг дома повален, во дворе, где раньше была красильня, громоздилась куча камней. Внутри дома – сгнившие подоконники, полы, потолки и некоторые бревна сруба, разбитая штукатурка, под которой виднелись обои.

Началось подробное обследование дома для того, чтобы вернуть комнатам прежний облик. Самый главный документ, которым руководствовался Ф.П. Хитровский, повесть «Детство». Источником стали и рассказы старожилов о каширинском доме. Делились воспоминаниями внуки деда Каширина: Константин Михайлович, Сергей Михайлович и их сестра Екатерина Михайловна Весовщикова – Катя по повести Горького «Детство», дальняя родствен-

ница Кашириных, подруга матери Алёши – Анна Кирилловна Заломова, неоднократно бывавшая в доме Кашириных.

В мае 1936 года Ф.П. Хитровский обратился за помощью к А.М. Горькому: сообщив ему, что началось восстановление дома Кашириных и просил вспомнить, как при нем располагались комнаты. Горький, уже будучи тяжело больным, нарисовал план дома, который стал ориентиром при восстановлении дома. На чертеже Алексея Максимовича указаны комнаты деда, бабушки, Михаила, кухня и «магазин».

В июле 1936 года президиум Куйбышевского райсовета г. Горького дал указания Ф.П. Хитровскому и архитектору Д.П. Сильванову вести реставрационные работы в соответствии с чертежом А.М. Горького и проектом реставрации. О восстановлении «магазина» вопрос не ставился, и его решено было снести, посчитав, что это помещение построено позднее. В декабре 1937 года комиссия в составе представителей государственных и общественных организаций произвела осмотр выполненных работ по реставрации помещений музея. Из заключения комиссии, принятого по результатам проверки, следовало:

– в доме реставрированы три основных исторических помещения – кухня, парадная комната деда и комната бабушки;

– выполненные работы считать удовлетворительными, отвечающими исторической правде и предъявленным к ним требованиям. Домик-музей в настоящем его виде возможно открыть для посещения публики;

– началом посещения музея назначить день 1 января 1938 года.

В качестве пожеланий на перспективу указывалось на необходимость восстановить двор, дворовые постройки, восстановить парадное крыльцо, перестроить ворота, обустроить соседний участок.

В книге «Домик Каширина» Ф.П. Хитровский пишет: «Домик» был реставрирован в период с 1936 по 1938 г. как объект, вовремя захваченный от окончательного уничтожения. Подлинный строительный материал имеется в комнатах: кухни, деда и бабушки. Комната Михаила в размерах восстановлена по старым городским чертежам заново. Предметы и типичные украшения дома по лицевому фасаду остались в том виде, в котором они были в дни жизни деда В.В. Каширина. Размеры окон, число их, двери, рамы остались в том виде, в каком они были при начале реставрации здания. Часть их ввиду ветхости заменена, часть оставлена в прежнем виде. Расположение комнат подтверждается событиями, описанными в повести «Детство», чертежом-планом А.М. Горького. Убранство комнат, обстановка, типичная мещанская мебель, занавески, горки – есть результат воспоминаний, бесед со старожилами города, изучения архивных документов. «Надо было создать старый мещанский дом с его типичной обстановкой, и он создан и дает яркую картину старой жизни. Не отрицаю, что «домик» в части реставрации ещё не дооборудован… эта работа найдет отражение в моих дальнейших трудах» [1, с. 12].

Музей «Домик Каширина» был открыт 24 декабря 1937 года, для посетителей – с 1 января 1938 года. Эти даты подтверждаются записью Ф.П. Хитровского в Отчете о работе музея «Домик Каширина» за 1947 год.

В фондах Государственного музея А.М. Горького хранятся ценные подлинные исторические документы: два больших альбома с названием на верхней стороне переплетной крышки в центре: ***Реставрация домика на бывшем Успенском съезде, где жил в 1872 году писатель Максим Горький. 1936 г.г. Горький.***

Альбомы переданы в фонды музея в 1949 году Ф.П. Хитровским. На обороте верхней крышки из серого коленкора одного из альбомов – дарственный автограф: «Многоуважаемому Ф.П. Хитровскому – приношу для организации истории реставрации Вашего детища «Домика Каширина», в создание которого Вы вложили так много труда. Уважающий Вас автор проекта реставрации архитектор Д. Сильванов. 1949 г» [2].

Первый альбом состоит из 27 листов, на которые наклеена 61 фотография. Они свидетельствуют о том, как выглядел «Домик» в 1936 году до начала ремонтно-реставрационных работ, зафиксированы сами ремонтно-реставрационные работы и, наконец, самая последняя фотография – окончание реставрационных работ.

Второй альбом состоит из 30 листов, на которые наклеены 12 цветных рисунков – фрагменты будущей экспозиции: кухни, комнаты деда, бабушки; 25 фотографий экспонатов с указанием размеров и один рисунок в карандаше, выполненный Ф.П. Хитровским с его надписью: «Образец старого городского фонаря, который надо поставить у ворот «домика» на улице. Ноябрь 1937 г.» [2].

На фотографиях видно, что сам дом почти полностью разбирался: стены, крыша, оконные блоки, фундамент, бревна и другие детали, обшивка, оконные рамы, двери, наличники тщательно пронумерованы, измерены и описаны. Со стен удалена штукатурка, под нею – обои. По этим образцам в 1937 году воспроизведен рисунок обоев в комнатах деда и бабушки. Восстанавливаются печи. На фотографии: печь на кухне в размерах 1936 г. соответствует печи современной. Архитектор «Домика Каширина» Д.П. Сильванов, подтвердил размеры печи в своем выступлении на Ученом совете в 1983 году, отметив, что, восстанавливая здание в первозданном виде, печи сохранили, их не трогали.

После того как был восстановлен дом, начались отделочные работы внутри помещений, оформление бытовой и литературной экспозиции. В период с 1936 по 1948 годы были проведены следующие ремонтно-реставрационные работы:

1. 1936–1937 гг. – работы по реставрации дома.

2. 1938 г. – открыты для обозрения кухня, комната деда, комната бабушки, а также сени. В этом же году на территории музея «Домик Каширина» проходят съемки фильма Марка Донского «Детство Горького».

3. 1938–1939 годы – во дворе построены маленькая досчатая красильня и бревенчатый сарай (каретник), восстановлены забор с коваными гвоздями, булыжное покрытие двора, ворота с калиткой, палисадник с кленом, старинный керосиновый фонарь на углу палисадника. Комната Михаила ещё не реставрирована. В отчете о работе музея за 1941 год Ф.П. Хитровский называет эту комнату «ожидальней». «В помещении ожидальни (холод, дождь) не должно быть более 25 человек. В теплое время ожидание сосредоточить в садике. При входе в кухню надрываются билеты. В ожидальне – начало общей беседы-экскурсии по домику» [3, с. 60].

4. 1939 г. – в сквере устроен цветник, в центральной клумбе поставлен бюст А.М. Горького работы скульптора В. Мухиной. Во дворе установлен крест, изготовленный по заказу музея в деревне Елховка Кстовского района.

5. 1940 г. – восстановлены обои в комнате бабушки. В подклети – помещение для сотрудников музея, там же и фондовая комната. В доме печное отопление, поэтому «топка печей должна производиться в присутствии охранников. А в комнате бабушки охранник не должен отходить от печки во время её топки ни на минуту», – читаем в отчете Хитровского [3, с. 60]. В этом же году Ф.П. Хитровский предложил заказать мраморный бюст для садика. «Материал и мрамор имеются в домике, скульптор Кикин» [4, с. 9].

6. 1941–1943 гг. – музей частично был эвакуирован в Тоншаевский район. После возвращения из эвакуации в 1943 году отремонтированы дом, красильня, каретник.

7. Лето 1946 г. и сентябрь 1947 г. – проведен частичный ремонт музея.

8. 1948 г. – комната Михаила ещё «исторически не восстановлена», здесь расположена подсобная экспозиция музея на темы «Старый Нижний Новгород», «Детские и отроческие годы Алёши Пешкова», «Горький и нижегородцы», «Горький о великом русском народе», «Горький в изобразительном искусстве». В этой же комнате рабочее место сотрудников музея. Пока не восстановленная подклеть используется под архив и библиотеку музея. В сведениях о работе бытового музея «Домик Каширина» за 1948 год Хитровский пишет: «В настоящее время музей требует капитального ремонта: перекладку печей, перекрытие крыши, пробойку стен с заменой некоторых бревен новыми, устройство стенки при входе в полуподвальное помещение, исправление и обивка дверей, ремонт забора и деревянной ограды палисадника» [4, с. 26].

С 1948 г. по настоящее время в музее «Домик Каширина» постоянно ведутся поддерживающие ремонтно-реставрационные работы по восстановлению усадьбы Кашириных:

1. Конец 1950-х гг. – печное отопление в домике заменено на АГВ, потом – на центральное.

2. 1960 г. – в сквере музея установлена мраморная скульптура «Алёша Пешков». Автор А.В. Кикин.

3. 1968 г. – по плану Н.А. Забурдаева была создана и открыта экспозиция в подклети, комнате, где жила мать Алёши, Варвара Васильевна.

4. 1970 г. – проведение крупных ремонтных работ: ремонт двора и всех надворных построек, сеней, ворот; построен тамбур перед входом в комнату Михаила, которого раньше не было.

5. 1976 г. – в комнате Михаила разобрана литературная экспозиция и воссоздана бытовая обстановка комнаты старшего сына Каширина.

6. Апрель 1983 г. – состоялось несколько совещаний по реставрационным работам в музее «Домик Каширина», состояние которого требовало срочного ремонта. Среди приглашенных – Н.А. Забурдаев, Д.П. Сильванов, А.С. Липовецкий, специалисты института «Спецпроектреставрация» (Москва) и горьковских реставрационных мастерских. Это были последние крупные ремонтно-реставрационные работы в музее с научным обследованием деревянных конструкций:

– заменена обшивка дома;

– отремонтированы все двери, оконные переплеты;

– зашпаклеваны и покрашены полы;

– заменены обои в комнатах Михаила, деда и бабушки, стены предварительно обшиты картоном;

– потолки оклеены марлей, затем бумагой и побелены;

– отремонтированы печи в комнатах Михаила и деда. В комнате деда печь выложена изразцами вместо побелки;

– в комнате бабушки печь сделали меньших размеров, в нижней части частично заменили изразцы. Провели ремонт пола и потолка;

– провели ремонт сеней, заменили перекрытия, лаги;

– в подклети пол лежал на грунте. После вскрытия положили кирпичные столбики, лаги и затем полы. Заново переложили печь. По стене под окнами заменена обшивка, отремонтированы двери, оконные переплеты;

– чердак полностью освободили от старой засыпки щебнем. Сделали облегченную засыпку, положили слой минеральной ваты;

– в кухне проведен ремонт пола, побелка печи, скреплены полати;

– во всем доме заменена электропроводка;

– сделана гидроизоляция по периметру;

– покрашен фасад, отремонтирован забор, ворота, постамент-скульптура «Алёша Пешков»;

– перебрана и восстановлена булыжная мостовая;

– выложена подпорная каменная стена палисадника, сделан новый палисадник.

8 апреля 1984 года комиссия по приемке ремонтно-реставрационных работ оценила проведенные в «Домике Каширина» работы на «хорошо».

В последующие годы проводились поддерживающие ремонтные работы: замена балок под полом в комнате деда; замена электрокабеля в амбаре, каретнике, красильне; ремонт забора в саду; косметический ремонт, покраска дома снаружи, дверей, окон и пола внутри дома, ремонт и покраска ворот и забора; частичный ремонт амбара и красильни;

– 1990 г. – реставрация каретника. При помощи домкрата подняты осевшие углы здания, подведен кирпичный фундамент, заменены нижние венцы;

– 1991 г. – заменены рамы окон на новые;

– 1994 г. – ремонт печи на кухне;

– 2003 г. – полная замена крыши на доме на новую по старому образцу; ремонт крыши каретника, амбара и красильни. Полная замена сгнившей кровли;

– 2004 г. – поставлен новый забор палисадника.

– 2010 г. – в музее началась научно-исследовательская работа по восстановлению лавки – для создания исторически завершенного вида усадьбы В.В. Каширина как объекта музейного экспозиционного показа;

– 2011 г. – проведены противоаварийные работы по воссозданию забора и ворот, исполнитель – ЗАО «Старый Нижний Новгород» (по обмерным чертежам и проекту «Спецпроектреставрация» 1989 года), установлена система видеонаблюдения;

– 2012 г. – замена отопительной системы, проведена новая электропроводка, установлены новые осветительные приборы в экспозиции, реставрирован уличный фонарь; в экспозицию музея «Двор» введен новый крест, изготовленный на основании чертежа горьковской специальной научно-реставрационной производственной мастерской (1978 г., архитектор О.М. Жидков);

– 2014 г. – ремонт крыши выставочного флигеля, постамента скульптуры «Алёша Пешков», проведено благоустройство сквера: установка бордюров, ремонт ступенек, покрытие асфальтом, установка пандуса, начат ремонт первой комнаты выставочного флигеля и санитарных комнат;

– 2015 г. – проведены поддерживающие ремонтные работы: фрагментарный ремонт и покраска фасада мемориального дома, покраска окон, забора, благоустройство палисадника, частичный ремонт надворных построек, завершен ремонт первой комнаты выставочного флигеля и санитарных комнат, проведен ремонт крыши музея с полной заменой сгнившей кровли на новую, с одновременной обработкой древесины против гниения.

В настоящее время мемориальный дом нуждается в ремонте. В связи с подготовкой к празднованию 150-летия со дня рождения А.М. Горького с целью сохранения памятника истории и культуры федерального значения, в соответствии со сметами и Концепцией развития территории музея, утвержденной и согласованной на заседании Учёного совета музея, в 2016–2018 гг. планируется провести ряд ремонтно-реставрационных работ по восстановлению усадьбы В.В. Каширина в том виде, какой она была в 1871–1872 годах, в то время, когда в ней жил Алёша Пешков.

Список литературы

1. Хитровский Ф.П. Настольная книга «Домик Каширина» / НА ГМГ. – Горький, 1940 г. – С. 12.

2. Сильванов Д.П. Альбом «Реставрация домика на бывшем Успенском съезде, где жил в 1872 году писатель Максим Горький / КП ГМГ. – Горький, 1936.

3. Хитровский Ф.П. Отчёт-справка о работе «Домика Каширина» в 1941 г. / НА ГМГ. – С. 60
4. Хитровский Ф.П. Отчёты о работе музея за 1938–1948 гг. / НА ГМГ. – 42 с.

CREATION OF THE MUSEUM OF A.M. GORKY'S CHILDHOOD «KASHIRIN'S HOUSE». REPAIR WORKS 1936–2015

T. Shukhareva

The article tells about the history of the restoration of the "Kashirin's House" on Uspensky (Pochtoviy) syezd, the house of the grandfather of the writer Maxim Gorky. The article describes the process of restoration of the house from the moment when was decided to establish the museum of the Maxim Gorky's childhood which called "The Kashirin's House". Restorers use scientific documents in the process of rebuilding the house. They repair the house since 1939 to 2015 to preserve historical and cultural monument that shows the atmosphere of life during Gorky's childhood.

Keywords: A.M. Gorky, the museum of childhood "Kashirin's House", restoration, historical documents, museum exhibition.

Содержание

Горький-художник и проблемы философии искусства

Спиридонова Л.А. К вопросу о новаторстве Горького-художника 4

Богданова О.В. Философия «Вочеловечения» М. Горького: пьеса «На дне» . . 11

Быстрова О.В. М. Горький – редактор антивоенных сборников 25

Васильева И.В. Концепт красоты в произведениях А.М. Горького 1910-х годов 34

Захарова В.Т. «Жизнь Матвея Кожемякина» М. Горького в контексте идей К.Н. Леонтьева 39

Минералова И.Г. Идея «разрушения личности» и способы ее воплощения в прозе Максима Горького 46

Шуган О.В. Цикл М. Горького «По Руси» (проблема национальной идентичности) 54

Биография М.Горького

Крюкова О.С. Максим Горький: в лабиринтах биографического мифа 62

Малыгина А.В. А.М. Горький И П.Е. Щербов: к истории взаимоотношений. Введение в тему по материалам фондового собрания Государственного музея А.М. Горького 69

Мерковская М.А. Письма А.М. Горького к сыну – образец литературно-педагогического жанра или пронзительный человеческий документ? 77

Уртминцева М.Г. Биография М. Горького как структура: опыты феноменологической интерпретации 83

Уткина Н.А. Рукопись Н.И. Приваловой «А.М. Горький. Его жизнь и творчество» (1943) 91

Проблематика и поэтика творчества М.Горького

Бочарова И.А. Один из прототипов образа Рашели в пьесе М. Горького «Васса Железнова: второй вариант» 100

Каскина Ю.У. Атамановы – Артамоновы в водовороте истории 105

Кузнецов А.А. Устная история о 1812 годе в повести Максима Горького «Детство» в контексте путевых записок Э.Г. Эрстрёма и эпизодов устной истории в романе Л.Н. Толстого «Война и мир» 113

Леднева Т.П. О структуре художественного образа в произведениях М. Горького конца XIX – начала XX веков 121

Ляпаева Л.В. Функции экфрасиса в произведениях М. Горького, И. Шмелева, Б. Зайцева 1900–1910-х годов 128

М.П. Шустов Сказочная поэтика горьковского рассказа «Дед Архип и Ленька» 135

Ямадзи А. Структурообразующие элементы в рассказе «Старуха Изергиль» 142
Янина П.Е. Жанр аллегории в художественном и критико-публицистическом наследии М. Горького 152

Вопросы изучения «Жизни Клима Самгина»

Батищева Е.С. Образ писателя в повести М. Горького «Жизнь Клима Самгина»: Федор Сологуб, лексикографическое представление . . 160
Белова Т.Д. Натурфилософские и социокультурные основы изоморфизма в поэтике горьковских образов («Жизнь Клима Самгина»). 168
Гавриш Т.Р. Повесть или роман? (К вопросу о жанре «Жизни Клима Самгина»). 176
Никитин Е.Н. «Жизнь Клима Самгина» в контексте европейской литературы первой половины XX века к постановке проблемы 185
Оляндэр Л.К. Горьковская художественно-философская модель русской жизни в романе «Жизнь Клима Самгина» 194

Горький и русские писатели

Вахью Виджая, Минералова И.Г. Уроки М. Горького, усвоенные писателем А.С. Новиковым-Прибоем и реализованные в его ранней прозе . . 206
Жигачева М.Д., Минералова И.Г. Образ огня в «Исповеди» М. Горького и «Бледном огне» В. Набокова 214
Завельская Д.А. Христианский праздник в произведениях авторов «Знания»: методология сопоставления 221
Михеичева Е.А. М. Горький и Л. Андреев о «Новой драме» 231
Моклецова И.В. Страннические мотивы в воспоминаниях М. Горького «Литературные портреты» 238
Примочкина Н.Н. Воспоминания М. Горького об А. Блоке (к проблеме гуманизма) 246
Сухих О.С. Проблема правды в пьесе М. Горького «На дне» и в поэме М. Исаковского «Сказка о правде» 252
Толмачева Н.Ю. Тема детства в раннем творчестве А.М. Горького и В.Г. Короленко. 259

М.Горький в искусстве

Алексеева Т.В. Образ А.М. Горького в фалеристике (по материалам фондов государственного музея А.М. Горького). 266
Байбара С.Г. Иконография Максима Алексеевича Пешкова в художественной коллекции музея. 271
Иванова Н.А. Музыкальный код в рассказах М. Горького «Музыка» и Б. Зайцева «Соседи» 275
Казаев И.В. Под эту музыку и росло сердце 281

Калачева Н.М. Герои горьковских сказок в балете К. Ламбова «Истории любви» 287

Олюнина М.В., Минералова И.Г. Живописный и словесный портреты М. Горького в литературном наследии М.В. Нестерова 291

Плотникова А.Г. Встреча Ленина и Горького в 1918 году: исторический факт в версиях кинематографа 296

Наследие М.Горького в музеях и архивах России и Европы

Агафонова Е.Г. Васса Железнова. К вопросу экспозиционного прочтения . . 302

Арбузова Г.В. Интерес А.М. Горького к истории славянской письменности и народнопоэтическому творчеству по материалам нижегородской библиотеки писателя в музее-квартире А.М. Горького 307

Вольнова В.П. Культурный маршрут «Максим Горький» в контексте европейских культурных маршрутов 311

Герасимова Н.К. А.М. Горький, Л.Н. Толской, И.Я. Гинцбург: из истории взаимоотношений (по материалам фондов Государственного музея А.М. Горького) 317

Дёмкина С.М. М.А. Пешков – портрет на фоне отца. К 120-летию со дня рождения Максима Алексеевича Пешкова 322

Донцова М.В. О концепции новой экспозиции к 120-летию со дня рождения Максима Алексеевича Пешкова 327

Кутукова М.Г. Государственный музей А.М. Горького на родине писателя в преддверии 150-летия со дня рождения А.М. Горького 332

Лебедева А.М. «Пришелец с далекой Волги». Российско-итальянский социокультурный партнерский проект, посвященный 150-летию со дня рождения А.М. Горького 338

Луцкая И.Н. Горьковская комиссия (по материалам научного архива и фондового собрания Государственного музея А.М. Горького) . . . 344

Малыгина

Матевосян Е.Р. О записках, поданных Т. Халатову во время его доклада о Горьком в Нижнем Новгороде 19–20 марта 1928 г. 349

Уткина Е.М. Эпиграф, «растворившийся» в романе. К вопросу музыкального оформления экспозиции литературного музея . . . 357

Шилова М.В. «Милому сыну, сердечному другу – Максиму. Отец». Книги М.А. Пешкова и личная библиотека М. Горького 363

Шубина Н.В. Тетрадь Максима Пешкова. Замыслы и наброски (из последних музейных поступлений от семьи А.М. Горького) . . 369

Шухарева Т.А. «На самом верху его (съезда) стоял приземистый одноэтажный дом». Создание музея детства А.М. Горького «Домик Каширина». Ремонтно-реставрационные работы 1936–2015 гг. 374

ГОРЬКИЙ – ХУДОЖНИК И МЫСЛИТЕЛЬ

Горьковские чтения – 2016

Материалы XXXVII
Международной научной конференции

Отв. редактор М.Г. Уртминцева

Компьютерная верстка Т. Кондратьева
Корректор Г. Сахарова

Подписано в печать 01.11.16. Формат 60x84/16. Усл. печ. л. 22,32.
Тираж 122 экз. Заказ 11-01.

ООО «БегемотНН»
603001, Нижний Новгород, Нижневолжская наб., 6/1
Тел. / факс (831) 433-65-69, 213-70-93
mail@begemotnn.ru www.begemotnn.ru