

КУЛЬТУРОЛОГИЯ

УДК 008 (091)

Т. С. Злотникова

М. Горький 75 лет спустя: эстетический и жизненный контекст

Выполнено по гранту РГНФ 11–03–00828а

Статья направлена на актуализацию забытого и частично искажаемого поверхностным восприятием контекста личности А. М. Горького – как эстетического, так и жизненного. Узловыми проявлениями этого контекста определяются культурные парадоксы начала XX в. и А. П. Чехов. Контекстуальными константами являются личность ненужного человека, «серый круг», провинция.

Ключевые слова: А. М. Горький, А. П. Чехов, эстетический и жизненный контекст, идеология, парадокс, константа, начало XX в., психологический театр, «серый».

T. S. Zlotnikova

M. Gorky – 75 years Later: Aesthetic and Life Context

The article is directed to actualization of forgotten and partially wrong superficial perception of context personality A. M. Gorky – aesthetic and life. The key manifestations of this context are defined cultural paradoxes of the beginning of the XX century and A. P. Chekhov. Contextual constants are personality of the unnecessary man, "a gray circle", a province.

Keywords: A. M. Gorky, A. P. Chekhov, aesthetic and life context, ideology, paradox, constant, the beginning of the 20 century, psychological theatre, "gray".

2011 год, когда исполняется 75 лет со дня смерти Алексея Максимовича Горького, ни в малой мере не стал «годом Горького». В отличие от своего важнейшего «контекста», Антона Павловича Чехова, 100-летие со дня смерти которого по качеству мирового резонанса прозвучало громче, чем его же, Чехова, 150-летие со дня рождения, Горький вполне очевидно для России сегодня – персонаж исключительно исторический. Причем, учитывая постмодернистскую традицию идеологических перевертышей, скорее всего воспринимаемый негативно.

Однако для мировой культуры и, прежде всего, мирового театрального искусства Горький остается фигурой весьма значимой, эстетически влиятельной, загадочной и притягательной. Любимец немецкого театра на протяжении второй половины XX в., своего рода индикатор художественного мастерства театра американского, Горький и в России – драматург не забытый, к тому же обогащенный контекстуальными обертонами (Чехов, Стриндберг, Гауптман, символлисты, экспрессионисты). Более того, частично ос-

вобожденный от идеологических (соцреалистических либо богоборческих), с одной стороны, и от философских (ницшеанство как единственный вектор влияния), с другой, Горький может и должен читаться как автор, открытый жизненным проблемам своего времени и акцентирующий проблемы начала XXI века.

Именно на актуализацию забытого и частично искажаемого поверхностным школярским восприятием контекста личности Горького – как эстетического, так и жизненного, что, по нашему мнению, в одном из узловых проявлений было неотделимо (*начало XX в. и Чехов*), – направлена данная статья.

Один из парадоксов, получивших ироническое, но не аналитическое разрешение в качестве контекста жизни Горького, связан с театральным занавесом. В Московском художественном театре (ранее МХАТ им. Горького) на упомянутом театральном занавесе изображена птица, в силуэте которой угадывается чайка. Постановка пьесы А. П. Чехова «Чайка» в 1898 г. обозначила момент рождения нового типа театрального зрелища и

нового типа театрального коллектива. Драматургия Чехова была одним из определяющих эстетических векторов жизни этого театра. Однако еще при жизни А. М. Горького, в 1932 г., сразу после его возвращения в СССР, как это тогда называлось (хотя общение между К. С. Станиславским и Вл. И. Немировичем-Данченко практически было прервано) решением основателей театра ему было присвоено имя Горького; к слову, в том же году имя писателя было присвоено и Большому драматическому театру в Ленинграде. Так в истории много значившего для обоих драматургов театра их символ (чайка) и имя (Горький) соединились и были неразрывными вплоть до очередного бурного эпизода (1987 г.), связанного с разделением коллектива на руководимый О. Н. Ефремовым, позднее О. П. Табаковым МХАТ им. Чехова (где и остался занавес с птицей) и руководимый Т. В. Дорониной МХАТ им. Горького.

Жизненный контекст Горького далеко не всегда по его инициативе и даже против его желания был политизирован; но это в данном случае не является предметом нашего анализа. Наш интерес сосредоточен на более тонких линиях межличностного взаимодействия, где особое место, действительно, занял Чехов. По сути дела, можно говорить о том, что *Горький и Чехов были своего рода взаимным контекстом*, что и представляется важной для изучения проблемой.

Горький заметил как-то: «О Чехове можно писать с громом, с треском, с визгом от злобы и наслаждения». Он имел в виду мнения посторонних людей. Сам же ощущал чеховский след с гораздо большим количеством нюансов, разных в разное время его собственной жизни. В свою очередь, Чехов в 1902 г., после признания недействительными выборов М. Горького, вместе с В. Короленко вышел из числа академиков.

В самом конце жизни Чехова, в конце апреля 1904 г. – и это вопрос далеко не просто биографических переплетений – возникает один короткий всплеск в отношении М. Горького. Когда-то, прочитав первую пьесу Горького – «Мещане», – Чехов восхитился ее жизнеутверждающим пафосом. Молодой рабочий Нил показался ему ролью главной, героической, «совсем по таланту Станиславского». Теперь же в хорошо известном нам сегодня «Человеке» Горького Чехов видит (и пишет даже не самому Горькому, а А. Амфитеатрову) не более чем «проповедь молодого попа, безбородого, говорящего басом...» Трудно сказать, в чем причина такого саркастического и даже уни-

чижительного отзыва: то ли в затянувшейся некрасивой истории с публикацией «Вишневого сада», то ли в разочаровании творческими возможностями Горького, то ли в болезненном состоянии самого Чехова... Еще чуть позднее, на фоне прощаний Чехова (с Телешовым, с Гольцевым, с Сытиным, с Россолимо, людьми не всегда достаточно близкими, но – последними посетителями) рождается отблеск прежнего интереса к творчеству Горького: Чехов интересуется его новой пьесой «Дачники», желая получить хотя бы на день, чтобы прочесть и вернуть, «не задерживая ни на минуту». Чехову было бы интересно увидеть, как обличитель мещан и защитник босняков, Горький, действительно, быстро и верно воспринял его посыл, «поселив» своих бестолковых и недобрых интеллигентов на тех самых дачах, в которые собирались превратить вырубаемый именно под дачи чеховский вишневым сад.

Не столько, разумеется, совпадение, сколько эстетический и жизненный резонанс возникает у Чехова и Горького в мотивах мечтаний и разочарований, стремлений и несбыточности.

Африка выглядит у Чехова, мечтающего туда поехать, таким же обозначением несвершенного (неосуществимого?), какое составляет несвершенное у его персонажа, Ивана Петровича Войничского: у того, кроме Африки (чья только карта ему и доступна), есть еще Шопенгауэр (коим он не стал, как и Достоевским). Парадоксально и справедливо Д. С. Мережковский в свое время настаивал на внутреннем единстве чеховского интеллигента и горьковского босняка: «Чеховский интеллигент, – писал он, – тот же горьковский босняк, с которого уже “вся слиняло”, кроме некоторых умственных и нравственных условностей, внешних покровов, ветхих рубищ, едва прикрывающих последнюю наготу, последний стыд человеческий; горьковский босняк – тот же чеховский интеллигент, обнаженный и от этих последних покровов, совсем «голый человек». Историческое Настино («На дне») «не было!», адресованное Барону с его эфемерным или просто выдуманным прошлым, звучит в душах, похожих (как это было у чеховских персонажей) на рояли, которые заперли, а ключи потеряли, заставляя мечтать о небе в алмазах – когда-нибудь, через 200–300 лет, когда рассеется туман...»

Для Максима (тогда еще не «Алексея Максимовича») Горького, родившегося через 8 лет после Чехова и пережившего его на 32 года, Чехов при создании первых драматических опытов был главным авторитетом, источником чуть ли не от-

кровений (при написании и представлении для работы в Художественном театре его первых пьес, «Мещане» и «На дне»). Вслед за ним младший современник явно шел в своем понимании того, что есть в жизни пошлость и *что* есть Серый (именно с заглавной буквы, о чем – ниже). С октября 1906 г. он находился в Италии. Только перед тем он «откликнулся» на революционные события пьесой «Враги» (а в 1907 г. появилась пьеса-рифма «Дельцы» И. Колышко, автопеределка романа «Волки и овцы»). Это была своего рода премьера года в Малом театре. Пьеса явно соотносилась с «Врагами» Горького и самим новым временем: каменноугольные копи, оборудование в аварийном состоянии, эксплуатация рабочих, угроза стачки. Антагонисты – едва ли не нищезанец, презирающий все и вся Бельский и революционизирующий ситуацию (в финале убивающий Бельского) Сафонов; в роли Бельского был А. Южин, с присущими ему темпераментом, монументальностью, да и просто эффективностью.

У Горького название «Враги», конечно, было не слишком оригинальное. Но, как известно, у Чехова тоже был рассказ с таким же неоригинальным названием (между прочим, написанный ровно за 10 лет до этого, 1887 г.), где конфликт имел не социально-экономическую, но сугубо нравственную подоплеку – врач от только что умершего ребенка был вызван истеричным мужем к заболевшей дамочке, которая, на самом деле, за время отсутствия мужа сбежала с любовником. Чехову в его «Врагах» понадобилась только одна финальная фраза, подобная упоминанию о блестящем в лунном свете горлышке бутылки – предмет зависти Треплева к Тригориному, – чтобы дать эмоциональный акцент причины вражды трудящихся и не слишком имущих по отношению к праздным, но богатым: «Пройдет время, пройдет и горе Кирилова, но это убеждение (в праве презирать живущих в розовом полумраке и пахнущих духами наглых эгоистов. – Т. 3.), несправедливое, недостойное человеческого сердца, не пройдет и останется в уме доктора до самой могилы».

Стремительно разочаровывающийся в России, в душевных ресурсах людей, Горький в 1907 г. обозначил новую версию «маленького человека», не любимого и не достойного любви, несчастного по определению и с рождения, а потому ставшего провокатором Климкина в «Жизни ненужного человека»; если его Васька Пепел («На дне») еще недавно говорил почти печоринскими

словами о своем превращении в вора потому, что от него – «вор, воров сын» – только этого и ждали, то Климкин – уже не лишний, как было в веке девятнадцатом, а ненужный, что характеризует хищническое и равнодушное отношение к человеку.

Представляется, что главная особенность по своему пограничного, 1907 года в истории горьковского/последчеховского творчества состоит в том, что осенью этого года был закончен первоначальный вариант пьесы «Последние». Формально эту пьесу датируют 1908 г., поскольку именно тогда она была впервые издана в «Сборнике товарищества “Знание”» (кн. 22) и в Берлине, у И. П. Ладыжникова (это издание не было датировано). Однако именно с Ладыжниковым Горький переписывался с конца 1907 г., договариваясь о возможности публикации уже написанной пьесы, имевшей поначалу название «Отец», и постановки за границей по причине цензурных запретов, которые увенчались записью в цензорском экземпляре: «К представлению признано неудобным». Вот эта запись датировалась, действительно, июнем 1908 г.

Горький на протяжении нескольких месяцев, между сентябрем 1907 и летом 1908 г., испытывал недовольство своей работой («попытка неважная»), готов был оставить текст «под спудом», но в итоге эта пьеса оказалась одной из самых «чеховских» у Горького: от «Дачников» как резонанса по отношению к «Вишневому саду» движение произошло в новом направлении, где бывший «босьяк» Горький соотносился с атмосферой и системой оценок потомка крепостных Чехова, написав удивительное сочинение об угасании дворянства. Именно там у Горького, при всей гротесковой резкости и перепадах психологических нюансов, действительно, не было ни демонов, ни ангелов, как в первой, двадцатилетней давности, пьесе Чехова. «Последними», в его версии, оказывались не просто дворяне, пошедшие в жандармы, а люди, способные мечтать о господстве легкого красивого металла, ревновать женщин до готовности зверской расправы над ребенком.

Эстетический и жизненный «чеховский» контекст Горького слагается с удивительной последовательностью: через три года после смерти Чехова и через четыре года после появления восторженных реплик о прекрасном будущем в устах юных героев «Вишневого сада» у Горького появляются молодые люди, судьбы которых не вселяют никаких иллюзий: развращенная «наде-

жда», изнасилованная «вера», изуродованная «любовь», слабые мальчики, падающие в обморок и не видящие идеалов в старших.

Серый круг – безнадежная и аморфная замкнутость: не отпускает провинция, не отпускает семья, не отпускает литературная поденщина. Но серый круг еще и не статичен, он особенно отвратителен, если его «вертят» – тогда уж вовсе не за что уцепиться, все выскальзывает, или рассыпается, или окутывает, или засасывает... Через год после «лестной» характеристики одного писателя Чехов «нежно» высказывается сразу о многих в том же духе: «...вместо литературных физиономий во главе изданий торчат какие-то серые круги и собачьи воротники...». А еще через год, уставший от представлений «Иванова» и разговоров о нем, человеке, заверченным «серым кругом», переносит эту метафору уже в среду эстетическую. Он опасается, что при традиционном воплощении пьесы на сцене «все тонкости и “нюансы” сольются в серый круг и будут скучны». Следует предположить, что именно из чеховских корней выросло горьковское, уже после смерти Антона Павловича написанное в «Дачниках» – «серенькие, скучные людишки», да и сама мысль М. Горького «о Сером» как о глобальном способе реализации мещанского начала...

Еще при жизни Чехова, пытаясь нащупать способ понимания, критика дружно утверждала, что сотни, если не тысячи выведенных им лиц – это «самые обыденные представители наших сереньких, дождливо-туманных будней...» (Л. Оболенский). Все те же эпитеты: «серенький», «туманный». По мнению Д. С. Мережковского, высказанному чуть позднее, русская интеллигенция пойдет на страшный суд истории без любви к жизни, распятая между неподвижными полюсами «чеховского мира» – бытом и смертью. В суждении растерявшегося русского интеллигента, каким Антон Павлович видел Мережковского еще в период встречи в Италии, четкость чеховского изображения быта рождает тошноту и скуку бреда. (Стоит отметить появление у Мережковского в отношении Чехова будущего экзистенциалистского термина «тошнота»).

Быт и смерть, скука и уныние, небытие как воплощение пустоты – Мережковскому оставалось сделать один шаг, чтобы добраться до собственно чеховского «серого круга», определенно Мережковским в качестве «невидимого обыкновенного». Неудивительно, что в самом стремлении к стандарту американская критика причислила Чехова, разумеется, вместе с Горьким –

как, впрочем, это делала русская критика еще в начале века, к сонму «наиболее видных представителей русской школы убогих реалистов». Стронники бодрого образа жизни своими словами в энциклопедической статье сформулировали понятие чеховского «серого круга»: «Атмосфера печали и безнадежности окутывает его характеры и распространяется на читателей».

В психологической драме И. Тургенева и А. Чехова скука поселяется в разрушающихся судьбах, где надежда на значимость труда и обретение значения в труде (Войницкий) сочетается с томлением забытых или несбыточных ожиданий (Ислаева, Раневская). Скука провинциального бытия становится следствием вполне определенного, к сожалению, – вполне русского явления, получившего название «варварство».

Варварская, до страсти доходящая, всепоглощающая скука живет неизменно во времени и широко в пространстве. Не случайно любитель символических акцентов, М. Горький одну из своих лучших пьес о провинциальных, неприкаянных и нереализованных, недостойных своего предназначения интеллигентах назвал именно «Варвары».

Любой, приезжающий в русскую провинцию, чувствует себя едва ли не обездоленным. В первых, все те же просторы, будь они прокляты, которые надо долго преодолевать, чтобы добраться – до оперетки ли, до ресторана ли с хорошо замороженным шампанским, до университета ли, в котором довелось учиться. Во-вторых – ритм жизни – вялый, медленный, болотисто затягивающий, подчиняющий себе, мирно убаюкивающий, усыпляющий... Жители этой провинции, если следовать логике Горького, вполне могут быть названы варварами: пьют черт знает какое зелье, в любви объясняться не умеют – могут только застрелиться.

Именно скука ощущается как самими провинциальными интеллигентами, так и приезжими в качестве доминанты их жизни. В лучшем случае их существование кажется идиллией, пасторалью, где все «до тоски спокойно и до отвращения мило». Приезжим же аборигены представляются как «трусы, лентяи, усталые», как «жалкие, жадные», «ничтожные люди», которые «слепы, глухи, глупы все».

Приезжим, которые, как известно, именно от скуки проявляют себя в качестве всеразрушающих варваров, кажется, что только в больших городах энергия «кипит день и ночь». От скуки появляется «что-то новое» в глазах у приезжей

дамы. Еще не тяжело, а пока только «скучно» становится рыжеволосому сердееду Черкуну в городке, похожем на яичницу. Не романы, а непонятные – «скучные» – книги давал Надежде Монаховой застрелившийся от любви к ней служащий, – но в этом городе не бывает настоящих «романов», и у приезжих «местная любовь» с ее пресной скукой вызывает только презрение.

Ужас провинциальной скуки в равной мере, но в разном качестве мучителен для приезжих (стереотипное «болото») и для аборигенов («мертвецкая»). У скуки нет начала и конца, причины и следствия перепутаны, что и придает жизни глобальную нелепость.

Слова «серый» и «скучный» развиваются в русском самосознании бесконечно, – в частности, в упоминавшемся выше, резком и прозорливо написанном очерке М. Горького «О Сером»: серость – мещанство – скука. Отсюда в горьковских «Дачниках», грустной истории «неосуществленных» провинциальных интеллигентов, возникает прямолинейно-злое, но отчасти и справедливое «серенькие, скучные людишки...»

Опыт театральных и кинематографических постановок пьес Горького, проявления его мотивов и художественных намеков в творчестве авторов нового времени (чего стоит только парадокс его самой знаменитой пьесы начала XX в. «На дне» в опыте автора советского периода, А. Дударева, – «Свалка») продолжает быть актуальным именно благодаря динамическим процессам, происходящим в горьковском контексте. Предвестие художественных открытий всего

XX в. – сочетание элементов внешнего и внутреннего конфликта в русской драме века XIX (Тургенев, Островский) – стало отражением духовно-нравственных исканий личности. Уникальное культурфилософское измерение русской драмы формирует логическую цепочку: время, пространство и человек, затерянный во времени и пространстве (Чехов, Горький); и если Чехов выступает как демиург «драмы абсурда», то Горький – как призма нравственного опыта начала нового века, века немилосердного и воинственного, превращающего историю личности в «историю пустой души».

Библиографический список

1. Гитович, Н. И. Летопись жизни и творчества А. П. Чехова [Текст] / Н. И. Гитович. – М., 1955.
2. Мережковский, Д. Чехов и Горький [Текст] / Д. Мережковский // Мережковский Д. Грядущий хам. – СПб., 1906.
3. Набоков, В. Лекции по русской литературе [Текст] / В. Набоков. – М., 1996.
4. Оболенский, Л. Максим Горький и причины его успеха: Опыт параллели с А. Чеховым и Гл. Успенским [Текст] / Л. Оболенский. – СПб., 1903.
5. Ростовцев, А. Певец тоски и сумерек Антон Чехов [Текст] / А. Ростовцев. – СПб., 1904.
6. Чехов, А. Полн. собр. соч. и писем : в 30 т., 1974–1983. Соч. в 18 т. Письма в 12 т. [Текст] / А. М. Чехов.
7. American Encyclopaedia. NY. – Chicago, 1943.
8. Magarschack D. Chechov the dramatist. London, 1955.