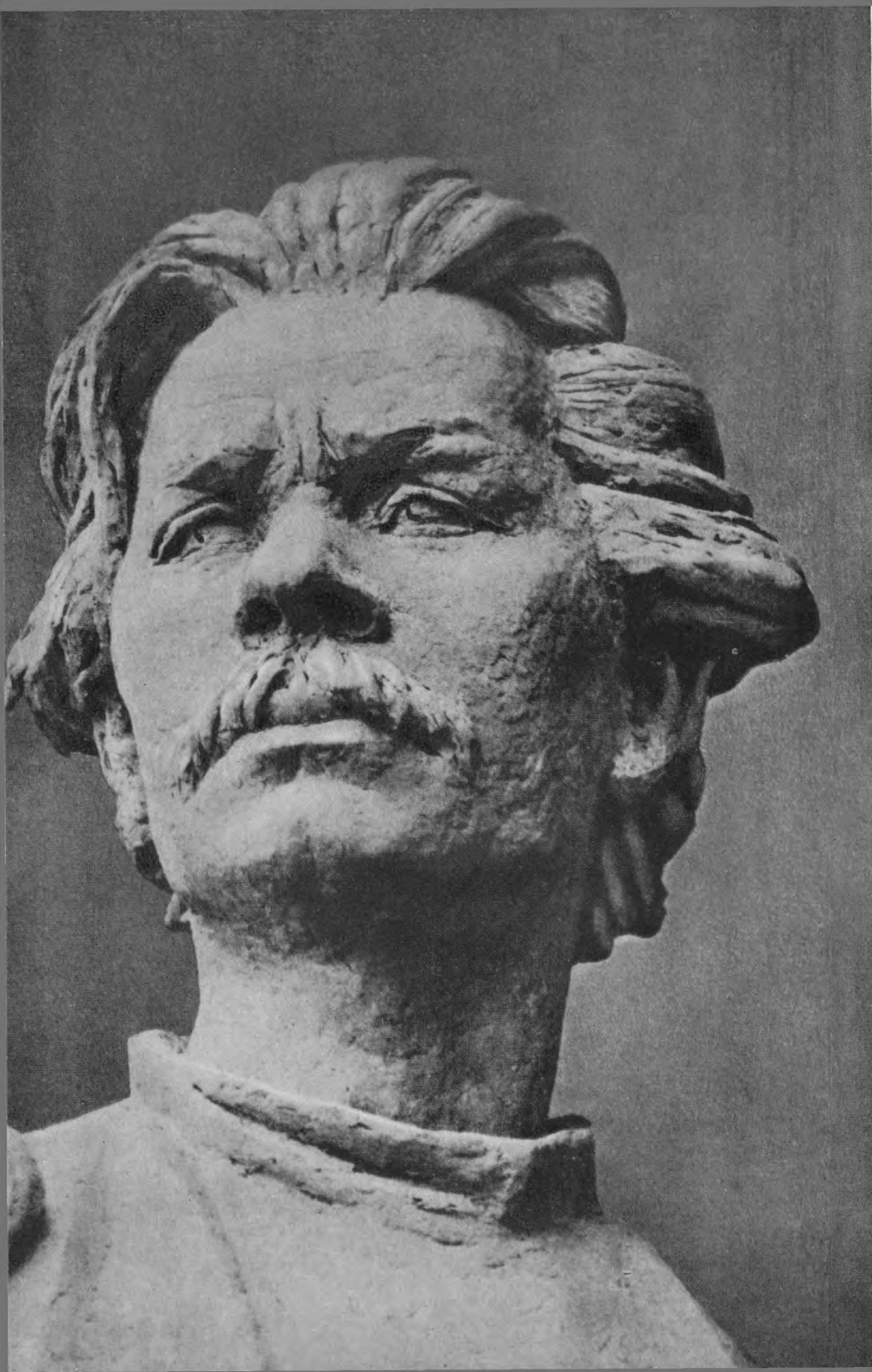
О ХУДОЖЕСТВЕННОМ МАСТЕРСТВЕ М. ГОРЬКОГО

ИЗДАТЕЛЬСТВО АКАДЕМИИ НАУК СССР

О ХУДОЖЕСТВЕННОМ МАСТЕРСТВЕ М.ГОРЬКОГО

АКАДЕМИЯ НАУК СССР

ИНСТИТУТ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
ИМЕНИ А. М. ГОРЬКОГО



О ХУДОЖЕСТВЕННОМ МАСТЕРСТВЕ М. ГОРЬКОГО

Сборник статей

ИЗДАТЕЛЬСТВО АКАДЕМИИ НАУК СССР
МОСКВА • 1960

ОТВЕТСТВЕННЫЕ РЕДАКТОРЫ.

В. В. Михайловский,
Е. Б. Таггер

Б. В. Михайловский

ИЗ ЭТЮДОВ О РОМАНТИЗМЕ РАННЕГО ГОРЬКОГО

ЮМОР И ЕГО СВЯЗЬ С ЛИТЕРАТУРНОЙ ТРАДИЦИЕЙ

1

Романтика молодого Горького не однопланна. Такие произведения, как легенда о Данко, рассказанная старухой Изергиль, как «Песня о Соколе», в отвлеченно-романтической форме отразили героическую настроенность автора, его революционные порывы и высокие социальные идеалы. Это была основная линия романтизма Горького 90-х годов. Однако у певца «безумства храбрых» мы находим и значительный цикл романтически окрашенных произведений, где возвышенно настроенный герой дан в обстановке реальной, повседневной современной жизни, где он приходит в столкновение с неблагоприятной для его стремлений средой и где основной конфликт и драму героя составляет расхождение между мечтой, идеалом и неприглядной действительностью. Произведения этой группы относятся в основном к 1893—1896 годам.

Горький не мог удовольствоваться лишь субъективно-лирическим выражением своих идеалов и чаяний, отвлеченным образом положительного героя, выступающего в условно-сказочной обстановке, отдаленного от современной действительности. Для начинающего писателя настоятельной была задача: показать положительного героя в условиях реальной социальной среды, найти положительные начала, задатки в окружающей жизни.

В этот период далеко еще не закончилось становление марксистского мировоззрения Горького; в художественном творчестве, в публицистике, в различных высказываниях писателя давали о себе знать традиции утопического социализма, непре-

одоленные до конца некоторые народнические взгляды, даже рецидивы увлечения «колониями» [1].

И своего подлинного положительного героя в этот период Горький еще не осознал в революционном пролетариате, хотя объективно своим творчеством отражал его боевую настроенность, его готовность к борьбе. Поэтому, обращаясь к реальной жизни, Горький на заре своей литературной деятельности видел лишь положительные начала, пробивающиеся в той или иной среде, находил лишь относительно, ограниченно положительных героев.

В этом разрезе приходится рассматривать иные рассказы Горького о людях из народа, некоторые рассказы о босяках. Люмпен-пролетариат, взятый как социальная группа, никогда не был положительным героем Горького и не мог выражать его революционных надежд. Но вслушиваясь в рокот нарастающего протеста среди народных «низов», Горький находил его проявления у некоторых людей из мира «отверженных», «отщепенцев» и охотно поэтизировал их (Челкаш, Мальва).

Обращаясь к среде интеллигенции, Горький не раз избирает «ограниченно положительным» героем носителя передовой мысли, революционной настроенности, социалистического идеала. Однако его взгляды и идеи еще далеки от мировоззрения научного социализма. Этот герой, окруженный враждебной ему косной мещанской или обывательски-интеллигентской средой, чувствует себя одиноким, оторванным от коллектива. Он остро переживает разрыв между высоким идеалом и низкой действительностью, между субъективным и объективным. Этот-то герой и выступает в произведениях раннего Горького, освещенный своеобразным юмором.

Подобный аспект определяется тем, что хотя внутренний мир героя — возвышенный, что сам он устремлен в будущее, обладает задатками революционного борца, но — в отличие от романтического героя горьковских легенд, который выступает в авангарде народной массы,— он не имеет опоры в коллективе, неясно представляет средства к достижению цели и потому оказывается слабым, неспособным выполнять свою миссию, попадает в трагикомические положения, и его образ приобретает донкихотские, «героикомические» черты [2].

---

[1] См., например, письмо к В. Г. Короленко от 3 октября 1895 г. (М. Горький. Собр. соч. в 30 томах. М., Гослитиздат, 1949—1955, т. 28, стр. 15—17. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте, в скобках указываются том и страница), а также заметку из серии «Очерки и наброски» («Самарская газета», 1895, № 166).

[2] Имеем в виду не пародийные «героикомические» поэмы литературы классицизма, а образы, в которых героическое, возвышенное сочетается с комическим, образы, проникнутые юмором. На связь «героико-

Сюда относятся такие фигуры, как Чиж из аллегорического рассказа «О Чиже, который лгал, и о Дятле — любителе истины», странник-повествователь из рассказа «Мой спутник», Кравцов из «Ошибки», тот условный образ Иегудиила Хламиды, от лица которого ведется речь в цикле фельетонов «Между прочим» 1895—1896 годов, и ряд других персонажей из произведений Горького 1893—1896 годов.

Изучение этой группы произведений показывает, что революционная настроенность и социалистический идеал шире, чем это раскрыто критикой, пронизывают раннее творчество Горького. Мы наблюдаем здесь и процессы становления положительного героя, один из путей искания его. Философски насыщенный юмор является здесь эстетическим выражением перехода от романтизма к реализму. В плане проблемы традиции и новаторства данный круг произведений интересен тем, что здесь наглядно и многообразно выступают связи Горького с революционно-демократической сатирой Герцена, Салтыкова-Щедрина, поэтов «Искры», с критическим реализмом Чехова, как и с романтикой Гейне. Но эти элементы традиции каждый раз оригинально перерабатываются Горьким, участвуя в формировании совершенно своеобразных произведений, где революционно-романтический порыв как бы требует для своего осуществления реалистически найденной социальной перспективы.

2

Появление произведений, проникнутых юмором, и фигур «героикомического» ряда было обусловлено переживаниями Горького начала и середины 90-х годов. Ко времени выступления на литературной арене Горький освобождался от тех душевных противоречий, сомнений, тех пессимистических настроений, которые привели его к попытке самоубийства в 1887 году и давали о себе знать в его ранней поэзии 1888—1891 годов (поскольку мы можем о ней судить) [3]. Из опыта странствий по Руси, теснейшего общения с народом, с деятелями освободительного движения, знакомства с передовой литературой — из всего этого Горький вынес активную революционную настроенность, веру в социализм. Но пути достижения

мических» образов со своим ранним романтизмом указал сам Горький (см. 15, 25—26).

[3] Характер этой ранней поэзии Горького, от которой до нас дошли фрагменты, частично восстанавливает Н. К. Пиксанов в книге «Горький-поэт» (Л., Гослитиздат, 1940). Ср. статью Б. С. Мейлаха «Горький и поэтическое творчество» в кн.: М. Горький. Стихотворения. «Библиотека поэта. Малая серия», № 62. М., «Советский писатель», 1947.

идеала не были ему еще достаточно ясны в те годы. Поднимающаяся волна пролетарского освободительного движения, выразителем которого в литературе объективно и явился молодой Горький, еще не всюду взбурлила тогда застойные воды провинциальной жизни. В атмосфере провинции первой половины 90-х годов еще сильно чувствовалось давление реакции, восторжествовавшей в 80-е годы, и молодой поэт-революционер остро ощущал свое одиночество, и собственные песни казались ему часто гласом вопиющего в пустыне. В апреле 1933 года Горький писал И. А. Груздеву: «Вообще в 1895 году Самара изобиловала скандальными кутежами и хулиганскими выходками молодежи, и в Самаре, городе сугубо купеческом, но торговом, а не промышленном, трудно было „подметить формирование новой молодежи". Н. Ангарский в книжке „Легальный марксизм", изд. „Недра", выпуск 1-й 925 г., зря упрекает меня в том, что я не „подметил". Нечего было подмечать» (30, 305—306). В письме (1931 года) самарскому печатнику Г. Борисову, работавшему в «Самарской газете», Горький так вспоминал о настроениях самарского периода: «Тяжелое, мутное время пережили мы с Вами в Самаре, и трудно было тогда представить, что энергия рабочего класса развернется так мощно и победоносно, как развернулась она теперь» [4]. Не менее одиноким, окруженным враждебной средой чувствовал себя Горький и в Нижнем Новгороде в период 1892—1895 годов. В письмах к О. Ю. Каменской 1893 года [5] Горький говорит о своем настойчивом стремлении вернуться в Тифлис. (В Тифлисе Горький теснее общался с революционными кругами.)

В окружавшем его обществе Горький видел и прежних бойцов, поверженных в уныние, и ренегатов, изменивших былым идеалам, и людей, «благоразумно» приспособлявшихся к «требованиям жизни», видел переродившихся народников, пришедших к проповеди либерализма и малых дел, видел омещанивающихся интеллигентов, разночинцев, шедших по стопам героя Помяловского — Молотова. Горький мог помнить, что еще недавно (в 1887 году) либеральная «Неделя» Гайдебурова рекомендовала интеллигентам идти в деревенские лавочники и заверяла (в 1890 году), что капитализм «на наших глазах перерождается в далеко не столь страшное чудовище, каким его рисовали Маркс и Чернышевский...» [6]. Общественные настроения

---

[4] Цит. по ст.: И. И. Горячкин. Любимый друг.— В сб.: Горький в Самаре. М., «Советский писатель», 1938, стр. 245.

[5] Архив А. М. Горького.

[6] Цит. по кн.: И. Груздев. Горький и его время, т. I. Л., Гослитиздат, 1948, стр. 332.

Горький, несомненно, следил за «Неделей» и считал ее характерным для того времени органом. В статье «О пьесах» (1932) он вспоминал: «Особенным успехом в роли утешителя пользовался Михаил Меньшиков,

этого периода в одной из позднейших статей Горький определял так: «Конец 80-х и начало 90-х годов можно назвать годами оправдания бессилия и утешения обреченных на гибель. Литература выбрала героем своим „не-героя"... Лозунг времени был оформлен такими словами: „Наше время — не время великих задач",— „не-герои" красноречиво доказывали друг другу правильность этого лозунга...» (26, 424).

Именно эту среду и это «понимание» задач эпохи обличали герои рассказов раннего Горького — «О Чиже...», «Ошибка», «За бортом» и других, обличал и Иегудиил Хламида. В фельетоне «Несколько теплых слов» (1895) о современности говорилось такими словами: «В наше худосочное, скептическое время, среди всеобщей моральной нищеты, среди шатания мысли и смятения духа даже у передовых представителей культуры,— в наше бедное подвигами время...» и т. д. (23, 8). В другом фельетоне Иегудиил Хламида не только обличал «равнодушное» время, но и страстно звал к активной борьбе за идеал: «Мы живем в странное время оскудения энергии, в равнодушные, скептически тусклые дни, и на нашей обязанности лежит исправить это, расцветить жизнь желаниями, оживить ее поступками, облагородить мыслью и всячески сделать ее более разумной, живой и разнообразной...» [7]

О господствующей еще «ночи» реакции говорят подчас и стихи Горького начала 90-х годов. В стихотворении «Я плыву...» перед пловцом — «даль закрыта тогой мглы» [8]. В песнях Чижа в прозрачной аллегории о царящей в роще тьме, мраке ночи, которую воспевают вороны и против которой, во имя света, зовет бороться Чиж, выражена та же мысль.

Через ряд произведений раннего Горького проходит мотив сопоставления двух эпох: былая героическая революционная эпоха (60—70-х годов) противопоставляется современной (80—начала 90-х годов) эпохе оскудения и ренегатства. Обличая скованность, неподвижность жизни настоящего времени, Кравцов в «Ошибке» вспоминает о минувшем героическом времени, о людях, теперь побежденных, но некогда боровшихся: «Ты знаешь людей в плену у жизни? Это те люди, которые хотели быть героями, а стали статистиками и учителями. Они некогда

сначала — сотрудник либеральной „Недели", а затем — один из столпов „Нового времени"... Пошленькие книжки Меньшикова „О любви" и „О писательстве" жадно читались мелкой служебной интеллигенцией, особенно сельскими учителями, крупной культурной силой того времени. Очень много учителей и юношества засорило и вывихнуло себе мозги этими книгами» (26, 424).

[7] «Самарская газета», 1895, 28 июля, № 160. Цит. по кн.: М. Горький (Иегудиил Хламида). Между прочим. Фельетоны 1895—1896 гг. Куйбышев, 1941, стр. 44.

[8] Опубликовано в кн.: Н. К. Пиксанов. Горький-поэт, стр. 81.

боролись с жизнью, но были побеждены ею и взяты в плен ее мелочами...» (1, 464). Отчетливое выражение подобный мотив получил в рассказе «Встреча» (1896). Писатель, изменивший своим былым идеалам и делу борьбы за свободу, случайно наталкивается на номер газеты (1867 года), в которой сотрудничал в лучшие свои годы. В рассказе дается сопоставление двух периодов русской жизни, изложенное в речи от автора, но передающее и горькие думы героя: «Теперь и тогда — какие эпохи! Одна — вся в ярких огнях, полная энергии, самозабвения, донкихотства, эпоха великих реформ, великих надежд, великих ошибок: трагическое и смешное, бодрое и мечтательное — все перепутывалось в ней и все было — крупно, по меньшей мере. Теперь — туманно и серо, храмы пусты, боги забыты, души — нищи, иногда вспыхивает кое-где свет, но это блуждающий огонь, и вся жизнь, по меньшей мере,— мелочна и бедна» (2, 421).

В рассказе «О Чиже...» Чиж вспоминает тех «кто честно смерть приял в бою», славную эпоху подъема освободительной борьбы. После песен Чижа птицы вспомнили об этом прекрасном времени, и «ветви деревьев зашептали о прошлых днях». «То были славные весенние дни, когда в роще только что начинали расцветать цветы и надежды, когда птицы пели свободные [9] и звучные гимны солнцу, а свободное от туч небо казалось бесконечно глубоким и точно звало птиц попытать силу крыльев — достигнуть его глубины. То были хорошие дни, когда не нужно было принуждать себя жить, потому что жить хотелось,— была цель и была надежда достичь ее. И эти дни явились перед рощей и, как звезды, заблистали в тумане, скрывавшем от нее небо» (1, 127).

В «Разговоре по душе» (1893) среди былых приверженцев Добродетели имеются в виду и былые борцы за свободу, которые или потерпели поражение, или изменили своему делу: «Ее адепты всюду терпели горестные поражения; те же, которые умели и успели избежать таковых, благородно ретировались с поля битвы...» (1, 134).

Как свидетельствует в своих мемуарах С. И. Мицкевич, к 1893—1894 годам Горький, не будучи еще марксистом, не разделял, однако, многих взглядов народников, далеко ушел от них: «...его уже нельзя назвать в это время народником, от взглядов А. В. Чекина он уже далеко отошел. Его первые рассказы уже явно проникнуты другими настроениями, боевым романтизмом, столь далеким от тогдашнего народнического нытья...». Особенно подчеркивает мемуарист, вспоминая выска-

[9] Эпитет «свободные» был снят цензором; восстановлен в 30-томном собрании сочинений М. Горького.

зывания Горького тех лет, его неприязнь к тем недавним революционерам, которые теперь отказались от революционных путей и стали проповедовать «скромную культурную работу» [10].

В обстановке ренегатства, омещанивания, приспособленчества сочувственное внимание Горького привлекали редкие и одинокие фигуры ветеранов революционного народничества, остававшихся верными своим идеалам. Однако и они — эти полководцы без армий, хранители заветов и иллюзий прошедшей эпохи — не были для Горького подлинными положительными героями. Не разделяя народнических доктрин, Горький относился к этим людям с симпатией, но и с иронией, видел в них фигуры «героикомические». Так именно обрисовал свое к ним отношение Горький в мемуарном очерке «Время Короленко» (1922): «Порою — и все чаще — молодежь грубовато высмеивала „хранителей заветов героической эпохи". Мои симпатии были на стороне именно этих „хранителей", людей чудаковатых, но удивительно чистых. Они казались мне почти святыми в увлечении „народом",— объектом их любви, забот и подвигов. В них я видел нечто героикомическое (разрядка наша.— *Б. М.*), но меня увлекал их романтизм, точнее — социальный идеализм» (15, 25—26).

Миссия героя, по убеждению Горького, в том, чтобы объединять людей и звать их на подвиг новой революционной борьбы. Горькому близка была «Доктрина» Гейне с образом одинокого энтузиаста-барабанщика, будящего людей, погрузившихся в духовную спячку. Подобный призыв звучит в песнях и речах Чижа. Он осуждает ушедших с поля битвы, изменивших делу, уснувших и зовет пробиться вперед в новую светлую, прекрасную страну. Рисуя образ этой страны, автор, надо полагать, имел в виду социалистическое общество, что особенно ясно выступает в первоначальной редакции, где Чиж говорит: «Туда — в страну счастья! где ждет нас великая победа, где мы будем законодателями мира и владыками его, где мы будем владыками всего...» «...Там мы, великие, свободные, все победившие птицы, насладимся...» [11]. Эти слова, содержащие слиш-

---

[10] С. И. Мицкевич. О А. М. Пешкове — М. Горьком. (Архив А. М. Горького).

[11] Разрядкой даны слова, вычеркнутые цензурой. Цензорский экземпляр обнаружен и исследован Е. Колесниковой. Результаты изучения частично опубликованы автором в статье «А. М. Горький в казанской прессе» («Красная Татария», 1944, 1 июня, № 129). Полный текст рассказа «О Чиже...» восстановлен в первом томе 30-томного собрания сочинений Горького. В Архиве А. М. Горького есть неопубликованная рукопись, представляющая собой, очевидно, один из рукописных вариантов песни Чижа. Мотив борьбы с мраком реакции и революционный призыв здесь выражены более энергично, чем в печатных вариантах. Следует отме-

ком прозрачные намеки на социализм, как и другие намеки на революционное значение воззваний Чижа, были сняты цензором [12], и речи Чижа получили более отвлеченно-философское звучание.

Аналогичной миссией чувствует себя облеченным поэт в рассказе «Об одном поэте» (1894): «...мой поэт полагал, что этот город, развернувшийся у его ног, живет не той жизнью, которой нужно жить, чтоб быть достойным счастия, и, полагая так, он считал себя призванным указать истинные пути к счастью, осветив тьму жизни лучами своего вдохновения...» (1, 331—332). Поэт хочет искусства, не только пробуждающего мечту и рисующего идеал, но зовущего к активной борьбе за его воплощение. Обращаясь к Музе, он говорит: «...ты разбудишь жажду подвига?» «Мечтать — это не значит жить. Нужны подвиги, подвиги! Нужны такие слова, которые бы звучали, как колокол набата, тревожили все и, сотрясая, толкали вперед» (1, 334).

Молодой Горький предъявлял высокие требования к человеку, восхищаясь героизмом, самоотверженностью личности, способной действовать и бороться в неблагоприятных обстоятельствах, вопреки давлению косной и враждебной среды. Не раз Горький сам подчеркивал в своем раннем творчестве воззвание к людям, способным к «священному безумству храбрых».

«Это бесстрашие многие считают безумием. Я начал свою работу возбудителя революционного настроения славой безумству храбрых»,— писал Горький впоследствии [13]. В записной книжке Горького есть заметка: «„Безумство храбрых — вот мудрость жизни!“ — верил, проповедовал и проповедую я» [14]. Сходную формулу повторил Горький в одной из статей 1923 года, определяя свое место в дореволюционной литературе. Считая, что он развивал традиции критического реализма русской литературы, Горький указывает в то же время на свою особенную черту — на романтику «безумства храбрых», на стремление возбудить у читателя более активное отношение к действительности [15].

тить, что в горьковской сказке «Товарищ!» (1906) появятся слова, близкие к воззванию Чижа: бастующие рабочие-социалисты приходят к сознанию права трудящихся «быть хозяевами жизни, законодателями и творцами ее» (7, 164).

[12] Так, например, там, где речь шла о песнях Чижа, в первоначальном тексте стояло: «И вот вдруг зазвучали свободные смелые песни...». Щегленок говорил Чижу: «...вы, так сказать, будите общественное сознание».

[13] «Коммунистический Интернационал», 1920, № 12, стр. 1936.

[14] Цит. по кн.: Н. К. Пиксанов. Горький-поэт, стр. 192.

[15] Статья «Призвание писателя и русская литература нашего времени» (Архив А. М. Горького).

Идеологу благоразумного мещанства, «положительному» Климу Самгину не понравится «безумство храбрых», в котором он не без оснований увидит порыв к социализму. «„Безумство храбрых“... Попытка выскочить „из царства необходимости в царство свободы“... Что обещает социализм человеку моего типа?» (22, 14 — 15). Любопытно, что задуманную (1907) пьесу о героической борьбе рабочих на баррикадах 1905 года Горький собирался назвать «Безумцы» (см. 29, 14).

Великую борьбу во имя свободы ведут такие подлинные герои молодого Горького, как Данко и Сокол. Однако их личная судьба трагична, хотя они герои оптимистической трагедии. Сокол героически гибнет в битве, но за ним летит стая новых героев; капли его крови «как искры, вспыхнут во мраке жизни и много смелых сердец зажгут безумной жаждой свободы, света!» (1, 485). Данко совершает свой подвиг даже при противодействии и ропоте спасаемых им людей и достигает цели ценой самопожертвования, собственной гибели.

Если «безумство храбрых» могло поднимать героев (вроде Сокола или Данко) до высот оптимистической трагедии, то в иных случаях оно же ставило героя, неясно знающего пути и средства к достижению своей цели, в трагикомическое положение. Зачастую новые герои Горького. полные пафоса борьбы, готовности к активному действию, видящие свой идеал в социализме, оказываются одинокими, затерянными во враждебном окружении, как «слишком ранние предтечи слишком медленной весны» [16]. В рассказе «Мой спутник» (напечатанном в декабре 1894 года) говорится о драматическом положении этих героев-одиночек, «о великом несчастии тех людей, которые, вооружившись н о в о й моралью, н о в ы м и (разрядка наша.— *Б. М.*) желаниями, одиноко ушли вперед и встречают на дороге своей спутников, чуждых им, неспособных понимать их... Тяжела жизнь таких одиноких! Они — над землей, в воздухе... Но они носятся в нем, как семена добрых злаков, хотя и редко сгнивают в почве плодотворной...» (1, 438—439) [17].

---

[16] Эти слова Горький впоследствии применил к социалистам-утопистам в статье 1932 года «О литературной технике» (см. 26, 332).

[17] В первоначальной редакции этот мотив был дан значительно более развернуто и образ странника-рассказчика еще более явственно включался в галерею горьковских образов слишком ранних предтеч, одиноких и затерянных в жизни, не поддержанных массой. В первоначальном тексте читаем: «А я под его говор думал о тех несчастных людях, которые, идя вперед, не умели повлечь за собой массу остающихся назади и, не умея или забывая о ней, явились в жизни одинокими с своей новой моралью, с обновленными чувствами, с новыми формами мысли, со всем этим, что велико и прекрасно само по себе, но слабо и бессильно, если им обладают тысячи и о нем ничего не знают миллионы. Эти одинокие передовые люди, как странные растения без корней, вырванные из почвы вихрем

Мотивы этого рода можно встретить в лирике Горького начала 90-х годов, например в стихотворении «Тому на свете тяжело», где речь идет о том,

Кто в омут бедствий погружен
И неразумною толпою
Невежд лукавых окружен,—
Невежд, с их совестью слепою [18].

Таким же слишком ранним, одиноким предтечей почувствовал себя и герой рассказа «Об одном поэте», который звал к подвигам и борьбе, но «он сломал свои перья и сжег бумагу. А потом умер от тоски и отчаяния...» (1, 336). О своих настроениях тех лет Горький вспоминал в очерке «Время Короленко»: «Мне хотелось какой-то разумной работы, подвига, бунта...». И здесь же констатировал тяжелое положение передовых людей с революционными устремлениями, одиноких воинов в поле глухой жизни. «...Жизнь вокруг так ужасающе бедна разумом», и эти люди «окружены средою, которая враждебна им, относится к ним подозрительно, насмешливо. А сама эта среда изгнивала в липком болоте окаянных, „идиотических“ мелочей жизни» (15, 27).

3

Обрисованная социально-психологическая коллизия была почвой, на которой вырастали в произведениях молодого Горького «героикомические» персонажи и трагикомические ситуации одинокого героя-энтузиаста, по внешним и внутренним причинам не способного выполнить свою высокую миссию. В творчестве Горького первой половины 90-х годов значительную роль играли образы и мотивы этого рода, как и соответствующие им стилевые элементы, прежде всего — юмор.

Юмор дает противоречивое сочетание смешного и серьезного, низкого и высокого. Развертывая образ многогранно и динамически, юморист ведет от внешне смешного и ничтожного к внутренне значительному и прекрасному, от смеха к слезам, от кажущегося к подлинному, от пошлого к благородному, от комического к возвышенному, а подчас от «безумного» к разумному. Юмор часто направляется автором на себя и на своих (относительно) положительных героев [19].

желания идеальной жизни, носятся в воздухе поодиночке, так как действительная жизнь для их питания почти не имеет в себе соков» («Самарская газета», 1894, 29 декабря, № 265).

[18] Опубликовано в журнале «Новый мир», 1940, № 8, стр. 194.

[19] О юморе см. статьи В. Г. Белинского «О русской повести и повестях Гоголя», «Русская литература в 1843 г.», Н. Г. Чернышевского «Возвышенное и комическое».

В прогрессивно-романтической традиции юмор служил для изображения «скованного» героя: внутренне значительный, возвышенный и способный на высокое и героическое, он не умеет воплотить свои возможности во внешней, практической деятельности и потому — неполноценен, несет «героикомические» черты.

Величайшим образцом такого рода юмора для прогрессивных, свободолюбивых романтиков первой половины XIX века был «Дон-Кихот» Сервантеса. Для них Дон-Кихот — друг человечества, защитник угнетенных, непримиримый враг угнетателей, носитель возвышенных и благородных социально-этических идеалов. Таков облик Дон-Кихота у Байрона в поэме «Дон-Жуан»:

Герой его имеет, лишь в предмете
Борьбу со злом; пороки он клеймит
И хочет, чтобы сильный был в ответе,
Когда неправ. Безумен лишь на вид
Друг чести, Дон-Кихот! Грустней морали
Той эпопеи сыщем мы едви ли.

(Песнь IX, перевод Козлова)[20]

Особенность героического энтузиазма Дон-Кихота — в том, что Горький назвал «безумством храбрых», это готовность вступить в неравную борьбу с превосходящим противником, вопреки чувству самосохранения, не взирая на доводы «трезвого рассудка», эгоистического «здравого смысла». Это именно та черта, которую особенно выделяет у Дон-Кихота Гюго в своей работе о Шекспире [21]. Дон-Кихот готов во имя высокого идеала ринуться в бой в одиночестве, в самой неблагоприятной ситуации, даже если он не находит достаточной опоры в реальных обстоятельствах и лишен союзников. Именно на подобном основании Шиллер в предисловии к «Разбойникам» сближает с Дон-Кихотом своего героя — тираноборца Карла Моора, который пытался вступить в борьбу с деспотизмом и угнетением, опираясь лишь на кучку сомнительных союзников — «благородных разбойников».

Одиночество и неудачи донкихотствующего героя — в понимании прогрессивных романтиков — проистекают не из того, что он — поборник рухнувшего прошлого, но из того, что он — слишком ранний предтеча и рыцарь будущего. Именно так осмыслял его драму Гейне во «Введении к „Дон-Кихоту“».

---

[20] Байрон. Собр. соч., т. III. СПб., изд. Брокгауз — Ефрон, 1905, стр. 378.

[21] V. Hugo. Shakespeare. Paris, 1864.

Сначала ему казалось, что смешная сторона донкихотства — в попытке воскресить прошлое. «Ах! После узнал я на опыте, что такое же неблагодарное безумие стараться слишком рано ввести будущее в настоящее» [22].

Перекличка с подобной прогрессивно-романтической интерпретацией Дон-Кихота слышится в стихотворении Беранже «Пантеизм. Одному старому сен-симонистскому пророку».

Указанная традиция была продолжена Э. Потье в стихотворении «Дон-Кихот» (1869), где герой стремится освободить от каторги рабочих, солдат, а Санчо Панса советует оставить их в цепях.

Образ Дон-Кихота, в его революционно-романтическом наполнении, был весьма близок молодому Горькому, для которого Дон-Кихот был отмечен печатью героического «безумства», был рыцарем добра, самоотверженным защитником угнетенных, воином будущего.

Подобное отношение к герою Сервантеса вытекало, конечно, прежде всего из личного горьковского восприятия романа, любимого им с юности. Но можно полагать, что Горький в 90-е годы уже познакомился с освещением этого образа в прогрессивно-романтической литературе. Из мемуаров тифлисских друзей известно о горячем увлечении Горького Байроном; юношеские стихи Горького носят следы чтения Байрона, в частности поэмы «Чайльд-Гарольд». Монологи Карла Моора, как и стихи Байрона, Горький декламировал своим товарищам, мечтал исполнять роль Карла из «Разбойников» Шиллера. Об увлечении прозой Гейне, в частности книгой «Идеи. Книга Ле-Гран», входящей в состав «Путевых картин», говорит также записка Алексея Максимовича, составленная им при покушении на самоубийство в 1887 году.

О положительном восприятии Дон-Кихота Горьким прямо свидетельствует, например, его рецензия (1900) на пьесу Ростана «Сирано де Бержерак», где романтический герой пьесы, сопоставляется с Дон-Кихотом. (Соответствующее место как раз цитируется Горьким.)

Рассказывая (в мемуарном очерке «Вечер у Шамова», 1916) о своих встречах с представителями провинциальной интеллигенции начала 90-х годов, Горький с особой симпатией выводит фигуру оппозиционно настроенного адвоката Спешнева, который напоминал ему Дон-Кихота с рисунка Доре.

В повести «Трое» (1900—1901) знаменателен эпизод, где Илья Лунев, в период своего «мещанского счастья», сидя в своей собственной лавочке, читает роман Сервантеса и презри-

---

[22] Г. Гейне. Собр. соч., т. VI. СПб., изд. П. И. Вейнберга, 1899, стр. 91.

тельно смеется над Дон-Кихотом, а демократка и социалистка Соня восхищается образом высокого безумца.

В ответе на анкету аргентинского журнала («Карас и Каретас», январь 1910) Горький писал: «Я бесконечно признателен и благодарен испанской литературе за то многое, чем я ей обязан. Ее мастера оказали огромное влияние на мою духовную жизнь. Особенно и прежде всего Мигель де Сервантес, чей „Дон-Кихот", которого я так люблю, обладает душой, столь родственной нашей русской душе...» [23].

4

Образ героя, одинокого рыцаря и провозвестника новой освободительной борьбы, ее непризнанного пророка приобретает подчас у молодого Горького «героикомические» черты. Таков прежде всего Чиж из рассказа «О Чиже, который лгал, и о Дятле — любителе истины».

В своих полных пафоса песнях и речах Чиж вдохновенно зовет к героической революционной борьбе, зовет в прекрасную, светлую страну социализма; Чиж «уверен, что нужно идти вперед». (Связь с этой героической настроенностью Чижа Горький подчеркнул впоследствии в «Весенних мелодиях» (1901), поручив одному из «беспокойных», «дерзких» чижей спеть вдохновенный гимн надвигающейся революции — «Песню о Буревестнике».) Хотя Чиж выражает мысли и чувства автора, он — неподлинный герой, и он признается, что «путь, по которому нам нужно идти, мне незнаком...» (1, 129). Близость ситуаций и переживаний Чижа и автора, молодого Горького, подтверждается автобиографическим рассказом «Случай из жизни Макара» (1912). В этом рассказе говорится о том, как пришел юноша Горький к попытке самоубийства, и описываются обстоятельства, сходные с ситуацией аллегории о Чиже. Макар надеялся поднять людей на «работу самоосвобождения», на «великое дело обновления». Свой идеал он черпал из книг: «...шелест их страниц... рассказывал опьяняющие сказки о близкой возможности царства свободы, рисовал дивные картины нового бытия, торжество разума, великие победы воли». Но поняв свое бессилие, «вспомнив горячие речи, которыми он еще недавно оглушал людей, подобных себе, внушая им бодрость и будя надежды на лучшие дни, вспомнив хорошее отношение к нему, которое вызывали эти речи, он почувствовал себя обманщиком и — тут решил застрелиться» (10, 409 и 412). На автобиографичность рассказа «О Чиже...» намекал, по-видимому, его первоначальный подзаголовок: «История, к сожалению, правдивая».

[23] «Огонек», 1958, № 21, стр. 24.

В очерке «Время Короленко», вспоминая годы юности (конец 80-х — начало 90-х годов), Горький писал: «В. Г. Короленко стоял в стороне от группы интеллигентов — „радикалов", среди которых я чувствовал себя, как чиж в семье мудрых воронов» (15, 17).

Чижу, обладающему энтузиазмом и храбростью, не хватает знания; он предчувствует, но не предвидит. Судьба Чижа трагикомична, а весь образ дается в «героикомическом» плане, освещается юмором. Чиж — «мизерный, взъерошенный и суетящийся». «Когда это кричит орел, сокол, ястреб, наконец,— это и красиво, и мощно; но чиж,— чиж, объявляющий войну богам!.. Тут есть некоторое несоответствие, что-то странное и смешное... И невольно им вспомнилась эта смешная синица, которая однажды хотела зажечь море...» (1, 127).

Возвышенный и смешной Чиж в конце рассказа плачет, а автор иронически заключает, что он рассказал «до слез смешную историю», намекая на знаменитую формулу «смеха сквозь слезы».

Рассказ «О Чиже, который лгал, и о Дятле — любителе истины» [24] имел сложную творческую историю и не сразу сложился у Горького. Сохранился набросок «О комарах» (1893), который в листах рукописи соседствует с рассказом «Разговор по душе» [25]. Фрагмент «О комарах» [26] представляет собой как бы первоначальный эскиз рассказа «О Чиже...» и принадлежит к тому же жанру — политической аллегории.

Здесь коллизия, сходная с рассказом «О Чиже...», но менее сложная. В рассказе «О комарах» — под жизнью болота недвусмысленно подразумевается застойная жизнь эпохи реакции; образ болота соответствует образу рощи из рассказа «О Чиже...». Консервативные «здравомыслящие» обыватели фигурируют в виде аллегорических лягушек (им отвечает образ Дятла, любителя истины, в рассказе «О Чиже...»). Лягушкам противопоставлены комары, обнаруживающие стремление к «свободе и свету», что и составляет завязку рассказа. Комары, подобно Чижу, зовут в своих песнях к полету вверх, прочь от болота. Конфликт состоит в том, что лягушки, которым «смешны комариные грезы», восхваляют болото и требуют подчинения «духу времени». Рассудительные и предусмотрительные лягушки, как и Дятел из рассказа «О Чиже...», стремятся охладить пыл комаров, поют песню, прославляющую болото.

В пределах данного фрагмента конфликт не получает дальнейшего развития. Расстановка сил здесь проще, чем в рассказе

---

[24] «Волжский вестник», 1893, 4 сентября, № 226.
[25] «Волжский вестник», 1893, 12 сентября, № 233.
[26] «Архив А. М. Горького», т. III. М., Гослитиздат, 1951.

«О Чиже...», где более тонко дифференцированы различные оттенки общественных умонастроений. Как и в рассказе «О Чиже...», во фрагменте «О комарах» проза чередуется со стихами. И так же, как в рассказе «О Чиже...», мы встречаем здесь образ ограниченно-положительного героя, данный в «героикомическом» плане, в юмористическом освещении. Но, сличая эти два произведения, можно констатировать, что первоначальный эскиз резче подчеркивал слабость героя, комические черты в его облике. В рассказе «О Чиже...» усиливается героическая патетика, устремление к идеалу, высокий пафос «безумства храбрых».

Во фрагменте «О комарах», который ближе всего стоит к жанру аллегорических сказок Салтыкова-Щедрина, господствует политическая сатира, обличение социального застоя. В рассказе «О Чиже...» более отчетливо выступает своеобразие идейно-художественных исканий Горького, приведших к оригинальному жанру. В этом рассказе тесно сплетаются социально-политическая сатира, лирическое выражение идеалов и стремлений романтического героя и в то же время ирония и юмор, ограничивающие значение этого еще одинокого борца и мечтателя-утописта.

Сочувственный, но горький юмор в отношении к возвышенно настроенному герою, который оказывается в жалком, беспомощном положении, составляет кульминационный момент рассказа «Однажды осенью»: «Сколько было иронии надо мною в этом факте! Подумайте! — Ведь я в то время был серьезно озабочен судьбами человечества, мечтал о реорганизации социального строя, о политических переворотах, читал разные дьявольски мудрые книги, глубина мысли которых, наверное, недосягаема была даже для авторов их,— я в то время всячески старался приготовить из себя «крупную о б щ е с т в е н н о активную силу». И меня-то согревала своим телом продажная женщина, несчастное, избитое, загнанное существо, которому нет места в жизни и нет цены...» [27].

5

В каком смысле нужно понимать у молодого Горького «безумство» его положительных героев, противопоставленное «мудрости» отрицательных персонажей? Слишком очевидно, что здесь не может быть и речи о каком-либо иррационализме, о герое, который посредством некоей «сверхразумной» интуиции постигает «туманный ход иных миров». Герои-энтузиасты Горького, как, например, Чиж, конечно, не иррационалисты,

[27] «Самарская газета», 1895, 22 июля, № 156.

а поклонники высокого человеческого разума, в честь которого Чиж слагает свои гимны.

Я вижу мрак,— но что мне он,
Коль бодр и ясен разум мой?..
. . . . . .
Зажжем сердца огнем ума,
И воцарится всюду свет!.. [28].

Вводя образы и мотивы, перекликающиеся с «Вакхической песнью» Пушкина, Горький вкладывает в них не только философское содержание (горячая вера и разум), но и социально-политическое (вера в торжество разумного, т. е. социалистического общественного порядка). О подобной же настроенности автора свидетельствует мемуарный очерк Горького «Н. Е. Каронин-Петропавловский» (1911). Горький вспоминает о прочитанном в 1889 году рассказе Каронина: «...только что познакомился с рассказом „Мой мир", где есть слова, ударившие меня в сердце:

„На свете нет ничего дороже мысли. Она — начало и конец всего бытия, причина и следствие, движущая сила и последняя цель... Если мир окутывает еще тьма, то потому только, что мысль не осветила ее; если среди людей большая часть подлых, то только потому, что мысль не освободила еще их от безумия"» (10, 290). Следовательно, неразумию среды и условий социальной жизни здесь противостоит разум, мысль передового человека.

А в эскизе своей первой художественной автобиографии 1893 года («Изложение фактов и дум, от взаимодействия которых отсохли лучшие куски моего сердца») Горький писал: «...я поклоняюсь уму,— для него же нет ничего святого, ибо он сам есть святая святых и сам бог!» (1, 77).

«Безумство храбрых» у Горького противополагается трезвой «рассудительности», стоящей на страже эгоистического благополучия. В «Песне о Соколе» Уж объявляет Сокола «смешной птицей», а его героическую настроенность, устремление к высоким идеалам и подвигам — «бреднями» и «безумством желаний».

Героическому пафосу Чижа противоречит «мудрость ворон» и «благоразумие» Дятла, который зовет быть «здравомыслящими существами», покоряться и подчиняться «мудрости» и «мощи природы» (1, 130), т. е. мнимой разумности существующего общественного строя и господствующей реакции.

Подобны Дятлу и умеренно-расчетливые лягушки («О комарах»), «издревле отличавшиеся мудростью» и полагавшие,

[28] «Самарская газета», 1895, 22 июля, № 156.

как и обыватели, осмеянные Щедриным, что никоим образом нельзя прыгнуть выше своей головы. Удерживая комаров от рискованных полетов, лягушки самодовольно гордятся своим «здравомыслием».

Горьковское противопоставление героического энтузиазма, «безумства» соколов и чижей антигероической мнимой «мудрости» дятлов и ужей может быть соотнесено с традицией свободолюбивого, прогрессивного романтизма. Во «Введении к „Дон-Кихоту"» Гейне одиноким рыцарям будущего, ранним предтечам противостоят трезвые блюстители умеренности, мнимые «мудрецы». Аналогичная антитеза развивается в высказываниях Гюго о Дон-Кихоте, где различаются оттенки таких понятий, как «la sagesse», «la raison», «l'esprit», «le bon sens» (мудрость, разум, ум, здравый смысл). Горьковский Уж — родственник Улитки Беранже, которая, гоня прочь голодных бедняков, гордится своим буржуазным здравомыслием, помогающим охранять собственность против «безумных» порывов и мечтаний.

Но молодой Горький уже по-новому осмысливает подобные антитезы: «безумство» энтузиаста у него — революционно-романтический пафос героя, противостоящего обывателям реакционной эпохи. Здесь Горький перекликается с Салтыковым-Щедриным, у которого мотивы «безумства» и «мудрости» звучат в «Пестрых письмах». В творчестве молодого Горького наиболее часты соприкосновения именно с щедринскими произведениями 80-х годов («Сказки», «Мелочи жизни», «Имярек», «Пестрые письма» и др.), направленными против наступающей реакции.

Сам Горький ставил в связь с Щедриным свои сатирические произведения 90-х — начала 900-х годов (в письмах к Н. В. Яковлеву, 1934). Горький не только осваивал традицию щедринской сатиры, но и развертывал в широком строе романтических образов те намеки на социальную героику, которые рассеяны в произведениях Щедрина.

В «Пестрых письмах» Щедрин писал иронически, раскрывая психологию мещанина-обывателя, приспособляющегося к условиям реакции и отвергающего героизм освободительной борьбы: «Но, кроме привычки, в деле умиротворения мне много помог и опыт. Опыт — это, так сказать, консолидированный свод привычек прошлого. Все уступки, компромиссы, соглашения, которыми так богата история личная и общая, все малодушия, обходы и каверзы — все это складывается, по мере осуществления, в кучу, надпись на которой гласит: опыт или мудрость веков. Действия героические, подвиги самоотвержения, факты, свидетельствующие о беззаветной преданности идее,— все это не более, как красивые безумства, от которых

никаких подспорий в жизни ожидать нельзя. Правда, что эти безумства освещают тьму будущего и что плодами их несомненно воспользуются грядущие поколения; но ведь, с одной стороны, подвижничество необязательно и не всякий может его вместить, а с другой стороны — как еще на эти красивые безумства поглядеть: иное, быть может, пользительно, а другое, пожалуй, и неблаговременно. Тогда как в той куче, которая именуется мудростью веков, за что ни возьмись — все пользительно» [29].

Смысл горьковского гимна «безумству храбрых» был правильно воспринят демократическими читателями как призыв к революционной борьбе и как осуждение ложной «мудрости» либералов и консерваторов. Об этом свидетельствует эпизод при проводах Горького, высланного царским правительством из родного города. 6 ноября 1901 года состоялся банкет, организованный нижегородской интеллигенцией. О том, что случилось на этом банкете, рассказала ленинская «Искра». В противовес адресу, поднесенному либералами, демократическая, революционно настроенная молодежь, связанная с нижегородской социал-демократической организацией, выступила со своим письмом к Горькому. Призывая «освежающую бурю», представители революционной интеллигенции говорили: «Мы благодарны Вам за Вашу песнь „безумству храбрых“, так как в ней мы черпаем силы, в ней мы видим оружие против тех, кто называет смелость безумной... Мы не забудем, что Вы дали лозунг, который помог и поможет нам бороться с нашими врагами и разобраться в наших друзьях» [30].

6

В рассказе «О Чиже...» «героикомическое» начало обнаруживалось (в аллегорической форме) у героя, действующего в политической сфере.

«Героикомический» элемент морального порядка лежит в основе рассказа Горького «Мой спутник» (1894). Это — повествование о путешествии и приключениях двух спутников-антагонистов. Цель добровольных странствий рассказчика — «идеальная»: познание людей, родного края, наслаждение величественной природой, искание «праведной земли», проповедь высоких социальных, этических идеалов. Цель вынужденных скитаний «спутника», Шакро,— практическая: погоня за утраченной собственностью, поиски украденных вещей, а затем — возвращение к сытой, благополучной жизни родного дома.

---

[29] Н. Щедрин (М. Е. Салтыков). Полн. собр. соч., М., Гослитиздат, 1933—1941. Т. XVI, стр. 257.

[30] «Искра», 1902, 15 января, № 15.

Романтический странник настроен возвышенно: он застывает «в немом восхищении перед красотой природы», жадно впитывает картины то ласкающего, то бурного моря, при виде которого «чувствовал себя на краю земли, созерцающим пространство...» (1, 422 и 426). Он изливает свою душу в стихах и песнях. Могучая гроза в степи повергает его в экстатическое состояние, и он поет свои «песни странника в бурю» под раскаты грома. Плотоядный «спутник», «коренастый, плотный» Шакро, «физиологический» человек, заботится лишь о непрестанном наполнении желудка; он совершенно равнодушен к природе, красоте, поэзии и песням, все это его лишь раздражает, и он готов принять восторженного странника за сумасшедшего или идиота.

«Героикомический» характер путешествия странника доведен до предела тем, что благородный рассказчик всячески заботится о своем товарище, работает на него, а эгоистический мещанин Шакро эксплуатирует его рыцарство, паразитирует, обкрадывает своего спутника, клевещет на него и не знает благодарности. Во время бури на море странник, рискуя своей жизнью, спасает Шакро и чуть не гибнет из-за его низкого эгоизма и подозрительности. Странник-рассказчик, благодаря своему терпению, попадает как бы в плен к Шакро, порабощен им. Романтический странник, с его духовным богатством, энтузиазмом и благородством, оказывается в комических ситуациях, и это — наказание за ложную направленность его гуманности. В отношении странника к спутнику есть черты покорности низшему, непротивления злу, но за это великодушный герой и подлежит осмеянию [31].

7

«Героикомическим» образом романтического плана является и та фигура повествователя, авторское «я», которое вырисовывается в самарских фельетонах молодого Горького.

[31] Вероятно, Л. Толстому особенно понравился горьковский рассказ «Мой спутник» за этот элемент «непротивления злу». Именно в связи с вопросом о насилии и непротивлении Толстой говорил об этом рассказе с Горьким и противопоставлял рассказчика из «Моего спутника» другим горьковским «рыцарям»: «А насилие — главное зло! — воскликнул он, взяв меня под руку.— Как же вы выйдете из этого противоречия, сочинитель? Вот у вас „Мой спутник" — это не сочинено, это хорошо, потому что не выдумано. А когда вы думаете — у вас рыцари родятся, всё Амадисы и Зигфриды...» (14,295). Сам Горький, очевидно, сознавал наличие оттенка «непротивления» в настроении рассказчика «Моего спутника». В первопечатном тексте он делал специальную оговорку, как бы опасаясь быть принятым за толстовца: «Я работал, а он под разными предлогами отказываясь от работы, ел, спал, и понукал меня. Я н е т о л с т о в е ц. Мне было смешно и грустно смотреть на него» («Самарскаая газета», 1894, 15 декабря, № 257). Ироническое отношение к поведению героя отличает позиции автора, далекие от толстовства.

Различными средствами, в том числе системой псевдонимов, имеющих значение девизов и введенных в единый «героикомический» ряд, сам Горький подчеркивал наличие в своих фельетонах этой условной фигуры «автора»-персонажа (Дон-Кихот, Иегудиил Хламида, Пьерро и др.).

Горький, сознававший свою миссию в призыве к революционной героической борьбе, к высоким социалистическим идеалам, в страстном обличении существующего общественного строя, Горький вынужден был писать фельетоны в умеренно-либеральной газете отсталого города, говорить о микроскопических явлениях провинциальной жизни. Свое положение писатель, очевидно, ощущал как «героикомическое». Но он оставался верен своим идеям, пытался заявлять о своих идеалах, будить спящих, хотя бы его усилия и оставались гласом вопиющего в пустыне. Людей, верных передовым идеалам, затерянных среди косного мещанства, одиноких проповедников в одном из фельетонов сам Горький сравнивал с Дон-Кихотом: «Среди всеобщего отупения, среди толстосумов, „отцов города" люди со светлой головой — редки, и речи их звучат, как речи ламанчского рыцаря» [32]. Псевдонимом-девизом «Дон-Кихот» подписаны прощальные фельетоны Горького в «Самарской газете» — «Самара во всех отношениях. Письма одного странствующего рыцаря» [33].

Кажется несколько неожиданным псевдоним «Пьерро», который предшествовал «Иегудиилу Хламиде» и фигурировал в одном из июньских номеров «Самарской газеты». Нельзя себе представить, что горьковский псевдоним был навеян тем томным, «лунным» Пьерро, который получил широкое распространение в декадентской литературе и искусстве. Но все псевдонимы Горького значимы и содержательны. Можно предполагать, что горьковский «Пьерро» состоял в ближайшем родстве с его «Дон-Кихотом». В годы юности излюбленным чтением Горького была «Искра» В. С. и Н. С. Курочкиных. В ответе на анкету 1930 года, вспоминая о начальном периоде своей литературной деятельности, Горький причудливо сопоставляет две «книги»: «Любил читать библию, а также „Искру" — сатирический еженедельник Курочкиных...» (26, 43). В творчестве Горького обнаруживаются следы этого чтения; одним из них, быть может, и явился псевдоним «Пьерро». В № 44 «Искры» за 1866 год был помещен стихотворный диалог Барбье «В маскараде» в переводе В. Курочкина. Стихотворение представляло собою памфлет против тех, кто изменил делу революции (1830 года), кто приспособлялся к режиму, созданному круп-

[32] «Самарская газета», 1895, 12 декабря, № 267.
[33] «Самарская газета», 1896, 28 февраля, № 47 и 13 марта, № 59.

ной буржуазией, получал тепленькие местечки и жил в свое удовольствие. Представителю этих ренегатов, Арлекину, противостоит здесь Пьерро, сохранивший незапятнанной чистоту своей белой одежды и оставшийся верным своим убеждениям. Беранже, любимый Горьким с отроческих лет, в аналогичных образах стихотворения «Паяц» клеймил перебежчиков и предателей революции. Эти произведения для Горького могли обладать большой актуальностью в обстановке перерождения интеллигенции, когда он чувствовал себя подчас, подобно Пьерро и Дон-Кихоту, одиноким и верным рыцарем освободительной идеи, хотя и несколько «смешным» в своем бессилии.

Последовавший за «Пьерро» псевдоним «Иегудиил Хламида» (с 14 июля 1895 года), который наиболее широко употреблялся Горьким, получил шумную известность. И этот псевдоним был, по-видимому, также девизом, содержал в себе намеки на тот условный образ «автора»-персонажа, который вырастал на страницах фельетонов Горького. Этот образ имел также «героикомический» характер. В мемуарном очерке Горького «В. Г. Короленко» находим высказывание о значительности и выразительности былого псевдонима: «...я писал в „Самарской газете" плохие ежедневные фельетоны, подписывая их хорошим псевдонимом „Иегудиил Хламида"...» (15, 43). Это не просто случайный «забавный псевдоним». В него вложено некоторое серьезное содержание, связанное с идеями и настроениями Горького тех лет, с образами и мотивами его художественного творчества, хотя это содержание в причудливом псевдониме выявлялось в иронической форме. Именно такая настроенность Горького выступает, например, в эпизоде, о котором вспоминает Е. Иванова. Сотрудники «Самарской газеты» упрашивали Горького, чтобы он расстался со своей хламидой, допотопной крылаткой, этим причудливым костюмом, который делал его всеобщим посмешищем. На это Горький отвечал: «Да вы, может быть, не разобрали, кто над кем смеется. Это я над ними смеюсь...» [34].

Иегудиил — имя одного из ангелов, фигурирующих в библейской мифологии [35]: он послан Моисею проводником во время скитаний евреев по пустыне, чтобы вывести их в землю обетованную. (Этот мотив получает большое значение в аллегористике рассказа «Ошибка».)

И другая часть псевдонима, очень вероятно,— не только намек на старомодный плащ-крылатку, который носил в те годы Алексей Максимович, эпатируя этим самарских обывателей.

---

[34] Е. Иванова. Молодой Горький.— В сб.: Горький в Самаре. М., «Советский писатель», 1938, стр. 228.

[35] Книга «Исход», книга пророка Исайи, апокрифическое «Малое Бытие».

В «Беглых заметках» о всероссийской выставке 1896 года Горький писал о современном буржуазном обществе, что в нем — «пиджак и брюки, сменив хламиду и тунику, не перевоспитали человеческой души» [36]. В те годы, в спорах о капитализме в России, говорилось нередко о буржуазной «пинжачной» цивилизации [37]. Горький в своей художественной публицистике не раз применял соответствующие символические образы. Противопоставление прекрасного античного одеяния одежде нынешнего буржуазного общества есть также в сатирической новогодней сказке Горького «Старый год», где автор обличает современников, утративших веру в высокие идеалы, способность к борьбе и подвигам. В наказание за это людям оставлен старый год, а новый не наступает. Приговор буржуазному обществу реакционной эпохи выносит один из прекрасных богов Эллады, а Правда говорит: «Они даже костюма не умеют себе создать такого, который хотя бы несколько скрашивал уродство их форм, лишенных древней красоты...» [38].

Псевдоним «Иегудиил Хламида», очевидно, намекает на образ поэта-«пророка», который обличает издевающееся над ним мещанское общество, на образ романтического поэта-энтузиаста, который устремлен в будущее и наделен миссией — будить героическое в людях, указывать путь к высшим духовным ценностям и путь к свободе. Этот образ поэта-«пророка» мог складываться не без участия образов «Пророков» Пушкина и Лермонтова. Некоторые из окружающих воспринимали положение Горького — «Иегудиила Хламиды» в Самаре как непризнаваемого, вызывающего глумление «пророка», вопиющего в пустыне. Так, А. Треплев в своих воспоминаниях «Максим Горький на Волге» пишет: «В Самаре Алексей Максимович жил очень уединенно и играл роль „пророка в своем отечестве“» [39].

8

«Героикомическим» образам соответствуют элементы юмора в стиле ряда произведений молодого Горького.

Рассказ «Мой спутник» выдержан в тональности юмора. строится на непрестанных переходах от высокого, патетического к комическому и низкому. Эти модуляции определяются взаимоотношениями романтического странника и его прозаического спутника: «Я шел в немом восхищении перед красотой природы этого куска земли (Крыма.— *Б. М.*), ласкаемого морем. Князь вздыхал, горевал и, бросая вокруг себя печальные взгля-

[36] «Нижегородский листок», 1896, 23 июля, № 201.
[37] Например, у Г. Успенского рассказ «Пинжак и черт».
[38] «Самарская газета», 1896, 1 января, № 1.
[39] Сб. «О Горьком современники». «Моск. т-во писателей», 1928, стр. 74.

ды, пытался набивать свой пустой желудок какими-то странными ягодами» (1, 422—423). Далее — комические последствия обжорства Шакро. Странник вдохновенно рассказывает о виденных прекрасных краях, о Бахчисарае, о Пушкине, декламирует его стихи. Шакро пренебрежительно относится ко всему этому и отвечает нелепым рассказом о грузине, который пел песни, а потом зарезал духанщика. Один из показательных эпизодов, получающих символическое осмысление,— сцена в Крыму около Алушты. «Вечер был дивный. Темно-зеленое море билось о скалы внизу под нами; голубое небо торжественно молчало вверху, а вокруг нас тихо шумели кустарники и деревья. Всходила луна. От узорчатой зелени чинар пали тени. Пела какая-то птица, задорно и звучно. Ее серебряные трели таяли в воздухе, полном тихого и ласкового шума волн, и, когда они исчезали, слышалось нервное стрекотание какого-то насекомого. Костер горел весело, и его огонь казался большим пылающим букетом красных и желтых цветов. Он тоже рождал тени, и эти тени весело прыгали вокруг нас, как бы рисуясь своею живостью пред ленивыми тенями луны. Широкий горизонт моря был пустынен, небо над ним безоблачно, и я чувствовал себя на краю земли, созерцающим пространство — эту чарующую душу загадку... Пугливое чувство близости к чему-то великому наполняло мою душу, и сердце трепетно замирало.

Вдруг Шакро громко расхохотался:

— Ха-ха-ха!.. Какой тебэ глупая рожа! Савсэм как у барана! А, ха-ха-ха!..

Я испугался, точно надо мной внезапно грянул гром. Но это было хуже. Это было смешно, да, но — как же это было обидно!.. Он, Шакро, плакал от смеха; я чувствовал себя готовым плакать от другой причины... Я шел долго, без дум, почти без сознания, полный жгучим ядом обиды. Я обнимал всю природу и молча, всей душой объяснялся ей в любви, в горячей любви человека, который немножко поэт... а она, в лице Шакро, расхохоталась надо мной за мое увлечение!» (1, 425—426).

Центральной в рассказе является сцена грозы в предгорьях Кавказа. «Грянул гром — и тучи дрогнули, охваченные синим огнем... Все дрожало, волновалось. Молнии, слепя глаза, рвали тучи... В голубом блеске их вдали вставала горная цепь, сверкая синими огнями, серебряная и холодная, а когда молнии гасли, она исчезала, как бы проваливаясь в темную пропасть. Все гремело, вздрагивало, отталкивало звуки и родило их. Точно небо, мутное и гневное, огнем очищало себя от пыли и всякой мерзости, поднявшейся до него с земли, и земля, казалось, вздрагивала в страхе перед гневом его.

Шакро ворчал, как испуганная собака. А мне было весело, я как-то приподнялся над обыкновенными, наблюдая эту

могучую мрачную картину степной грозы. Дивный хаос увлекал и настраивал на героический лад, охватывая душу грозной гармонией...

И мне захотелось принять участие в ней, выразить чем-нибудь переполнившее меня чувство восхищения перед этой силой. Голубое пламя, охватывавшее небо, казалось, горело и в моей груди; и — чем мне было выразить мое великое волнение и мой восторг? Я запел — громко, во всю силу. Ревел гром, блистали молнии, шуршала трава, а я пел и чувствовал себя в полном родстве со всеми звуками... Я — безумствовал; это простительно, ибо не вредило никому, кроме меня. Буря на море и гроза в степи! — Я не знаю более грандиозных явлений в природе...

Но вдруг меня сильно дернуло за ноги, и я невольно сел в лужу...

В лицо мне смотрел Шакро серьезными и гневными глазами.

— Ты сошел с ума? Нэ сошел? Нэт? Ну, за-амалчи! Нэ крычи! Я тэбэ разорву глотку! Панымаишь?». Столкновение спутников заканчивается так: «Трагикомизм моего положения выступил предо мной яснее всего и заставил меня расхохотаться что было моих сил...» (1, 441—442 и 443). О своем настроении, вызванном взаимоотношениями с Шакро, рассказчик говорит: «Мне было смешно и грустно...» (1, 423—424).

9

Иегудиил Хламида был, конечно, сильно стеснен рамками комического нравоописания, обычного для фельетона провинциальной либеральной газеты, мелочностью предоставленных ему бытовых тем. Но неправильно было бы рассматривать писания Хламиды лишь в этих границах.

С. Д. Балухатый правильно вскрыл, что фельетоны Хламиды содержали социально значительное обличение, что Хламида, подобно Щедрину, превосходно «улавливал политику в быте» (25, 316). Но и социально-бытовой сатирой не исчерпывается строй произведений, подписанных псевдонимом «Иегудиил Хламида», который не только обличал, но и патетически проповедовал. Об этой двоякой задаче писал и сам Горький в одном из фельетонов [40], утверждая, что пресса должна быть «бичом обывательской совести» и «благородным колоколом» (23, 7). И действительно, наряду с фельетонным комизмом и сатирическим обличением, в произведениях Иегудиила Хламиды слышалось и иное: он звал к высоким идеалам — патрио-

[40] «На арене борьбы за правду и добро». — «Самарская газета», 1895, 30 мая, № 111.

тизма, героики, активной деятельности, свободы, творчества, культуры. Он требовал, чтобы воспитывалась в человеке «любовь к родине, стремление к подвигу во имя ее, благородство духа» [41] (23, 18). Он охотно указывал на вольнолюбивую романтическую литературу, напоминая об «огненных» шиллеровских словах, цитировал итальянского поэта Леопарди, отразившего в некоторых своих стихотворениях национально-освободительную борьбу против австрийского господства, выражал свои симпатии образу дон Сезара де Базана, благородного духом, беззаботного храбреца. Защищал Хламида также идею народного театра.

Призыв к высшим духовным ценностям у Хламиды сочетался с проповедью свободы, борьбы за нее. Хламида обличал не просто провинциальную отсталость, но политическую реакцию 80-х — начала 90-х годов, которая сменила эпоху общественного подъема 60—70-х годов. Через многие фельетоны, как и через некоторые рассказы, красной нитью проходит это противопоставление двух эпох — революционной и реакционной — и призыв вновь поднять знамя освободительной борьбы.

Призывный пафос роднит некоторые фельетоны Хламиды с иными фельетонами серии «Очерки и наброски», где Горький говорит непосредственно от своего имени. Так, в очерке «Томные и здоровые» речь шла о том, что идеалы истины, добра, красоты — это создание мечты, но «чем выше возносится эта мечта, тем светлее и ярче горит в душе огонь идеала». «И человек, у которого горит этот светоч, не променяет его на все сокровища мира... И только то, что освещено этим светом, имеет цену в жизни. Вот почему эти безумцы никогда не мирятся с мраком и злом. Они идут туда в поисках света и предпочитают лучше погибнуть, чем примириться с мраком» [42]. В других фельетонах Горький бичевал ренегатствующую интеллигенцию, в частности студенчество, которое забыло о народе, изменило былым революционным заветам, «умертвило в себе душу живу, оскудело духом, променяло идеалы на идолов, забыло все святые слова и живет без морали, инертной жизнью людей духовно нищих» (23, 74) [43]. Обличение народничества, утратившего революционное содержание, и призыв к новым революционным силам звучат в новогоднем фельетоне 1896 года:

«С новым годом, читатель!

Что Новый год, то новых дум,
Желаний и надежд
Исполнен легковерный ум...

[41] «Самарская газета», 1895, 28 июля, № 160.

[42] «Самарская газета», 1895, 27 октября, № 231. Цит. по ст.: С. Д. Балухатый. Первые публицистические статьи М. Горького.— «Известия АН СССР». Отд. литературы и языка, 1944, т. III, вып. 2—3, стр. 58.

[43] «Самарская газета», 1896, 18 января, № 14.

Это сказал Некрасов двадцать лет тому назад, но он едва ли сказал бы так в наше время, когда нет желаний и нет надежд, и новых дум тоже нет, а есть только серенькая, бледная жизнь людей, утомленных жизнью и заплутавшихся в ее противоречиях... всецело поглощенных собой... Но все-таки да возродятся надежды и запылают желания, хотя бы все мы и сгорели в огне их»,— заключает Горький (23, 65) [44].

Таковы образы высокого патетического строя в речах Иегудиила Хламиды. Несоответствие между высотой идеалов и настроений автора и мизерностью внешних возможностей их проявления приводит к юмору, иронии, обращенной на самого автора. Такая же горькая ирония проникает и рассказы данного периода — «За бортом» (1896), «Об одном поэте» (1894). В этих рассказах и фельетонах проступал образ непризнанного «пророка».

Автор подчеркивает наличие фигуры Иегудиила Хламиды как определенного персонажа. Дело не только в том, что автор ведет непринужденную беседу с читателем от лица Хламиды. Но Хламида наделяется самостоятельной жизнью, он рассказывает комические случаи из своего прошлого [45], описывает себя как свидетеля сценок. Таков фельетон от 28 июля 1895 года (№ 160): «Там я, холостой человек, Иегудиил Хламида, будущая жертва пенатов, сажусь в укромный уголок и из него рассматриваю прекрасных самарянок и прислушиваюсь к музыке речей их...» (23, 16). Вслед за сценкой, рассказанной в развязно-комическом тоне провинциального фельетониста, совершается переход в план серьезных размышлений о воспитании и звучит патетическое обращение к будущим матерям, вводятся цитаты из стихотворения Леопарди, ссылки на Бальзака и Тургенева. В заметке же от 25 августа 1895 года (№ 183) Хламида в ироническом тоне говорит о своем трудном положении провинциального фельетониста (см. 23, 19—20).

В общем, в произведениях Хламиды, как и в рассказах молодого Горького, есть тенденция сочетать сатирическое обличение с лирическим пафосом и юмором. В этих рассказах и фельетонах Горького есть то слияние «огня, пафоса и иронии», о котором он упоминает в некоторых позднейших высказываниях [46].

Для стиля многих фельетонов Хламиды показательны переходы от комического к серьезному и высокому, от сатириче-

---

[44] «Самарская газета», 1896, 1 января, № 1.

[45] «Самарская газета», 1895, 5 августа, № 167.

[46] Вспоминая свои переживания и умонастроения начала 90-х годов в автобиографическом рассказе «Вечер у Шамова», Горький говорил о «священном сиянии иронии», которое облагораживает человека (11, 247).

ского к лирико-патетическому; характерны неожиданные перебои, парадоксы, элементы эпатирования и эксцентричности. В частности, применяется в этих целях и прием реализации метафор, иронические алогизмы, ироническое использование «эзопова языка», неожиданное превращение реального явления в метафорический образ. Вот несколько примеров применения стилевых приемов этого рода.

В первом же своем фельетоне Хламида описывает мелкое происшествие с «конкой», только что пущенной в Самаре. Действительный бытовой случай Хламида превращает в воображаемый, гиперболизированный, а затем все рассказанное становится лишь реализованной метафорой, при помощи которой автор подводит к социально-философскому обобщению — к требованию жизни действенной и творческой. Концовка фельетона такова: «Я, конечно, сознаю, что рассказанное мною — гиперболично, и что пока такого случая, кажется, еще не было.

Но он будет завтра, если не успеет совершиться сегодня...

...А засим — я лично конкой доволен.

Она имеет тенденцию ускорять движение обывателя, а обывателю необходимо куда-нибудь скорее двигаться...

Пусть он куда ни то стремится, и по дороге к цели да спадают с него одна за другой азиатские привычки и да выветривается страсть к диким выходкам! И да снизойдет в душу ему иное желание, более разумное и менее зверское, чем желание совершить катастрофу...» [47].

Подобный прием применяет Горький и в «Беглых заметках» (1896). Так, в одном из фельетонов, посвященных закрытию Всероссийской выставки, он писал: «Наш городской муниципалитет построен в таком прямом стиле, что его давно уже пора перестроить... Прямота их стен и окон совершенно не гармонирует с архитектурой душ г. г. гласных, изобилующих кривизнами в стиле рококо...» [48]

Неожиданное превращение реального явления в метафорический образ характерно для стиля Хламиды. Например, в фельетоне от 29 июля 1895 года (№ 161) обозреватель сетует на пыль, покрывающую улицы Самары. После этого — неожиданный переход к теме поэзии, причем пыль получает значение метафорического образа. «Покончив с пылью,— поговорим о поэзии.

Поэзия — это ведь тоже не более, как пыль, разноцветная и яркая пыль; ее человеки разводят в чернилах и ею раскраши-

---

[47] «Самарская газета», 1895, 14 июля, № 149. Цит. по кн.: М. Горький (Иегудиил Хламида). Между прочим, стр. 30.

[48] «Нижегородский листок», 1896, 25 сентября, № 265.

вают действительность, дабы легче примириться с грубостью и бедностью ее» [49].

Яркий пример метафорического переосмысления факта, который получает социально-психологическую насыщенность и служит обличению обывателей-мещан, находим в фельетоне, где речь идет о гастролях карликов: «Наверное, карлики будут иметь в Самаре колоссальный успех. Всякому любопытно посмотреть на двух людей, еще более маленьких и мизерных, чем он сам» [50].

Реализация метафор у Хламиды может быть проиллюстрирована также примером из фельетона от 22 февраля 1896 года (№ 42). Хламида переосмысляет прочитанное в газете объявление: «**Одинокий интеллигент** ищет приличную меблированную комнату». Когда я прочитал это, меня точно молотком ударило в сердце... Одинокий интеллигент — вы ничего не слышите в этих двух словечках?

Я слышу.

Бедный интеллигент, ищущий себе приличное место в жизни, я вполне понимаю тебя, и твое печальное объявление долго будет гулким эхом отдаваться в моем сердце.

Я очень хорошо понимаю, что место, занимаемое тобою в данный в жизни момент,— совершенно не соответствует твоему назначению в ней, и я вполне сочувствую твоему желанию переменить квартиру.

Тебя „не признают", существование твое, помимо того, что оно и скучно и серо, будто бы не имеет за собой и законного основания.

Тебе места в жизни нет, люди считают тебя человеком совершенно лишним.

Ты действительно одинокий» [51].

За комизмом самого акта метафорического переосмысления здесь явно проступает грустный интимный лиризм.

В составе фельетонов «Между прочим» есть «святочный роман» — «Моментальный брак». В концовке-«эпилоге» имеется такой иронический ход: «Люди нашего времени — очень мелки и легко исчерпываемы. Это раз.

По силе этого факта им нужно остерегаться близкого знакомства друг с другом, ибо они рискуют быстро надоесть друг другу и даже до отвращения надоесть». А потому «следует елико возможно дольше скрывать друг от друга свою внутреннюю

---

[49] М. Горький. (Иегудиил Хламида). Между прочим, стр. 45.

[50] «Самарская газета», 1895, 10 сентября, № 194. Цит. по кн.: М. Горький (Иегудиил Хламида). Между прочим, стр. 86.

[51] М. Горький (Иегудиил Хламида). Между прочим, стр. 262—263.

пустоту и долее оставаться таинственными незнакомцами» [52]. Весь ранее изложенный роман в своей сюжетной основе оказывается иронической реализацией метафоры.

Пример парадокса у Хламиды. Он рассказывает о случаях цинической эксплуатации интеллигентного труда купечеством. Затем дается вывод: «Оценивая так дешево просвещение и интеллигентный труд, он (купец.— *Б. М.*) плохо понимает, что творит.

Нельзя не порадоваться тому, что он так плохо понимает это.

Ибо существует мнение, что чумазый скоро захватит жизнь в свои руки, захватит, исковеркает и испачкает ее» (23, 55) [53].

Пример иронического алогизма. Рассказав о несчастном случае на железной дороге, за который вина была возложена на машиниста, без учета невыносимых условий его труда, Хламида продолжает: «Засим главный кондуктор этого поезда...

Это преступник, достойный ссылки на Сахалин, ибо он уже знаком с каторжной работой — не первый год служит на железной дороге» [54].

Хламида использует метафоры и в плане «эзопова языка», например, говоря этим языком о цензуре и положении журналиста: «Амплуа фельетониста — очень нелегкое амплуа, скажу я вам.

Садишься за стол и берешь перо в руку с намерением отметить движение общественной жизни, совершившееся за истекший день.

Оказывается, что жизнь за истекший день, как и за все ранее его истекшие дни года, никуда не подвинулась.

То есть в ней есть движение, но это только потому, что она разлагается... Переходишь к проявлениям обывателями своих чувств и своей морали.

На этом пути — лежит красный камень преткновения [55], а вокруг него произрастают разные другие колючие тернии.

Дойти сквозь них до публики ясным и точным фельетонисту удается редко... Приходится искать „линии наименьшего сопротивления“ своему желанию сказать правду...» (23, 19—20) [56].

[52] «Самарская газета», 1895, 30 декабря, № 279 и 1896, от 3, 4 и 6 января, № 2, 3, 5. Цит. по кн.: М. Горький (Иегудиил Хламида). Между прочим, стр. 214.

[53] «Самарская газета», 1895, 29 ноября, № 257. Горький в цитированной фразе, очевидно, имеет в виду сатиру Щедрина, его обличение «Чумазого», который стремится подчинить себе интеллигенцию, превратить ее в свое орудие («Убежище Монрепо» и др.).

[54] «Самарская газета», 1895, 8 декабря, № 264. Цит. по кн.: М. Горький (Иегудиил Хламида). Между прочим, стр. 185.

[55] Т. е. красный карандаш цензора.

[56] «Самарская газета», 1895, 25 августа, № 183.

С серией фельетонов Хламиды тесно связан юмористический рассказ Горького, подписанный псевдонимом «Паскарелло»,— «Несколько дней в роли редактора провинциальной газеты» [57]. Сквозь слой обычного фельетонного комизма в этом рассказе, особенно в его концовке, пробиваются также приемы, показательные для стиля Хламиды. Испытав невзгоды существования редактора провинциальной газеты, Паскарелло решает покончить жизнь самоубийством, что и приводит в исполнение. Автор недвусмысленно дает понять, что Паскарелло лишь другое имя, иная маска того же Иегудиила Хламиды. В некрологе, который герой сам себе сочинил, говорится: «Покойный был человек крупного роста и носил широкие одежды, за что раз подвергся ядовитому обличению в печати.

Но мы надеемся, что теперь, ввиду его смерти,— не будут ставить ему в вину любовь к некоторой эксцентричности в костюме...» (2, 70).

Иронические фразы этого автонекролога Паскарелло, перебивающие привычные стандарты фельетонных острот, дают почувствовать одиночество, мрачные настроения, горькую иронию над собой и своим общественным положением Горького — Иегудиила Хламиды, который появляется под маской Паскарелло. «...Но уже один тот факт, что он решился умереть в таких молодых летах, ясно свидетельствует, как неустанно этот человек до последнего момента своей жизни боролся со всем, что ненужно в жизни, и как последовательно он истреблял его» (2, 70—71). Для романтического стиля в финале рассказа характерна игра двумя значениями «самоубийства», которое может пониматься и в прямом смысле, и как ликвидация псевдонима «Паскарелло» (Горький не прибегал к нему в дальнейшем). Завершается рассказ иронической концовкой: умерший сам описывает обстоятельства и процесс своего самоубийства. «Написав это, я расстегнул рубашку и выстрелил себе в грудь.

Все произошло так, как написано мною,— пуля пробила меня насквозь, и вслед за ней из меня выскочила душа.

Вследствие этого я умер» (2, 71).

10

Особенности того романтического стиля и юмора, которые были выше охарактеризованы, наложили свою печать и на эскиз горьковской художественной автобиографии, набросанный в 1893 году.

Первый фрагмент — «Изложение фактов и дум, от взаимо-

---

[57] «Самарская газета», 1895, от 4, 6, 11 и 20 июня, № 116, 117, 122, 129.

действия которых отсохли лучшие куски моего сердца» — охватывает период жизни, описанный впоследствии в «Детстве». Другой — «Биография» — посвящен событиям, о которых Горький расскажет в повести «В людях».

В этом первом опыте художественной автобиографии рельефно выступает субъективно-лирическое начало. Эта настроенность подчеркивается и своеобразной композицией эскиза. Между «Изложением...» и «Биографией» введено лирическое интермеццо, где автор обращается к любимой женщине, беседует с ней об их взаимоотношениях и об этом своем произведении. Здесь развертывается мотив, данный перед началом «Изложения...» в эпиграфе:

«Адель!

Почему ты так дурно перетолковываешь все, что я тебе ни скажу?..

(Из немецкого романа)» (1, 61).

Второй фрагмент («Биография») начинается подобным же лирическим вступлением, где поэт раскрывает свое действительное отношение к возлюбленной. Таким образом, объективное повествование о прошлом выступает в обрамлении лирических пассажей, где выражены переживания автора в настоящем.

Для этого произведения характерны также модуляции из тональности приподнято-патетической в тональность горькой и скептической иронии, переходы от шутливой игры к тому серьезному содержанию, которое за ней скрывается. Показательно уже самое начало «Изложения», где юмор направлен на автора-героя и его судьбу и где ирония приписывается самой природе. «1868 года, марта 14-го дня, в два часа ночи, природа, по свойственной ей любви к злым штукам и для пополнения общей суммы созданных ею в разное время нелепостей, сделала своей объективной кистью размашистый мазок — и на свет божий явился я.

Сам я этого обстоятельства, несмотря на его важность, не помню, но бабушка говорила мне, что, как только мне был придан надлежаще человеческий вид,— я закричал.

Я хочу думать, что это был крик негодования и протеста» (1, 61).

Второй эпизод автобиографии, посвященный отцу и его смерти, замыкается шутливым по форме обращением, ироническим афоризмом, по содержанию — пессимистическим.

«Всё об отце. Мало.

Я бы, наверное, больше оставил моим детям и уж во всяком случае не забыл бы извиниться перед ними в том, что они обязаны существовать по моей вине (наполовину, по крайней мере).

Это обязанность каждого порядочного отца, прямая обязанность» (1, 62) [58].

Комический элемент — вместе с мрачной иронией — проникает и в воспоминания о смерти, похоронах отца, а затем — брата. Алеша плывет на пароходе с гробом брата: «Я знаю, что в гробе лежит мой брат Максим, родившийся в день смерти отца и умерший через восемь после нее. Этот поступок его указывает на то обстоятельство, что он обладал недюжинным и очень проницательным умом» (1, 62—63).

Повествование о неприглядной жизни «в людях», о том грубом и унижающем, что видит мальчик, перебивается подчас отрывками лирически-возвышенного характера, где автор взволнованно отдается поэтизации открывающейся перед ним красоты природы и человека. Таков, например, эпизод «Биографии», в котором описывается жизнь Алеши, работающего поваренком на пароходе: «...чем позднее становилось, тем более разговор утрачивал грубый, скотский характер и принимал более чистый и человеческий. Это объяснялось тем, что луна всегда так ласково и нежно обливала реку, река задумчиво и увлекающе гудела под колесами парохода и мягким, примиряющим звуком плескалась о берега, а они, эти берега, представляли из себя бесконечный ряд поэм, красивых, не поддающихся описаниям и заставлявших и думать и чувствовать глубже, чище, добрее...» «...И черт знает до чего глупо и хорошо жилось под сладкую музыку из поэм природы с шепотом волны, из звучных, детски чистых грез и многого другого, чего теперь уже не помнишь и чего никогда больше не почувствуешь» (1, 80 и 81). Лирически окрашенную концовку имеет, например, и третий эпизод «Изложения...», где дед учит внука читать. На фоне лирического описания ночи в «Биографии» показано бегство Алеши из дома деда.

Четвертый эпизод «Изложения...» построен на характерно романтическом мотиве смешения сна и яви. Своеобразие трактовки здесь заключается в том, что не сон принимается мальчиком за явь, а явь — за сон. Это обстоятельство, как и содержание эпизода (мальчик одобрительно воспринимает наблюдаемые им отношения матери и ее любовника, которые осуждаются окружающими и считаются зазорными), создают юмористический эффект, но за комизмом ситуации, путаницы в сознании ребенка, ощутима серьезная гуманистическая идея автора, защища-

---

Эти, а также другие содержащиеся в автобиографии 1893 года иронические упреки по адресу родителей, перекликаются с мотивами этюда Горького «Отрывок из письма Каина к родителям» (Архив А. М. Горького). Этот стихотворный эскиз, полный юмора и горькой иронии, по своему стилю относится к рассматриваемой нами группе произведений и с большой долей вероятности может быть датирован тем же 1893 годом.

ющего право женщины следовать своему чувству вопреки противодействию патриархальной среды.

В этом эскизе автобиографии в образе Алеши резко сказываются черты «маленького героя», выступающего зачастую в юмористическом освещении. Автор рассказывает о благородных, «рыцарских» порывах мальчика, вступающего в «сражения» с дедом и дядей за мать и бабушку. Но при этом подчеркивается приниженность внука перед дедом, не только внешняя беспомощность, но и внутренняя слабость «маленького героя», вызывающая улыбку: «...сражения, очень пугая меня сначала,— после зародили и во мне воинственные наклонности, побуждавшие меня вступать в бои и исчезавшие по мере наступления момента активного участия в сражении, заменяясь диким страхом.

Но однажды я не вытерпел.

Вспоминаю этот момент с удовольствием и с него веду историю развития моей самостоятельности и уважения к себе» (1, 68—69).

Указанные приемы романтической стилистики, юмора и иронии, а также снижающие образ черты слабости в характерах бабушки, матери и самого Алеши были устранены Горьким, когда он, двадцать лет спустя, описывал соответствующие эпизоды в автобиографической трилогии.

Черты романтической стилистики, композиция автобиографического повествования, перемежающегося с обращениями к любимой и «лирическими отступлениями», переходы от патетики к юмору, от «грубой прозы» к «высокому» и «поэтическому», внедрение шутливой игры и горькой иронии в объективное повествование и другие приемы и мотивы — все это сближает «Изложение фактов и дум» с исследуемой нами группой романтических произведений раннего Горького.

11

В то же время описанные выше особенности стиля, мотивы и приемы свидетельствуют о связи горьковского «Изложения...» и некоторых других произведений этого круга с автобиографическим жанром Гейне, его книги «Идеи. Книга Ле Гран».

Множество фактов жизни и творчества Горького говорит о его горячем увлечении (особенно в молодые годы) поэзией и прозой Гейне. Симпатии к Гейне, одному из любимых писателей Добролюбова, Чернышевского, Писарева, «искровцев» могли быть в известной мере «унаследованы» Горьким от революционных демократов, оказавших сильное воздействие на формирование эстетики и искусства молодого писателя.

Переживания одинокого революционера в окружении реакционной мещанской среды, движение в творчестве от легендар-

но-сказочной романтики к изображению реальной жизни, юмор и ирония, сопутствующие этому переходу, все это сближало молодого Горького с Гейне.

Известно, что во время своих юношеских странствий по Руси Горький нес с собою в котомке «Книгу песен» Гейне. В автобиографическом рассказе «Сторож» Горький вспоминает, что, служа на станции Добринка сторожем, он «читал Гейне и Шекспира» (15, 78). О той роли, которую сыграл Гейне во внутренней жизни юноши Алеши Пешкова, рассказано в повести «В людях»: «Славу женщине пели книги Тургенева, и всем, что я знал хорошего о женщинах, я украшал памятный мне образ Королевы (Марго.— *Б. М.*); Гейне и Тургенев особенно много давали драгоценностей для этого» (13, 505).

Очень вероятно, что некоторые несохранившиеся ранние стихи Горького 1888—1889 годов были связаны с традицией поэзии Гейне, как со стороны содержания, так и со стороны формы. В пользу этого предположения говорят, например, воспоминания О. Волжанина, которому Горький в 1889 году показывал свои стихи. «...Пешков показал мне лист бумаги, на котором было написано длиннейшее стихотворение... философско-иронического содержания... Не было ни рифмы, ни подлинного размера, встречались слова и выражения, как будто мало вязавшиеся с представлением о поэзии...» [59] И «философско-ироническое содержание» и перебои «поэтического» — «прозаического», свобода стихотворного размера, все это наводит на аналогии с поэзией Гейне. В духе Гейне написано дошедшее до нас горьковское стихотворение «Это дивная рамка была». Мотив столкновения романтических иллюзий с грубой житейской прозой, характерный для ряда произведений молодого Горького, в своей разработке сближается с аналогичными мотивами произведений Гейне (например, в рассказах Горького «Гривенник», «Красавица», «Красота»). В сказочно-аллегорическом рассказе «Фарфоровая свинья» происходит беседа фарфоровой статуэтки свиньи, олицетворяющей обывательскую пошлость, с бюстом поэта Гейне.

Особенно созвучна с поэзией Гейне горьковская «Баллада о графине Эллен де Курси», написанная, по свидетельству Е. П. Пешковой, в 1896 году. Мотив любви — «злой шутки», образ женщины-сфинкса, сравнение любящего с собакой, чередование повествования с горько-ироническими философскими афоризмами, неожиданные повороты в чувствах и поступках, «пуантированная» композиция, наконец, ритмический строй (паузные формы в трехстопном амфибрахии, урегулированное введение строки четырехстопного амфибрахия через строфу), все это делает балладу Горького близкой стихам Гейне.

---

[59] Цит. *по кн.*: И. Груздев. Горький и его время, стр. 535—536.

В частности, упоминавшееся выше стихотворение Гейне «Доктрина», где выступает одинокий энтузиаст, поэт-«барабанщик», пытающийся пробудить людей для борьбы за свободу, для героических подвигов, это стихотворение произвело на Горького особенное впечатление. В романе «Фома Гордеев» его дважды напевает провинциальный фельетонист Ежов. В пьесе «Мещане» его цитирует Тетерев. Строфу из него Горький использовал для надписи на книге, подаренной им Л. Андрееву в тот период, когда Горький стремился поддержать веру в дело свободы у своего скептического друга.

Горячие симпатии к Гейне Горький сохранял и в последующие годы. В ответе на анкету газеты «Новости дня» (1902) великими поэтами он назвал Гейне и Лермонтова. В 1906 году в докладе «Еврейский вопрос» он восхвалял Гейне, «чье сердце действительно обнимало весь мир и отражало, как чистейший металл, все звуки страдания человечества, трубило на весь мир о скорби, чьи стоны звали человечество к свободе, гнали его из потопа грязи и суеверия, которое грозило его уничтожить» [60].

Есть факты, говорящие о раннем знакомстве Горького также и с прозой Гейне и о сильном впечатлении, произведенном ею.

В своих мемуарах М. З. Басаргина (Архив А. М. Горького) пытается восстановить некоторые места из писем, написанных Горьким в 1889 году и сожженных ее матерью. В этих письмах, видимо, поражало сочетание любовной лирики с элементами иронии в манере Гейне.

В таком документе, как предсмертная записка, которую оставил Горький, покушаясь на самоубийство в 1887 году, иронически говорилось: «В смерти моей прошу обвинить немецкого поэта Гейне, выдумавшего зубную боль в сердце» [61]. Горький имел здесь в виду финал «Книги Ле Гран», то место из ее 20-й главы, где речь идет о замысле самоубийства из-за неудачной любви:

«— И из-за такой глупой истории вы хотели застрелиться?

Сударыня, когда человек хочет стреляться, то у него всегда есть достаточное основание для этого,— верьте мне. Но знает ли он сам это основание — другой вопрос. До последней минуты мы играем комедию сами с собою, мы маскируем даже свое страдание и, умирая от раны в груди, жалуемся на зубную боль.

Вы, сударыня, знаете, без сомнения, какое-нибудь средство против зубной боли?

---

[60] М. Горький. Ранняя революционная публицистика. М., Гослитиздат, 1938, стр. 114.

[61] Из книги протоколов Казанской духовной консистории, 1887, № 427. Цит. по кн.: Н. Ф. Калинин. Горький в Казани. Казань, 1928, стр. 40.

А у меня была зубная боль в сердце. Это скверная боль, и ей очень хорошо помогают свинец с тем зубным порошком, который изобретен Бертольдом Шварцом» [62].

В книге Гейне биографические эпизоды даются вперемежку с обращениями к женщине, любимой поэтом, и обрамляются такими обращениями. Аналогичную композицию мы встречали и в горьковском эскизе «Изложения...», хотя и в менее развитом виде. Книга Гейне пронизана мотивом неудачной, безответной любви. Этому соответствует у Горького мотив разочарования в любимой, горькие упреки, адресованные возлюбленной, которую он все же продолжает любить. У Гейне есть намек на недостаточную духовную высоту любимой; говоря о возвышенном, он обращается к ней: «Сударыня, не слишком ли это высоко для вас?» [63] То, что у Гейне дано вскользь, разрастается у Горького в целую обвинительную речь. Гейне рассказывает о своей умершей возлюбленной, Веронике, которая как бы перевоплотилась в образ новой любимой женщины. Горький также дает портрет *возлюбленной-предшественницы, рассказывает о ее роли в его* жизни. Подчеркивая свою любовь к прекрасному, Горький защищает себя от упрека в том, что он допускал «грубое» и «прозаическое» в обращениях своих к адресату. Элементы «прозаического» и «вульгарного» встречаются и у Гейне, перебивая лирико-патетическую настроенность. И у Гейне, и у Горького мы найдем смесь глубокой горечи с шуткой. А характерное для стиля ряда произведений раннего Горького и для его «Изложения...» сочетание патетики и юмора было возведено в осознанный принцип в «Книге Ле Гран»: «Du sublime au ridicule il n'y a qu'un pas, madame! [64]. Но жизнь человеческая в сущности так фатально серьезна, что ее нельзя было бы перенести без такого соединения патетического с комическим» [65].

Гейне говорит о юморе, которым полна человеческая история: «Все они (Аристофан, Гете, Шекспир.— *Б. М.*) взяли пример с великого родоначальника поэтов, который в своей тысячеактной всемирной трагедии умеет доводить юмор до высочайшей степени, как это мы видим каждый день...» [66]. Словами о злых шутках, юморе самой природы, как мы уже видели, начинает свою первую автобиографию Горький. Проникновение смеха в траурные сцены смерти, отмеченные нами у Горького, можно констатировать и в «Книге Ле Гран» (Глава 17-я). Перекликается «Изложение...» Горького с «Книгой Ле Гран» и мотивом не-

---

[62] Г. Гейне. Собр. соч., т. I. СПб., изд. П. И. Вейнберга, 1898, стр. 235.

[63] Там же, стр. 225.

[64] «От великого до смешного один шаг, сударыня!» (франц.) — *Ред.*

[65] Г. Гейне. Собр. соч. т. I, стр. 198.

[66] Там же.

уклонной страсти к разуму. «Но что же мне делать, когда у меня эта несчастная страсть к разуму?» «... Разум! разум! ничего, кроме разума!» [67]

Рефлексы «Книги Ле Гран» можно заметить и в некоторых других произведениях раннего Горького, например в горьковском стихотворении «Сударыня», которое приписано Инокову в «Жизни Клима Самгина». Это стихотворение перекликается с обращениями к любимой в горьковской «Биографии» 1893 года. В рассказе «О первой любви» Горький приводит другую редакцию стихотворения «Сударыня», говоря о нем как о своем собственном и относя его к событиям своей жизни 1892 года.

Если в формировании героической романтики молодого Горького значительную роль играли традиции романтических произведений молодого Пушкина, Гоголя, Лермонтова, Байрона, то в тех романтических произведениях раннего Горького, где одинокий носитель высокого идеала противостоит враждебной ему действительности, низменному окружению, наиболее ясно ощутимы традиции Гейне.

Следует также отметить, что лирический герой ряда ранних произведений Горького отмеченной группы не замкнут в рамках конфликта с мещанским окружением. Он видит просветы не только в очищающей, возвышенно-прекрасной природе, но и в народной жизни, которая его влечет к себе. Такова, например, в «Биографии» сцена плавания на пароходе по Волге; в «Моем спутнике» тема волнующейся, захватывающей народной стихии воплощена в символических образах морских волн.

12

Романтика, овеянная юмором, насыщенная «героикомическими» образами и мотивами, характерна для группы произведений Горького 1893—1896 годов, но иссякает во второй половине 90-х годов. Поток же героико-романтического творчества не оскудевает у Горького на протяжении всех 90-х годов; произведения этого плана появляются и в начале 900-х годов: «Песня о Буревестнике», поэма «Человек» и т. д.

Можно заметить, что в первой половине 90-х годов романтический герой нередко выступает у Горького как искатель пути, скиталец, гонимый внутренним влечением вдаль, поисками идеала. Таков образ рассказчика-странника в «Моем спутнике», «Макаре Чудре» и некоторых других произведениях. Таков Чиж, воспевающий неустанные искания, зовущий по еще неведомым путям в страну света и счастья, в страну идеала.

---

[67] Там же, стр. 224—225. Ср. цитированное место из «Изложения...» Горького на стр. 20 настоящей статьи.

К концу 90-х годов социально-политическая насыщенность горьковских романтических произведений заостряется, образы становятся более динамическими, говорят уже о самом процессе борьбы, а не только о свободолюбивой настроенности, революционных предчувствиях и порывах.

Для эволюции романтики Горького 90-х годов особенно показательна творческая история «Песни о Соколе», написанной, по свидетельству автора, в 1894 году и напечатанной в 1895 году. В первоначальном варианте Сокол выступает как герой, тоскующий об идеале, жаждущий его осуществления. Основное содержание этого варианта составлял контраст между мещанином Ужом, чуждым запросам духа и свободолюбию, и Соколом (что было подчеркнуто заголовком: «О Соколе и Уже»). Теперь перед нами вместо Чижа-мечтателя — смелый Сокол. Сокол уже начинает осуществлять то, о чем грезил Чиж. Эта связь прозрачно выступит, если мы вспомним слова одной из песен Чижа, где он мечтает:

О, если бы мрака оковы
С моей юной рощи упали,
Исчезли бы дикие совы,
И соколы только б летали!..
(1. 128).

Уже в первом варианте «Песни» Сокол героически настроен, охвачен упоением полета вверх, страстью к небу — символу высокого идеала, ради которого он готов погибнуть. Сокол — «свободная птица», его идеал — свобода.

Существенно переработав в 1899 году «Песню о Соколе», автор создал новый вариант произведения. Теперь Сокол не только жаждет подвига и стремится к идеалу, но уже борется и героически погибает в битве. Романтически-отвлеченный образ полета вверх, образ неба (как высокого идеала вообще) в новых редакциях ясно расшифровывается как символ социально-политической свободы. Подчеркивается также, что Сокол не одинок, что он лишь первый из рати новых поколений, объятых «безумной жаждой свободы, света»; он хочет своим примером вырвать сердца из-под власти мещан, довольствующихся малым, покорных своей участи. Нарастает пафос романтики коллективизма.

Рассказ «О Чиже...», две редакции «Песни о Соколе», «Песня о Буревестнике» — вехи того пути, по которому развивалась романтика Горького в 90-е годы: от мечты неуверенного в себе Чижа, бессильного перед Дятлом (1893), к гордо парящему, свободному Соколу (1895) и, далее, к Соколу — героическому борцу, гибнущему за свободу (1899), наконец, к победному образу Буревестника, который призывает революционную бурю и громы и молнии социальной битвы. В «Песне о Буревестнике»

(1901) строй образов приобретает характер аллегории, указывающей на расстановку социально-политических сил.

В этой эволюции образов романтических произведений Горького отразился подъем революционного рабочего движения, отразился и процесс сближения Горького с авангардом революционного пролетариата.

РАССКАЗ «ОШИБКА»

1

К группе «героикомических» произведений раннего Горького примыкает рассказ «Ошибка», заслуживающий специального рассмотрения.

Следует с самого начала оговорить ту особенность, которая отличает этот рассказ от других горьковских произведений этого типа. В «Ошибке» комический элемент представлен в наименьшей степени: главным образом в иронических речах Кравцова и в некоторых его причудливых действиях (в чем и проявляется юмор произведения). Сатирически обрисована тупая обывательская среда. Зато в рассказе сгущается трагическая атмосфера вокруг возвышенного героя с его печальной судьбой.

В этом рассказе заключено большое идейно-общественное, философское содержание, оно передает глубокие и острые переживания Горького середины 90-х годов. Но это содержание дано здесь не в прямой форме, не лежит на поверхности; для того, чтобы его уяснить, требуется расшифровка применяемых в рассказе приемов романтической метафористики, юмора и иронии, оборотов «эзопова языка».

Этот рассказ связан множеством нитей с рядом других художественных и публицистических произведений раннего Горького.

Сам Горький придавал немаловажное значение этому рассказу. В лаконичной автобиографической заметке 1897 года, говоря о вехах своей литературной работы 1892—1897 годов, Горький отметил шесть рассказов и среди них «Ошибку». Весьма строгий при отборе своих ранних произведений, Горький включил в собрание сочинений лишь около четверти своих рассказов, написанных до 1897 года. «Ошибка» вошла во второй том «Очерков и рассказов» (1898) и затем во все собрания сочинений. Тексты различных публикаций носят следы неоднократной и тщательной обработки.

Всегда самокритически настроенный, Горький решительно защищал рассказ «Ошибка». В марте 1895 года Короленко переслал рассказ в «Русское богатство», где Н. К. Михайловский

отклонил его [68]. В письме к Короленко от 12 апреля 1895 года Горький говорил, что он не верит в справедливость приговора Н. К. Михайловского и рассказ «Ошибка» продолжает считать удачным (см. 28, 10—11). Объясняясь с Михайловским по поводу этого инцидента, в письме от 15 апреля 1895 года Короленко подтверждал свое мнение о желательности опубликования рассказа: «„Ошибку“ я все-таки послал,— потому что она обличает дарование и написана, на исключительную тему хотя,— но сильно» [69].

И в письме к Горькому от 15 апреля 1895 года Короленко подтверждал: «...повторяю и теперь, что рассказ написан сильно и выдержан лучше многих других Ваших рассказов. Думаю, что его примут, так как все-таки свою исключительную тему он развивает отчетливо и правдиво (в общем)... а все в целом напоминает „Алый цветок“ Гаршина, где эта форма настроения нарисована с необыкновенной рельефностью и силой». И далее: «„Будка спасения“ — немного отзывается натяжкой и не входит как необходимое звено в психоз (именно „будка“)...» [70].

В понимании замысла рассказа у Короленко нет достаточной ясности и определенности. С одной стороны, он пишет о рассказе так, как если бы его тема была психологической или психопатологической. Но сопоставление с «Красным цветком» Гаршина выводит за рамки психологической задачи. И эпизод с «будкой спасения» ощущается Короленко как проявление иного, не психопатологического плана.

В ответном письме к Короленко Михайловский признавал силу и талантливость горьковского произведения, но находил в нем декадентство, искусственность, «что-то совершенно бесцельное», «выдуманную произвольную психологию двух сумасшедших» [71]. Обращает на себя внимание в отзыве Михайловского указание на «искусственность», «выдуманность», «произ-

---

[68] Рассказ «Ошибка» появился в журнале «Русская мысль», 1895, № 9, стр. 119—150.

[69] В. Г. Короленко. Письма.— «Труды Пушкинского Дома Академии наук». Пг., «Время», 1922, стр. 55.

[70] В. Г. Короленко. Избранные письма, т. III. М., Гослитиздат, 1936, стр. 91.

[71] Там же, стр. 93. Характерно, что Михайловский отказал в идейной содержательности и социальной значимости не только горьковской «Ошибке», но и чеховской «Палате № 6», бросая сходные упреки по адресу этих близких друг другу произведений. «В „Палате № 6“,— писал он,— с подробностью рассказаны биографии всех главных действующих лиц, а мы даже не может хорошенько разобрать, кто из них сумасшедший, кто в здравом уме... Все это сильно бьет по нервам читателя, но, не слагаясь в определенные мысли и чувства, не дает художественного удовлетворения» (Ник. Михайловский. Случайные заметки.— «Русские ведомости», 1892, 4 декабря, № 335).

вольность»; это ощущение, очевидно, вызвано двупланностью рассказа, метафоричностью его сюжета.

Сюжет рассказа вкратце таков. Статистика Кравцова признают сошедшим с ума. Около него по очереди дежурят его сослуживцы. Кравцов буянит, обличает порядок окружающей жизни, который ему кажется безумием. Он зовет порвать путы мещанского существования и зовет к иной жизни, более осмысленной. Речи «сумасшедшего» Кравцова кажутся некоторым его сослуживцам не менее разумными и более возвышенными, чем речи здоровых людей, а статистик Ярославцев видит в Кравцове пророка и учителя жизни, заражается его «безумием». В результате обоих — и Кравцова и Ярославцева — отправляют в сумасшедший дом.

Известен ряд фактов из биографии Горького, которые могли дать ему импульсы и материал для написания этого рассказа.

Горькому пришлось в Тифлисе (в конце 1891 — начале 1892 года) неоднократно дежурить около психически больного — Гола Читадзе.

Дежурства около Читадзе вела группа молодых людей, которые в дальнейшем составили кружок, посвятивший себя делу освободительного движения. Несомненно, что впечатления от яркой личности революционера, учителя Читадзе, взволновавшего умы и сердца молодежи,— участника освободительного движения 80-х годов, общественного деятеля, близкого к народовольцам,— легли в основу образа Кравцова из рассказа «Ошибка». Это подтверждается и самим Горьким в письме к доктору Галанту от 28 ноября 1926 года [72].

Дошедшие до нас факты биографии Горького, в частности сохраненные Э. Клейном [73], как и рассказ «Ошибка», позволяют думать, что речи Читадзе произвели большое впечатление на Горького. Интерес у Горького, очевидно, вызывали не психопатологические моменты, а идейный подтекст тех причудливых речей, которые он мог слышать от заболевшего.

«В 91—92 годах в Тифлисе,— писал Горький в одной из статей,— я встретил особенно много людей, судившихся по процессам начала восьмидесятых годов, отбывших каторгу и ссылку» (24, 438).

В одном позднейшем письме Горький вспоминал о Читадзе: «Гиго Читадзе — сын крестьянина, один из первых пропагандистов марксизма среди тифлисской молодежи и рабочих. Был весьма популярен именно среди рабочих, имел знакомство с революционерами-народовольцами, осужденными по процессу 50-ти. От усиленной работы, занятий и голода сошел с ума —

[72] Архив А. М. Горького.

[73] Э. Клейн. Горький в Тифлисе. Тифлис, 1928, стр. 21.

mania grandiosa». Далее Горький сообщает ряд интересных деталей своего дежурства около больного и завершает мемуарную записку сведениями о смерти Читадзе: «Через три дня Гиго Читадзе служители больницы сбросили с лестницы, осколком ребра ему поранило сердце, и он умер. Его торжественно хоронили, было много молодежи и рабочих...» [74]. Не все точно в воспоминаниях Горького о судьбе человека, который так поразил его когда-то. Не говоря уже о неточности в имени (Гиго вместо Гола), приходится констатировать неточность в определении политической позиции Читадзе. Известно, что марксистские кружки сложились в Грузии в 1894 году. О кружке Читадзе историк грузинского революционного движения Ф. Махарадзе говорит следующее: «Но в начале 80-х гг. кружок рабочих-ремесленников, в который входил и упомянутый выше рабочий Чодришвили, устанавливает связь с другим кружком молодых людей (семинаристов), разделявших взгляды народовольцев и возглавляемых Г. Читадзе. Эта группа интеллигентов и рабочих организует на гектографе нелегальное издание на грузинском языке „Четырех братьев". Затем печатают и другие нелегальные брошюры, листовки и пр. В 1884 г. эта группа решает организовать в Тифлисе первую нелегальную типографию» [75].

Возможно, что в своих воспоминаниях Горький перенес на Гола Читадзе кое-какие черты из жизни его брата Шио Читадзе, с которым Горький находился в тесном общении после смерти Гола. (Шио Читадзе развивал революционную деятельность в более поздний период и был убит в разгар революционных событий — во время покушения на жандармского полковника Мартынова в начале 1906 года).

Об обстоятельствах, при которых Гола Читадзе сошел с ума, вспоминает О. И. Данько, в семье которой Горький некоторое время жил в Тифлисе. «Среди наших знакомых был грузин Читадзе, молодой, очень талантливый и симпатичный человек. Он страстно хотел получить образование. Ему не удалось попасть в столичный университет. Когда в Томске открылся новый университет, Читадзе отправился в Томск. Большую часть пути он прошел пешком, нуждаясь во всем и голодая. В Томске его тоже ждала неудача. Читадзе вернулся в Тифлис с надорванным здоровьем и потрясенной психикой. Вскоре он заболел душевно. У него были припадки буйного помешательства» [76].

Всем своим обликом и своими речами даже больной Гола Чи-

---

[74] Цит. по кн.: И. Груздев. Горький и его время. Изд. 2. М., «Советский писатель», 1948, стр. 565—566.

[75] Ф. Е. Махарадзе и Г. В. Хачапуридзе. Очерки по истории рабочего и крестьянского движения в Грузии. М., Жургиз, 1932, стр. 159—160.

[76] И. Груздев. Горький и его время, стр. 564.

тадзе произвел огромное впечатление не только на Горького, но и на некоторых других сотоварищей, в частности на С. Вартаняца, оставившего интересные воспоминания об этом случае. Вартанянц восстанавливает образ «юноши-идеалиста, неутомимого работника во имя „любви к ближнему"». «Этот редкий юноша, возмечтавший искоренить зло на земле, пал жертвой грубой и беспощадной жизни: он сошел с ума». «В минуты просветления этот интеллигентный больной с жаром, с увлечением развивал целую теорию о спасении людей и их обновлении; в эти минуты он совершенно преображался и превращался в вдохновенного пророка; его поэтическое настроение передавалось окружающим; на время мы забывали, что с нами говорит сумасшедший, но вдруг он терял нить — и рассудок его, дотоле ясный, помрачался, а стройные мысли его превращались в нечто бесформенное, хаотическое, без начала и без конца...» [77].

Насколько сохранялось сознание, строй чувств и волевая направленность у больного Гола Читадзе, свидетельствует факт, приводимый в цитированной выше мемуарной записи Горького: «Наконец, его все-таки приняли в больницу. Когда он вошел в общий зал и увидел там князя Абашидзе, тоже больного душевно, он ударил его по лицу, крикнув: „Это за моего отца!". Абашидзе убил отца Читадзе, который был его крепостным, когда Гиго было только пять лет» [78].

Есть основание полагать, что Горький общался с Гола Читадзе и до болезни последнего, что это общение развивалось на почве как социально-политических, так и художественных интересов. Художник М. Тоидзе, живший в ту пору в Тифлисе, вспоминает: «Горькому я целиком обязан тем, что я сделался художником. Это он и другой, тоже ныне покойный, революционер Гола Читадзе подготовили меня, тогдашнего слесаря, к поступлению в бывш. петербургскую Академию художеств» [79]. Предположение относительно общения Горького с Гола Читадзе до болезни последнего подтверждается и письмом Горького к С. Аллилуеву: «...в Тифлисе я встретил Вас однажды у Гиго Читадзе, а затем у приятеля моего Федора Афанасьева» (30, 359).

Итак, очевидно, что эпизод с Читадзе конца 1891 — начала 1892 года переплетался в сознании Горького с его важнейшими общественными исканиями, мечтами о грядущем социализме и революционными настроениями. Уже в Тифлисе Горький,

---

[77] С. Вартанянц. М. Горький в Тифлисе.— «Бакинские известия», 1903, 16(29) января, № 13.

[78] И. Груздев. Горький и его время, стр. 566.

[79] М. Тоидзе. Горький — мой учитель.— «Заря Востока», 1936, 21 июня, № 143. Цит. по кн.: Н. Пиксанов. Горький и национальные литературы. М., ГИХЛ, 1946, стр. 152.

по-видимому, задумал запечатлеть в литературном призведении все пережитое в период болезни Читадзе [80]. Толчком к осуществлению этого замысла мог послужить выход в свет в 1892 году чеховской «Палаты № 6», а в 1894 году — «Черного монаха».

2

Рассказ «Ошибка» по сюжету и ряду мотивов близок к указанным произведениям Чехова. Но многое отделяет здесь Горького от Чехова. Во-первых, «Ошибка» выдержана в тональности революционной романтики, а «Палата № 6» написана Чеховым в духе критического реализма. Во-вторых, оформляя в «Ошибке» некоторые свои заветные замыслы и сильные жизненные впечатления, Горький своеобразно использовал при этом элементы революционно-демократической литературной традиции.

Романтическая литература первой трети XIX века отразила разочарование в результатах буржуазной французской революции и взяла под сомнение кажущуюся разумность капиталистической действительности. Создавались романтические произведения, где речь шла о том, что окружающий поэта мир, претендующий на разумность и ценность, оказывается неразумным, «безумным», а недовольный этим миром субъект, герой, которого считают безумцем, на самом деле является носителем «мудрости» и высоких ценностей. Такого рода концепцию имел в виду, например, Гейне в «Атта Тролль», говоря о произведениях, где

У безумья вид разумный,
Мудрость точно помешалась...

Подобные мотивы были нередко связаны с романтическим переосмыслением судьбы и образа Дон-Кихота.

На языке подчас довольно сложных метафорических форм прогрессивные романтики говорили о неразумности установившегося социального порядка — капиталистического строя. В то же время иные из них поднимали на щит — как гениев добра, пророков будущего — утопических социалистов, которых буржуазные обыватели, мещане осмеивали и презирали, называя чудаками, безумцами.

Уже сам Роберт Оуэн озаглавил одну из своих статей, излагавших социалистическое учение: «Опыт изменить сумасшедший дом общественного устройства в рациональный». Байрон в «Дон-Жуэне» (песнь 14, строфа LXXXIV), подвергая сатирической критике буржуазный порядок Англии, писал: «Запри

[80] В пользу этого предположения говорят воспоминания С. Вартанянца, а также Кара-Мурзы («Новое обозрение», (Тифлис), 1903, 7 ноября).

весь остальной мир и выпусти на свободу обитателей Бедлама; послушайся моего совета, и ты увидишь, к крайнему своему удивлению, что дела будут идти совершенно тем же порядком, как шли до сих пор, под руководством — soit-disant — здравомыслящих людей» [81]. А в «Чайльд-Гарольде» Байрон восхвалял тех, кто были ославлены как «безумцы»,— Тассо, Руссо, Наполеона.

Всемирную популярность приобрело стихотворение Беранже «Безумцы» — романтический дифирамб во славу утопических социалистов, Сен-Симона, Фурье, Анфантена, во славу тех, кого буржуа, мещане осмеивали как безумцев, но которые для поэта являлись носителями разума, добра, открывателями новых миров, пророками будущего.

Барбье в стихотворении «Бедлам» (из цикла «Лазарь») вслед за Байроном рисовал буржуазный порядок Англии как сумасшедший дом. Тема священного «безумства» храбрых борцов за свободу встречается у Барбье в «Ямбах» (стихотворение «Прогресс»), у поэтов июльской революции — Вепра и Берто, у Пьера Дюпона, наконец, у Э. Потье в стихотворениях «Кто безумен?», «Дон-Кихот», «Утопист 1800 года».

Рассматриваемый сюжетно-тематический комплекс получил своеобразные аналогии в русской революционно-демократической сатире. Метафоризм соответствующих мотивов позволял использовать их в арсенале «эзопова языка».

В целом цикле произведений — «Доктор Крупов», «Поврежденный», «Aphorismata Тита Левиафанского» — Герцен разоблачал мнимую «мудрость» самодержавно-бюрократического порядка, сатирически изображая регламентированную николаевским режимом жизнь многих слоев общества как «безумие», как сумасшедший дом. А проблески добра, разумности, живых человеческих чувств Крупов находит в душе гонимого юродивого, крестьянского мальчика Левки. Очевидно, памфлет Герцена, обличавший бессмысленные и губительные силы деспотизма и эксплуатации, был направлен и против правых гегелианцев, которые оправдывали существовавший социальный порядок как якобы разумный и целесообразный.

В VI части «Былого и дум» Герцен с огромным уважением воссоздал образ утопического социалиста — Роберта Оуэна. Его, ославленного консерваторами как сумасшедшего, Герцен изображает великим «безумцем» и вечно молодым энтузиастом высокой идеи.

Мотивы сатиры «Доктора Крупова» нашли продолжение в памфлете Щедрина «В больнице для умалишенных». Щедрин здесь сатирически обличал мнимую «мудрость» нового порядка,

[81] Байрон. Дон-Жуан. Пер. А. Соколовского. СПб., изд. А. С. Суворина [б. г.], стр. 566.

капиталистические веяния, вакханалию грюндерства, деятельность «ташкентцев» как общественное «безумие», ранее затаенное и прорвавшееся широкой волной в пореформенное время.

Любимый молодым Горьким поэт-«искровец» В. Курочкин дал замечательные переводы «Бедлама» Барбье и «Безумцев» Беранже. Это последнее стихотворение долго не пропускалось русской цензурой и было охарактеризовано цензором (в 1866 году) как «восторженное восхваление корифеев коммунизма».

Среди оригинальных произведений поэтов «Искры» можно отметить стихотворение «Химеры» В. Богданова, автора популярной революционной песни «Дубинушка». В «Химерах» Богданов защищал идеи свободы и социализма. В этом стихотворении речь идет о провидцах будущего, ранних предтечах, которые всегда объявлялись безумцами. Первые три строфы посвящены тем, кто строил «химеры» о завоевании природы, о технических достижениях, ставших теперь реальностью, как телеграф, фотография, железная дорога. В последних двух строфах говорится о «химерах» социальных: когда-то объявляли сумасшедшими тех, кто предсказывал конец крепостного права, все-таки это осуществилось; теперь же считают безумцами проповедников социалистического строя, но и он некогда будет создан.

В стихотворении «Доктрина» П. Вейнберг говорил о революционно-романтической «доктрине» Гейне, состоящей в том, что поэт, даже одинокий среди «спящих», должен неустанно будить их призывом к подвигам, к борьбе за свободу, и эта «мудрость» выше осторожных доводов парализующего рассудка; а сатирически изображенный филистер объявляет «доктрину» энтузиаста-романтика бредом безумца и противопоставляет ей трезвую «мудрость» мещанского благополучия и расчетливого эгоизма.

«Искровец» Ф. Ромер в «Песнях сумасшедшего» вкладывал в уста сумасшедшего насмешки над бюрократией и восхваление — якобы в бреду безумия — равноправия женщины.

Горький, несомненно, читал популярный в казанских кружках 80-х годов роман Д. Мордовцева «Знамения времени» (1869), герои которого от радикально-демократического просветительства в духе писаревских журналов идут к народническому утопизму. Покидая города, «опрощаясь» и берясь за физический труд земледельца, главные герои романа пытаются основать новые крестьянские общины и этим совершить «бескровную» революцию. Одного из центральных персонажей, Дмитрия Канадеева, читатель видит в сумасшедшем доме. Но его «безумие» условно, относительно, у него «болезнь времени», он болеет душой за всех угнетенных, страдающих, голодных. Он был потрясен расправой царского правительства с революционером — сценой смертной казни; но «надорвавшись», испытав нравственное потрясение, он, подобно чеховскому Громову, про-

должает развивать высокие гуманные идеи, мечтать об освобождении человечества, возвышаясь над благополучными обывателями. В романе Мордовцева и другие положительные герои чувствуют себя благородными «безумцами», чья «правда кажется бредом больного». В романе есть прямые ссылки на герценовского «Доктора Крупова».

Прослеженная выше литературная традиция, можно полагать, в основном находилась в поле зрения Горького. Как уже указывалось, драмы и поэмы Байрона, стихи и проза Гейне, поэзия «Искры» — все это принадлежало к излюбленному кругу чтения юноши Пешкова. В мемуарном очерке «Вечер у Шамова» Горький вспоминает, что на этих, столь важных для его литературного развития вечерах читались стихи Барбье. О своем раннем знакомстве с песнями Беранже рассказал сам Горький в повести «В людях»: «Эти песни окончательно свели меня с ума странно тесною связью едкого горя с буйным весельем». «Беранже возбудил у меня неукротимое веселье, желание озорничать, говорить всем людям дерзкие, острые слова... Его стихи я тоже заучил на память и с великим увлечением читал денщикам...» (13,350 и 351). Со стихами Беранже, как и Гейне, Горький не расставался и во время своих юношеских скитаний. В 1895 году он подарил Ашешову, редактору «Самарской газеты», книгу стихов Беранже и сделал на ней надпись: «Максим Горький — Н. П. Ашешову на добрую память и с пожеланием усвоить и впитать в себя веселую философию гражданина-поэта» [82]. Из стихов Беранже особенно многозначительным для Горького стало стихотворение «Безумцы», две строфы из которого (в переводе Курочкина) впоследствии Горький вложил в уста Актера из пьесы «На дне».

Роль утопистов-социалистов в духовном развитии молодого Горького не исследована, но можно предполагать, что она была значительна, особенно в конце 80-х — начале 90-х годов. В то время миросозерцание Горького еще не оформилось как марксистское, а специфические черты народнического социализма в основном были ему чужды. Очень вероятно, что социалистические мотивы, которые звучали в творчестве Горького начала и середины 90-х годов, восходили к утопическому социализму русских революционных демократов, а также к социалистам-утопистам Запада.

В последующее время, в лекциях по истории русской литературы (1909) Горький подчеркивал большое значение утопических социалистов (Фурье, Кабе, Консидерана, Сен-Симона) для русской общественной мысли и литературы середины XIX века, для петрашевцев, Герцена, революционных демократов.

[82] Архив А. М. Горького.

Знакомство Горького к середине 90-х годов с произведениями Герцена, особенно с такими широко известными, как «Былое и думы», «Доктор Крупов», очень вероятно. За это говорит и общий высокий культурный уровень Горького уже в те годы и его интерес к русской философской и общественной мысли. Есть некоторые указания на знакомство с произведениями Герцена в воспоминаниях «О том, как я учился писать» и «Беседы о ремесле», где, говоря о литературе, прочитанной им к концу 80-х — началу 90-х годов, Горький отмечал и автора «Кто виноват?». В очерке «Вечер у Шамова», рисующем эпизоды жизни Горького начала 90-х годов, среди портретов, висевших у Шамова, выделены особенно дорогие автору портреты Герцена и Белинского.

Позднее, в лекциях по русской литературе Горький уделил особое внимание «Доктору Крупову».

Очень вероятно, что в сознании автора «Ошибки» могли вставать образы из «Доктора Крупова», как и образ отвергнутого, осмеянного мещанами «безумца» — утопического социалиста Роберта Оуэна, столь проникновенно зарисованного в «Былом и думах» Герцена [83].

Что касается знакомства с произведениями Щедрина, то об этом сообщал и сам Горький в письмах к Н. В. Яковлеву (1934) и других документах. Изучение произведений молодого Горького обнаружило множество нитей, многообразно связывающих его раннее творчество с наследием Салтыкова-Щедрина [84].

3

В существе своем тема «Палаты № 6» родственна теме «Доктора Крупова»: жизнь изображаемого общества не менее «безумна», чем в сумасшедшем доме, порядки психиатрической больницы в миниатюре воспроизводят все то, что было характерно для жизни и отношений людей в условиях политической реакции 80-х годов и самодержавного деспотизма. Но «Доктор Крупов», написанный в гротескно-иносказательной, заостренно-сатирической форме, это — памфлет, где автор дает обобщенное суждение о жизни под гнетом николаевского режима и не заботится о правдоподобии деталей, о связном воспроизведении течения жизни.

---

[83] Из автобиографического горьковского рассказа «Случай из жизни Макара», действие которого относится к 1887 году, мы узнаем, что в каморке Алексея Пешкова висел купленный им портрет Роберта Оуэна.

[84] См. Я. Е. Эльсберг. Традиции Щедрина в творчестве Горького.— «Горьковские чтения. 1947—1948», М.— Л., Изд-во АН СССР, 1949; Н. В. Яковлев. Сатира в творчестве Горького и наследие Салтыкова-Щедрина.— «Вопросы советской литературы», т. V. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1957, и др.

Между тем именно это последнее выступает во всей полноте в «Палате № 6» Чехова. Здесь нет публицистичности, злободневности, памфлетности щедринского фрагмента, нет гротескно-сатирического строя произведений Герцена, объединенных темой «Доктора Крупова». В «Палате № 6», как и в «Черном монахе», Чехов ведет изложение в реально-психологическом и бытовом плане. Его повествование строится на повседневных деталях и до мелочей правдоподобно, оно лишено условностей, обобщенности мазков герценовской и щедринской сатирической кисти. Состояние персонажей (доктора Андрея Ефимовича и особенно магистра Коврина), эволюция их психики получают патологическую мотивировку. «Палата № 6», как и «Черный монах», допускает «клиническую» интерпретацию, которую и выдвигал сам автор, комментируя произведение.

Метафорически обобщающие основы сюжета, так сказать, взяты за скобки и в «Палате № 6», и в «Черном монахе». Конечно, при всем этом читателю оставлена широкая возможность метафорического осмысления данных сюжетов, понимания рассказов в значительно более широком значении, не только как клинического описания патологических явлений.

В ходе чеховского рассказа трезвейший и рассудительный обыватель почтмейстер Михал Аверьянович, типичный представитель мещанского общества, начинает казаться «безумным». И наоборот, «сумасшедший» Громов при ближайшем знакомстве воспринимается как самый умный и нравственный человек в городе. Это «превращение» совершается в сознании доктора Андрея Ефимовича, который и сам на протяжении рассказа переводится из разряда «нормальных» в разряд «безумных». Его запирают в камеру, благодаря происка сослуживцев и рвению начальства объявляют психически больным именно тогда, когда в нем заговорил голос совести и общественного сознания. И читатель не верит в «безумие» доктора. Аналогичный сюжетный ход применяет Горький в рассказе «Ошибка». «Безумец» Кравцов становится рупором идей автора, а Ярославцев становится адептом «одержимого» и перемещается в разряд «больных».

В рассказе Чехова развернуто дано критическое воспроизведение затхлого и косного мира провинциальной жизни в эпоху реакции. В рассказе раскрываются и некоторые положительные начала, идеалы автора, носителем которых выступает «сумасшедший» Громов. Его духовный мир богаче, возвышеннее, чем у всех окружающих, его сознание нарушено лишь манией преследования. Причина его болезни — социальная: его потрясла встреча с арестованными, которых вели под конвоем. Громов выступает не только как обличитель социальной неправды, бесчеловечных порядков, насилия, не только против застойного

мещанского и бюрократического мира, но и как мечтатель, который, подобно ряду других чеховских героев и самому автору, грезит «о прекрасной жизни, какая со временем будет на земле».

А в «Черном монахе» читатель готов присоединиться к протесту и сожалению, выражаемым Ковриным в конце рассказа: «Зачем, зачем вы меня лечили?» «Как счастливы Будда и Магомет или Шекспир, что добрые родственники и доктора не лечили их от экстаза и вдохновения» [85].

В ряду чеховских произведений, с которыми соприкасалась горьковская «Ошибка», следует указать на рассказ «Припадок» (1888). Этот рассказ произвел в свое время на Горького огромное впечатление: именно после него он стал считать Чехова крупнейшим современным писателем [86]. Рассказ Чехова «Припадок» перекликается с некоторыми рассказами Гаршина. В «Припадке» нравственный кризис, прозрение героем социального зла, болезнь совести имеют вид нервно-психического заболевания, «припадка». Находясь в этом состоянии, герой рассказа, студент Васильев, мечтает об «апостольской» миссии, хочет проповедовать на перекрестках, раскрывать людям глаза на грязь жизни. В момент нравственного подъема, возвысившего его над окружающими, состояние Васильева близко к «экстазу» и «очень похоже на вдохновение», как у Коврина и Кравцова. «Он плакал, смеялся, говорил вслух те слова, какие он скажет завтра, чувствовал горячую любовь к тем людям, которые послушаются его и станут рядом с ним на углу переулка, чтобы проповедовать; он садился писать письма, давал себе клятвы...» Трезвому взгляду тупых и пошлых обывателей Васильев представляется душевнобольным, обезумевшим. «Когда на другой день утром пришли к нему художник и медик, он в разодранной рубахе и с искусанными руками метался по комнате и стонал от боли». Приятели отдают Васильева в руки психиатра и лечат его пилюлями и микстурами, а он, подобно Коврину и Кравцову, протестует против такого понимания его «болезни» и такого «лечения»: «...за то, что о падших женщинах я не могу говорить так же хладнокровно, как об этих стульях, меня лечат, называют сумасшедшим, сожалеют!» [87]. И у Васильева, как и у Коврина, в моменты, когда он возвращается к обывательской «норме», острота морального сознания притупляется. По поводу «Припадка» Чехова Г. А. Бялый пишет: «Подобно Гаршину, он пере-

---

[85] А. П. Чехов. Полн. собр. соч., т. 8. М., Гослитиздат, 1947, стр. 287—288.

[86] В очерке «Вечер у Шамова» Горький писал: «После „Припадка" я считаю Чехова писателем, который в совершенстве обладает „талантом человеческим, тонким, великолепным чутьем к боли" и обиде за людей» (11, 243).

[87] А. П. Чехов. Полн. собр. соч., т. 7, стр. 190, 192, 195.

дает свой голос больному герою, позволяет ему возвести единичный факт социальной неправды в символ мирового зла, делает его безапелляционным судьей изъеденного этим злом общественного строя, принимает его трагическое отношение к миру как этическую норму». Ставя «Припадок» в ряд таких произведений Чехова, как «Черный монах» и «Палата № 6», Бялый так характеризует авторскую позицию: «Ненормально такое состояние мира, когда величие уходит из жизни и остается только в мечтах маниаков, когда экстаз становится уделом психических больных, а психически здоровые люди заболевают болезнью еще более страшной, потому что незаметной — именно ординарностью» [88].

Такие произведения, как «Палата № 6», осознаются читателем не только в бытовом и психопатологическом плане, а и в широком социальном [89], что облегчается раскрытием метафорического ядра рассказа. Но метафорические основы сюжетов у Чехова «завуалированны».

4

Горький, начиная «Ошибку» как будто в «чеховском» психологически-бытовом плане, затем отходит от спокойно-объективного изложения, обнажает метафорические основы сюжета, вводит их в самую конструкцию произведения, переходит из одной тональности в другую; автор зачастую переключает изложение в плоскость иронической подачи метафорического сюжета, и в рассказ о злоключениях «героикомического» персонажа вносится юмор, перемежающийся с патетикой.

Разъясняя особенности юмора, Чернышевский писал в статье «Возвышенное и комическое»: «Юморист может до того терять-ся в остротах, шутках, фарсах, дурачествах, что для не пони-

---

[88] Г. А. Бялый. К вопросу о русском реализме конца XIX в.— «Труды юбилейной научной сессии ЛГУ», Л., 1946, стр. 307, 310.

[89] Именно таково было восприятие «Палаты № 6» В. И. Лениным. Вспоминая о жизни В. И. Ленина в Самаре зимой 1892—1893 года, А. И. Ульянова-Елизарова рассказывает о большом впечатлении, которое произвела на Владимира Ильича повесть Чехова «Палата № 6»: «...он определил всего лучше это впечатление следующими словами: „Когда я дочитал вчера вечером этот рассказ, мне стало прямо-таки жутко, я не мог остаться в своей комнате, я встал и вышел. У меня было такое ощущение, точно и я заперт в палате № 6". Эти слова Володи приоткрыли мне завесу над его душевным состоянием: для него Самара стала уже такой „Палатой № 6", он рвался из нее почти так же, как несчастный больной Чехова» (А. И. Ульянова-Елизарова. Воспоминания об Ильиче. М.— Л., «Молодая гвардия», 1935, стр. 48—49).

Ср. также отзыв Репина о чеховском рассказе в письме от 1893 г. (См. комментарии к рассказу «Палата № 6» в полн. собр. соч. А. П. Чехова под ред. А. В. Луначарского и С. Д. Балухатого, т. VII, М., ГИХЛ, 1931, стр. 353).

мающих юмора может в самом деле казаться шутом или отчасти помешанным, как и думают о Гамлете. Но его дурачества — насмешка мудреца над человеческою слабостью и глупостью; его смех — горестная улыбка сострадания к себе и к людям» [90].

Подлинное идейное содержание и социальная направленность рассказа раскрываются при отказе читателя от наивно-бытового и «клинического» понимания произведения. Чередование прямых и метафорических значений, резкие переходы от высокого пафоса к комизму, неожиданные сопоставления образов, элементы эксцентрики, иронии и «эзопова языка» — все это внешне как будто имеет мотивировку в патологии персонажей. Но по существу здесь — насыщение сюжета юмором и лишь сгущенное, заостренное выражение того стиля, который мы находим в рассказах «героикомической» группы и в некоторых фельетонах Иегудиила Хламиды.

Кравцов в «Ошибке» является, несомненно, близким автору героем, хотя и ограниченно положительным, персонажем «героикомического» склада. Даже обыватели, считающие Кравцова сумасшедшим, признают, что он говорит «иногда очень сознательные и умные вещи». При этом имеет второстепенное значение вопрос: является ли Кравцов всецело жертвой неразумия и рутинности окружающей среды или в какой-то степени его сознание частично «повреждено» и к его «гениальности» действительно примешивается доля «безумия». Важно то, что в основном он носитель заветных дум, высоких чувств и идеалов автора, сколь бы причудливую форму они ни принимали благодаря болезненному состоянию героя или приемам своеобразного юмора. В речах Кравцова мы не найдем по существу ничего такого, что мы не обнаружили бы в речах автора или положительных героев в других произведениях раннего Горького.

В связи со статьями Овсянико-Куликовского, в которых речь шла о ранних рассказах Горького, в том числе и об «Ошибке» [91], между Горьким и автором статьи завязалась переписка. В письме от 16 декабря 1911 года Горький указывал, что в «Ошибке» он пытался дать изображение «тоски», которую «считал началом творческим» [92]. Это признание самого Горького еще раз свидетельствует о том, что Кравцов и Ярославцев — романтические образы людей, одержимых неутолимой тоской по идеалу.

---

[90] Н. Г. Чернышевский. Полн. собр. соч., т. II. М., Гослитиздат, 1949, стр. 190.

[91] Д. Н. Овсянико-Куликовский. Итоги русской художественной литературы XIX в.— «Вестник воспитания», 1910—1911.

[92] «М. Горький. Материалы и исследования», т. III. Л., Изд.-во АН СССР, 1941, стр. 135.

Соответственно Горький и рисует портрет Кравцова приподнято, в ореоле высокого романтического «безумия». Лицо Кравцова «принимало мучительно острое выражение напряженного желания проникнуть куда-то недосягаемо для других, глубоко, и постичь что-то непостижимое никому. Глаза же в это время метали искры, и в них было целое море не то тоски, не то мучительного восторга» (1, 451).

Использование образа «безумца» в качестве романтического положительного героя имело место уже в ранних стихах Горького казанского периода. Об этом рассказано в «Моих университетах», где Горький вспоминает, что на лекциях психиатра Бехтерева он столкнулся с одним больным манией величия, который произвел на него сильное впечатление: «...как будто он ударил в сердце мое черным, но огненным острием своего взгляда». У здоровых людей, рассматривавших этого больного, «глаза подчеркнуто обыкновенны в сравнении с его обжигающими глазами. Он страшен, и что-то величественное есть в нем,— есть!» Образ этого человека, напоминающий Кравцова, вдохновил юношу Пешкова на художественное творчество: «Ночью я писал стихи о маниаке, называя его „владыкой всех владык, другом и советником бога", и долго образ его жил со мною, мешая мне жить!» (13, 555). Следовательно, уже в ранней поэзии Горького фигурировал романтизированный образ «безумца», противостоящего рядовым, серым людям, призванного выполнить некую общественную миссию.

В то же время в «Моих университетах» Горький сближает с образом «безумца» положительный образ рабочего-бунтаря Якова Шапошникова. «Темные глаза его неподвижно упирались прямо в лицо противника, и трудно было выдержать этот тяжелый, сгибающий взгляд — он напоминал мне глаза больного манией величия» (13, 569—570).

«Безумие» Кравцова в «Ошибке» — это по существу «высокая болезнь» романтика, героически настроенного и охваченного порывом к свободе, к творчеству жизни и красоты. Кравцов сам прямо говорит о своей приверженности романтизму: «Те, что изгнали из жизни весь романтизм, раздели нас донага...» (1, 452) [93].

Кравцов — романтик активный. Тоскующий, глубоко неудовлетворенный настоящим, он неистово обличает затхлую жизнь мещанства и измельчавшую, присмиревшую интелли-

---

[93] Эти слова Кравцова напоминают стихи Байрона из поэмы «Дон-Жуан» (песнь 11):

Как только романтизм лишился веса,
Исчезла доблесть.

Байрон. Собр. соч., т. III. СПб., изд. Брокгауз — Ефрон, 1905, стр. 378.

генцию. В то же время он страстно зовет к жизни деятельной, к активной борьбе, к самоотверженным подвигам, к созиданию духовных ценностей, к возрождению высоких идеалов.

В отличие от «Палаты № 6» в рассказе Горького почти нет воспроизведения отрицаемого автором и героем бытия окружающего общества, нет спокойно-объективного и детально-реалистического изображения жизни провинциального города. Но зато развернуто выражены отношение субъекта к социальной действительности, переживания и идеи героя, его рвущийся наружу и выливающийся в патетических речах бурный протест против окружающей среды, его положительные идеалы и стремления. Соответственно этому под пером Горького сюжет, близкий к «Палате № 6», облекается не в форму повести, а в форму новеллы со стремительно нарастающим психологическим движением. В «Ошибке» выразительно переданы экстатическое душевное напряжение героя, переходы от тоски и страдания к иронии, саркастическому обличению или к восторженной мечтательности и вдохновенным порывам.

Многое выражено в рассказе непосредственно и прямо в речах Кравцова, на его лирико-патетическом языке. Но многое выливается в формах метафорических, причем значительную роль играет прием реализации метафоры в сюжете.

Изображение бессмысленности жизни окружающего общества — то, что было основным в отмеченных выше произведениях Герцена, Щедрина, Чехова,— в рассказе Горького имеет второстепенное значение, и читатель не столько видит сам эту бессмысленную жизнь, сколько слышит протесты против нее из уст самого Кравцова. О жизни общества, омещанивающегося под гнетом реакции, засасывающего в свое болото былых политических борцов, Кравцов и Ярославцев говорят как о «безумии», неприметном для привычного «трезвого» взгляда: «Вы вникните в суть его (Кравцова.— *Б. М.*) учения: мы подлеем, умирая морально, мы умираем смертью безумия...» (1, 469).

Мнимая разумность существующего жизненного порядка символизирована в рассказе статистикой, которая придает всему случающемуся математически-рациональную видимость. Статистикой занимаются в бюро Ярославцев, Минорный и другие знакомые Кравцова. Последний же протестует против статистики, пассивно регистрирующей неприемлемые для человека факты, и противопоставляет ей «статистику совести», осуждающую существующий строй жизни, требующую его переделки [94].

[94] Горький мог здесь иметь в виду также статью «Реалисты» Писарева, с которой он косвенно полемизировал не раз в своих ранних произведениях. Писарев в этой статье восхвалял статистику и утверждал, что история была бы настоящей наукой, если бы для всех столетий были составлены и сохранились статистические таблицы.

5

Обывательское существование провинциальной интеллигенции не описывается в «Ошибке»; эта среда представлена лишь мелькающими в рассказе фигурами сослуживцев, ограниченных рутинеров, пошлых мещан. Обличение их жизни дано в речах Кравцова, оперирующего почти сплошь метафорическими образами. Эти метафоры — ненавистные «мелочи жизни», опутывающие человека, и т. д.— зачастую причудливо выглядят и парадоксально переплетаются у Кравцова. Но они в аналогичной форме широко применяются в произведениях Горького того времени, как в речи автора, так и в словах его персонажей.

Кравцов говорит о «мелочах жизни», которые победили и взяли в плен былых героев. Этот образ, возможно, связан с серией фельетонов, очерков Салтыкова-Щедрина «Мелочи жизни» (1886—1887), где он проходит как лейтмотив и перерастает в важнейшую метафору «эзопова языка». Широкое символическое значение в социально-психологическом плане «мелочи жизни», опутывающие человека, получили в знаменитом вступлении к VII главе «Мертвых душ» Гоголя, где речь идет о типе писателя-реалиста, обличителя моральной косности, писателя, «дерзнувшего вызвать наружу все, что ежеминутно пред очами и чего не зрят равнодушные очи, всю страшную, потрясающую тину мелочей, опутавших нашу жизнь...» [95]. Этому символическому образу Салтыков-Щедрин придал социально-политическую заостренность и новое, своеобразное и широкое понимание. В эпоху наступившей реакции русская жизнь подавлена «ворохом крох и мелочей»; человечество томится «под игом мелочей»; а «великие основные идеи» социалистов-утопистов предстают как идеи «освобождения жизни... от мелочей, делающих ее постылою» [96]. «Имярек», ветеран освободительной борьбы, ощущает в эти годы глухой реакции свое «одиночество и оброшенность»; «... куда он ни обращал свои взоры, всюду видел мелочи, мелочи и мелочи...» [97].

«Мелочи жизни», «хлам истории»и т. п. в системе «эзопова языка» Салтыкова-Щедрина вырастают в символ не только многообразных феодально-крепостнических пережитков, не только всевозможных частных следствий самодержавного режима, но и всяческих проявлений капиталистического развития, накладывающего свою печать на жизнь и быт различных классов общества. Тем самым мотив освобождения от гнета «мелочей жизни»,

---

[95] Н. В. Гоголь. Полн. собр. соч., т. VI. М., АН СССР, 1951, стр. 134.
[96] Н. Щедрин (М. Е. Салтыков). Полн. собр. соч., т. XVI, стр. 446.
[97] Там же, стр. 712.

настойчиво проходящий через этот цикл, расшифровывается как выражение социалистической идеи. Одним из более прозрачных намеков на такое истолкование является, например, следующее, отнюдь не единственное место: «Тем не менее идея новых оснований для новой жизни, идея освобождения жизни исключительно при помощи этих новых оснований от мелочей, делающих ее постылою, остается пока во всей своей силе и продолжает волновать мыслящие умы» [98].

Метафоры, связанные в ранних произведениях Горького с образом «мелочей жизни», тяготеют именно к тому осмыслению, которое характерно для «эзопова языка» Щедрина. «Сор», «хлам» и т. п. метафорически осмысляются в фельетонах Иегудиила Хламиды, когда он говорит о современной жизни, ее нелепостях и пошлостях [99]. Те же метафоры замещают прямое выражение мысли в рассказе «Об одном поэте». Эта метафористика Горького, думается, имеет смысл, аналогичный щедринской, еще раз говорит о связи молодого Горького с традицией Щедрина и позволяет с тем большей уверенностью понимать призыв к освобождению от «мелочей жизни» как зашифрованное выражение социалистической идеи. Особенно отчетливо это осознается в образах «Ошибки», где обороты «азопова языка» получают внешнюю мотивировку в «безумии» Кравцова [100].

---

[98] Н. Щедрин (М. Е. Салтыков). Полн. собр. соч., т. XVI, стр. 446 (ср. также стр. 448, 449 и др.). Близкое к указанному противопоставление социалистического идеала «подробностям настоящего» содержится и в VI главе «Пошехонской старины», где Щедрин говорит о «социалистических обобщениях»: «Нет, я верил и теперь верю в их живоносную силу; я всегда был убежден и теперь не потерял убеждения, что только с их помощью человеческая жизнь может получить правильные и прочные устои. Формулированию этой истины была посвящена лучшая часть моей жизненной деятельности, всего моего существа. Не погрязайте в подробностях настоящего (разрядка наша.— *Б. М.*),— говорил и писал я,— но воспитывайте в себе идеалы будущего...» (там же, т. XVII, стр. 99).

Сходное с щедринским, словоупотребление в духе «эзопова языка» находим уже в цикле «Рассказов о парашкинцах» (1879—1881) Каронина, писателя, общение с которым было важно для молодого Горького. В рассказе «Как и куда они переселились» говорится, что вместе с попытками переселения «кончился и героический период деревни, вступившей после того на путь мелочей и пустяков» (разрядка наша.— *Б. М.*) (Н. Е. Каронин. Собр. соч., т. I. М., изд. К. Т. Солдатенкова, 1899, стр. 140). А далее у Каронина возникает целая серия «Рассказов о пустяках» (1881—1883).

[99] «Самарская газета», 1896, 4 апреля, № 73 и 13 апреля, № 81.

[100] Только приняв во внимание условный, метафорический характер образа «мелочей жизни», можно уяснить слова Горького о Фоме Гордееве (в письме к С. П. Дороватовскому от 12 февраля 1899 года): «Ему тесно, жизнь давит его, он видит, что героям в ней нет места, их сваливают с ног мелочи, как Геркулеса, побеждавшего гидр, свалила бы с ног туча комаров» (28, 62). В романе нет изображения героя, кото-

Если Кравцов говорит о смраде жизни — помойной ямы, то подобный образ понимается как оборот «эзопова языка», восходящий к аллегорическому рассказу «О комарах» (1893), где речь явно идет о «гниении», идейном распаде в годы реакции. Консервативно настроенные обыватели — лягушки «были непрочь от потуг по части критики, основанием и исходным пунктом которой служил дух времени — то есть вышеупомянутый аромат гниения» [101]. Метафорический образ «помойной ямы» встретится в кульминационном моменте обличений капиталистического порядка Фомой Гордеевым (в сцене на пароходе). К этой же метафоре прибегает Григорий Орлов, протестуя против социального угнетения («Супруги Орловы»).

Многое из того, что на первый взгляд кажется всего лишь болезненными причудами Кравцова, на самом деле имеет не патологическую, а метафорическую природу, оказывается широко применяемой Горьким метафорой, за которой кроются дорогие автору мысли и чувства.

Подчас метафора вторгается и в сюжетное движение, реализуется в сюжете. Примером может служить следующий эпизод. Кравцова окончательно признали сумасшедшим и решили посадить в больницу за то, что он «воображает себя гением добра», лезет драться, когда ему противоречат, и за то, что он чистил себе голую грудь щеткой. Последняя деталь представляет собой реализацию метафоры в сюжете. В горьковской элегии в прозе «За бортом» (1896), очень близкой по мотивам к «Ошибке», подробно развертывается такая метафора: рутинные взгляды, шаблонные представления людей современной эпохи должны быть «очищаемы от плесени времени щеткой скептицизма» (2, 361). Метафорический мотив «чистки» засоренной жизни есть и в рассказе «Об одном поэте». Иегудиил Хламида эксцентрично писал о необходимости «чистки совести ввиду скопления на ней всякой грязи и ржавчины», для чего потребны будут разные «мочалительные товары» [102]. В «Беглых заметках» (1896) Горький иронически писал о нижегородцах, которые, готовясь к Всероссийской выставке, принуждены были «очистить с себя грязь и пыль веков» [103]. А фельетонист Ежов (в «Фоме Гордееве»),

---

рого ранят и «заедают» мелочи жизни. Фома восстает против определяющих сторон капиталистического бытия, против существенных сил буржуазного порядка. Учет указанной выше традиции помогает вскрыть действительный смысл горьковского высказывания.

Насыщенный широким социально-философским смыслом символический образ «мелочей жизни» фигурирует еще и в позднейшей горьковской поэме «Человек».

[101] «Архив А. М. Горького», т. III. М., Гослитиздат, 1951, стр. 44.

[102] «Самарская газета», 1896, 23 января, № 18.

[103] «Нижегородский листок», 1896, 25 сентября, № 265.

функции которого в газете точно совпадали с обязанностями Иегудиила Хламиды, свои статьи называл «щетками для чистки общественной совести» (4, 213) [104].

В речах Марка Кравцова много эксцентрики, парадоксальных поворотов мысли, насыщенных острой социальной критикой, что встречается также и у Иегудиила Хламиды [105]. Вполне в духе последнего, например, такой парадокс Кравцова. Он протестует против обращения с ним как с сумасшедшим, применения к нему насилия лишь потому, что он думает своеобразно, не по привычному шаблону. «Зачем вы следите, как я думаю? Боже мой, ведь я только думаю! От этого вредно мне, только мне! Думать — это даже благонамеренно, потому что от дум человек погибает сам, и вы не тратите своих копеек на то, чтобы погубить его!» (1, 462—463).

Горький принципиально защищал права эксцентрики, «странностей», как раз там же, где требовал искусства высокого, зовущего к подвигу, т. е. по сути дела защищал права иронии, юмора. Именно об этом и говорит Кравцов. А то обстоятельство, что серьезное, значительное содержание выражается часто в «Ошибке» посредством иронии, комически звучащих парадоксов, реализованных метафор, подчас курьезных, создает юмористический эффект, соответствующий «героикомическому» характеру главного персонажа.

6

Кравцов в «Ошибке» не только протестующий бунтарь, но в еще большей степени, чем Громов из «Палаты № 6», проповедник идеалов.

Положительные идеи Громова имели прогрессивно-просветительный характер; он говорил: «... нужны школы, местная газета с честным направлением, театр, публичные чтения, сплоченность интеллигентных сил...» [106]. Настроенность горьковского Кравцова иная — революционная; в его идеологии весьма рельефно выражена связь с социально-политической современностью, с состоянием общественной мысли. «Ты знаешь людей в

---

[104] Ср. фельетон в «Самарской газете», 1896, 23 января, № 18. Возможно, что эта серия метафор возникла у Горького в плане полемики со статьей Меньшикова «Высшая цель» («Книжки недели», 1894, № 11, стр. 252), где говорилось: «Как и платье, душу нужно постоянно „чистить", „выводить пятна" и если помята — выглаживать». Меньшиков здесь имеет в виду моральное самосовершенствование в духе толстовства. У Горького метафора полемически переосмысливается и «чистка"» связывается с подготовкой к активной общественной борьбе.

[105] Свою причудливую одежду Иегудиил Хламида, так сказать, «унаследовал» от Кравцова, который также носил крылатку, хламиду.

[106] А. П. Чехов. Полн. собр. соч., т. VIII, стр. 111.

плену у жизни? Это те люди, которые хотели быть героями, а стали статистиками и учителями. Они некогда боролись с жизнью, но были побеждены ею и взяты в плен ее мелочами...» (1, 464). Кравцов здесь говорит о революционном прошлом народников, скорбит об их поражении и констатирует их перерождение, переход к «малым делам». Подобные речи Кравцова близко напоминают мотивы фельетонов Хламиды, рассказов «Встреча», «О Чиже...» и др.

Как и поэт-«барабанщик» у Гейне, Кравцов хочет будить уснувших, будить для жизни деятельной, для новых подвигов, для новой борьбы. Метафорический образ «спящих» людей опять реализуется в целой картине, навеянной Ярославцеву призывами Кравцова. Подобно незнакомцу из рассказа «Читатель», Кравцов говорит «о духе смятенном», о необходимости «возрождения духа» [107], зовет «к творчеству жизни». «Я наложу на всех одну обязанность — творить. „Твори, ибо ты человек!"...» (1, 465) [108].

Повышенное стремление к активности, бурное желание деятельности у Кравцова выступает в причудливых формах. Он постоянно охвачен замыслами — то уйти в народ, то стать ковбоем, то учиться музыке, астрономии и т. д., мотивируя это словами «я же человек и должен творить!» (1,451).

Для окружающих Кравцова косных обывателей все это — лишь симптомы того, что он «рехнулся», всегда был «ненормальным». Но для автора эти порывы героя есть выражение высокого строя духа, стремление к многообразной деятельной жизни, к творческому выявлению себя в различных сферах. О подобной своей собственной настроенности в юношеские годы Горький рассказывает в воспоминаниях о встречах с Кароniным-Петропавловским в 1889 году. Горький делился с Кароniным своими замыслами, и тот ему отвечал: «Экая сумятица у вас в голове: колонии, Памиры, изучение философии...» (10, 306). Был период, когда Горький «поглощал огромные фолианты всякого рода

---

[107] Под «эпохой Возрождения» Салтыков-Щедрин в этюде «Имярек» не раз подразумевает подъем освободительного движения 60—70-х годов, противопоставляя этой эпохе период господства «мелочей», наступившей реакции. В первопечатном тексте «Ошибки» слова Кравцова о «возрождении» имеют именно этот щедринский смысловой оттенок. Но и в последующих редакциях эти мотивы — в несколько иных формулах — выступают достаточно рельефно.

[108] Рассказ «Читатель», напечатанный в 1898 году, был написан вскоре после «Ошибки» — в 1895 году. Об этом свидетельствует письмо Горького к Репину от 23 ноября 1899 года: «Читателя я написал года четыре тому назад» (28, 100). Особенно близкими к формулам «Читателя» были слова Кравцова в первоначальной редакции «Ошибки», где он говорил о себе: «...уязвленный язвой желания быть творцом жизни»; а Ярославцеву он обещал: «... и первому тебе в гнусное сердце дуну духом возрождения» («Русская мысль», 1895, № 9, стр. 134—138).

путешествий»,— вспоминает М. Г. Григорьев [109]. А на своем причудливом, эксцентричном языке, призывая жителей Самары больше ездить на «конке», чтобы двигаться куда-то и не застывать в мещанском болоте, Иегудиил Хламида выражал то же настроение, что и Кравцов.

Для уяснения общественных идеалов Кравцова, его социально-освободительной настроенности важное значение имеет метафорическое переосмысление библейского мифа об «исходе евреев из Египта»; метафоры этого ряда пронизывают речи Кравцова, думы Ярославцева.

Кравцов чувствует себя облеченным героической миссией «спасать и обновлять» людей, хочет разбудить и вывести ныне полумертвых, спящих людей из пустыни мещанского прозябания в «обетованную страну», под которой, несомненно, разумеется та же светлая страна, куда звал Чиж, куда вел Данко — социалистическое общество. «Во мне пылает бессмертный огонь желания подвига! И вот я, как Моисей из Египта, выведу вас из жизни, из помойной ямы... Выведу, и придем мы в обетованную страну...» «Там я напою моих братий из кастальского источника свободы, и воспрянут души их к жизни творчества... к жизни подвигов...» (1, 460). «Мы источим по капле соки наши на песок пустыни и оживим ее, застроив зданиями счастья!» (1, 464). Во внутренних монологах и грезах Ярославцева также возникает образ героя-пророка, пробуждающего спящих и ведущего людей к спасению.

Мотив безумца-пророка, данный вскользь у Чехова в «Палате № 6» (чиновники, желая проверить психическую нормальность доктора, спрашивают его: «... правда ли, что в палате № 6 живет замечательный пророк?»),— этот мотив в рассказе Горького усиливается и развертывается в романтическом плане.

Метафорические образы этого круга встречаются в ряде произведений Горького на протяжении нескольких лет. Сравнение мертвенной и затхлой провинциальной жизни или вообще жизни буржуазно-мещанского общества эпохи реакции с пустыней, с Аравией, Сахарой не раз появляется в фельетонах Иегудиила Хламиды [110]. Как вспоминает Е. Иванова, сам Горький в беседах с самарскими знакомыми часто применял такого рода сравнения [111].

Метафорическое (в социальном плане) осмысление библейского мифа об «исходе», очевидно, имел в виду Горький и тогда, когда избрал себе псевдоним «Иегудиил», который появился вскоре после рассказа «Ошибка».

---

[109] Мемуары С. И. Мицкевича (Архив А. М. Горького).

[110] Например, в «Самарской газете», 1895, 10 июля и 6 августа.

[111] Е. Иванова. Молодой Горький.— В сб.: Горький в Самаре, стр. 222.

Использование библейского мифа об «исходе» из Египта в применении к социальному обновлению, к грядущему социалистическому обществу имеет литературную традицию, встречается и у авторов, известных молодому Горькому. Подобные символические образы (скитания по пустыне, поиски «земли обетованной» и т. д.) в применении к истории человечества и к грядущей новой эре детально развертываются, например, в первом и втором «Письмах о природе» Герцена. Ближайший повод к использованию мифа об «исходе» могла дать статья М. Меньшикова из цикла «Думы о счастье» [112]. В статье Меньшикова (в то время толстовца) широко и подробно развернуты метафорические образы «исхода», пророка-вождя народа, странствий в пустыне, земли обетованной и др. Но для Меньшикова начавшийся «исход» — это основание интеллигентами толстовских и энгельгардтовских колоний, а пророк-вождь, очевидно, Лев Толстой. Представляется вероятным, что Горький в «Ошибке», избрав аналогичный строй метафор, наполнил его другим идейно-общественным содержанием и не без полемической заостренности противопоставил «исходу» толстовцев иной «исход» — в революционной борьбе и грядущем социализме.

В рассказе есть ряд намеков на социалистические идеалы Кравцова. Среди его намерений, как мы узнаем, было и такое: «... поступить на фабрику, чтобы развивать среди рабочих теории социализма ...» (1, 451). Это — один из тех его замыслов, из-за которых обыватели признали его «ненормальным». Находясь уже под охраной знакомых, Кравцов в своих речах намекает на утопических социалистов, на фаланстеры Фурье, а может быть, и на образы будущего из «Что делать?» Чернышевского. При этом, однако, он, используя приемы «эзопова языка», наряду с образом «зданий счастья», эксцентрически применяет образ «будки всеобщего спасения». «И вот их я соберу воедино и выведу вон из жизни в пустыню, и там устрою им будку всеобщего спасения. Ты видишь — будка, а не коммуна, не фаланстер, будка — это легально, не правда ли?» (1, 464).

Здесь Горький прибегает к иронии в духе щедринского «эзопова языка». Слишком очевидно, что Кравцов здесь лишь иронически успокаивает Ярославцева, в котором видит представителя ненавистного консервативного мещанства, «шпиона». Эти уверения в мнимой «легальности» начинания, конечно, столь же ироничны, как и цитированные выше слова Кравцова о том, что «думать — это даже благонамеренно, потому что от дум человек погибает сам» и т. д. Конечно, в мечтах Кравцова встает именно

[112] М. Меньшиков. Думы о счастье.— «Книжки Недели», 1894, № 4, стр. 230—231. Есть ряд доказательств того, что Горький следил за «Книжками Недели» и читал статьи Меньшикова. Об этом и сам Горький впоследствии писал в статье «О пьесах» (см. 26, 424).

«фаланстер», «коммуна» со «зданиями счастья», страна будущего, где и будет достигнуто «всеобщее спасенне». Мотив «будки всеобщего спасения» — фаланстера-коммуны многократно повторяется в рассказе и завершает его. Серьезное и высокое содержание, символизированное здесь, не исключает иронической окраски образа «будки спасения», что вполне в духе эксцентрики Кравцова и юмора всего рассказа.

7

Биографические данные позволяют раскрыть происхождение этого образа, подтверждая его большую социальную насыщенность и значимость для молодого Горького.

В Тифлисе, во время дежурства около больного Гола Читадзе Горький сблизился с несколькими активно и революционно настроенными молодыми людьми — механиком Ф. Афанасьевым и др. Сложившийся при таких обстоятельствах кружок решил закрепить связь и организовать «коммуну»; молодые люди поселились «коммуной» в квартире на Красногорской улице.

Кроме Горького и Афанасьева, в состав «коммуны» входили слесарь В. Я. Рохлин, семинарист Биланов, ученик землемерного училища Самет, учитель Магалов, С. Вартанянц. Близко связан с «коммунарами» был Шио Читадзе. Посещал «коммуну» известный писатель, ссыльный В. В. Берви (Флеровский). В «коммуне» устраивались чтения, доклады, диспуты, беседы, вечеринки; через эти собрания прошло около 200 человек. Летом 1892 года Горький и «коммунары» ездили в Баку и другие места, чтобы посетить вернувшихся политических ссыльных. «Коммуна» была связана с работой кружка женщин-педагогов; литературой, в том числе нелегальной, снабжались из «вольной библиотеки», обслуживавшей тифлисские кружки. С другой стороны, что особенно важно, «коммунары» вели нелегальную пропагандистскую работу не только среди учащихся, но и среди рабочих железнодорожных мастерских Тифлиса, где выдающуюся роль сыграл Афанасьев. На квартире Афанасьева была организована нелегальная библиотека для рабочих, здесь же находился гектограф для размножения прокламаций [113].

«Коммуна» сыграла известную роль в развитии общественного, рабочего движения в Тифлисе. Нельзя, конечно, считать, что она была рассадником марксизма, научного социализма. Близко к ней стоявший народоволец А. М. Калюжный вспоминает: «„Коммунары“ проявляли интерес к литературе, к нелегальщине, к веяниям, которые носились тогда, но „коммуна“ была раз-

---

[113] Г. Хачапуридзе. Проникновение марксизма в Грузию.— «Исторический журнал», 1941, № 6, стр. 8.

поверстной и вскоре распалась» [114]. Подобным образом говорит о направлении «коммуны» и М. Калюжный, специально собиравший материалы о жизни и деятельности Горького в Тифлисе. «Но это было время только еще брожения политических идей, слабые и еще неопределенные, неоформившиеся социально-политические системы только начинали свои первоначальные соприкосновения» [115].

На вечерах «коммуны» читалась в основном народническая литература, но заходила речь и о рабочем движении на Западе, о взглядах и трудах Маркса, фигурировал его портрет. В мемуарах С. Аллилуева вырисовывается революционная и социалистическая настроенность кружка Горького-Афанасьева [116]. На собраниях шла речь о положении рабочего класса в буржуазном обществе, о необходимости борьбы не только с самодержавием, но и с капиталистами. Последующее развитие «коммунаров» шло в направлении социал-демократическом. В 1894 году Афанасьев и Рохлин стали руководителями марксистских кружков, и Афанасьев сделался видным деятелем революционного рабочего движения в Тифлисе. Судя по данным С. Аллилуева и по материалам, собранным М. Калюжным, Э. Клейном, Горький «коноводил» в «коммуне», играл в кружке большую роль.

Горький, как обычно, скромно оценивал свою общественную деятельность: «Себя я вижу в ту пору фантазером, стихотворцем, пропагандист я был, вероятно, плохой»,— писал он И. А. Груздеву [117]. В этом высказывании, очевидно, отразилось воспоминание о том творческом подъеме, который Горький испытал, живя в Тифлисе. Здесь были написаны «Макар Чудра», поэма «Девушка и Смерть», сказка «О маленькой фее и молодом чабане», ряд стихотворений, были задуманы, по-видимому, некоторые другие произведения, здесь Горький выступил как писатель. В своей устремленности к искусству Горький не был одинок среди «коммунаров». Выше уже приводилось сообщение М. Тоидзе о том, что Горький и Гола Читадзе направили его по пути живописца. Судя по воспоминаниям участников, для «коммунаров» были характерны увлечения произведениями писателей-романтиков. Не только Горький, но и его товарищи увлекались Байроном, Шиллером, Гёте, декламировали их драмы. «Коммунары» находились под впечатлением игры знаменитого

[114] А. М. Калюжный. Моя первая встреча с Максимом Горьким. (Из воспоминаний).— «Заря Востока», 1936, 14 июля, № 162.

[115] М. Калюжный. Как Горький стал писателем. «Красное слово», Харьков, 1927, № 6, стр. 90.

[116] С. Аллилуев. Пройденный путь. М., Гослитиздат, 1946, стр. 37.

[117] И. Груздев. Молодой Горький.— «Молодая гвардия», 1927, № 4. стр. 189.

грузинского артиста Месхишвили [118]. Тогда же, за чтением Шекспира и Шиллера, «возникла среди части „коммунаров" мысль организовать труппу бродячих актеров, с которой Максимыч звал идти на Волгу» [119]. Это начинание захватило Горького, Шио Читадзе, Вартанянца и некоторых других. Шио Читадзе и в дальнейшем продолжал интересоваться искусством, выступал как литературный критик; незадолго до своей гибели в 1906 году он написал яркую статью о Горьком, о его пьесах «Мещане», «Дети солнца» [120].

В рассказе «Ошибка» призывы Кравцова к творчеству как долгу человека, к культуре, искусству, его романтизм, связанный с революционной настроенностью,— все это отразило духовную атмосферу «коммуны».

«Будка» — «коммуна» показалась «шпионам», жандармам не столь уж «легальным» начинанием. В 1898 году в Тифлисе возникло «дело» Афанасьева и других; этому делу был придан всероссийский масштаб, к следствию были привлечены десятки лиц из разных городов. В числе других бывших участников «коммуны» и Горький был арестован в Нижнем Новгороде, препровожден в Тифлис и заключен в тюрьму.

После всего сказанного можно с уверенностью считать, что эту тифлисскую «коммуну» 1891—1892 годов Горький в первую очередь и имел в виду, говоря в рассказе «Ошибка» о «будке спасения», т. е. о ячейке освободительной борьбы.

8

Подлинный смысл рассказа «Ошибка» и его заглавия определяется репликой Ярославцева, обращенной к «здравомыслящим» мещанам — сослуживцам и докторам: «Вы считаете его безумным? Это *обидная ошибка, господа!*» (1, 469).

«Лечение», которое коллеги и врачи применяют к Кравцову, подобно тому, которым «мудрый» Дятел «излечил» Чижа от вдохновенных песен, от попыток активности, от веры в себя и в идеал.

Метафорическая природа самого сюжета «Ошибки» становится еще яснее при сравнении с некоторыми другими горьковскими произведениями тех лет, где соответствующая тема получает более прямое выражение, а намеки автора — более прозрачны.

---

[118] Н. К. Пиксанов. Горький и национальные литературы. М., Гослитиздат, 1946, стр. 155—156.

[119] М. Калюжный. Как Горький стал писателем.— «Красное слово», 1927, № 6, стр. 91.

[120] Е. Чарквиани. Горький в Грузии.— «Звезда», 1938, № 10, стр. 231—233.

Особый интерес представляет «элегия» Горького «За бортом» [121]. Это как бы лирический эпилог и комментарий к рассказам «О Чиже», «Ошибка» и др. Герой «элегии» некогда, подобно Чижу, Кравцову и поэту из рассказа «Об одном поэте», пытался быть глашатаем идеала, пророком грядущего, звал людей стать «творцами жизни». Но и этот герой не был понят людьми, был отвергнут и выброшен за борт жизни. Читатель застает его изолированным от людей, одиноко сидящим в раздумье у огня своей лампы. Размышляя о причинах своего поражения, он находит их в рутинности, эгоизме окружающих людей, в их равнодушии, жестокости и неспособности понять другого, особенно если этот другой — беспокойный, оригинальный человек с новыми мыслями и благородными чувствами. И его самого люди не поняли, как и Кравцова, ославили безумцем, больным манией величия. Он жалуется на людей, «торопливо осуждающих и определяющих друг друга». «Когда же ум человека слишком изощрен, или дальнозорок, или впечатлителен, тогда говорят — „это человек больной"...» «Живость ума принимается за легкомыслие, и все, что оригинально, носит название ненормального» (2, 363 и 362).

Этот мотив настойчиво проходит через произведения Горького 90-х годов. Так, в рассказе «Читатель» странного незнакомца — Читателя — писатель принимает за ненормального. Но Читатель подчас в эксцентрических и парадоксальных формах подвергает творчество писателя и вообще современную литературу острой и глубокой критике, являясь рупором идей самого Горького, его положительных эстетических идеалов.

«„Это больной"...,— подумал я, желая ободрить себя и объяснить себе его действия. Но он как-то угадал мою мысль.

— Ты думаешь, что я ненормален? Оставь это. Это такая дрянная и вредная мысль! Прикрываясь ею, как часто мы отказываемся от понимания человека только потому, что он оригинальнее нас...» (2, 197).

В рассказе «Мой спутник» романтический странник-рассказчик в моменты экстатического воодушевления кажется безумцем «мещанину» Шакро (например, в сцене грозы).

В легенде «Немой» Юзгляр, немой «пророк», зовет куда-то, указывая на небо, «хороших степных людей», осуждает их сытую, благополучную и застойную жизнь; но для этих людей Юзгляр — лишь непонятный, злой безумец.

Сумасшедшим объявят купцы и повезут «лечить» бунтаря Фому в романе «Фома Гордеев».

Но не только этим сюжетным мотивом связана «Ошибка»

---

[121] По мотивам и жанру эта «элегия» Горького напоминает заключительный этюд из «Мелочей жизни» Салтыкова-Щедрина — «Имярек».

с другими произведениями Горького. Следует добавить, что речи Кравцова, его страстные призывы к жизни деятельной, к активной борьбе, к самоотверженным подвигам и героизму, к возрождению высоких идеалов, обличение самодовольного эгоизма и косности обывателей, благополучных мещан [122] — все это по содержанию и по форме выражения, иногда даже по словесным формулам, весьма близко к речам и воззваниям от лица самого Горького или его положительных героев в рассказах, фельетонах и прозаической лирике 90-х годов. Таковы некоторые фельетоны Иегудиила Хламиды, таков лирический этюд в прозе «Часы» (1896), таков рассказ «Об одном поэте» с их осуждением мещанско-эгоистической «трезвости», с их мечтой о подвигах, о героическом искусстве. Особенно родственны по содержанию и по форме речи Кравцова и Читателя, излагающего эстетическую и этическую программу автора в рассказе «Читатель».

Данко из «Старухи Изергиль» вдохновлен той же мечтой, что и Кравцов: спасти и обновить людей, вывести их из тьмы современной жизни в светлую обетованную страну свободы и счастья. Об этом подвиге мечтал еще Чиж в рассказе «О Чиже».

«Безумие» Кравцова относится к категории «безумств благородных», о которых Горький писал в «Песне покойников» (1900). Наконец, это — «безумство храбрых», несущее высшую «мудрость жизни» и воспетое Горьким в «Песне о Соколе».

В позднейшей статье «О „праве на погоду“» (1932) Горький, говоря об одном современном английском ученом, давал как бы теоретическое обобщение той идеи, которая так часто получала художественное воплощение в его творчестве: «Безумными всегда назывались идеи, которые вели человечество к развитию его разума. Безумными называются идеи, для практического осуществления которых не хватает силы воли и смелости разума» (26, 240).

* * *

Итак, «Ошибка» — это не реально-бытовой рассказ, не натуралистическая фиксация клинического случая, не реалистическое воспроизведение психологии сумасшедшего. Это оригинальное революционно-романтическое произведение, построенное на метафорическом сюжете, сотканное из серии метафорических образов и мотивов и проникнутое юмором и романтическим пафосом идеала. За «первым планом», реально-бытовым и «психопатологическим», средствами романтического стиля раскрывается

---

[122] В первопечатной редакции «Ошибки» Кравцову был резче противопоставлен мещанин Лыжин. В бегло зарисованном его портрете рельефно выступали черты «нормального» эгоиста-обывателя, который «в глубине души был строго равнодушен ко всему, крайне эгоистичен и ловко скрывал все это» («Русская мысль», 1895, № 9, стр. 128).

«второй план» произведения, где перед читателем вырастает образ героя, одинокого бунтаря, энтузиаста освободительной борьбы, мечтающего о грядущем раскрепощении духовных, творческих сил человечества. Кравцов — один из тех глашатаев революционных и социалистических идей, слишком ранних предтеч, образы которых мы встречаем и в других произведениях молодого Горького. Действующий и проповедующий в условиях реакционной эпохи, в среде косных, эгоистических и ограниченных провинциальных обывателей, омещанившихся интеллигентов, отступников свободы, павших духом народников, этот герой оказывается в положении непризнанного и осмеянного пророка, ославленного безумцем.

Исследование «героикомических» образов и мотивов в произведениях Горького 1893 –1896 годов помогает шире и глубже раскрыть идейно-общественные устремления и творческий облик их автора в то время, когда он еще не был столь тесно и определенно связан с нарастающим рабочим движением, как во втором периоде своей писательской работы. Анализ этой группы рассказов доставляет новые данные, говорящие о революционной настроенности и социалистических идеалах молодого Горького. Идейное содержание проступает более отчетливо при уяснении романтической метафористики и «эзопова языка», характерных для рассматривавшихся произведений. В то же время это изучение расширяет представление о многообразных приемах романтического стиля раннего Горького. Наконец, при исследовании данной группы обнаруживаются нити, соединяющие ранние произведения Горького с традициями революционно-демократической и прогрессивно-романтической литературы. Элементы этой традиции Горький перерабатывает в процессе формирования своего революционного романтизма. Хотя характер этого романтизма определялся в первую очередь произведениями «героического» строя, однако выделенная группа произведений, окрашенных юмором и содержащих «героикомические» образы, представляет немаловажное дополнение. В частности, здесь с особой энергией и большим своеобразием проявилась реалистическая устремленность молодого Горького, который все острее осознавал, что высокая романтическая мечта и героическое «безумство храбрых» еще не достаточны, если герой неясно представляет себе реально-исторические пути социальной борьбы и не связан с народной массой.

В. А. Келдыш

ТИП РАССКАЗЧИКА В НОВЕЛЛАХ И ОЧЕРКАХ ГОРЬКОГО

(К проблеме положительного героя в творчестве писателя)

Уже первое знакомство с малой повествовательной формой в раннем горьковском творчестве оставляет впечатление, с одной стороны, исключительного жанрового многообразия, а с другой, некоей общности, присущей большинству этих, подчас очень разнохарактерных, произведений. Эта общая особенность связана с введением авторского «я» в повествование, с непосредственно выраженным личным отношением к фактам действительности. Она дает себя знать не только в жанровых формах, где «субъективный» элемент обязателен (к примеру, лирико-философская медитация «Часы»), но и в строго «объективном» реалистическом повествовании.

Отмеченная особенность выделяла ранние произведения Горького среди современной ему литературы. Она противоречила не только практике натурализма, от которой сознательно отталкивался писатель, но противостояла, например, и творчеству гениального представителя русского критического реализма конца века А. П. Чехова, так почитавшегося Горьким. И это, естественно, не было случайным. «Активность» художественного метода раннего Горького восходила в конечном счете к глубоким социально-историческим изменениям в русской действительности 90-х годов. «Интенсивность» вторжения в действительность являлась неотъемлемым составным элементом того нового искусства, «возбуждающего и яркого», искусства положительных героических начал, которое создавал Горький и о необходимости которого говорил в своем известном письме Чехову в начале 1900 года.

В этом смысле большой интерес представляет образ автобиографического героя-рассказчика, впервые появившегося в ранних произведениях писателя и прошедшего затем через все его творчество.

При этом мы вовсе не ставим знак равенства между автобиографическим героем и самим писателем. Но, с другой стороны, неверна тенденция рассматривать горьковского рассказчика независимо от личности автора, имеющаяся в некоторых критических работах. Автобиографический элемент, занимающий столь значительное место в творчестве Горького, сказывается в соответствии не только «внешней», но и «внутренней» биографии писателя и героя-рассказчика: духовных исканий героя — мироощущению Горького 80-х — начала 90-х годов. Взгляды героя-рассказчика (особенно в раннем творчестве Горького) бесспорно связаны с авторским взглядом на вещи, хотя и не могут быть отождествлены с ним.

Сказанное, повторяем, не отрицает самостоятельного значения автобиографического героя Горького — художественного образа исключительной широты обобщения. Показать это и является нашей задачей. Отметим тут же, что характеристика этого образа дана писателем в ряде случаев крайне сжато, скупо, по сравнению с другими персонажами. Скромное место, занимаемое рассказчиком, тенденция не заслонить окружающую действительность ее субъективно-личным восприятием отличают горьковское автобиографическое повествование. Но идейно-художественная функция образа оказывается порой несравненно значительнее отводимого ему места.

За последние годы проблема автобиографического героя не только в трилогии писателя, но и в его новеллистических произведениях различных лет привлекает внимание горьковедов [1].

[1] В вышедшем в 1946 году учебном пособии «Современная литература» Л. И. Тимофеев обращает специальное внимание на образ повествователя в ранних рассказах Горького, усматривая в нем значительное идейно-художественное содержание. В 1947 году появляются диссертации А. И. Овчаренко «Проблема положительного героя в раннем творчестве Горького» (М.) и Н. И. Лавконен «Автобиографическая тема в творчестве Максима Горького (к истории создания „Детства")» (Л.), в которых образ рассказчика в новеллистике Горького 90-х годов становится объектом специального изучения. (Основные положения диссертации А. И. Овчаренко об образе рассказчика вошли в его книгу «О положительном герое в творчестве М. Горького». М., «Советский писатель», 1956, стр. 166—187). Позднее появляется статья на эту же тему Е. Е. Сокрутенко («Литература в школе», 1956, № 5).

Об автобиографическом герое сборника «По Руси», относящегося ко второму циклу автобиографических произведений писателя (1911—1917 гг.), пишет Л. М. Поляк в статье «Книга Горького „По Руси"» («Ученые записки МГУ», вып. 127. Труды кафедры русской литературы, кн. 3, 1948). Автор трактует рассказчика — «проходящего» как образ, несущий «основную идейную нагрузку книги», выражающий ее «гуманисти-

Ниже мы специально обратимся к некоторым работам. В большинстве из них дано верное общее истолкование образа рассказчика как глубокого художественного обобщения, типизирующего процесс формирования нового положительного героя в русской действительности; сделаны также отдельные точные наблюдения. Цель настоящей работы — дальнейшее изучение и конкретизация проблемы автобиографического героя, в частности постановка вопросов, мало или совсем не отраженных в критической литературе. В их ряду *развитие* автобиографической темы на разных этапах творчества писателя, стилевые особенности горьковского повествования от первого лица.

1

Что представляет собой автобиографический герой — Максим — в раннем творчестве писателя?

Сначала кратко охарактеризуем основные точки зрения на этот образ, высказывавшиеся в литературе о Горьком.

Интересна в ряде отношений упомянутая выше диссертация Н. И. Лавконен. Основное ее достоинство — последовательно проведенный взгляд на образ рассказчика как на конкретный социально-исторический тип. Руководствуясь этой мыслью, автор убедительно показывает, что в горьковском Максиме нашли отражение черты народнического миросозерцания 80-х годов. Присоединяясь к данному положению, мы в то же время не согласны с теми категорическими выводами, к которым приходит исследователь. Делая существенные оговорки о том, что «„Максим“ переживает сложную эволюцию, в которой отражаются и противоречия, и сдвиги 90-х годов, и борьба нового со старым» [2], Н. И. Лавконен все же трактует автобиографического героя *в целом* как «объективный образ человека, настроенного в традиционном духе 80-х годов» [3]. Развивая эту мысль, автор диссертации высказывает парадоксальное, на наш взгляд, утверждение, что рассказчик ранних произведений Горького — это полемически изображенный «старый» интеллигентский ге-

---

ческую концепцию». Специально рассматривается этот образ также в диссертациях Т. П. Батуриной «Рассказы М. Горького периода революционного подъема 1912—1914 гг. („Сказки Италии“ „По Руси“)». М., 1953, и моей — «Сборник рассказов А. М. Горького „По Руси“». М., 1954.

Проблема героя в заключительном цикле автобиографических новеллистических произведений Горького, созданных после революции, ставится в работе Е. Б. Тагера «Автобиографические рассказы Горького 20-х годов» («Горьковские чтения. 1949—1952». М., Изд-во АН СССР, 1954).

С характеристикой автобиографического образа мы встречаемся и в ряде общих исследований о Горьком.

[2] Указ. соч., стр. 88.

[3] Там же, стр. 87.

рой, наподобие короленковского «моего современника», в отличие от подлинно народного героя позднейших автобиографических произведений писателя [4].

Исходная позиция А. И. Овчаренко в его отмеченной выше работе, бесспорно, верна. Автобиографический герой трактуется здесь как образ формирующегося *нового человека* в творчестве писателя и связывается со всей мощной положительной темой раннего Горького. Но, не вдаваясь в пространные рассуждения, отметим только, что эта точка зрения, на наш взгляд, проведена в работе непоследовательно. Так, переходя к конкретному анализу, автор в первую очередь стремится подчеркнуть, что Максим «еще не освободился от влияния разных учений, созданных для оправдания существующего строя» [5]. Ясно намеченный Горьким (особенно в первопечатных изданиях) характер противоречий Максима, связанных с воздействием на него преимущественно народнических представлений (преувеличенное представление о роли личности и значении просветительной работы, утопический характер социальных проектов, оторванность от жизни), теряет в таком понимании свою социально-историческую конкретность. Автор статьи наделяет Максима «грехами», ему не свойственными: «недоверчивым отношением к человеку труда», «христианским гуманизмом». Весь анализ образа дан с точки зрения *преодоления старого*, того, от чего стремится освободиться герой, но не того, к чему он приходит.

Такой акцент придает анализу односторонний характер и не дает возможности уяснить в полной мере положительную функцию горьковского героя.

В этой связи нам представляется принципиально важным замечание Л. И. Тимофеева (в упомянутом пособии) об образе повествователя в ранних произведениях писателя, как воплотившем «новый тип человека» — носителя *осознанного* протеста, в отличие от «различных видов стихийного протеста против действительности». Сформулированное в общей форме, оно тем не менее намечает верный путь исследования.

* * *

Обратимся к рассказу «Мой спутник» (1894); в нем содержание интересующего нас образа раскрывается, может быть, с особой отчетливостью. Рассказ этот, повествующий о трагикомических злоключениях автобиографического героя с его спутником Шакро, который, несмотря на всю присущую ему

[4] См. там же, стр. 106.

[5] А. *Овчаренко*. О положительном герое в творчестве Горького М., «Советский писатель», 1956, стр. 174.

«первобытную» примитивность, сумел обмануть своего попутчика, более сведущего в книгах, нежели в людях, заканчивается следующими словами Максима:

«Я никогда больше не встречал этого человека — моего спутника в течение почти четырех месяцев жизни, но я часто вспоминаю о нем с добрым чувством и веселым смехом.

Он научил меня многому, чего не найдешь в толстых фолиантах, написанных мудрецами,— и б о м у д р о с т ь ж и з н и в с е г д а г л у б ж е и о б ш и р н е е м у д р о с т и л ю д е й» (1, 466) [6].

Приведенное высказывание исключительно важно для уяснения образа горьковского рассказчика. Больше того. В этом, на первый взгляд, не столь уж глубокомысленном афоризме, имеющем видимость абстрактной моральной сентенции, на самом деле кроется вполне конкретное и очень значительное социально-историческое содержание. Оно становится понятным лишь в свете эпохи и всего творческого пути молодого Горького.

К России 80-х — начала 90-х годов можно в известной мере применить ту характеристику, которую давал В. И. Ленин в своей статье «Памяти Герцена» процессам, происходившим в Европе после французской революции 1848 года: «...революционность буржуазной демократии *уже* умирала... а революционность социалистического пролетариата *еще не* созрела» [7]. Тягостная общественная атмосфера 80-х годов в России создавалась не только политикой жестокой реакции со стороны правящих верхов, наступившей после убийства Александра II, но и не в меньшей степени процессом постепенного либерального перерождения, оскудения, измельчания прогрессивных в прошлом форм буржуазно-демократической народнической мысли, а также появлением новых идей и учений, так или иначе ведущих к примирению с существующим общественным строем (толстовство, теория «малых дел»).

В позднейших своих мемуарно-автобиографических произведениях, таких, как «Мои университеты», «Время Короленко», «В. Г. Короленко», «Сторож», писатель выразительно запечатлел черты идейного упадка интеллигенции 80-х годов. И характерно, что для молодого Горького наиболее драматическим результатом этого процесса было углубление пропасти между народом и интеллигенцией. Виновна в этом интеллигенция, и не только те, кто откровенно изменил делу народа, но и честные, искренние ее представители, которые ушли от жизни в область утопических книжных верований. Трагикомическое зрелище «народолюбов», меньше всего знающих, чем живет

---

[6] Здесь и далее разрядка в цитатах из Горького наша.— *В. К.*

[7] В. И. Ленин. Сочинения, т. 18, стр. 10.

народ, этих «близоруких книжников в очках и пенснэ, в брюках „навыпуск", в разнообразных пиджаках и однообразно пестрых мантиях книжных слов» (15, 81) особенно угнетало Горького.

И вместе с тем именно в годы общественного безвременья происходят в России подспудные сдвиги, которые в 90-х годах приводят к крупнейшим социально-историческим изменениям, означившим возникновение в стране нового этапа освободительного движения — «движения самих масс» [8]. Еще не разбираясь в социальной сущности происходящих процессов, передовые современники сумели тем не менее увидеть ростки будущего в настоящем, осознать главное: неотвратимость близких перемен в жизни. В творчество Чехова, наиболее полно отразившее драму русской интеллигенции, начиная с середины 90-х годов настойчиво и властно вторгается тема обновления жизни. В 80-х — начале 90-х годов оптимистическое предвидение будущего с силой прозвучало в публицистике Н. В. Шелгунова, заявившего в заключительной главе своих «Очерков русской жизни», что пришла пора петь отходную переродившемуся поколению «восьмидесятников».

У молодого Горького эти многозначительные знамения времени отразились прежде всего в оптимистическом пафосе его романтических легенд. Но не менее важно, что черты нового воплощаются в раннем творчестве писателя не только в романтически обобщенной форме, но и в конкретном реалистическом образе автобиографического героя. В этапах духовного пути рассказчика косвенно отразились коренные сдвиги в русской общественной жизни этого времени, подготовившие переход от буржуазно-демократического народнического движения к «движению самих масс». При всем ярко индивидуальном своеобразии путь горьковского героя в ведущем своем направлении отражает развитие истории. Если чеховские герои, мечтающие о «дивно прекрасной» жизни, выражают лишь общую веру писателя в будущее, пути к которому ему не известны, то в горьковском Максиме и его жизненном пути воплощены о б ъ е к т и в н ы е изменения самой жизни. И герой сам — частица этого поступательного процесса.

В большинстве рассказов Горького автобиографический герой предстает перед нами странником. Но он странник не по воле случая и не по прихоти превратной судьбы. Он сознательно избрал этот образ жизни. Его цель — активно воздействовать на людей, научить их быть счастливыми, просветить их мудростью прочитанных им книг, чтобы, познав ее, они перестроили свою запутанную жизнь на началах добра и социаль-

[8] В. И. Л е н и н. Сочинения, т. 18, стр. 15.

ной справедливости. «Учить» — это слово переходит из рассказа в рассказ. Говоря его собственными словами (из рассказа «Коновалов»),— у горьковского героя «литературно-педагогические» намерения по отношению к людям. Он готовит из себя «крупную активную силу» (1, 479).

Но деятельности Максима присуща значительная внутренняя противоречивость. Препятствием к осуществлению благородных целей становится именно та самая мудрость, которой Максим хочет озарить людские умы. На ней лежит печать искусственности, надуманности, утопичности, и жизнь то и дело смеется над его ученостью. «Книжник и фарисей»,— шутливо называет Коновалов рассказчика. «Книжность» эта, часто едва очерченная, тем не менее постоянно сопутствует характеристике героя и окрашивает ее в мягко-иронические тона. Она намечена и в его внешности. Высокий, худой, несколько неуклюжий человек, «по одеже — солдат, по роже — студент» («Коновалов»), с котомкой книг за плечами, в некоторых рассказах («Емельян Пиляй», «На соли», «Два босяка») с таким атрибутом «книжности», как очки (ср. вышецитированное: «близоруких книжников в очках и пенснэ»), выделяющие его на фоне окружающих и придающие ему иногда даже вес и значение в их глазах («Емельян Пиляй»). Она тонко подчеркнута и в отдельных суждениях рассказчика, облаченных в наивно прямолинейную, «правильную» книжную форму и произнесенных к тому же с докторальностью много познавшего человека.

В первопечатном тексте «Коновалова», например, просветительские речи Максима были изложены так: «Я с жаром расписывал ему (Коновалову.— *В. К.*) его жизнь и доказывал, что *он не виноват в том, что он таков, как есть, что он, как факт*, вполне логичен и совершенно правильно обоснован длинным рядом посылок из далекого прошлого» [9].

Но «книжная мудрость» не является определяющей особенностью героя: она лишь *начальный* этап в его духовном развитии. В рассказе «Мой спутник» автобиографический герой относит себя к числу людей, вооруженных «новой моралью, новыми желаниями» (1, 439), ушедших далеко вперед и оставивших позади себя многих своих жизненных спутников. Итак, *«книжник» и одновременно новый человек, предтеча будущего*. В этом есть противоречие, но оно имеет конкретно-исторический характер. Автобиографический герой — благородный мечтатель о высшей роли человека, однако свою мечту он вынужден облекать в ветхие одежды «книжной мудрости», потому что другая ему еще неведома. Эти покровы мысли безжалостно «сдирает» действительность; различные утопические проекты

[9] «Новое слово», год II, кн. 6, 1897, март, стр. 15.

«реорганизации социального строя» («Однажды осенью») обнаруживают всю свою беспочвенность перед лицом жизни, но непоколебленной остается вера в высокое предназначение человека, общая идея о необходимости переустройства жизни на началах социальной справедливости, которые не нашли еще для себя соответствующего реально-жизненного «воплощения».

Основное значение в характеристике рассказчика приобретает мотив пути, имеющий не только буквальный (странствия по Руси), но и обобщенный смысл, указывающий на постоянную динамику характера, на непрерывное духовное развитие героя. Это — путь к народу, это — процесс непосредственного соприкосновения с реальной действительностью, наделяющей горьковского героя подлинной «мудростью жизни», истинным знанием и постепенно освобождающей его от «интеллигентской» «мудрости».

Приведенная нами выше сентенция из «Моего спутника» приобретает, таким образом, глубокий смысл. Понятия «книжная мудрость» (начальный этап в эволюции героя) и «мудрость жизни» (этап конечный, еще не достигнутый) насыщаются важным социально-историческим подтекстом. «Мудрости жизни» в ранних произведениях писателя также свойственны реально-исторические противоречия. «Мудрость жизни» — это прежде всего трезвая правда о жизни народа и о действительности вообще, которая во всех случаях лучше утешительной книжной лжи, потому что глубоко поучительна, но она далеко не всегда является примером истинной человеческой мудрости. Ведь в рассказе «Мой спутник» эта «мудрость» оборачивается «философией» Шакро.

Суть вопроса заключается в том, что реальная жизнь находится в стихийном состоянии, порождающем глубоко противоречивые тенденции. Постигать «мудрость жизни» не означает поэтому примириться с нею. Горьковский герой не только учится у действительности: он одновременно стремится воздействовать на нее. Часто уступая своим многочисленным жизненным спутникам в конкретном знании действительности, он имеет преимущество перед всеми ними в одном исключительно важном качестве — разумной целенаправленности своей деятельности. Проблема освобождения героя от «книжной мудрости» под влиянием жизни дополняется в рассказах 90-х годов другой проблемой, свидетельствующей об обратном процессе. Это, в свою очередь, стремление внести сознательные начала в стихийную действительность, что является основным жизненным призванием героя. Очень важно в этой связи, что интеллигент по уровню своего развития, Максим в то же время выходец из народа. Погружаясь в народное море, он как бы возвращается в породив-

шее его лоно. Его путь — это не путь представителя иного социального мира, ищущего сближения с еще пассивной массой (характерная коллизия для предшествующих периодов), а явление «движения самих масс».

В «Моем спутнике» проблема «разумного» и «стихийного» начала является центральной. Это подтверждается и позднейшим высказыванием Горького о замысле рассказа: «Тревожное ощущение духовной оторванности интеллигенции — как разумного начала — от народной стихии всю жизнь более или менее настойчиво преследовало меня. В литературной работе моей я неоднократно касался этой темы, ею вызваны рассказы „Мой спутник“ и другие» (15, 81) [10]. На протяжении повествования настойчиво подчеркивается, что автобиографическому герою, человеку новой, разумной морали, противостоит человек «стихийный»: «Красивый и сильный, блестящий на солнце своим металлом (пароход.— *В. К.*) в другое время он, пожалуй, мог бы навести на мысль о гордом творчестве людей, порабощающих стихии... Но рядом со мной лежал человек-стихия» (1, 439) и т. п.

Очень важно отметить своеобразие понимания Горьким «разумного» и «стихийного», в отличие от народнических концепций. У Горького сохраняется лишь общая проблема необходимости внесения социального «разума» в массу, но коренным образом меняется самое отношение к «разуму». Народнический «разум» — книжный, выработанный «лабораторным» путем, вываренный «в собственном соку» интеллигентской мысли. У Горького «книжность» разума трактуется как основной его порок: подлинный «разум» формируется в результате соприкосновения со «стихией» жизни и только затем получает силу воздействия на нее. В этом новом понимании «разума», намечающемся в творчестве писателя 90-х годов, с особенной ощутимостью сказалось влияние переходной эпохи. Ново и понимание «стихийного». Это не синоним «бессознательного», инстинктивного, «роевого». «Стихийное» у Горького не исключает определенно-

[10] Естественно, что писатель не причисляет героя рассказа «Мой спутник», грузинского князя Шакро, к народной, в собственном смысле этого слова, стихии. Людей его типа отделяет пропасть от тех, например, тружеников, занятых на постройке мола, из рассказа «Коновалов», к которым Горький применяет то же обозначение — «стихия». Резко противопоставлено и отношение к ним писателя: в противоположность «безнадежному» Шакро, на людей труда возложены в перспективе все социальные надежды Горького. Но, несмотря на всю глубину различия, сам тип человека-раба, так же как и тип человека-хозяина соотносятся между собой, являясь порождением одного и того же начала — жизни, лишенной разумной социальной цели, т. е. того, что и обозначает писатель образом-термином — «стихия». Именно с этим связан расширительный смысл этого понятия, применяемого к различным и даже противоположным социальным элементам общества.

го миросозерцания. Ведь, несмотря на всю свою примитивность, Шакро действует вполне осмысленно и последовательно, у него есть своя «философия», которая отличается своеобразной цельностью («Он умел быть верным самому себе. Это возбуждало во мне уважение к нему...» — 1, 422). Но в то же время эта «философия» «бессмысленна» с точки зрения идеи социальной справедливости, носителем которой является автобиографический герой. «Стихийное» — это, таким образом, социально неразумное.

Как же разрешается противоречие между двумя началами?

Обратимся к многозначительному пейзажу моря из «Моего спутника»: «Оно жило своей широкой жизнью, полной мощного движения... Взмахивая белыми гривами, передовые волны с шумом ударялись грудью о берег и отступали, отраженные им, а их уже встречали другие, шедшие поддержать их. Обнявшись крепко, в пене и брызгах, они снова катились на берег и били его в стремлении расширить пределы своей жизни. От горизонта до берега, на всем протяжении моря, рождались эти гибкие и сильные волны и все шли, шли плотной массой, тесно связанные друг с другом единством цели... Ни одной капли не пропадало бесследно в этом титаническом движении водной массы, которая, казалось, воодушевлена какой-то сознательной целью и вот — достигает ее этими широкими, ритмичными ударами. Увлекательна была красивая храбрость передовых, задорно прыгавших на молчаливый берег, и хорошо было смотреть, как вслед за ними спокойно и дружно идет все море, могучее море, уже окрашенное солнцем во все цвета радуги и полное сознания своей красоты и силы...» (1, 439).

Все в этом описании проникнуто прозрачной социальной символикой. Перед нами аллегорический образ могучего, сплоченного «единством цели» коллектива, сознательно идущего за своими вожаками («передовые волны»), дабы «расширить пределы... жизни». В обобщенной форме здесь намечается перспектива будущего, в конечном счете перспектива массового движения и слияния «разумного» и «стихийного» начал, к чему страстно стремится герой Горького.

На «Моем спутнике» мы стремились выяснить общую проблематику образа рассказчика, которая присуща большинству автобиографических рассказов. В то же время она по-разному конкретизируется в этих произведениях. Выше отмечалось уже расширительное толкование Горьким понятия «стихия». В рассказе «Мой спутник» «мудрость жизни» проявляется в том, что позволяет герою лучше понять враждебную ему «правду» для борьбы с ней. Сталкиваясь с выходцами из народной среды, герой не только освобождается от иллюзий, но и духовно обогащается, приобретает знание о подлинных ценностях жизни.

Интересен в этом смысле рассказ «Коновалов» (1897). Скупую характеристику автобиографического героя, «по-книжному» прямолинейного в своих взглядах, окрашивает здесь появляющаяся время от времени ироническая интонация. Он убежден, что объяснить жизнь — это «легкое и ясное дело», так же, как исправить человека, обратив его в свою веру. Его социальная теория, «проект реорганизации жизни», судя по той же иронической интонации, очевидно, весьма наивна и воспринимается слушателями Максима с заметной долей вполне законного скептицизма, весьма поучительного для героя. И все же он проповедник справедливого — в своей общей идее — общественного устройства. Именно в этом преимущество Максима перед Коноваловым. Богатырские духовные силы, жажда свободы, красота внутреннего мира отличают Коновалова, и Максиму открываются огромные возможности человека из народа. Но Коновалов — человек-«стихия». «Стихийность» эта отчетливо сказывается не только в его поведении, но и в той «философии», которую излагает он в своих спорах с Максимом.

В тяжелой жизни человека повинны не отдельные люди, а ненормальные социальные условия, разделяющие общество на хозяев и рабов; чтобы устранить материальные и духовные страдания людей, нужно прежде всего изменить условия их существования,— таков основной тезис Максима, постоянно оспариваемый Коноваловым. «Тут не в жизни дело,— возражает он,— а в человеке» (3, 40). Нельзя все «сваливать» на жизнь, сам человек должен отвечать за свои действия и поступки: «Каждый человек сам себе хозяин, и никто в том не повинен, ежели я подлец!» (3, 22).

На первый взгляд много здравого в этих рассуждениях Коновалова; ощущается их преимущество перед фатализмом «типичного» босяка, обвиняющего во всех своих невзгодах «безмолвную судьбу» и «злых людей», дабы оправдать собственную пассивность. «Задумавшийся», ищущий, глубоко и ярко чувствующий Коновалов, действительно, во многих отношениях выгодно отличается от нигилистически настроенного босяка. Но и его «философия», запутавшаяся в неразрешимых противоречиях, не могла стимулировать активность человека. «А кто должен строить жизнь? — победоносно вопрошает он и, боясь, что у него предвосхитят ответ на вопрос, тотчас же отвечает:— Мы! Сами мы! А как же мы будем строить жизнь, если мы этого не умеем и наша жизнь не удалась? И выходит, братцы мои, что вся опора — это мы! Ну, а известно, что такое есть мы...» (3, 28). Итак, жизнь должны строить сами люди, но они ни на что не способны. Есть ли выход из создавшегося положения? По «философии» героя рассказа,— нет, потому что никакими усилиями не выправить человека, если «во мне самом что-то не-

ладно... Не так я, значит, родился, как человеку следует» (3, 21). Из заманчивых утверждений об ответственности людей в конечном счете вытекает бесперспективная фаталистическая мысль о предопределенности человеческой «природы». Напряженно мыслящий, Коновалов тем не менее «стихиен» в самих своих думах, отягощен «слепотой ума» (3, 53).

Характерно, что так же, как и в «Моем спутнике», мы находим здесь описание символико-реалистического характера, проливающее свет на концепцию рассказа и косвенно подтверждающее позицию рассказчика. Это — описание постройки мола, данное в конце произведения. Возводя сооружение, люди стесняют свободу моря, но море «не гневно, а ласково смотрит на их труд», потому что они «одноприроДны» ему, они — «тоже стихия» (3, 46). Не природа, а существующие социальные условия — подлинный враг человека; именно они превращают человека в раба, обессмысливая, делая «стихийным» его великий трудовой подвиг: «Они все только строят, вечно трудятся, их пот и кровь — цемент всех сооружений на земле; но они ничего не получают за это, отдавая все свои силы вечному стремлению сооружать,— стремлению, которое создает на земле чудеса, но все-таки не дает людям крова и слишком мало дает им хлеба» (3, 46).

Проблематика «Коновалова» была выдвинута писателем еще раньше, в рассказе «Два босяка» (1894). Здесь в разговорах автобиографического героя Максима с типичным представителем «босяцкой Руси» Степком уже намечено то столкновение «разумной» и «стихийной» «философий», которое широко развернуто в «Коновалове». (Столкновение различных миросозерцаний в споре Степка с Максимом отмечалось и А. И. Овчаренко.) Даже с большей энергией, чем Коновалов, Степок отстаивает фаталистический взгляд на человеческую «душу», которому противостоит точка зрения Максима, поборника идеи разумного вмешательства в жизнь: «Вот Максим говорит... человек, говорит, должен свою душу беречь... то есть учить... или как там? А я говорю — человек ни при чем в этом деле. Он — как перо: куда ветер дует — там оно и будет» (1, 398).

В рассказах «Емельян Пиляй» (1893) и «На соли» (1895) в лице рассказчика и его жизненных спутников также обнаруживается противостояние двух разных «правд».

В экспозиции первого из этих рассказов мы снова встречаемся с характерным для горьковских произведений спором о жизни между действующими лицами. «Никто не имеет права покупать свое счастье ценою жизни другого человека»,— в категорическом тоне поучает Максим Емельяна Пиляя. Голодный и озлобленный Емельян встречает в штыки эти рассуждения:

«Права! Вот они, права!

У моего носа красовался внушительный жилистый кулак Емельяна.

— И всяк человек — только разным способом — всегда этим правом руководствуется. Права тоже!...» (1, 90).

В возмущении бродяги есть своя правда, потому что реальная действительность на каждом шагу безжалостно опровергает «хорошие» идеи: «Это в книжках сказано дельно, но только для ради совести, а на самом-то деле тот самый барин, что первый такие слова придумал, кабы ему туго пришлось,— наверняка бы при удобном случае, для сохранности своей, кого-нибудь обездушил» (1, 90).

Но при всем том представления рассказчика о должном, высказанные в наивно-прямолинейной форме, все-таки гораздо больше соответствуют подлинной, хотя и повседневно попираемой истине о человеке. И это подтверждается в конечном счете жизнью самого Емельяна Пиляя. Ведь о чем говорит внезапно вспыхнувшее в нем, глубоко трогающее участие в судьбе обиженной девушки, которое тотчас же свело на нет все «злодейские» помыслы об ограблении купца — личного врага Емельяна, как не о том, что гуманистическое начало значительно ближе человеку из народа, чем право сильного, право «кулака»,— «философия», тоже рожденная «стихийностью» социальной жизни. «Сорок семь лет мне, и лет двадцать я над этой операцией голову ломаю» (1,92). Двадцать лет пытается воспитать в себе «стихийный» человек Емельян психологию хищника, но безуспешно: неизменно побеждает в нем, пусть инстинктивно и неосознанно («Ты, может, думаешь, что человек в себе волен?» — говорит он по этому поводу.— 1, 95),— подлинно человеческое.

Весьма важен для проблематики рассказа небольшой инцидент с «хохлами», на первый взгляд случайный. Сразу же после разговора Емельяна и Максима, сама жизнь своеобразно проверяет преимущества двух противоположных моралей, высказанных в споре.

Словно желая практически применить только что провозглашенное им право «кулака», Емельян стремится угрозой вытребовать табак у пастухов, но — безуспешно. Тогда, обеспокоенный неизбежной потасовкой, в дело вмешивается Максим: «Стойте, братцы! Товарищ погорячился — не беда ведь! А вы вот что — дайте, коли не жаль,табаку, и мы пойдем себе своей дорогой» (1, 91). И за сказанное по-человечески слово было воздано сторицей; и табаком, и — в придачу — хлебом и салом наделили чабаны двух приятелей, посрамив Емельяна вместе с его «философией»: «Емельян громко чавкал, сопел и почему-то старательно избегал моих взглядов» (1, 91).

К аналогичным выводам приводит и рассказ «На соли». «Ну,

и иди себе, куда хочешь, с твоей правдой, а мы останемся здесь с своей»,— говорит, обращаясь к Максиму, один из толпы рабочих (1, 108). Но одновременное существование двух «правд» — и это убедительно показано в рассказе — противоестественно. Правда, по которой «человек человеку — волк», не выражает подлинной сущности людей труда; она порождена адскими условиями человеческого существования и в тягость самим людям. И чувство стыда за бесчеловечный поступок с Максимом, и деньги, собранные на дорогу обиженному человеку,— подтверждают это. «Потому главная причина — жизнь! — говорит тот же рабочий.— Какая жизнь наша? Каторжная!.. И как годов с пять проживешь этим манером, так и того... облик человеческий и утратишь...» (1, 108).

Оттого так чутко и внимательно прислушиваются труженики к раздавшемуся во взволнованной речи Максима и впервые прозвучавшему в их среде слову новой правды: «Все мы равны... и должны понимать друг друга и, поскольку это каждый умеет, помогать друг другу» (1, 107). Мораль, которую проповедует рассказчик, остается пока неприемлемой для персонажей рассказа «На соли», потому что слишком противоречит всему окружающему их укладу жизни. И в этом — источник драматических переживаний автобиографического героя. Но, главное, что она все-таки затрагивает и будоражит трудящегося человека, находит доступ к его сердцу.

Как видим, качество перспективности присутствует и в этих двух наиболее ранних горьковских рассказах. В иной форме, чем в «Моем спутнике», но и здесь вырисовывается возможность разрешения отмеченного нами противоречия между «правдой» рассказчика и «правдой» действительности.

Остановимся еще на рассказе «Однажды осенью» (1895). В нем, в значительно большей степени, чем в других рассказах, подчеркнуты моменты, «снижающие» автобиографического героя: его житейская неприспособленность, слабое знание действительности. Он, в помыслах своих стремившийся облагодетельствовать чуть ли не весь род людской, мечтающий о «реорганизации социального строя» и «политических переворотах», оказался не в состоянии помочь несчастной падшей женщине; наоборот, ей пришлось ободрять его, упавшего духом: «Сколько было иронии надо мной в этом факте!» (1, 478). Не «дьявольски мудрые» книги, а только живая жизнь сумела утешить Максима («...это были первые поцелуи, преподнесенные мне жизнью»).

Но и в этом рассказе автобиографический герой не только развенчивается. Ведь гуманистическая вера в человека, проникающая в его утопические книжные проекты, и здесь не терпит краха. Как и в «Емельяне Пиляе», она вновь подтверждается

самой жизнью вконец загнанного существа, в котором неожиданно просыпаются великолепные человеческие качества.

С другой стороны, в рассказе нет и встречавшегося в предшествующей литературе, компрометирующего противопоставления интеллигента — падшей женщине, надуманно идеализированной в контрасте ее внешней запятнанности и внутренней «святости». Ведь даже преимущества, которые есть у героини рассказа перед Максимом, имеют и свою оборотную сторону: ее жизненная стойкость — частичное следствие все той же непроясненности, «стихийности» сознания, которой по-разному отмечены изображенные в горьковских рассказах люди. «Да не проснется в душе ее сознание падения... ибо это было бы страданием излишним и бесплодным для жизни...» — восклицает в заключение автор (1, 480) [11].

Нужно отметить, что в ранних редакциях горьковских рассказов указанное противоречие между «правдой» рассказчика и «правдой» действительности рисовалось более драматически, чем в позднейших. Так, в первопечатном тексте рассказа «Мой спутник», опубликованном в «Самарской газете» в 1894 году, драма «новых» людей объяснялась и тем, что «действительная жизнь для их питания почти не имеет в себе соков» [12]. В последующем эта категоричность вывода снимается. Здесь говорилось также о субъективных противоречиях «нового» человека, являющихся уже не бедой, а виной его («... идя вперед, не умели повлечь за собой массу остающихся назади и, не умея или забывая о ней, явились в жизни одинокими...» [13]). Это место вовсе устраняется в позднейших вариантах.

И другие ранние редакции рассказов 90-х годов отличались большей драматической сгущенностью в осмыслении современной писателю действительности (например, «Старуха Изергиль») и бо́льшим подчеркиванием слабых сторон автобиографического героя: его утопических представлений и оторванности от жизни, его социального одиночества. В позднейших редакциях этих рассказов писатель, сохраняя общую противоречивость духовного облика своего героя, в то же время избавляет повествование от пессимистических «излишеств», отчетливее проясняет его социально-историческую перспективность. Но, при всех этих оговорках, с самого начала бесспорно глубоко положительное отношение к человеку с «обновленными чувствами»

---

[11] В первоначальном тексте рассказа было значительно резче: «...и да не пожелает она лучшей жизни,— ибо лучшая жизнь невозможна для этих Наташ, пропитанных и отравленных грязью жизни и ядом разврата» («Самарская газета», 1895, 22 июля, № 156).

[12] «Самарская газета», 1894, 29 декабря, № 265.

[13] Там же.

и «новыми формами мысли», вдохновляемого желанием «идеальной жизни» [14].

Общая оптимистическая концепция рассказов 90-х годов складывается уже в первопечатных текстах и в принципиальных своих основах не изменяется впоследствии. Характерно в этой связи, что приводимое нами символическое описание моря из рассказа «Мой спутник», намечающее отрадную перспективу будущего, дано уже в первоначальной редакции.

Единая в своей основе проблематика рассказчика порождает и некоторые общие стилевые особенности горьковского повествования от первого лица. Сплошь и рядом писатели прибегают к этому приему с целью создать иллюзию большей подлинности и достоверности изображаемого, лишая в то же время повествователя собственной характеристики. Значительность темы рассказчика у Горького исключает возможность такого рода решения. Его повествователь — это художественный образ. Но приемы создания данного образа отличаются от средств изображения других персонажей.

Говоря о самом себе, рассказчик чаще всего прибегает, естественно, к простой описательной характеристике. Изобразительные приемы употребляются гораздо реже: выше приводились примеры, как отдельными штрихами речи рассказчика и эскизными деталями внешности писателю удается обозначить черты «книжности» в облике своего героя. Основное же заключается в том, что характеристика Максима, как мы отмечали уже, в целом дана крайне скупо сравнительно с другими действующими лицами.

В этом смысле примечателен прием, используемый в ряде случаев при изображении разговоров рассказчика с его многочисленными собеседниками. В таком диалоге участвует лишь... одно лицо, собеседник Максима. Реплики же самого рассказчика, бесспорно, значительно более пространные (если учесть, что именно он — активная сторона в этом споре, что в этих беседах он стремится осуществить свои «просветительские» цели) «опускаются». Содержание его речей выясняется лишь из ответов собеседника, построенных в полемическом тоне, часто в риторически-вопросительной форме и представляющих собой прямую реакцию на неприведенные слова Максима.

Вот несколько таких своеобразных диалогов.

«Совсем напрасно ты, Максим, в городах трешься,— убедительно сказал Коновалов, выслушав мою эпопею («эпопея» рассказчика не приводится.— *В. К.*). И что тебя к ним тянет? Тухлая там жизнь. Ни воздуху, ни простору, ничего, что человеку надо. Л ю д и? Л ю д и в е з д е е с т ь... К н и г и? (опущены

[14] «Самарская газета», 1894, 29 декабря, № 265.

ответные реплики Максима.— *В. К.*). Ну, будет уж тебе книги читать! Не для этого, поди-ка, ты родился...» (3, 52):

«Жизнь? Иные люди? — продолжал он (Чудра.— *В. К.*), скептически выслушав мое возражение на его „так и надо".— Эге! А тебе что до этого? Разве ты сам — не жизнь?... Учиться и учить, говоришь ты? А ты можешь научиться сделать людей счастливыми?» (1, 9—10) и др.

Но отмеченный прием, свидетельствуя о тенденции к максимальному сжатию характеристики рассказчика, указывает и на другое: насколько значителен этот образ даже тогда, когда он внешне «устранен» из повествования. Духовный облик героев изучаемых произведений становится ясным в полной мере лишь в соотнесении с позицией Максима. Мы можем говорить поэтому не только об идейной значимости этого образа, но и о конкретном композиционном плане рассказчика в повествовании.

Композиция рассказов строится в ряде случаев на сопоставлении двух типов отношения к действительности, выразителями которых являются, с одной стороны, автобиографический герой, с другой— его жизненные спутники, воплощающие «стихийную» действительность в различных ее проявлениях.

Так, в рассказах «Мой спутник» и «Коновалов» указанная особенность становится ведущим конструктивным принципом повествования. Все движение рассказа «Мой спутник» основано на постепенном обнаружении непримиримо враждебной сущности двух «философий» жизни. Произведение построено так, что каждый последующий эпизод сталкивает Максима и его спутника Шакро в их противоположном отношении к какой-то определенной стороне действительности (к жизненному устройству, к человеку, к красоте природы и т. д.), в результате чего в конце повествования выясняется полнейший антагонизм их мировоззерцаний в целом. Композиционным костяком рассказа «Коновалов» становится тот спор о жизни и человеке, который происходит между Коноваловым и Максимом. Он ведется на протяжении всего рассказа, периодически возобновляясь в различных ситуациях и как бы скрепляя различные части произведения.

В других рассказах идеологическое противопоставление рассказчика и героя не становится основным структурным принципом всего повествования, но тем не менее остается немаловажным композиционным моментом. Так, коротенький спор о моральных правах человека между Максимом и Пиляем в начале рассказа «Емельян Пиляй» является его своеобразной завязкой. Воспоминания Емельяна, составляющие центральный эпизод произведения,— своего рода проверка жизнью противоположных точек зрения, которые столкнулись в этом разговоре. Совсем, казалось бы, мало места уделено спору между Макси-

мом и Степком «о душе» в рассказе «Два босяка». Но и он имеет значение идейно-композиционного «зернышка», своеобразно намечает перспективу развития характеров этих персонажей, частично обозначенную в финале рассказа, когда спустя год Максим вновь встречается со Степком. Два разных миросозерцания — человек «должен душу свою беречь... то есть учить» и человек, «как перо: куда ветер дует — там оно и будет» — закономерно приводят героев и к противоположным жизненным позициям. В рассказе «На соли» бытовая драма заканчивается столкновением двух «правд» в отношении к жизни.

Итак, уже в раннем творчестве писателя складывается ведущая идейно-композиционная особенность горьковского творчества в целом — наличие идеологического конфликта, определяющего в конечном счете все другие конфликты: бытового, морально-психологического характера и т. д.

Среди ранних произведений писателя есть и ряд таких, в которых рассказчик занимает скромное место, выступая в роли простого наблюдателя, более или менее активно воспринимающего происходящее («Проходимец», «Ма-аленькая!», «Зазубрина», «Колюша»). Иногда он даже не очевидец, а только слушатель, узнавший данную историю post factum от одного из ее действующих лиц («Супруги Орловы», «В степи», «В сочельник», «Болесь»). Но даже и в тех случаях, когда рассказчик не играет никакой роли в развитии действия (как, например, в «Супругах Орловых» или «В степи», где он неожиданно появляется в конце повествования, в сущности, свидетельствуя лишь о том, что происшедшее не «сочинено» автором, а поведано ему самими героями), показательно уже само по себе настойчивое стремление писателя так или иначе включить образ рассказчика, удостоверить самый факт живого соприкосновения его с людьми из народа, о которых он повествует. В контексте основной проблематики автобиографического образа в раннем творчестве писателя это воспринимается как своеобразный ее отголосок, пунктирное обозначение.

Очень интересно, что проблематика автобиографического героя намечена также и в романтических произведениях писателя. Обращает на себя внимание прежде всего подчеркнуто схожее стилевое оформление романтических сказаний Горького («Макар Чудра», «Старуха Изергиль», «Песня о Соколе», «Немой», «Хан и его сын»). Каждое из них имеет в неодинаковой степени развернутую, но близкую по содержанию экспозицию реалистического характера: где-то в широкой степи или на берегу моря, ночью, обычно наедине друг с другом ведут беседы странствующий по Руси, жадный к познанию жизни автобиографический герой и его случайный знакомый, человек из народа — чабан, кочевник или кто-нибудь еще, который

и рассказывает пришельцу одну из красивых легенд, созданных в народе. Мы встречаемся здесь, таким образом, с проявлением аналогичного композиционного принципа, что и в реалистическом автобиографическом рассказе,— с соотнесением рассказчика и героя. Романтическая легенда, поведанная человеком из народа, также обогащает Максима знанием противоречивой «мудрости жизни».

Именно в этом смысле особый интерес представляет первый рассказ Горького «Макар Чудра» (1892). Думается, что его значение заключается в том, что он отчетливо намечает не только романтическую, как принято считать, но и реалистическую линию в творчестве писателя 90-х годов. В рассказе легко выделяются две части. Первая из них, изображающая спор-беседу рассказчика и его собеседника, Макара Чудры, содержит в сжатом виде всю проблематику рассказчика, характерную для реалистического автобиографического цикла 90-х годов. Вторая часть ведет к произведениям романтического цикла. Важно при этом, что романтический и реалистический планы повествования не только сосуществуют внутри единого целого, но и тесно связаны между собой. Постараемся показать это.

Вводная часть «Макара Чудры» создает характерную ситуацию: сопоставление двух типов отношения к жизни. В основе первого из них, эскизно данного в образе рассказчика,— идея разумного, целенаправленного вмешательства в жизнь («учиться и учить»). Второй — демонстрирует сложную противоречивость стихийного народного мышления. В Макаре Чудре глубоко привлекательны бесконечное презрение к человеку-рабу, яркое вольнолюбие. Но в то же время его представление о свободе окрашено в анархические, отчетливо индивидуалистические тона: это — свобода от обязанностей по отношению к людям. «Жизнь? Иные люди?... А тебе что до этого? Разве ты сам — не жизнь? Другие люди живут без тебя и проживут без тебя. Разве ты думаешь, что ты кому-то нужен?» (1,9—10). Он презирает труд и глубоко скептически относится к возможностям человека.

От Макара Чудры тянутся нити и к положительным, свободолюбивым образам горьковского творчества, и, с другой стороны, к явлениям и характерам прямо противоположным: к ущербным чертам «босяцкой» психологии, а также к тому типу «несогласного», который получит позднее яркое воплощение в одноименном рассказе и в галерее аналогичных персонажей из сборника «По Руси» («Калинин», «В ущелье», «Губин»). Credo позднейшего горьковского героя Калинина: «Ничем... не надобно связывать душу свою: ни службой, ни имуществом, ни женщиной» (11, 203) близко миропониманию старого цыгана. И именно в подтверждение этой жизненной «философии» и в

назидание автобиографическому герою он рассказывает историю о Лойко Зобаре и Радде: «...не верь девкам и держись от них дальше. Девке целоваться лучше и приятней, чем мне трубку курить, а поцеловал ее — и умерла воля в твоем сердце. Привяжет она тебя к себе чем-то, чего не видно, а порвать — нельзя, и отдашь ты ей всю душу. Верно! Берегись девок!.. Ну, сокол, хочешь, скажу одну быль? А ты ее запомни и, как запомнишь,— век свой будешь свободной птицей» (1, 11).

В основной, «романтической» части рассказа спор между собеседниками своеобразно продолжается. Это явствует из тонко намеченной разницы отношений рассказчика и Макара Чудры к истории о Лойко Зобаре и Радде. Отношение Чудры противоречиво. Гордый и смелый человек, он не может не восторгаться «удалой девкой» Раддой. Но в то же время у него другая цель — убедить собеседника: берегись женщины; женщина — враг, как все то, что «связывает» человека. Отсюда возникает противоречащее этому невольному восхищению объяснение Чудрой поступка Радды, которое сводится приблизительно к следующему: девка хотела удовлетворить мелкое тщеславие свое, которое от века сидит во всякой женщине, будь она даже такая, как Радда; разве можно равнять мужчину и женщину; куда Радде, при всей ее «удалости», до Лойко Зобара. «Что ж,— говорит Чудра,— разве Лойко не стоил Радды? Ну, уж нет! Девка как ни хороша, да у ней душа узка и мелка, и хоть ты пуд золота повесь ей на шею, все равно, лучше того, какова она есть, не быть ей» (1, 14).

И на протяжении всего рассказа в комментирующих повествование восклицаниях Чудры сказывается это противоречивое сочетание восхищения и одновременно осуждения героини:

«Поклонишься мне в ноги перед всем табором и поцелуешь правую руку мою — и тогда я буду твоей женой.

Вот чего захотела чертова девка! Этого и слыхом не слыхано было...» (1, 18);

«Она и не оглянулась на него, а он зашатался, как сломанное ветром дерево, и пал на землю, рыдая и смеясь.

Вот как замаяла молодца проклятая Радда» (1, 18—19);

«Прощай, Лойко! я знала, что ты так сделаешь!..— да и умерла...

Понял ли девку, сокол?! Вот какая, будь я проклят на веки вечные, дьявольская девка была!» (1, 20).

И уверенный, что убедил собеседника в своей жизненной «философии», Макар Чудра заканчивает свой рассказ той же похвалой вольной, ни с чем и ни с кем не «связанной» одинокой бродячей жизни, с которой он начал его.

Но рассказчик не убежден и относится по-иному к тому, что услышал. Он восторженно воспринимает проникающий легенду

пафос могучего свободолюбия. Но ему чужд другой смысл, вложенный в нее старым цыганом. На это косвенно указывает финал повествования. Возвеличивая «гордую пару красавцев-цыган», рассказчик все же, в противоположность Чудре, отдает пальму первенства не Лойко Зобару, а «царственно красивой и гордой» женщине Радде: «А они оба кружились во тьме ночи плавно и безмолвно, и никак не мог красавец Лойко поравняться с гордой Раддой» (1, 21). В лице женщины славит повествователь не только жажду воли, но и силу любви, «связующей» людей, силу не разрушительную, а окрыляющую, хотя противоречие между двумя этими «началами» остается пока еще неразрешенным для автора «Макара Чудры» и «Валашской сказки».

Так, в самых истоках горьковского творчества намечается соприкосновение между реалистическим и романтическим его началами: «легендарное» в первом рассказе писателя своеобразно вовлечено в разрешение реальных противоречий действительности. Эти связи, хоть и не так явственно, как в «Макаре Чудре», намечены и в последующих романтических произведениях Горького и подчеркнуты отмеченной выше характерной композиционной формой.

* * *

Предыдущий анализ касался тех произведений, в которых рассказчик выступал как самостоятельное действующее лицо повествования. Между тем в творчестве Горького 90-х годов часто и в произведении, лишенном персонажа-рассказчика в собственном смысле слова, настолько активно выражаются авторские позиции, что обычный автор-повествователь приобретает значение художественного образа. Сочетание объективного изложения с прямыми субъективно-авторскими оценками и отступлениями, различного рода сентенциями, имеющими сплошь и рядом иронический характер, непосредственные обращения повествователя к читателю, также проникнутые большей частью характерной иронической интонацией,— составляют примечательную особенность ранней горьковской прозы. Эта особенность, восходя в известном смысле к традиции так называемой романтической иронии, в первую очередь к Гейне [15], была в то же время связана с проблематикой русской литературы. Она имела, в частности, полемическое значение, противостояла некоторым тенденциям отечественной литературы.

Речь идет о настроениях сентиментального гуманизма в творчестве и предшественников, и современников Горького. Это

[15] Тема «Горький и Гейне» специально освещается в публикуемой в настоящем сборнике статье Б. В. Михайловского.

был гуманизм пассивный, пытавшийся обратить внимание сильных мира сего на муки «страдающего брата», апеллирующий к их «совести», стремившийся прежде всего разжалобить, но не изобличить и именно потому поощрявший идеализованное изображение угнетенных слоев общества. В отдельных случаях такое изображение было связано и с идеей религиозно-христианского происхождения о благотворности страданий для духовного совершенствования человека. Культ «страдания», как известно, составлял одну из реакционных сторон творчества Достоевского. В целом же, пассивный гуманизм, имевший на определенных этапах литературного развития положительное значение, ко времени вступления Горького в литературу окончательно изживал себя.

В ранних произведениях писателя мы еще можем встретиться с отголосками традиционной «жалостливой» интонации по отношению к «униженному и оскорбленному» (например, в рассказе «Почтальон»). Но для творчества Горького в целом уже в 90-е годы характерна беспощадная правда в изображении общественных низов. Во многом это явилось следствием плодотворно воспринятой традиции литературы демократического шестидесятничества. Уже сама по себе суровая, ничего не утаивающая достоверность о жизни народа противостояла тенденции апеллировать к милосердию власть имущих. В свою очередь, это объективное изображение действительности «подкрепляется» в ранних произведениях Горького субъективно-иронической темой повествователя. Ироническая интонация, часто присутствующая в рассказах писателя о «бедных людях», непосредственно направлена против жалости к «меньшому брату» в духе пассивного гуманизма.

Полемический адрес в теме повествователя сказывается очень отчетливо, например, в раннем рассказе Горького «О мальчике и девочке, которые не замерзли» (1894), имеющем подзаголовок «Святочный рассказ». Популярный жанр «святочного» рассказа был достаточно широко распространен в тогдашней прессе, в частности провинциальной. Основные мотивы сентиментального гуманизма выражались здесь особенно обнаженно и с наивной прямолинейностью. Именно такой гуманизм развенчивался в рассказе-пародии Горького. Издевательское вступление от автора, высмеивая примитивные штампы святочных повествований, стремится прежде всего подчеркнуть эгоистическую сущность «жалости» к «ближнему»:

«В святочных рассказах издавна принято замораживать ежегодно по нескольку бедных мальчиков и девочек...

Я понимаю хорошие намерения авторов святочных рассказов... я знаю, что они, авторы, замораживают бедных детей для того, чтоб напомнить о их существовании богатым детям, но

лично я не решусь заморозить ни одного бедного мальчика или девочки, даже и для такой вполне почтенной цели...

Да потом и неловко как-то умерщвлять одно живое существо для того, чтобы напомнить о факте его существования другому живому существу...

Вот почему я предпочитаю рассказать о мальчике и девочке, которые не замерзли» (1, 487).

Сусальной выдумке противостоит в горьковском рассказе страшная в своей повседневной обыденности правда о жизни детей бедноты, которые «имеют полную возможность погибнуть более просто и естественно» (1, 494). А иронические замечания повествователя, то и дело вкрапливаемые в текст, придают еще большую социальную остроту повествованию, потому что они разоблачают ту самую «благовоспитанную публику», с полным равнодушием относившуюся к невзгодам бедных, сострадания которой искали авторы сентиментальных идиллий.

Рассказ «О мальчике и девочке, которые не замерзли» открывает целую серию так называемых святочных рассказов Горького 90-х годов, явно или скрыто полемичных по отношению к распространенному жанру и высмеивающих мещанско-собственническую мораль [16].

С этой стилевой особенностью мы встречаемся и в первом большом произведении Горького — повести «Горемыка Павел» (1894), рассказывающей о драматической судьбе человека из народа. В истории о новорожденном ребенке-подкидыше, оставленном под забором в «одной из самых глухих улиц города», писатель не только избегает «жалостливого» тона в повествовании, но и иронизирует по поводу традиционной сусально-жалостливой интонации. Повесть начинается с саркастического замечания о родителях подкидыша, которые «благоразумно скрылись во тьме ночной, очевидно, не ощущая в своих сердцах ни гордости своим произведением, ни столько сил, сколько нужно для того, чтоб создать из своего сына существо, на родителей его не похожее» (1, 206). Повествователь издевается и над «добропорядочным» читателем «трогательных» рассказов с его «благородным» гневом, он отмежевывается от этой публики, указывая на ханжеский характер ее человеколюбия.

«Если бы я видел его, младенца Павла, там, под забором, то я, конечно, преисполнился бы горячим негодованием к его родителям, глубоким состраданием лично к нему и, немедленно позвав полицию, отправился бы домой с чувством искреннего уважения к себе; все это, несомненно, сделал бы и всякий дру-

---

[16] См. статью по этому вопросу К. Ковалевского «Беспокойные рассказы» (В сб.: «О творчестве М. Горького», Горьковское книжное изд-во, 1956).

гой на моем месте, сделал бы, я твердо верю в это. Но в то время там никого не было, и, таким образом, жители того города, в котором происходило описываемое мною, упустили очень удобный случай проявить свои лучшие чувства, каковое проявление, как известно, составляло бы преобладающее и любимое занятие людей, если бы с ним не конкурировало так успешно нечто, прямо противоположное ему» (1, 207—208).

И в этой ранней повести функция иронии в том, чтобы отделить истинный гуманизм от ложного, подлинное сочувствие к жертвам общества от его суррогата — примирительной «жалости», подводя тем самым к мысли о виновниках социальных драм жизни.

Своеобразный юмор ранних горьковских произведений достигается и частными стилистическими средствами. Так, например, в речи повествователя при описании жизни и быта низов часто используются слова, заимствованные из специфического лексикона «культурного» общества и совершенно не соответствующие предмету описания, что придает повествованию характерную ироническую интонацию:

«Он весь (Мишка Прыщ.— *В. К.*) был переполнен бравадой...» (1,492); «Она... никак не могла еще привыкнуть к могучей, оглушающей гармонии кабака» (1, 493); «Бабы — это была для него (полицейского Михайлы.— *В. К.*) альфа и омега бытия, цемент, связующий все явления жизни в одно стройное целое...» (1, 229); «Младенец Павел, когда его ткнули под забор, некоторое время относился к этому факту как истый фаталист...» (1, 206) и т. д.

Как видим, тема повествователя вносит в горьковские произведения об «униженных и оскорбленных» полемически-пародийный элемент, видоизменяя типичные интонации распространенного жанра, переводя повествование из плана традиционной сентиментальной мелодрамы в план обличительный.

С пародийной функцией темы повествователя мы встречаемся и в других произведениях писателя, связанных с иной проблематикой (например, в рассказе «Грустная история» (1895) — сатире на декадентов и одновременно пародии на сочинения декадентского толка).

Вернемся снова к собственно автобиографическим произведениям писателя. Наличие иронической интонации в этих ранних автобиографических произведениях, в рассказах о самом себе — особый, наиболее интересный случай.

В своих работах о молодом Горьком Б. В. Михайловский устанавливает важную функцию юмора при изображении как автобиографического, так и других «относительно положительных» героев раннего творчества писателя, связывая ее с раскрытием

ограниченности этих героев, неясности их общественных представлений [17].

Это положение весьма существенно для уяснения идейно-художественного своеобразия раннего творчества Горького. В то же время оно не исчерпывает всех функций данного стилевого начала. Юмор, ирония в произведениях молодого Горького и выявляют ограниченность положительного героя, и, с другой стороны, воплощают определенное позитивное содержание. Последнее опять же связано с борьбой писателя против «жалости», против культа «страдания».

Не жалей себя и не давай жалеть другим — эта мысль настойчиво и многократно повторяется в ранних произведениях Горького.

«Не жалуйтесь на бессилие, и ни на что не жалуйтесь. Единственное, что может принести вам ваша жалоба,— это сожаление, милостыня нищих духом. Все люди одинаково несчастны, но более всех несчастен тот, кто украшает себя своим несчастием»,— провозглашает писатель в философском этюде «Часы» (1896), добавляя в дописанной позднее заключительной главе: «Не жалей себя — это самая гордая, самая красивая мудрость на земле» (2, 428, 430).

Этот мотив широко развертывается в рассказе «Первый раз я увидел эту женщину...» (1897):

«Мы слишком много говорим о своем горе, мы слишком много жалуемся... мы везде, где могли,— а особенно в поэзии,— выдвинули вперед наши личные неудачи... Те, что идут за нами, видят и слышат все это... и утомляются чужим горем раньше, чем придет свое. А когда оно приходит,— у них уже нет силы сопротивляться ему... и они тоже громко стонут...

Кто дал нам злое право отравлять людей тяжелым видом наших личных язв?» (3, 324).

В основе горьковской мысли лежит, как видим, представление о таком типе личного поведения и отношения человека к себе самому, которые имели бы социально полезный, воспитательный смысл. Пример подобного отношения к людям и самому себе *являл, прежде всего, сам писатель*. И именно в автобиографических произведениях 90-х годов, в самой оригинальной стилевой структуре некоторых из них своеобразно выразилось это представление Горького о должном типе человеческого поведения.

Рассказ «Однажды осенью» особенно показателен в этом смысле. Своеобразие его заключается в том, что здесь авторское «я» отчетливо раздваивается между собственно автобиографическим героем (действующим лицом) и повествователем. Эти два

[17] См., например, Б. Михайловский, Е. Тагер. Творчество М. Горького, Изд. 2. М., Учпедгиз, 1954, стр. 34.

образа глубоко связаны между собой, но вместе с тем и далеко не тождественны: расстояние между ними все время старательно соблюдается. И дело здесь не только и не столько во времени, отделяющем момент повествования от описываемых событий (оно не так велико), сколько в несовпадении эмоциональных реакций на окружающее. А это «несовпадение» осуществляется средствами иронии. Переживания собственно автобиографического героя так, как они изображены в рассказе, полны глубокого драматизма. Повествователь искренно сочувствует им, но в то же время рассказывает о печальных злоключениях своего героя в ироническом тоне. Ирония повествователя по отношению к автобиографическому герою — это как бы взгляд со стороны на самого себя, трезвая самооценка. Выявляя слабости героя, она в то же время дает понять, что повествователь не хочет «жалеть» себя, стремясь преодолеть таким образом свои пессимистические настроения, возвыситься над ними, что в свою очередь не дает оснований «жалеть» его и другим.

Эта интонация с самого начала окрашивает рассказ. Вот, например, в каких тонах уже с первых фраз повествователь ведет рассказ о себе, одиноком человеке, оказавшемся в печальном положении — в незнакомом городе, без пристанища, без работы и без всяких средств к существованию:

«Шлепая ногами по сырому песку,... я бродил одиноко среди пустынных зданий и торговых ларей и думал о том, как хорошо быть сытым...

При данном состоянии культуры голод души можно удовлетворить скорее, чем голод тела. Вы бродите по улицам, вас окружают здания, недурные по внешности и,— можно безошибочно сказать,— недурно обставленные внутри; это может всбудить у вас отрадные мысли об архитектуре, о гигиене и еще о многом другом, мудром и высоком; вам встречаются удобно и тепло одетые люди,— они вежливы, всегда сторонятся от вас, деликатно не желая замечать печального факта вашего существования. Ей-богу, душа голодного человека всегда питается лучше и здоровее души сытого,— вот положение, из которого можно сделать очень остроумный вывод в пользу сытых!...» (1, 472—473).

И в дальнейшем драматический по своему характеру рассказ неизменно сопровождается ироническим «снижением». В первоначальном же тексте рассказа иронических отступлений и сентенций содержалось еще больше.

Как и в рассказах неавтобиографического характера, устранение «жалости» создает повествование, подчеркнуто направленное против «сытых», «сведущих людей», хранителей устоев собственности и лицемерной морали (1, 473—474).

Интересно отметить в этой связи, что первопечатный текст рассказа заканчивался пространным лирическим рассуждением

о героине рассказа Наташе, в нем выражалась мысль, что женщина «все-таки ближе к своему идеалу, чем мужчина, как отец, муж и гражданин» [18]. В последующих изданиях Горький полностью исключает это рассуждение, дававшее некоторые основания для истолкования авторского замысла в абстрактно-психологическом духе (женщина «вообще»), и в то же время усиливает социальную направленность произведения (в частности, вводит ироническое противопоставление голодного сытому).

Мы снова находим отчетливое раздвоение авторского «я» между автобиографическим героем и повествователем в фрагментах художественной автобиографии 1893 года, особенно в первом из них — «Изложение фактов и дум...». Драматический рассказ о подростке ведется «не щадя себя», с мужественной иронией над горестями своего детства. Аспект «жалости» явно уступает дорогу аспекту критики. Объектом осуждения становятся родные героя. Полны порицания иронические реплики повествователя в адрес деда, матери, даже рано умершего отца. И дело здесь не только в личной обиде за искалеченное детство. Подлинный, обобщающий смысл этих «нападок» выясняется в заключительной части «Изложения...», представляющей собой обращение повествователя к некоей Адели, начиненной мещанскими «авторитетами и предубеждениями, привычками и предрассудками» (1, 76). Демонстративная, подчеркнутая «неуважительность» повествователя к семейным устоям, вызывающая возмущение блюстителей родственных уз,— это протест против лицемерной мещанской морали, прикрывающей ханжеской фразеологией («святая тень матери») полное равнодушие к человеку.

Очень любопытен в интересующем нас плане рассказ «Несколько дней в роли редактора провинциальной газеты. Прекрасная тема для остроумных людей. (Перевод с американского)», напечатанный в 1895 году в «Самарской газете». Внешне это типично юмористический рассказ, имеющий мало общего с предыдущими произведениями. На самом же деле, мы находим здесь те же стилевые особенности повествования «о себе», но — в соответствии с требованиями жанра — «преувеличенные», доведенные до гротеска.

Бесспорна автобиографическая основа рассказа, связанная с деятельностью Горького-фельетониста в «Самарской газете» (в 1895 году Горький исполнял некоторое время и обязанности редактора газеты). Автобиографичность произведения специально подчеркнута: в самом начале повествователь кратко знакомит читателя со своим прошлым, которое совпадает с основными вехами жизненного пути молодого Горького. Из биографии писателя известно, в какой тяжелой обстановке приходилось работать

[18] «Самарская газета», 1895, 22 июля, № 156.

ему в Самаре в 1895—1896 годах. Ярая вражда «отцов города», взбешенных смелыми обличениями Иегудиила Хламиды и активно злоумышлявших против него, постоянные цензурные притеснения, интриги в самой редакции — все это, вместе с жестокими материальными затруднениями, создавало подчас невыносимые условия для работы и вызывало гнетущее душевное состояние у писателя. О настроениях этого времени можно судить по переписке Горького. «Сколько ударов и горя, сколько страданий, тревог!.. я весь пропитан ядом и горечью» [19],— пишет он Е. П. Пешковой 2 марта 1896 года. Подобные высказывания часты в письмах самарского периода.

Лишь учитывая все это, можно увидеть, какое «преображение» реальности происходит в рассказе. Драматическое жизненное содержание воплощается писателем в форму, своеобразно приближающуюся к твеновскому «Как я редактировал сельскохозяйственную газету». Рассказ о тяжелых переживаниях героя ведется даже не в грустно иронических, а в подчеркнуто юмористических тонах; автобиографический образ приобретает гротескно-комедийный характер. Душевные страдания глубоко запрятаны за этой комической оболочкой. Поистине в этом рассказе «забавной шуткой» прикрыта «боль сердца» (слова из ранней горьковской «Баллады о графине Эллен де Курси»). Но сознательно устраняя личную боль путем нарочито пародийного, «компрометирующего» изображения своих подлинно драматических переживаний, повествователь выдвигает на первый план общественные «боли», гражданские пороки — в сатирическом освещении.

Аналогичное построение автобиографического образа мы находим и в рассказе «Как меня отбрили» (1896). И здесь во многом драматическое содержание авторских раздумий о своей писательской судьбе облечено в преувеличенно-комическую форму.

Подводя итоги, можно констатировать, что важной особенностью иронии в ранних произведениях Горького является наличие в ней позитивного содержания. Если, обращенная к миру собственников, ирония всегда осуждает, то, применительно к автобиографическому герою, она не только обнаруживает его слабости, но утверждает определенные положительные ценности. Через «ироническое» отношение повествователя к своим переживаниям, на примере собственной жизни, писатель своеобразно воплощает представление о человеке, который умеет не «жалеть себя», преодолевать свой пессимизм, отодвигать в сторону личные страдания, чтобы глубже прислушаться к страданиям общественным. Личная тема в автобиографическом

---

[19] «Архив А. М. Горького», т. V. М., 1955, стр. 15.

повествовании Горького с помощью иронии переключается в социальный план.

Говоря о социальном содержании горьковской иронии, укажем еще на одну ее особенность в плане соотнесения с традицией романтической прозы.

Так называемая романтическая ирония в предшествующей литературе часто свидетельствовала о пессимистическом миросозерцании, о скептическом взгляде на человека, о сознании неразрешимости жизненных противоречий. В ранних произведениях писателя мы найдем немало иронических сентенций о несовершенстве жизни и человека, имеющих по форме подобный же «философский» характер. Вот, для примера, как начинается автобиографическое «Изложение...»: «1868 года, марта 14-го дня, в два часа ночи природа по свойственной ей любви к злым шуткам и для пополнения общей суммы созданных ею в разное время нелепостей, сделала своей объективной кистью размашистый мазок — и на свет божий явился я» (1, 61).

Наличие многочисленных горестно-иронических и скептических изречений в ранних произведениях писателя, разумеется, не было лишь приметой стиля, а говорило о противоречивых, часто мучительных исканиях молодого Горького, не имевшего еще четкого общественного идеала. Но, с другой стороны, здесь не было и скептического взгляда на жизнь в целом. Высказанные во «всеобщей» форме, подобные сентенции тем не менее связаны обычно с конкретным адресом.

В этом смысле характерна часто используемая писателем форма прямого обращения к читателю, иронической беседы с ним. В разных произведениях адресат имеет и разные обозначения: «читатель», «публика», «милостивые государи и государыни», или просто «вы» — но, в сущности, это — единый собирательный образ мещанской публики, самодовольной, враждебной честному и новому, задающей тон и диктующей обществу лицемерные нормы морали и поведения. Если искать аналогий, то «читатель» ранних горьковских произведений имеет много точек соприкосновения со знаменитым образом «проницательного читателя» из романа Н. Г. Чернышевского «Что делать?», возможно, в чем-то и подсказан им [20]. Сентенции о человеческом несовершенстве появляются у Горького, как правило, именно там, где фигурирует «проницательный читатель». Благодаря этому они конкретизируются в своем значении и уточняются в своей направленности, будучи обращены к миру, чуждому с о ц и а л ь н о, а не к миру в о о б щ е. Именно так обстоит дело и в «Изложении...», и в «Грустной истории», и в рассказе «Несколько дней в роли редактора провинциальной газеты», и в дру-

[20] Разумеется, мы не включаем сюда образа читателя из рассказа «Читатель» (1898), имеющего совершенно иной смысл.

гих произведениях. Очевидно, например, что сентенция: «Разве можно подозревать человека в бескорыстии и надеяться на него» («Биография» — 1, 78), воспринимается не «вообще», а применительно к эгоизму женщины, адресату авторского обращения. Но даже и в тех случаях, когда нет налицо прямого обращения повествователя к публике, конкретная направленность подобных «философических» сентенций сплошь и рядом явственно ощущается.

Известно, например, что рисуя жизнь людей «дна», босяков и пр. без всякой идеализации, в ее социальной бесперспективности, писатель тем не менее никогда не отдавал предпочтения так называемому культурному обществу. Больше того: в основе изображения мира «отверженных» в произведениях Горького лежало сознательное противопоставление лучших качеств представителей этого мира отталкивающему облику «хозяев жизни», и в частности буржуазной интеллигенции. Так, например, неоднократны прямые «выпады» повествователя в адрес «культурного» общества в рассказе «Коновалов». В первых изданиях «Проходимца» автор был склонен в некоторых отношениях предпочесть «порядочным» людям даже Промтова: «Его откровенность нравилась мне. Откровенность — всегда хорошее качество, и очень жаль, что оно редко встречается среди порядочных людей» [21].

В связи с этим полемическим подтекстом рассказов Горького получают вполне определенный смысл и авторские сентенции о человеческом несовершенстве, которые мы здесь встречаем. Реплики повествователя как бы говорят, что дурные свойства людей, находящихся на «дне» общества, не составляют их особой привилегии; они присущи всему роду человеческому, в том числе не в меньшей степени и среде «культурных» людей. Происходит, таким образом, «дерзкое», с точки зрения «благонамеренного» читателя, уравнивание босяка с человеком «порядочного» общества.

Вот некоторые примеры из рассказа «Бывшие люди...»

«Можно ли было Кувалде... не желать и не стараться всегда видеть рядом с собой человека, подобного ему? Мы умеем жалеть себя» (3, 183); «Он (босяк Кувалда.— *В. К.*) говорил больше всех, и это давало ему возможность считать себя лучше всех. А как бы низко ни пал человек — он никогда не откажет себе в наслаждении почувствовать себя сильнее, умнее,— хотя бы даже только сытее своего ближнего» (3, 196).

Подобные примеры содержат и такие рассказы, как «Дело с застежками», «Ванька Мазин».

«Он (Ванька Мазин из плотничьей артели.— *В. К.*) был паршивой овцой в маленьком человеческом стаде: положение

---

[21] «Жизнь», 1898, № 15, стр. 289.

вполне определенное, ибо в каждом стаде людей необходим человек, недостатки которого оттеняли бы достоинства стада,— достоинства без этого условия мало заметные, плохо выдающиеся» (3, 66).

Как видим, сама философская «всеобщность» высказывания приобретает полемическую остроту, становится своеобразной формой «эпатажа» буржуазно-мещанского читателя.

Итак, социальное содержание проникает все элементы раннего горьковского юмора, своеобразно преобразуя даже такую наиболее «неподатливую» в этом смысле особенность «романтической иронии», как философский скепсис.

Но говоря в первую очередь о сильных и плодотворных сторонах юмора и иронии в ранних произведениях Горького, следует еще раз напомнить и о том, что в них сказалась неоформленность общественных устремлений писателя. В своем отрицании ирония горьковского повествователя еще не возвышается до сатиры в полном смысле слова: ей не хватает энергии и непримиримости обличения, ей недостает и ясности социального осмысления явлений действительности. В дальнейшем, в ходе идейно-творческой эволюции писателя положительное автобиографическое начало его произведений обнаруживает тенденцию освободиться от иронической интонации, сама же ирония постепенно перерастает в подлинную сатиру.

Заметным этапом на пути этого перерастания являются рассказы «О черте» и «Еще о черте», опубликованные в 1899 году. Обрамления обоих рассказов представляют собой пространные обращения повествователя к читателю и имеют очень важное значение: они усиливают авторское вмешательство в происходящее и одновременно способствуют предельной обобщенности повествования (отдельные типы интеллигентов-обывателей, изображенные в этих рассказах, синтезируются здесь автором в лице «читателя», широком собирательном образе мещанской публики). Форма обращения к читателю используется здесь еще более щедро и развернуто, чем раньше. Но, главное, изменяется по сравнению с предыдущими произведениями сама интонация воображаемого разговора с буржуазно-мещанской публикой: в ней значительно больше сарказма, яда, прямого обличения. Даже внутри этой небольшой дилогии заметно нарастание сатирического элемента.

В первом рассказе — «О черте» — наряду с обличением «гнусной, бездушной» жизни буржуазной интеллигенции, стилистическую тональность повествования характеризует и другая интонация: патетическая, лирико-драматическая. У повествователя еще сохранились остатки веры в возможность возрождения этих духовно нищих людей. Он торжественно призывает их отрешиться от лжи и идти навстречу правде. Он в не менее патети-

ческом тоне дает понять, что того, кто не последует этому призыву, ждет возмездие — встреча с собственной совестью (черт — аллегорический образ ее), но тогда, когда будет уже поздно менять свою жизнь (см. 3, 454).

В рассказе «Еще о черте» подхватывается тема предыдущего рассказа. Публика не желает идти прямым путем в жизни; наоборот, она глубоко возмущена писателем, сказавшим ей правду («Как же вы решаетесь фантазировать до такой степени неудачно, что ваши фантазии совпадают с действительностью?» — 3, 459). Повествователь окончательно убеждается в «безнадежности» «публики» и начинает издевательскую игру с «читателем», высмеивая его, дряхлого, ни на что не годного, способного лишь, подобно «умирающей старушке», жить утешительной ложью. В рассказе «Еще о черте» не остается и следа от той «заклинательной», патетической интонации, которая была в предыдущем рассказе: она полностью уступает место сатирическому осмеянию. Образ черта в этом рассказе — это уже не образ совести, которая может в конечном счете пробудиться и в «интеллигентской» душе; это — аллегорический образ правды, глубоко чуждой современному буржуазному интеллигенту, духовному пигмею — Ивану Ивановичу Иванову.

Тема повествователя развивается в произведениях, созданных в период 1899—1901 годов. Это «Публика» и «О писателе, который зазнался», также составляющие своеобразный цикл, отмеченный идейно-тематическим и стилевым (форма обращения к читателю) единством. Здесь юмористический элемент (занимавший еще значительное место в рассказах о «черте») окончательно уступает место карающему гневу «высокой» сатиры. Буржуазно-мещанский мир разоблачается уже не только в своем собственном духовном ничтожестве; он предстает как прямой виновник «гнусной жестокости» и «позора жизни», «устроенного на земле».

В то же время и этот цикл отмечен внутренним движением. Так, рассказчик в «Публике» имеет некоторые точки соприкосновения с повествователем рассказа «О черте». Беспощадный обвинитель, он тяжело ранен страшными впечатлениями жизни, задыхается от волнения в своем негодовании к «публике». Но он одновременно питает отчаянную веру в то, что гневное проклятие этим людям, может быть, заставит их устыдиться самих себя и когда-нибудь подвигнет на что-то лучшее:

«Он сделал последнее усилие и вскричал криком раненного насмерть:

— Проклинаю всех вас проклятием вечной неудовлетворенности, проклятием неукротимой тоски по лучшему, злыми муками бесчисленных желаний проклинаю всех вас!» (5, 304).

«Заклинательная» интонация, как видим, присутствует

и здесь, но в отличие от рассказа «О черте» она уже не совпадает с авторским «я», носителем которого является повествователь. Повествователь отчетливо видит недостатки и слабости героя-рассказчика: незнание путей, трагическое одиночество, утопические представления и называет его «бедным рыцарем правды». В черновых вариантах «Публики» противопоставление повествователя герою выражено еще более отчетливо: «...с глазами, безумно устремленными в огромное и мертвое тело толпы, он продолжал кричать свои упреки, а я стоял за ним и хохотал над этим Дон-Кихотом в сюртуке, затеявшем разбить словами твердыни пошлости людской» [22].

В следующем рассказе «О писателе, который зазнался» разговор с публикой ведет уже не «бедный рыцарь правды», а герой, являющийся alter ego автора. Он не менее непримиримо и гневно относится к мещанству и мерзости жизни, но ему чужды утопические представления героя предыдущего рассказа. Заключительная фраза его речи сознательно полемически заострена против заключительной фразы о «проклятии» рассказчика из «Публики»: «И, если бы я верил в силу проклятия, я проклял бы вас всех, но я верю в нечто другое — скоро придут иные люди, люди смелые, честные, сильные,— скоро!..» (5, 314). Отчетливо противопоставлены и финалы этих рассказов в целом. Герой «Публики» побежден в неравной борьбе с тлетворным миром социального уродства: «Что мог он сделать еще? Он догадался и разбил себе голову, и погас огонь мысли его навсегда» (5, 304). Герой рассказа «О писателе, который зазнался» — победитель: «публика» сгорела в огне его речей, лишь копоть на потолке осталась от нее. Рассказчик — трагический одиночка, и рассказчик — оптимист, глубоко чувствующий свою неразрывную связь с коллективом, навсегда подружившийся с правдой (аллегорический образ правды — черт, «верный спутник писателя»), носитель идеи революционного отрицания. «Это тяжелое, грязное здание все пропитано кровью людей, которых оно раздавило,— восклицает он.— Оно сотрясается от дряхлости, охвачено предчувствием близкого разрушения и в страхе ждет толчка, чтобы с шумом развалиться. И уже зреют силы для толчка, они нарастают, они едва могут сдержать себя и то там, то тут вспыхивают пламенем нетерпения. Они придут, тогда старое здание задрожит, рухнет на головы вам и раздавит вас...» (5, 312).

Герой рассказа «О писателе, который зазнался» представляет собой своеобразный итог предыдущего развития автобиографического образа, но обладает в то же время новыми чертами, сказавшимися и в построении образа. Здесь полностью исчезает раздвоение авторского «я» на повествователя и собственно ге-

[22] Архив А. М. Горького.

роя, призванное подчеркнуть противоречивость героя: повествователь и герой объединяются в едином образе целостной в своем отношении к действительности личности, выразителя передовых общественных устремлений. В преддверии первой русской революции автобиографическая тема раннего творчества Горького завершается созданием образа революционера.

2

Только спустя значительный промежуток времени Горький вновь обращается к своему прежнему герою. В период 1912—1917 годов автобиографическая тема становится ведущей в творчестве писателя, вызвав к жизни большую группу произведений: повести «Детство», «В людях», два цикла рассказов, составившие впоследствии сборник «По Руси», повесть «Хозяин», рассказы «Случай из жизни Макара», «Музыка». Вновь возникает перед нами знакомая по ранним произведениям Горького действительность конца прошлого века. Но возвращается к ней писатель уже иным, обогащенным социалистическим мировоззрением, и в иную историческую эпоху, когда в общественной жизни России в результате первой русской революции, мощного подъема исторической активности народных масс произошли серьезные сдвиги. По сравнению с горьковским творчеством 90-х годов, изображение жизни русского народа обрело новые черты, обогатившие второй автобиографический цикл писателя значительно большей социальной углубленностью и исторической перспективностью.

Естественно, что это должно было отчетливо сказаться и в образе рассказчика. Автобиографический герой, каким предстает он в новых произведениях писателя,— «тот» и «не тот». Самый тип рассказчика (повествователя и одновременно активного действующего лица), жанрово-композиционная форма автобиографического повествования, в общем, те же, что и раньше. И тем не менее в ряде принципиальных черт новый герой отличен от старого, хотя у обоих образов сходная идейная и жизненная основа. Эволюция образа рассказчика сводится к углублению положительного содержания образа. Мы постараемся показать это на примере рассказов «По Руси» [23].

«Проходящий» — так назвал писатель автобиографического героя рассказов «По Руси», заимствовав это слово у В. Г. Коро-

---

[23] Новые черты автобиографического героя с особой отчетливостью выразились в первом цикле, собственно «По Руси» (первые 11 рассказов сборника), создававшемся вместе со «Сказками об Италии» непосредственно в годы революционного подъема (1912—1913) и позже, в 1923 году, объединенном вместе с другим автобиографическим циклом «Ералаш» (1915—1917) (следующие 18 рассказов) в одну книгу.

ленко («„Проходящий“ — Ваше слово из рассказа „Река играет“...» — писал он Короленко в июле 1913 года.—29, 311). Но смысл слова «проходящий» у Горького, в отличие от Короленко, не сводится к его буквальному значению — скитающийся человек. «Я намеренно говорю „проходящий“, а не „прохожий“,— замечает Горький в известном письме о замысле „По Руси“ к Д. Н. Овсянико-Куликовскому,— мне кажется, что прохожий не оставляет по себе следов, тогда как проходящий — до некоторой степени лицо деятельное и не только почерпающее впечатления бытия, но и сознательно творящее нечто определенное» (29, 251). Ту же мысль мы находим и в первой редакции повести «Хозяин» (1913):

«— ...Бродяга — он без следов, по нем следов никаких не бывает...

— Бродяга, это — скажем — прохожий. А то — проходящий, который оставляет по себе след...

...он идет... вроде бы с лукошком, и в лукошке — разное семя — тут те и полынь, тут и лен, тут те и светок, тут и рожь...» [24].

Итак, «проходящий» — это человек, который проходит через жизнь, сея разумное, оставляя по себе глубокий и яркий след. Уже в новом названии своего героя писатель стремится подчеркнуть активный положительный характер образа.

В чем же конкретно это проявляется?

Начнем с того, что в характеристике «проходящего» почти совершенно исчезает мотив «книжной мудрости», исключительно важный для образа раннего автобиографического героя. Отдельные «книжные» представления, еще сохранившиеся у «проходящего», владеют им значительно менее прочно. Главное же, что в книгах он черпает теперь лишь общую веру в человека, а не непогрешимую жизненную доктрину. Герою первого автобиографического цикла зачастую казалось «легким и ясным» делом — объяснить мир («Коновалов»). Теперь характерным для «проходящего» становится мотив тревожных сомнений, мучительных, часто противоречивых поисков смысла окружающей его «непонятной», «запутанной» действительности и назначения человека в ней: «...и у меня есть свой беспокойный, неумолкающий вопрос: „Что такое человечья душа?“» (11, 24).

Сравните, например, безапелляционно-категорические ответы Максима на сложные жизненные вопросы в «Емельяне Пиляе» со следующим местом из рассказа «Калинин»:

«Возлюби ближнего твоего, яко собака палку,— ответил он (Калинин.— *В. К.*),— а помолчав, спросил:— За что его любить?

Я тогда тоже не знал — за что» (11, 195).

---

[24] «Современник», кн. 5. СПб., 1913, стр. 20.

Сомнения «проходящего» говорят о незрелом миросозерцании его, но вместе с тем они и сила, двигающая вперед, свидетельствующая о неудовлетворенности заемной «мудростью» и побуждающая искать разгадку жизни в самой жизни («Я очень внимательно присматриваюсь к людям...» — 11, 24). «Проходящий» уже отказался от готового «проекта реорганизации» мира, но еще не знает какой-либо положительной программы действий. И тем не менее, отрешившись от многих иллюзий, он значительно более глубоко, чем ранний автобиографический герой, оценивает окружающую его действительность. Еще более обострены его социальные эмоции, отчетливее его вражда к миру собственников. Человек, не чувствующий, «чего имущество требует» (11, 23),— таким представляется «проходящий» герою рассказа «Ледоход», умному и хитрому Осипу.

Горячая любовь к народу у «проходящего» — глубоко осознана. В философской идее человека-творца, в понимании труда как высшей ценности заключены наиболее плодотворные стороны его миросозерцания. Он горячо солидаризуется с апофеозом «работника всему миру», звучащим в рассказе «Кладбище». Он утверждает, что в трудовой деятельности людей заключено их бессмертие («Покойник»). Он убежден, что жизнь есть «великое дело незаметно маленьких людей» (11, 100) и только человек труда имеет право быть подлинным хозяином земли.

Понимание ненормальности окружающей действительности, попирающей труд, порождает центральную идею жизненной философии рассказчика — идею преобразующего деяния. Если ранний автобиографический герой хотел возбудить активность в людях, главным образом, оружием просветительного слова, то мироощущение «проходящего» характеризует пафос безотлагательного дела. «Хочется видеть всю жизнь красивой и гордой»,— восклицает он и тотчас же с неумолимой логикой следуют другие слова: «хочется делать ее такою...» (11, 128). Задавшись вопросом о том, как изменить жизнь, рассказчик отвечает, что «надобно починить» людей, но тут же поправляет себя: «или — лучше — переделать заново» (11, 8). И эта поправка очень существенна: не «починка» старого, а коренное переустройство жизни — такова конечная цель героя. Жаждой борьбы проникнуты устремления «проходящего»: «...существо, живущее в моей груди... всегда с неустанной силой толкает меня куда-то вперед... мучая надеждой на сказочное счастье, взятое с боя» (11, 386). «Лучшие люди мира», в его представлении,— те, кто проходит через жизнь, «теряя плодотворно горячую кровь» (11, 205). «Проходящий» ощущает кровную связь с огромным людским коллективом, рассеянным по просторам его родной земли: «... бывают такие минуты, когда всех людей чувствуешь как свое тело, а себя — сердцем всех людей» (11, 162—163).

Этот поэтический образ воскрешает у нас в памяти другого горьковского персонажа, героя легенды о «горящем сердце», возникающего здесь перед нами как бы в новом, реалистическом облике (эту аналогию уже проводила критика)[25].

Так же, как у Данко, горящее сердце «проходящего» — символ его огромной любви:

«...Маленькое человечье сердце объято мятежным пламенем и, сгорая, кричит миру:

— Я тебя люблю!» (11, 190).

Так же, как и у Данко, его сердце — символ благородного стремления отдать всего себя во имя человеческого счастья: «Мне кажется, что я живой фонарь, в груди моей красным огнем горит сердце, и так жарко хочется, чтобы кто-то боязливый, заплутавшийся в ночи — увидал этот маленький огонь...» (11, 207).

Своеобразное воскрешение черт Данко в «проходящем» еще ярче подчеркивает активно-героический характер устремлений автобиографического героя Горького.

Но «проходящий» не только провозглашает идею деяния. В сборнике «По Руси» больше развернут, по сравнению с произведениями 90-х годов, и другой аспект образа — непосредственная деятельность рассказчика. Герой второго автобиографического цикла все чаще стремится реализовать те высокие принципы, которые он возвещает. Его поведение отмечает активный гуманизм, действенное участие в судьбе людей («Рождение человека», «Женщина», «Покойник», «Страсти-мордасти» и др.). Правда, еще очень узка сфера приложения сил. «Проходящий» пока одинок, он может влиять и воздействовать лишь на отдельных лиц. Его дела высоко человечны и благородны, но ими, конечно, не избыть и даже не уменьшить огромного людского горя.

Практика «проходящего» — ярко социальная, но еще не общественно-историческая. Бороться во имя людей и вместе с людьми — таков его жизненный девиз. Вступив на путь служения благу человека, он выполняет пока лишь одну сторону своего девиза («во имя людей»), всегда мучительно ощущая эту неполноту и страстно желая восполнить ее. И в стремлении найти опору в социальной среде — залог преодоления духовных перепутий горьковского героя и выхода его на широкую историческую дорогу.

Все изложенное приводит к выводу о дальнейшем развитии в произведениях Горького 10-х годов образа рассказчика, изживающего на пути к революционному миросозерцанию иллюзии

---

[25] См. отмеченную выше статью Л. М. Поляк «Книга Горького „По Руси“», а также статью К. Барской и М. Шнеерсон «За освоение мастерства» («Звезда», 1953, № 3).

утопического демократического просветительства, имевшиеся у раннего автобиографического героя.

В рассказах «По Руси» углубляется и общая картина «стихийной» народной жизни. Сложная и многообразная, эта картина отличается вместе с тем значительно большей определенностью, сравнительно с произведениями 90-х годов. В этом сказалась зрелость миросозерцания писателя. При всей подчас психологической противоречивости, характеры сборника «По Руси» воплощают борьбу противостоящих друг другу социальных начал в народной жизни: старого и нового, демократического и антидемократического. Социалистический идеал в рассказах «По Руси» не представлен в конкретных образах, но он «незримо» проявляется в позиции автора по отношению к изображаемой им жизни, точно распределяющей свет и тени, как критерий оценки действующих лиц.

Мы отмечали выше, что автобиографический цикл 90-х годов еще не разрешает противоречий, возникающих при сопоставлении различных типов миросозерцания. В сборнике «По Руси», и особенно в рассказах первого цикла, взаимоотношения автобиографического героя с его многочисленными жизненными спутниками, как правило, претерпевая эволюцию, приводят к определенному итогу. С одними он расстается навсегда, убедившись, что ему с ними не по пути, с другими укрепляет свои духовные связи.

Вот, например, рассказ «Калинин». Его необычный герой сначала сильно заинтересовывает «проходящего». Рассказчику нравится отсутствие у Калинина «рабьего, пугливого отношения к своему богу» (11, 184), своеобразное оптимистическое восприятие жизни. Но, познакомившись с Калининым ближе, он сознает, что за всеми этими, по видимости, привлекательными чертами скрывается духовная опустошенность, и постепенно разочаровывается в своем знакомом: «Мне уже не хочется слушать его: нити, привлекавшие меня к нему, как-то сразу перегорели, оборвались» (11, 204). Убедившись окончательно, что перед ним индивидуалист, проповедник пассивного «несогласия» с действительностью («Я ничего от тебя не хочу, и ты от меня ничего не требуй».— 11, 204), автобиографический герой отказывается продолжать свой путь вместе с ним. «Мне — не по дороге с тобой...» — многозначительно замечает он (11, 206). В рамках одного рассказа писатель не только сталкивает два отрицающих друг друга мироощущения, но и приводит взаимоотношения «проходящего» и «прохожего» к закономерному разрешению — разрыву.

Прямо противоположен другой тип встреч «проходящего»: простая заинтересованность в человеке постепенно перерастает в сознание его ценности и, в итоге, в радостное убеждение в том,

что это человек родственных устремлений (взаимоотношения с Татьяной — рассказ «Женщина»; с Василием Силантьевым — рассказ «В ущелье», и др.).

Укрепление связей «проходящего» с близкими по духу людьми подчеркнуто в некоторых рассказах своеобразным художественным приемом. В сборнике «По Руси» (как и во многих других произведениях писателя) персонажи постоянно формулируют свою жизненную философию в лаконичных, отточенных афоризмах. В конце рассказа, расставаясь с полюбившимся ему человеком, рассказчик повторяет услышанное от него крылатое слово, унося это слово с собой как память о человеке, как мысленное рукопожатие, скрепляющее духовную связь между ними, делая афоризм друга и своим жизненным девизом.

«Они — свое, а мы — свое!» — эти чудесные слова, выражающие оптимистический дух народа, неистребимость его созидательной энергии, повторяют один за другим герои рассказа «Покойник». Это «хорошее слово» «летит по всей земле, как ласточка» (11, 217). Его «ловит» и «проходящий» и радостно забирает с собой в трудную жизненную дорогу. «Будем жить просто: они — свое, а мы — свое!..» — восклицает он (11, 226).

Спустя несколько лет после мимолетной встречи с Татьяной («Женщина») автобиографический герой все помнит и с волнением повторяет ее слова, проникнутые тоскующей любовью к людям: «В большом горе и маленькая радость велика...» (11, 151).

При всей сложности, отличающей плотника Осипа из рассказа «Ледоход», «проходящий» сумел увидеть то прекрасное, что было в нем, и унес это с собой как драгоценный дар. В конце рассказа «Осип говорит, вздыхая: — А душа человечья — крылата,— во сне она летает...», а рассказчик, подхватывая эти слова, восклицает, завершая повествование: «Крылата? Чудесно!..» (11, 40).

Процесс сближения носителя социального «разума» со «стихийной» действительностью изображен в сборнике «По Руси» на его более высокой ступени. В сравнении с произведениями 90-х годов этот процесс динамичнее и результативнее, он отмечен размежеванием с консервативным в народной жизни и обретением союзников.

Одновременно с рассказами «По Руси» в 1913 году появляется автобиографическая повесть «Хозяин», также воскрешающая эпизоды биографии молодого Горького 80-х годов. В ней с особой отчетливостью показаны активный характер рассказчика, целенаправленность его поступков. В основе конфликта повести — борьба автобиографического героя против власти «хозяина», за «душу» трудовых людей, искаженную ненормальными социальными отношениями, каторжным трудом. Противоречия

«стихийной» психики трудовых людей раскрываются здесь как противоестественное сочетание рабьего и свободного, «хозяйского» и демократического.

* * *

Следует особо остановиться на вопросе о своеобразном романтизме автобиографического героя как существеннейшей особенности его мироощущения и всего его духовного облика. Мы имеем в виду здесь и высокий пафос оптимистической мечты, и восторженное восприятие красоты мира в самых различных ее проявлениях, и повышенно эмоциональный «настрой» души героя, заставляющий его как-то по особому «трепетно» реагировать на все окружающее.

Нам представляется, что романтическая тема «проходящего» также обнаруживает новое качество автобиографического героя сравнительно с произведениями начала и середины 90-х годов. Позднее мы вернемся к этому вопросу, но сначала постараемся показать, в чем заключается своеобразие «юношеского романтизма» горьковского героя, как сам он именует свое мироощущение.

Два основных мотива характеризуют отношение к жизни у «проходящего»: мотив тоски, «жадно сосущей кровь сердца», и мотив «жадной любви ко всему на земле», который в конечном счете всегда побеждает. Об этом ярко говорит сам герой в открывающем сборник рассказе «Рождение человека»:

«Превосходная должность — быть на земле человеком, сколько видишь чудесного, как мучительно сладко волнуется сердце в тихом восхищении пред красотою!

Ну, да — порою бывает трудно, вся грудь нальется жгучей ненавистью и тоска жадно сосет кровь сердца, но это — не навсегда дано...» (11, 8).

«Тоска» «проходящего» порождена тягостным зрелищем страданий своего народа, «бесплодно и бессмысленно погибающих русских людей» (11, 152). Не обладая еще отчетливым общественным идеалом, он нередко переживает драматические минуты сомнений, разочарования в человеке, сознания своего одиночества. И все же «это не та тоска, которая, разъедая душу ржавчиной желаний, неясных и больных, убивает ее, это — давняя моя подруга и законная дочь моей веры в силу жизни» (11, 385).

Огромная вера в «силу жизни» — вот та основная черта героя Горького, которая должна быть руководящей в анализе образа горьковского романтика и взаимоотношений его с предшественниками — литературными героями прошлого.

Противопоставление романтической мечты и низменной действительности, разрыв между поэзией идеала и прозой жизни —

постоянная тема прошлой литературы (вспомним Дон-Кихота, лирику Гейне и многие другие классические образцы). Тема эта характерна и для классической русской и зарубежной литературы критического реализма, многообразно воплотившей историю молодого человека XIX столетия. Традиционна в известном смысле и романтическая тема «проходящего» в сборнике «По Руси»,— как в самой постановке своей (столкновение мечты юноши с жестокой прозой действительности), так на первый взгляд и в решении: действительность сплошь и рядом разрушает мечту.

Вот он — облик этого юного романтика: «Я живу бедно и дико, в неясных мечтах о какой-то другой, светлой и легкой жизни, о рыцарской любви, о высоких подвигах самоотвержения» (11, 241). Его, как и всякого романтика, отличает недостаточное знание жизни: «Моя юность — самая милая и опасная половина существа моего, ибо — слишком ненасытная — она недостаточно брезглива и, как молодой козленок, плохо отличает жгучую крапиву от вкусных, душистых трав» (11, 386). Он, как и всякий романтик, часто стремится приукрасить жизнь за счет своего буйного воображения и часто горько разочаровывается в этом: «Я знаю, что это ложь, и — знаю — худо будет мне со временем за нее, но — грустно видеть действительность столь уродливой» (11, 128).

И тем не менее черты сходства не скрадывают принципиальных внутренних различий. Возьмем, например, историю молодого человека, дворянского романтика, в русской классической литературе XIX века. Несмотря на разнообразие индивидуальных судеб, проблема мечты и действительности решается здесь в целом аналогично. Дворянский молодой человек, оторванный от действительности всей системой социального воспитания, вступает в жизнь обезоруженным, с романтически-идеализированными представлениями о ней, почерпнутыми преимущественно из книг. Жизнь безжалостно рушит эти представления, обнаруживает их надуманность. Но отрезвление жизнью не становится у героя закономерным и плодотворным этапом духовного развития. Расставаясь с утопическими книжными идеалами, литературный герой не приобретает ничего взамен; наоборот, приходит в конечном итоге к духовному банкротству, отказываясь от идеала вообще [26].

К лучшим представителям этого типа относится широко распространенный в русской литературе образ так называемого «лишнего человека». Испытав крушение своих представлений о жизни, «лишний человек» тем не менее сохраняет качества яркой и критически мыслящей личности, глубоко не-

[26] Речь идет о наиболее распространенных путях дворянского интеллигента. Путь Чацкого или героя «Былого и дум» — это путь немногих.

удовлетворенной существующим общественным состоянием (Бельтов, Рудин). Но чаще всего «дворянский романтизм» вырождался в «маниловщину» или «обломовщину», приводил к полному «примирению с действительностью», к отказу от всяких мечтаний. На такой возможный и печальный финал указал еще Пушкин в «Евгении Онегине», намечая будущее Ленского. С Пушкиным согласился Белинский, утверждая, что именно такой путь наиболее закономерен и типичен для дворянского романтика. Позже, с обуржуазиванием русской действительности, Ленские нередко превращались в Адуевых, обычных буржуазных дельцов. Последний вариант особенно разрабатывала западноевропейская литература (растиньяковский тип).

Тема мечты и действительности в литературной истории молодого человека XIX столетия становится, таким образом, при всех многообразных вариациях ее, всеобщей темой «утраты иллюзий», названной русским писателем «обыкновенной историей». Иначе звучит эта тема в горьковских рассказах, что связано и с иной исторической действительностью, и с иными представлениями об идеале, и с принципиально иным — хотя и в самой начальной стадии его формирования — социальным обликом горьковского романтика. Внешне и здесь действительность торжествует над грезой. Но сокровенный смысл романтической темы — в противоположном: в утверждении мечты о прекрасном человеке и новых отношениях между людьми как мечты р е а л ь н о й. Спадают лишь «светлые покровы юношеского романтизма» (11, 315), т. е. все незрелое, «книжное», проистекающее от недостаточного знания жизни, но не развенчивается от соприкосновения с действительностью самое существо мечты.

Интересны в этом смысле такие рассказы, как «Гривенник», «Счастье» и «Герой», в которых тема «юношеского романтизма» является основной. Интересны они и потому, что позволяя говорить о новом характере героя, сохраняют в то же время внешнюю традиционность в раскрытии романтической темы (мотив «утраты иллюзий»). В сборнике «По Руси» они выделяются в своеобразный цикл, любопытный даже самим расположением рассказов внутри этого небольшого целого. В первом из них, «Гривеннике», фантазии и грезы тринадцатилетнего подростка, еще очень детские и наивные, не выдерживают соприкосновения с жизнью. Но они оживают снова в юношеские годы героя — в рассказе «Счастье»; опять «опровергаются» действительностью и опять возникают в рассказе «Герой», в начальный период творческой деятельности рассказчика. Они рушатся и здесь, однако финал «Героя» снова звучит утверждением веры в человека.

И это не донкихотство. Романтическая мечта «проходящего», незрелая в своем конкретном выражении, глубока по внутреннему содержанию. Она не оправдывает себя потому, что часто обращается не на тех людей и не на те явления, которые достойны ее (откровенное мещанство в рассказе «Гривенник»; «интеллигентное» мещанство в рассказе «Счастье»; столкновение с пошлым и подлым человеком, преображенным на короткое время в «праведника» необузданной фантазией «проходящего»,— рассказ «Герой»). Дело, таким образом, не в содержании мечты, а в «применении» ее. Суть конфликта — не в принципиальной несовместимости романтической мечты со в с я к о й действительностью, как это нередко было в литературе прошлого, а в несоответствии между высокой мечтой и д а н н о й действительностью, не приемлющей ничего высокого. Но герой убежден, что «чистое, красивое» все-таки существует, что он «должен найти его» (11, 311), что его мечта может быть осуществлена в другой действительности, которой он пока еще не видит, но которая — он убежден — настанет. И поэтому, несмотря на многочисленные «утраты иллюзий», герой свято хранит веру в прекрасное будущее человека.

Эта мечта еще лишена определенного конкретно-исторического содержания, но она вдохновлена верой в огромные духовные силы своего народа. Об этом хорошо сказано в рассказе «В ущелье», где автобиографический герой воссоздает перед своим мысленным взором образ Родины — широкой, бесконечно просторной земли, в которой живут и трудятся люди, упрямые в своей жизнеспособности и неутомимые в своем жизнелюбии.

Именно из наблюдений над жизнью людей труда и рождается тот общий философски-светлый взгляд на человека, на его высокое призвание, о котором, например, говорит «проходящий» в стихотворении, проникнутом романтикой:

В этом светлом солнца храме
Мы и боги и жрецы.
Нами жизнь творима, нами!..

(11, 137)

Восприятие природы героем глубоко оптимистично. Мир природы — это олицетворение прекрасной, вечно творящей жизни, «скрытой гармонии нетленных сил земли» (11, 189). А человек как бы частица стройного мирового порядка; он способен охватить своим неукротимым духом всю вселенную, и тогда даже сама земля начинает казаться ему «маленькой, как человечье сердце» (11, 206).

Зрелище жизни природы, где все гармонично и согласно, вызывает у «проходящего» приблизительные поэтические аналогии с человеческой жизнью, о которой он мечтает. Восхищаясь красотой внешнего мира, он мечтает в то же время о другой, «новой красоте» земли, оплодотворенной и украшенной творческим трудом людей («Калинин»).

Итак, горьковский «проходящий» — особый тип романтика. «Юношеский романтизм» автобиографического героя еще лишен опоры на конкретные общественные силы. Это оптимистическое мироощущение человека из народа, еще не нашедшего себя. Но в его основе — мечта реальная и социально ценная в своем существе.

Своеобразный романтический склад присущ автобиографическому образу и в других произведениях Горького этого периода. Герой автобиографического рассказа «Случай из жизни Макара» (1912) отчаялся и решился на самоубийство потому, что находил высокое и прекрасное только в книгах, но не видел в жизни. Лишь после встречи с навестившими его в больнице чудесными рабочими людьми он понял, что заблуждался, убедился в том, что источником подлинных ценностей является сама жизнь. «Книжная» вера уступила место «реальному» романтизму, вере в «силу жизни».

В автобиографическом рассказе «Музыка» (1913) подхватывается другой мотив романтической темы — отношение к красоте. Глубокое, сильное и непосредственное восприятие музыки становится здесь чертой социальной характеристики автобиографического героя, выявляя его бесспорное преимущество перед чуждыми красоте жизни представителями господствующего класса.

Из всего сказанного о романтизме «проходящего» становится понятным закономерность появления такого образа на более позднем этапе творчества писателя. У раннего Горького отчетливо выделяются два типа произведений: романтического и реалистического плана, несмотря на наличие существенных связей между ними (о некоторых из них мы говорили выше). И это вполне закономерно. Ввиду неоформленности и нечеткости общественных идеалов писателя они преимущественно выражались в условной, обобщенной форме (романтические легенды, сказания и пр.); наоборот, собственно реалистические произведения концентрировали главным образом критический пафос Горького.

Различие это, разумеется, не абсолютное. И в вещах реалистического характера писатель стремился к изображению положительных ценностей жизни. Но сами эти позитивные начала окружающей действительности не складываются еще у Горького в образ безусловно положительной цельной и гармо-

ничной личности, подобно той, которую изображал он в произведениях романтических. Это чаще всего неосуществленные возможности, отдельные светлые качества, противоречиво сочетающиеся в человеке с другими, отрицательными свойствами (рассказы о босяках и др.). В раннем автобиографическом образе положительное начало выражено сильнее, нежели в других реалистических образах этого времени, но и он отягощен значительными противоречиями. Того могучего пафоса утверждения, который был свойствен герою романтических легенд Горького, еще не было у героя автобиографического.

С формированием в творчестве Горького принципов социалистического реализма поэзия идеала становится в его произведениях чертой самой современной художнику действительности, «романтическое» — приметой реального. Новые идейно-художественные позиции обусловили и более углубленное изображение прошлого. В автобиографическом герое рассказов «По Руси» усиливается положительное содержание и прежде всего в плане устремленности к будущему, исторической перспективности образа. Именно это и призвана подчеркнуть щедро введенная в повествование романтическая тема с ее пафосом оптимистической мечты и утверждения положительных ценностей жизни. Ведь не случайно, что не в раннем автобиографическом герое, а именно в «проходящем» вновь воскресают черты наиболее положительного романтического героя Горького — Данко, но черты видоизмененные: «романтическое» становится здесь особенностью миросозерцания конкретно-исторического типа.

* * *

Новые идейно-художественные принципы творчества Горького во многом определили и с т и л е в о е своеобразие сборника «По Руси». Для стиля горьковских рассказов характерно отчетливо выраженное соединение двух планов: основного — объективно-эпического и субъективно-лирического.

Обширный лирический план рассказов «По Руси» складывается из разного рода отступлений, эмоциональных оценок, лирико-философских размышлений и деклараций, пронизывающих повествование. Сюда относятся и большие лирические зачины («Книга», «Герой», «Вечер у Шамова»), и лирические концовки рассказов («Женщина», «Гривенник»). Это и пространные рассуждения по ходу действия: о «неудавшемся человеке» («Губин»); о «маленьком-великом» человеке и жизни, побеждающей смерть («Покойник» и др.), и бесчисленное множество кратких и разнохарактерных высказываний, которые часто своеобразно комментируют объективированное описание.

Нередко горьковская фраза представляет собой двуединое целое, где объективный образ явления дан в неразрывной связи с высказанным к нему отношением со стороны рассказчика: «По камням прыгает, поет струя светлой и живой, как ртуть, воды, в ней весело кувыркаются осенние листья — чудесно!» (11, 15. Итак, лирический план становится одной из форм оценки действительности, изображенной в рассказах Горького.

В ряде случаев он приобретает специфическую языковую окраску — используются элементы романтической стилистики [27]: подчеркнутая образность и метафоричность языка, иногда ритмизированного (например, лирические отступления в «Женщине», «Калинине»), торжественно-патетическая («Покойник») или сгущенно-эмоциональная лексика («И дьявольское однообразие песни жутко сливалось в единый стон с пустотой нищей земли» — 11, 397), частые восклицательные и риторически-вопросительные интонации («Хочется спросить кого-то, спросить гневно: „Зачем все это? Кто смеется над людьми, искажая их?“» — 11, 258; «Неужели небо и звезды для того, чтобы прикрыть эту жизнь? Такую?» — 11, 42) и т. д.

Нет нужды более подробно останавливаться на этом. Ряд ценных наблюдений о лирической струе сборника «По Руси», о назначении элементов романтической стилистики был уже сделан в отмеченной выше статье Л. М. Поляк, впервые указавшей различные стилевые планы в рассказах Горького. Для целей настоящей работы важно ответить на другой вопрос. Свидетельствуют ли отмеченные особенности стиля (в частности, использование романтической стилистики) об элементах романтического м е т о д а в сборнике «По Руси»? Нарушают ли они многообразную и сложную, но е д и н у ю р е а л и с т и ч е с к у ю природу стиля горьковских рассказов?

Для ответа на эти вопросы очень важно, в частности, что рассказчик, с которым непосредственно связан лирический план сборника, является не только субъектом повествования, но и объектом изображения. Как мы отмечали, это — вполне самостоятельный образ формирующегося положительного героя, отличного от автора. Писатель в ряде случаев как бы специально «предостерегает» нас от отождествления автора с автобиографическим героем, и тогда рядом с голосом рассказчика появляется собственно авторский голос, указывающий на расстояние между ними. Так, внезапно «прорывается» авторское «я» в рассказе «Книга» при описании эпизодических настрое-

---

[27] В моей диссертации о сборнике «По Руси» (отмеченной выше) есть известная недооценка элементов с о б с т в е н н о р о м а н т и ч е с к о й с т и л и с т и к и в этих рассказах.

ний рассказчика: «Смешно вспомнить об этом теперь, но в те дни я искренно страдал и боялся чего-то...» (11, 288). В рассказе «Вечер у Шамова», например, с самых начальных фраз («Мне двадцать один год. Я чувствую себя на земле неуютно и непрочно».— 11, 240) [28] и до конечной фразы («Со мною что-то случилось,— такая тоска сжимает сердце, такая тоска...» — 11, 250) — все подчеркнуто изображается через восприятие самого юного мечтателя, еще «мучительно неясно» разбирающегося в людях. Так же и в рассказе «На Чангуле».

Таким образом, лирический план сборника «По Руси» — это не собственно авторский план. Он выражает мироощущение одного из героев горьковской книги, рассказчика, во многих отношениях близкое автору, но тем не менее никоим образом не исчерпывающее авторской оценки действительности, а иногда и расходящееся с ней.

Тенденция объективировать все «субъективное» выдержана в рассказах «По Руси» очень последовательно.

Примечательно, что в «орбиту» «проходящего» включаются такие элементы повествования, которые — даже в рассказе с самостоятельным образом повествователя — все же исходят часто от самого автора. Это, например, общего характера рассуждения, не связанные непосредственно с развитием действия. В сборнике «По Руси» подобные рассуждения, выражая авторский взгляд на вещи, в то же время поставлены в прямую зависимость от времени изображаемых событий, от тогдашних впечатлений и настроений самого «проходящего». Например, обобщающее философское рассуждение о бессмертии трудовых людей возникает в рассказе «Покойник» как конкретное жизненное впечатление героя-рассказчика: «„Всех питатель“ лежит предо мною, обложенный сухими пахучими травами, я смотрю сквозь дрему в его темное загадочное лицо и думаю о человеке, который не одну тысячу раз прошел по своей полосе на этой земле, в заботе о том, чтобы мертвое претворилось в живое» (11, 224). Так и в других случаях.

Показательно, что с образом «проходящего» связаны даже описательные элементы повествования (пейзажи, городские виды и др.), которые обычно также являются собственно авторской «монополией». Приведем, например, следующее место из рассказа «Губин»:

«Эти желтые четыреугольники (городские здания.— *В. К.*) — как бубновые тузы на спине арестанта, серые полосы

---

[28] Изложение в настоящем времени характерно для всего рассказа. Это как бы приурочивает время повествования ко времени событий, давая понять, что повествование «ведет» именно «проходящий», а не автор.

улиц — точно глубокие складки в пестрых лохмотьях изношенной, пыльной, выцветшей одежды. В это утро сравнения рождаются печальные — должно быть, потому, что всю ночь в душе моей неуемно пела грусть о другой жизни» (11, 51).

Мы видим, что даже изобразительные средства этого описания, с характерной для рассказов «По Руси» яркой метафорической образностью и субъективной окрашенностью, целиком «подсказаны» преходящими настроениями рассказчика («в это утро»).

В других случаях связь характера описаний с переживаниями автобиографического героя не отмечена столь прямо, но косвенное указание на нее, как правило, всегда имеется (например, описание деревенского пейзажа, с которого начинается рассказ «Ералаш»). В частности, эта связь подчеркивается (например, в «Женщине», «Калинине») настоящим временем и формой второго лица единственного числа, указывающей на присутствие рассказчика:

«Летит степью ветер и бьет в стену Кавказских гор; горный хребет — точно огромный парус, и земля — со свистом — несется среди бездонных голубых пропастей, оставляя за собою изорванные ветром облака...

Так ясно ч у в с т в у е ш ь бег земли в пространстве, что трудно дышать от напряжения в груди, от восторга, что летишь вместе с нею, красивой и любимой» (11, 124—125).

Сделаем краткие выводы. Как видно из сказанного, в сборник «По Руси» вводится субъективное лирико-романтическое начало, причем иногда значительно более широко и щедро, нежели в реалистические автобиографические произведения раннего периода. Но подобно тому, как в идейном плане «романтическое» становится чертой миросозерцания реалистического героя, так — в стилевом плане — «романтическое» включается в реалистическую образную систему сборника «По Руси», становясь одним из органических элементов ее. Субъективное начало в ранних р е а л и с т и ч е с к и х произведениях указывало на наличие в них и стилевой традиции р о м а н т и ч е с к о й прозы, поскольку в творчестве 90-х годов герой-рассказчик и автор еще не резко обособлены друг от друга. «Субъективное» в стиле рассказов «По Руси», выражая иногда и авторскую точку зрения, тем не менее выполняет прежде всего функцию характеристики героя, «отделенного» от автора гораздо отчетливее, чем в раннем творчестве. Само «субъективное» становится таким образом явлением «внешней» действительности, подлежащим художественному исследованию. Так и в стилевых особенностях рассказов «По Руси» проявилось своеобразие второго автобиографического цикла, восходящее к новым идейно-художественным принципам писателя.

3

Третья большая группа автобиографических произведений создана Горьким уже после Великой Октябрьской социалистической революции, в начале 20-х годов. Тема героя снова широко развертывается писателем в цикле «Автобиографических рассказов» («Время Короленко», «В. Г. Короленко», «О вреде философии», «Сторож», «О первой любви») и в повести «Мои университеты», первоначально включавшейся в этот цикл, но затем ставшей заключительной частью автобиографической трилогии.

Рассказы 20-х годов, время действия которых отнесено также к 80-м — 90-м годам прошлого века, обогащают образ героя новыми сторонами. Созданные в послеоктябрьский период, они отличаются значительно большей социальной определенностью и четкостью в характеристиках как отдельных лиц, так и общественных явлений. Не случайно в этой связи постоянное стремление писателя подчеркнуть, что его рассказы носят характер воспоминаний о давно прошедшем. И дело здесь не только во времени; это, прежде всего, социально-исторический рубеж. Установка на «мемуарность» значительно ярче выражена в рассказах 20-х годов, чем в прежних горьковских автобиографиях. Она подчеркнута разнообразными стилевыми особенностями повествования.

Так, если в сборнике «По Руси» повествование шло почти исключительно от лица самого героя, «проходящего», с точки зрения его тогдашних настроений (прямые собственно авторские высказывания возникали лишь эпизодически), то в рассказах 20-х годов повествует именно сам вспоминающий автор, как бы рассматривая со стороны поступки автобиографического героя. Уже в произведениях 90-х годов мы встречались со своеобразным «раздвоением» повествователя на собственно автора и автобиографического героя. Но там они еще очень близки между собой, еще недалеко «отстоят» друг от друга во времени; поэтому мотив «раздвоения» указывал, в основном, на противоречия одного лица. В рассказах 20-х годов автор и автобиографический герой подчеркнуто обособлены. Автор постоянно и настойчиво стремится показать, что все, связанное с автобиографическим героем,— это далекое прошлое, в каких-то сторонах близкое ему и сейчас, но в очень многом преодоленное:

«...Я тогда еще неясно понимал, что в России запрещено «сеять разумное, доброе, вечное» (15, 75);

«Это было тридцать лет тому назад, и я вспоминаю об этом с улыбкою в душе» (15, 114);

«В ту пору мне нравились парадоксы, как мороженое мальчику» (15, 117) и т. д. и т. п.

В отдельных случаях, когда романтические настроения молодого героя приобретают особо выспреннюю форму, используются даже кавычки, как бы «зримо» отделяющие героя от автора:

«Я ушел от него в прекрасном, лирическом настроении,— вот передо мною открываются „врата великих тайн“» (15, 57);

«...Говоря высоким стилем, я страдал тогда „фанатизмом знания“...» (15, 72).

Автобиографический герой идет верным путем. В то же время его активное отношение к действительности еще не опирается на отчетливо продуманные убеждения. Часто это смутные догадки, неоформленные ощущения, прозрения, нащупывающие истину, но еще не утвердившиеся в ней. Важная функция автора в рассказах 20-х годов и заключается в прояснении не до конца осознанных взглядов автобиографического героя, в своеобразном переключении их из области эмоций и чувствований в сферу логически завершенной мысли. С этим связаны характерные для стиля рассказов 20-х годов публицистически отточенные формулировки, раскрывающие то взаимоотношения различных общественных течений, то драму отрыва интеллигенции от народа, то значение деятельности Короленко и т. д. И в каждом отдельном случае ясно, что эти формулировки принадлежат самому писателю, что первоначальные настроения автобиографического героя являются здесь лишь исходным пунктом, что они получили законченную форму уже в итоге многолетних размышлений автора.

Подчеркнутая функция автора как мемуариста обусловливает и некоторые, характерные для мемуарной прозы, способы воспроизведения действительности: в отличие от прежних автобиографических произведений, в рассказах 20-х годов приемы описательной характеристики явлений от лица автора часто преобладают над непосредственной образностью, а рассказ о событии — над его прямым изображением.

Показательны и композиционно-сюжетные особенности. В некоторых произведениях из цикла «Автобиографических рассказов» («Время Короленко», «Сторож») совершенно отсутствуют сюжетные связи, характерные для жанра рассказа; отдельные разрозненные ситуации и внешне обособленные эпизоды объединяются в них исключительно единством авторской мысли.

Наконец, существенной чертой этих произведений, также отличающей их от прежних автобиографий и особенно ярко выявляющей их мемуарный характер, является тенденция свести к минимуму элементы художественного вымысла. Повествование строится на достоверных фактах горьковской биографии и общественной жизни 80—90-х годов. Документаль-

ность сказывается не только в характеристике различных общественно-литературных явлений эпохи, современных Горькому, но и в точной передаче имен, названий, фамилий (как правило, с инициалами). Впервые в рассказах 20-х годов автобиографический герой (даже в повествованиях интимно-личного характера — таких, как рассказ «О первой любви») фигурирует под своей собственной фамилией Пешков.

Но говоря о «мемуарности» автобиографических произведений Горького 20-х годов, мы, естественно, исходим из того, что перед нами не обычные воспоминания, а художественные мемуары, предполагающие наличие художественного обобщения. Оттого, что это обобщение возникает не на почве вымысла, а на основе исторически-достоверных фактов, оно не становится менее емким. Ведь и объединяет в единое целое эти очень разнохарактерные произведения не принцип хронологической последовательности фактов биографии человека (что отличает типичные мемуары и чего здесь именно нет), а широкая, социально-историческая проблема. Это — проблема героя и интеллигенции. (По замыслу Горького, автобиографические произведения 20-х годов должны были составить часть книги «Среди интеллигенции».) В предыдущих автобиографических циклах обращение к этой проблеме носило крайне эпизодический характер. Кроме того, взаимоотношения между героем и средой интеллигенции раскрывались там преимущественно в психологическом плане (например, «Вечер у Шамова» из сборника «По Руси»). В рассказах же 20-х годов воспроизводится прежде всего атмосфера идейной жизни конца прошлого столетия. Лица, изображенные тут, как правило, связаны с определенными идейными течениями буржуазно-демократического характера: народничеством и др.

В произведениях 90-х годов и позже в сборнике «По Руси» был изображен — с разной степенью глубины — процесс формирования нового положительного героя действительности в результате активного соприкосновения с жизнью народа. В рассказах 20-х годов этот же процесс изображен с другой стороны — как зарождение прогрессивной социальной мысли нового типа в результате постепенного преодоления старых форм демократического миросозерцания. Если в предыдущих циклах акцент был сделан на том, к чему идет новый герой, то в автобиографических произведениях 20-х годов внимание писателя сосредоточено на изображении того, от чего он отходит. В противопоставлении рождающегося в муках нового социального мироощущения отживающим формам «интеллигентского» сознания и заключен идейно-композиционный фокус этих рассказов.

Разношерстен и многолик, но в то же время отмечен общими чертами мир интеллигенции, противостоящий автобиографическому герою. Большинству из представителей этого мира присуща неполноценность духовного облика, объясняемая в конечном счете одной причиной — пропастью, отделяющей их от народа. По преимуществу все они «разнообразно хорошие люди», но в то же время «чужие в своей родной стране» (15, 27). В рассказе «Сторож» писатель говорит о разъединенности «творческих сил жизни» в России того времени, рисуя, с одной стороны, драматические картины жизни «стихийной», лишенной света разумной мысли («бессмысленно и безысходно мечется сила инстинкта».— 15, 81), с другой,— не менее тягостные картины бесплодной, оторванной от народной почвы жизни интеллигенции («бьется обескрыленной птицей разум».— Там же).

К людям «бескрылого» разума относятся и убежденные, и скептики.

Убежденные — это народники, «хранители заветов героической эпохи», «учителя и наставники» автобиографического героя, те, кто с пеной у рта рассуждают о «запросах народа и обязанностях интеллигенции», о «гнилой заразе капитализма, который никогда — никогда! — не проникнет в мужицкую, социалистическую Русь» (15, 17), о Михайловском, Спенсере и роли личности в историческом процессе (15, 80). Они пленены книжной догмой, они неисправимые утописты, они бесконечно далеки от понимания подлинной сущности народа. Именно следствием этого является ущербность их духовного мира, то спутанного и противоречивого, то причудливо одностороннего. Скупыми, но выразительными штрихами показано это писателем и в суммарных характеристиках (например, «ададуровцы» из рассказа «Сторож»), и в лаконичных, эскизных зарисовках отдельных лиц (Сведенцов — «Время Короленко», Старостин-Маненков — «Сторож»).

В рассказах Горького изображены и другие представители интеллигенции. Умные, честные, проницательные люди, они поняли ограниченность «святых» идеалов народников, но, не обретя других идеалов, пришли — в той или иной степени — к духовному кризису.

Таким изображен, например, талантливый писатель и чудесный человек Каронин («Время Короленко»), замученный жизнью, задумавшийся над ее противоречиями, на которые у него нет ответа:

«— Может быть и так,— говорил он, выдувая из ноздрей густейшие струи дыма папиросы, снова глубоко вдыхал дым и, усмехаясь, оканчивал:

— А может быть и не так...» (15, 6).

Химик Васильев, друг молодого Горького («О вреде философии»), умница, талантливый, «прекрасный человек, великолепно образованный» (15, 53), заражен скептицизмом к возможностям человеческого познания, ко всем окончательным решениям. Он склонен считать идеализм и материализм «равноценными заблуждениями разума» (15, 56). «Я заметил, что он, как Сократ, говорит вопросами» (15, 52).

Автобиографический герой рассказов 20-х годов противостоит как ортодоксам веры, так и разуверившимся. От «хранителей заветов», утопистов, узких догматиков он отличается широтой своих — пока еще неоформленных — запросов. Снова возникает в этой связи мотив преодоления «книжной мудрости». Раскрывается этот мотив более отчетливо, чем в рассказах 90-х годов: через прямое противопоставление автобиографического героя самим носителям «книжной мудрости». Молодой герой болезненно ощущает свое духовное раздвоение. Рассудком он еще склонен принять «книжные» теории и «искренно уважать» их проповедников. Но все существо его стихийно бунтует против навязываемой ему догмы: «...в этом кипении идей я не находил ничего „по душе“ для меня» (15, 26). Он еще стремится петь в унисон со своими учителями, но делает это, насилуя себя (15, 27).

Он так определяет основную причину своих духовных страданий: «Меня мучили противоречия между книгами, которым я почти непоколебимо верил, и жизнью, которую я уже достаточно хорошо знал» (15, 26). Ортодоксы народничества также ощущали это противоречие, но разница заключалась в том, что они не «мучились». По их представлению, так и должно было быть: ведь не идеалы основываются на жизни, а, напротив, действительность формируется в соответствии с идеалами интеллигенции. Нет, жизнь должна быть первым учителем человека — таково непреклонное убеждение автобиографического героя, ведущее его в противоположную сторону от правоверных наставников.

Мотив столкновения героя с «книжной мудростью» заостряется в рассказе «О вреде философии». Автобиографический герой ощущает «неодолимую потребность» понять сущность мира. Но знакомство с различными философскими книгами — и особенно с системой Эмпедокла — производит неожиданный эффект: приводит его к состоянию, близкому сумасшествию, вызывает в его разгоряченном мозгу устрашающие видения и кошмары. Но в этом болезненном потрясении заключалось нечто более глубокое, чем проявление необузданной фантазии юноши. Ведь при всех своих положительных сторонах философские системы, возбуждая воображение своими исполинскими

масштабами, не содержали ответа на самый важный и неотложный вопрос, мучивший героя: как жить? [29] Духовный кризис от соприкосновения с концентрированной «книжной мудростью» был поэтому преувеличенным по форме выражения, но закономерным по своей сути.

Постепенно разочаровываясь в преподносимых ему теориях, не зная еще, что противопоставить им, автобиографический герой тем не менее не поддается скептицизму. От изверившихся он отличается своим романтизмом. Романтическая тема «проходящего» вновь возникает в рассказах 20-х годов. Как романтика воспринимают автобиографического героя окружающие, романтиком неоднократно называет он сам себя, мечтателя, проникнутого «трепетным ожиданием необыкновенного» (15, 100), помышляющего «о каких-то великих подвигах, о ярких радостях жизни» (15, 78). Но это не та красивая и бездеятельная утопия, в основе которой лежала утешительная ложь о мужичке. Не претендуя на социальные «откровения», романтизм горьковского героя характеризуется страстной мечтой о прекрасном будущем людей, а, главное, пафосом активного деяния во имя осуществления этой мечты. Его романтизм изображен как антитеза духовному скептицизму «интеллигентского» сознания, как свидетельство не только юности героя, но исторической молодости того нового формирующегося мироощущения, выразителем которого он является.

На этом контрасте построен рассказ «О первой любви». Е. Б. Тагер убедительно показал, что рассказ «представляет собой своеобразную цепь скрытых, внешне не проявляющихся, но тем не менее драматических столкновений различных взглядов на мир...» [30]

Немало располагающего в том отношении к жизни, которое свойственно его героине. Она отчетливо ощущала людскую пошлость, ей были присущи вкус и чувство изящного. В самых тяжелых условиях она умела сохранять ценную черту —оптимизм, не показывая, что ей трудно, не погружаясь в свои горести, в отличие от многочисленных интеллигентских нытиков. Но ее «иммунитет» против жизненных невзгод обнаруживался и со своей отрицательной стороны. В нем была заметная доля ущербной жизненной философии примирения с действительностью: жизнь низменна и груба, и этого не изменишь; нужно лишь стараться смягчить «для себя» ее неискоренимую грубость. И героиня рассказа подчас превращала жизнь

[29] Е. Б. Тагер, на наш взгляд, совершенно верно усматривает глубокую мысль этого рассказа (при всей его внешней анекдотичности) в требовании «мировоззрения реалистического и действенного». См. Е. Тагер. Автобиографические рассказы Горького 20-х годов.— «Горьковские чтения. 1949—1952». М., Изд-во АН СССР, 1954, стр. 294.

[30] Там же, стр. 296.

в занимательную игру, в которой было значительно больше простого любопытства, чем подлинной заинтересованности в людях: «В ее отношении к жизни было нечто сродное вере ребенка в безграничную ловкость фокусника: все показанные фокусы интересны, но самый интересный еще впереди» (15, 120).

Автобиографическому герою глубоко чуждо отношение к жизни как к забаве: «Для меня жизнь была серьезной задачей...» (15, 119). Приспособлению к окружающей действительности он противопоставляет убеждение в том, что существующие отношения между людьми противоестественны и что человек достоин лучшего. Автобиографический герой страдает, сомневается, драматически воспринимает действительность, и тем не менее в его мироощущении неизмеримо больше света, простора и подлинной правды о человеке, чем в устойчивом оптимизме его спутницы, который, при всех его «симпатичных» сторонах, в сущности бесперспективен. Его «романтическая» правда, недоступная любимой женщине,— есть правда высоких требований к жизни. И именно в этом смысле противопоставлен он героине рассказа.

С подобной же проблематикой столкновения «романтической» правды и «реалистического» отношения к жизни мы встречались уже в рассказе «Счастье» из сборника «По Руси». Но там «проходящему» противостояла откровенная мещанка; ее «реалистическая» правда была типично обывательской «философией». Образ женщины из рассказа «О первой любви» неизмеримо многограннее; в ней много привлекательного, и тем не менее, автобиографический герой усматривает «непримиримое различие» между собой и героиней рассказа. Это показательно, потому что еще более оттеняет принципиально новое качество его мироощущения.

Но автобиографический герой не только идейно отталкивается от окружающей его среды. Наряду с людьми, в той или иной мере чуждыми герою, в рассказах 20-х годов запечатлены и положительные типы интеллигентов. Мы имеем в виду, прежде всего, созданный в двух первых произведениях цикла «Автобиографические рассказы» образ замечательного русского писателя-гуманиста Владимира Галактионовича Короленко, изображенного Горьким как пример литератора, гражданина, человека. Короленко является уже не мнимым, а подлинным наставником автобиографического героя.

В нашу задачу не входит целостный анализ образа Короленко, созданного Горьким, а в основном лишь тех сторон этого образа, которые важны для понимания автобиографического героя. В этом смысле привлекает внимание одна черта Короленко, которую постоянно подчеркивает Горький,— его спокойствие. Им веет от всего облика писателя, похожего на «волж-

ского лоцмана» своей коренастой, «плотной, широкогрудой фигурой», зорким взглядом умных глаз. Спокойствие Короленко — выражение его оптимизма, уверенности в себе, свидетельство цельности его духовного облика, в котором «чувство и разум, гармонически сочетаясь, возвышаются до глубокой, религиозной страсти» (15, 50). Короленковская цельность была резким диссонансом в среде людей, отличающихся противоречивой запутанностью своей духовной жизни — печального следствия отрыва от народа, от практического дела. Гармоничность же Короленко возникала на основе характерного для его жизни синтеза мысли и претворения ее. «Книжной мудрости» народнических ортодоксов противостоит у Короленко пафос деяния:

«...Я торопливо спросил его: почему он такой ровный, спокойный?

Он надел шляпу, взглянул в лицо мне и, улыбаясь, ответил:

— Я знаю, что мне нужно делать, и убежден в полезности того, что делаю» (15, 30).

Сам Короленко в горьковском очерке так определяет задачу своей деятельности: «Упрямо, не щадя себя, никого и ничего не щадя, вносите в жизнь справедливость...» (15, 31). И благородной цели своей жизни писатель-гражданин оставался верен всегда, самоотверженно изо дня в день борясь с различными проявлениями несправедливости, социального угнетения, попрания человеческих прав, отдавая этой борьбе здоровье и силы, нередко поступаясь ради нее своими профессиональными писательскими интересами.

Деятельность Короленко приносила действительную пользу народу в противоположность отвлеченному народолюбию «интеллигентов-радикалов». «Я уверен, что культурная работа В. Г. разбудила дремавшее правосознание огромного количества русских людей»,— писал Горький (15, 50).

В произведениях 20-х годов Короленко, так же как и другие герои этого цикла, соотнесен с автобиографическим героем, молодым Горьким; но это сопоставление носит уже иной характер, оно выявляет как раз слабые стороны автобиографического героя. С мягким укором замечает Короленко молодому Горькому: «Вы... всегда какой-то взволнованный...» (15, 42). Сознанию своей силы и правоты,мудрой жизненной опытности писателя противостоят неустойчивость, неуверенность в себе, колебания и метания автобиографического героя, порожденные противоречивостью его духовных исканий. В период 80-х—90-х годов Короленко, в целом, безусловно «выигрывает» в сравнении с автобиографическим героем.

Но и тогда в этом сопоставлении была своя диалектика. Ведь само спокойствие Короленко таило и ограниченность.

Говоря о внесении справедливости в жизнь, как об основной задаче своей деятельности, писатель тут же указывал на пути осуществления этого: «Когда она (справедливость.— *В. К.*), накопляясь понемногу, маленькими искорками, образует большой огонь, он сожжет всю ложь и грязь земли, и только тогда жизнь изменит свои тяжелые, печальные формы» (15, 31). В социально-политическом плане это «накопляясь понемногу» означало предпочтение на ближайшие десятилетия мирных, «постепенных» способов борьбы перед методами революционными: «...беритесь за черную, легальную работу, за будничное культурное дело,— говорит Короленко.— Самодержавие — больной, но крепкий зуб, корень его ветвист и врос глубоко, нашему поколению этот зуб не вырвать,— мы должны сначала раскачать его, а на это требуется не один десяток лет легальной работы» (15, 38).

С другой стороны, в метаниях автобиографического героя, в самой его неуверенности и «взволнованности» было заключено и глубоко положительное начало: стихийное ощущение недостаточности способов борьбы, проповедуемых окружающими, в том числе и предлагавшихся Короленко «спокойных» методов, пафос коренного переустройства жизни:

«Мне хотелось какой-то разумной работы, подвига, бунта, и порою я кричал:

— Шире бери!

— Держи карман шире!— иронически ответил мне Н. Ф. Анненский (сподвижник Короленко.— *В. К.*), у которого всегда было в запасе меткое словечко» (15, 27).

Так, уже в 80-х — начале 90-х годов обозначилась перспектива частичного превращения в свою противоположность некоторых качеств двух героев автобиографического цикла,— сильных у Короленко, слабых у молодого Горького. Писатель намечает и реализацию этой перспективы. В конце очерка «В. Г. Короленко» изображена одна из последних встреч Горького и Короленко в Петербурге, отделенная рядом лет от первых встреч в Нижнем Новгороде. Автобиографический герой замечает серьезные изменения, происшедшие с писателем, и в первую очередь потерю той уверенности и устойчивости, которые, казалось, были неотъемлемы от него: «В. Г. поседел за эти годы, кольца седых волос на висках были почти белые, под глазами легли морщины, взгляд — рассеянный, усталый. Я тотчас почувствовал, что его спокойствие, раньше так приятное мне, заменилось нервозностью человека, который живет в крайнем напряжении всех сил души» (15, 47). Эта новая особенность облика писателя постоянно подчеркивается: «Впервые я наблюдал Короленко настроенным так озабоченно и таким усталым. Было очень грустно» (15, 49).

В период резкого социального размежевания, в преддверии революционных событий закономерно обнаружились ограниченность короленковского общедемократического миросозерцания, противоречия, ему присущие. Он по-прежнему оставался «великим гуманистом» с «неутомимой жаждою» «правды-справедливости», но в то же время «суровые формы революционной мысли, революционного дела, тревожили и мучили его сердце...» (15, 50). В обстановке приближающихся классовых боев он во многом утерял обычную зоркость взгляда и те точные ориентиры, которыми руководствовался ранее.

Что же касается автобиографического героя, то его эволюция представляла собою иную картину: молодой Горький и Короленко как бы поменялись местами. Предгрозовая общественная атмосфера оказалась для него тем воздухом, без которого он не мог жить. Именно здесь он окреп, обрел крылья, обрел уверенность, в значительной степени утраченную Короленко. Именно здесь автобиографический герой нашел, наконец, то единственное социальное учение, которое могло указать человеку пути движения вперед и которое оказалось недоступным для его прошлого наставника:

«Он (Короленко.— *В. К.*) выпрямил спину так, что хрустнули позвонки, и спросил:

— Что же вы — стали марксистом?

Когда я сказал, что — близок к этому, он невесело улыбнулся...» (15, 47).

Отношения между молодым Горьким и Короленко, изображенные с исторической достоверностью, носили, конечно, сугубо индивидуальный характер. Но в то же время в самой диалектике этих личных взаимоотношений, тенденции их развития отразились и общие закономерности глубоких идеологических процессов, происходивших в России этого времени и заключавшихся в размежевании демократической и социалистической идеологии, в зарождении социалистической идеологии нового типа.

Автобиографический герой может быть по праву поставлен в ряд наиболее идейно значительных горьковских образов, находящихся на магистральном пути творчества писателя.

Еще до Октября Горький создает классические образцы искусства социалистического реализма, в которых запечатлены эпические картины революционной борьбы народа, вдохновленного социалистической идеей.

Новаторские произведения писателя («Мать», «Враги», «Лето»), появившиеся в период первой русской революции и последующие годы, вызвали, как известно, ожесточенные нападки со стороны реакционной и буржуазно-либеральной критики,

твердившей о «конце» Горького, о падении его художественного таланта. Но характерно, что часть критики из того же лагеря забила отбой в следующий период творчества писателя, связанный, в частности, с созданием его автобиографических произведений. Теперь они говорили о том, что Горький возрождается, отказывается от своего «губительного» пристрастия к социал-демократическому движению, от тенденциозности. Вопиющее заблуждение это объяснялось, конечно, тем, что в этих произведениях, в отличие от произведений предыдущего периода, критика не находила непосредственно запечатленного социалистического идеала.

Но в том-то и заключалось своеобразие горьковского творчества, что необычайно разнообразное и широкое по своему тематическому диапазону, далеко не ограничивающее себя изображением открытой борьбы общественных сил, оно в то же время всегда, если не в прямой, то в опосредствованной, форме ставило проблему революционного обновления жизни. В частности, глубокое художественное исследование «стихийной» народной России, еще далекой от социальных бурь, предпринятое писателем в автобиографических произведениях, объективно имело и важное политическое значение: оно помогало уяснить социально-психологическую природу тех слоев общества, которые должны были стать союзниками пролетариата в грядущем революционном преобразовании жизни. И если говорить о новаторстве Горького, то нужно иметь в виду не только прямое изображение социалистического идеала в его наиболее отчетливых и завершенных формах; не меньшей заслугой писателя было проникновеннейшее изображение предпосылок этого явления, воспроизведение глубинных процессов русской жизни.

Автобиографический герой ряда горьковских произведений принадлежит к числу тех образов, которые с особой наглядностью воплощают диалектику общественного процесса, отход от старого и неодолимый, но всегда трудный путь к новому. Неповторимо индивидуальный, скупой по характеристике, он тем не менее вместил в себя большое конкретно-историческое содержание, воплотив зарождение нового типа общественного деятеля, нового типа социального мироощущения, отразив существенные черты важнейшей для России переходной эпохи, приведшей к торжеству социалистических идей.

А. Д. Синявский

ГОРЬКИЙ-САТИРИК

Для исследователя истоков советской сатиры огромный интерес представляет литературное наследие Горького. Обращение Горького к сатире было связано с его основными эстетическими требованиями, и прежде всего с его пониманием революционно-воспитательной роли искусства, которое должно будить общественное сознание и как могучая действенная сила способствовать преобразованию мира на новых, социалистических началах. В одном из ранних рассказов Горький так определяет задачу передового писателя современности: «Дремлет человек... И — никто не будит его. Дремлет он и — превращается в животное. Бич ему нужен и огненная ласка любви, вслед за ударом бича» (2, 206).

Эти слова помогают нам уяснить место и значение сатиры в творчестве Горького. «Огненная ласка любви» к человеку, страстное утверждение положительного идеала и резкая критика бесчеловечной буржуазной действительности, бич сатиры — вот две стороны его писательской деятельности, неразрывно связанные между собою и взаимно дополняющие друг друга.

В отличие от писателей, работавших преимущественно в области сатиры, Горький, как известно, широко пользовался средствами несатирического разоблачения, лишь в отдельных случаях и в некоторых произведениях прибегая к оружию резкого обличительного смеха. Сатира была для Горького одной из многих форм критики, возможным и распространенным, но далеко не единственным способом изображения действительности. Тем не менее форма сатирического осмеяния органически присуща творчеству Горького, который не расставался с нею на протяжении всего своего творческого пути, начиная

от ранних сатирических сказок и фельетонов и кончая статьями-памфлетами, написанными в последние годы жизни.

Тесная связь горьковской сатиры с другими, несатирическими формами критики отрицательных явлений жизни требует тщательного анализа для выявления средств и приемов именно сатирического разоблачения. Н. Г. Чернышевский метко назвал сатиру «крайностью» критического направления. Эта «крайность» заключается в том, что сатира предполагает резкое осмеяние, она бичует смехом и разоблачает смехом, пользуясь различными формами снижения, утрировки и т. д.

Обличительный смех проявляется в разных формах и приобретает разнообразные оттенки в зависимости от тех конкретных художественных задач, которые решает писатель в каждом данном случае. И в творчестве Горького наряду с произведениями, где стихия сатирического смеха проявляется свободно, полно, отчетливо (например, «Русские сказки»), мы сталкиваемся с произведениями, в которых осмеяние осуществляется в более осложненных формах. Так, в очерках-памфлетах «В Америке» сатирическое начало сочетается с трагическими тонами. У автора, рисующего страшные картины бесчеловечной буржуазной действительности, смех временами как бы застывает на губах, сарказм переходит в гневное обличение, в котором уже звучит не насмешка над врагом, а боль за человека, изуродованного капиталистическим обществом. В большинстве своих пьес Горький лишь в отдельных случаях прибегает к сатирическому осмеянию, в романе «Жизнь Клима Самгина» осмеяние носит скрытый характер, оно завуалировано подчеркнуто объективным тоном повествователя. Вот почему применительно к этим произведениям можно говорить лишь об элементах сатиры, о сатирической окрашенности некоторых эпизодов и образов, учитывая то обстоятельство, что критика отрицательных явлений ведется здесь преимущественно средствами несатирического разоблачения.

В истории русской и мировой литературы первые образцы сатиры социалистического реализма принадлежат Горькому. Его работа в этой области отличалась необычайной гибкостью, богатством средств сатирического разоблачения и осмеяния. Показать художественное многообразие горьковской сатиры, ее наиболее существенные качественные особенности — такова задача данной статьи. При этом проблемы историко-литературного порядка, освещение всех этапов становления и развития горьковской сатиры в полном ее объеме занимают здесь подчиненное место, и на передний план, естественно, выдвигаются вопросы сатирического мастерства, решаемые на материале лишь некоторых, с нашей точки зрения, наиболее интересных в этом отношении произведений.

1

Уже в 90-е годы Горький выступает как автор целого ряда сатирических произведений — сказок и рассказов («Разговор по душе», «Старый год», «Фарфоровая свинья», «О черте», «Еще о черте» и др.), а также многочисленных фельетонов, опубликованных за подписью «Иегудиил Хламида». Вместе с тем в творчестве начинающего писателя чрезвычайно остро ставится сама проблема сатиры: его волнуют вопросы о том, нужна ли сатира и в чем ее назначение, каково место сатирика в обществе и в литературе и т. д. Эти вопросы обычно рассматриваются Горьким в неразрывной связи с постановкой и осмыслением более общих эстетических проблем, касающихся художественного метода писателя. Каким должно быть истинное искусство, в чем призвание настоящего художника, какова роль современной литературы? — настойчиво вопрошал молодой Горький, и эти раздумья зачастую приводили его к мысли о сатире как одном из обязательных направлений литературной деятельности, как о необходимой составной части революционного искусства. В конечном счете вопрос о сатире неизменно упирался в решение тех больших эстетических задач, которые выдвигал Горький, формируясь как художник и отыскивая новые пути в искусстве.

Особый интерес в этом отношении представляет рассказ 1894 года «Об одном поэте». Из трех муз только одна — муза сатиры — может стать достойной подругой поэта, отвергающего и холодную красоту чистого искусства, и мягкий лиризм пассивно-мечтательного творчества. Герой горьковского рассказа, как известно, оказался слишком слабым, чтобы принять этот прекрасный и жестокий дар сатирического обличения, испугался той ответственности, какую налагает эта роль на художника, и погиб, истерзанный сомнениями, так и не найдя своего пути в жизни и в искусстве. Но симпатии автора явно склоняются в сторону третьей музы, которая обладает могучим средством «двигать людьми», изменять жизнь, направлять человечество к добру, истине, справедливости. При этом, что особенно важно подчеркнуть, в рассказе «Об одном поэте» необходимость, сила и значение сатиры осознаются Горьким в тесной связи с мечтою об активном героическом искусстве, устремленном в будущее. Муза сатиры предлагает свой дар поэту в ответ на его страстный призыв к борьбе, к подвигам, в котором отчетливо звучит голос самого автора:

«Нужны подвиги, подвиги! Нужны такие слова, которые бы звучали, как колокол набата, тревожили все и, сотрясая, толкали вперед. Пусть будет ясное сознание ошибок и стыд за прошлое. Пусть отвращение к настоящему будет беспокойной, острой болью и жажда будущего — страстным мучением... Мало

любить и смягчать; нужно ненавидеть и быть твердым. Все дело в том, чтобы, не забывая себя, помнить о других и, не унижаясь, возвышать.

— Я помогу тебе, я! — сказала третья муза.— Мои слова — как бичи и иглы терновника. Ничто так не двинет людей, как удары... Ты знаешь, еще в детстве мир услыхал в первый раз проповедь добра; он слышит ее до сей поры и все-таки остался, как и в детстве. Он колеблется, он все колеблется,— и не хуже ли он нынче, чем вчера? Попробуем же еще раз прогнать его сквозь огненных упреков и ядовитых уколов совести. Попробуем,— хотя трудно быть более сильным, чем Джонатан Свифт» (1, 334—335).

Эта связь между сатирическим и героическим искусством весьма характерна для творчества Горького. «Жажда будущего» вызывала «стыд за прошлое» и «отвращение к настоящему», романтическая мечта о «подвигах» требовала сатирических «ударов». Сатира (а шире — критика отрицательных явлений жизни) не была в горьковском понимании каким-то механическим «дополнением» к искусству, утверждающему положительные идеалы. Сатирическое разоблачение необходимо вытекало из активно-наступательной позиции художника. Оно порождалось и возбуждалось тем же героико-романтическим пафосом, каким были проникнуты «Макар Чудра», «Старуха Изергиль» и другие произведения Горького 90-х годов, составляющие магистральное направление его творчества в начальный период.

Широко известно, какое неотразимое впечатление произвел на Горького образ Сирано де Бержерака из героической комедии Э. Ростана. Этой пьесе Горький посвящает специальную статью, восторженно отзывается о Сирано де Бержераке в некоторых письмах. В этих высказываниях, как неоднократно отмечалось в критической литературе, ярко проявились романтическая настроенность писателя, его устремления к героическому в жизни и литературе. Но вместе с тем, и это представляет для нас особый интерес, образ Сирано де Бержерака в горьковском понимании был связан также с задачей сатирического обличения, которая привлекала напряженное внимание писателя уже в 90-е годы. Об этом свидетельствует, в частности, одно любопытное высказывание Горького в его письме Л. В. Средину, написанном в начале 1900 года:

«В дополнение рекомендую мой пасквиль, напечатанный в № 1 „Север[ного] курьера“ под заголовком „Пузыри“. Это — скверный, торопливо написанный, но искренний шум моего сердца. Вам не нравится мой второй черт? А мне — нравится — ибо он многих обидел. Мне страшно хотелось бы уметь обижать людей.

Был в XVII веке «комический поэт» и забияка Сирано де Бержерак (см. Ростана пьесу и Историю франц. литер. за это время), и этот Сирано сказал однажды:

Не выношу я лжи, и мне сказать приятно:
„Сегодня я нашел себе еще врага".

Хорошо бы иметь читателей-врагов, как Вы думаете? А еще хорошо бы родиться с солнцем в крови. Вот этот Сирано,— гасконец он был,— имел много солнца в крови. И он пел:

Дорогу, дорогу гасконцам!
Мы юга родного сыны,
Мы все под полуденным солнцем
И *с солнцем в крови рождены*...

Видите, как это красиво и сильно? Но — я, кажется, тоску на Вас нагнал? Простите! Я оттого так возопил, что очень уж мне жить хочется! Ненасытно хочется жить. Но однако что же такое — жить? Я думаю, что это занятие приятное, вроде танца — неутомимого и бешеного танца. Нужно так танцовать, чтоб всем кругом было весело, и для этого нужно чаще наступать ногой на всякую гадость жизни, на пошлость, чтобы она пищала и чтоб из нее сок брызгал» (28, 110—111).

Этот на первый взгляд неожиданный переход от сатиры (речь идет о двух сатирических произведениях «Пузыри» и «Еще о черте») к Сирано де Бержераку — глубоко закономерен для Горького. Романтически окрашенный образ Сирано являлся воплощением героического начала в жизни и в искусстве и одновременно служил символом непримиримой борьбы против всего косного, пошлого, мелкого. В единстве этих творческих устремлений складывался художественный метод писателя, героика предполагала сатиру.

Вот почему для творчества Горького 90-х годов, так же как для многих его произведений более позднего времени, характерно сочетание героических образов, романтически приподнятого стиля с гневным сатирическим обличением. Это сочетание проявлялось не только в том, что наряду с легендами и рассказами, прославлявшими красоту и величие человека, писатель создавал сатирические сказки и фельетоны. Зачастую в пределах одного произведения Горький совмещает героику и сатиру, легко переходя от насмешек, сарказма, пародии к возвышенно-патетическим, устремленным в будущее призывам («О Чиже, который лгал, и о Дятле — любителе истины», «Весенние мелодии» и др.). Большая часть сатирических произведений Горького 90-х годов была посвящена разоблачению различных идейных направлений, систем, теорий, с которыми сталкивался молодой писатель, отыскивая свое место в общественной и литератур-

ной жизни. Отметая враждебную ему идеологию, он создавал сатирические образы всевозможных носителей буржуазной философии, морали, эстетики. Его произведения зачастую строятся в виде обзора всякого рода ложных доктрин, подвергаемых осмеянию, пародированию («О Чиже...», «Фарфоровая свинья» и др.). В сатире Горького этих лет широкое распространение получает форма аллегории, которая в значительной степени привлекала писателя именно потому, что была, по его собственному признанию, «очень удобна как одежда идеи, как вместилище ее» [1].

Это активное участие Горького-сатирика в идейной борьбе 90-х годов имело большое значение для его дальнейшей творческой эволюции. Оно помогало формированию общественно-политических, философских, эстетических взглядов писателя, способствовало развитию его метода и мировоззрения.

Новым плодотворным периодом в работе Горького-сатирика стали годы первой русской революции. Именно в это время автор повести «Мать» и пьесы «Враги», во всей конкретности запечатлевший главного героя современности — революционера-пролетария, открывает широкий фронт борьбы против всех основных врагов рабочего класса и ведет ее средствами сатирического разоблачения. Предательская политика буржуазных либералов («И еще о черте»), философия идеализма и пессимизма («Мудрец»), деятельность царской администрации и верноподданнические чувства благонамеренных обывателей («Письмо в редакцию»), наконец, весь лагерь международной империалистической реакции («В Америке», «Мои интервью») — вот основные объекты горьковской сатиры 1905—1906 годов.

Ее многосторонняя направленность определялась в конечном счете тем важнейшим историческим обстоятельством, что русский пролетариат, от лица которого выступал Горький-сатирик, был главной силой в буржуазно-демократической революции и являлся передовым отрядом всемирного рабочего движения. Это положение русского рабочего класса в революции 1905 года, а также его роль на международной политической арене обусловили некоторые существенные особенности сатиры Горького в этот период: писатель не ограничивался критикой самодержавия, но повел ожесточенную борьбу и против либеральной буржуазии, а также против многочисленных врагов из лагеря мирового империализма.

Другой особенностью горьковской сатиры 1905—1906 годов была ее возросшая политическая конкретность, ее ярко выраженный политический характер. Политическая острота образов, созданных в этот период, отчетливо обнаруживается при сопо-

[1] М. Горький. Несобранные литературно-критические статьи. М., Гослитиздат, 1941, стр. 35.

ставлении их с более ранними сатирическими произведениями Горького. Одним из основных персонажей сатиры Горького являлся интеллигент-мещанин, порывающий с традициями русской демократии. Измельчание личности, духовная нищета, нравственное ничтожество буржуазного интеллигента выразительно раскрываются, например, в рассказе 1899 года «Еще о черте». Герой рассказа Иван Иванович Иванов не обладает ни одной сколько-нибудь значительной человеческой страстью: после операции, которую проделывает черт, помогая Ивану Ивановичу достичь «духовного совершенства», выясняется, что его душа — это «груда какой-то легковесной и совершенно неопределенной мешанины», не содержащей «ни одного чувства определенного, цельного, чистого от посторонних примесей».

Продолжением рассказа «Еще о черте» явился фельетон, написанный Горьким в 1905 году,— «И еще о черте». По содержанию, по своему жанру и построению эти произведения во многом близки друг другу. Тем яснее проявляется новое качество второго фельетона — черты политической сатиры. Теперь Иван Иванович — это не только жалкий, бездарный, духовно опустошенный интеллигент, каким он выступал в рассказе 1899 года. Это трусливый либерал кадетского толка, мечтающий захватить власть путем соглашения с самодержавием и больше всего на свете боящийся победы пролетариата. Современная политическая обстановка, общественная борьба эпохи, различные классы и партии в период революции 1905 года — вот предмет его беседы с чертом, носящей характер политической дискуссии. Рассуждения Ивана Ивановича пестрят ссылками на известные факты современности, цитатами из газет, лозунгами и положениями, которые имели широкое хождение в либерально-буржуазной среде [2].

[2] Примечательна, например, следующая деталь, указывающая, насколько точно воспроизводит здесь Горький политическую борьбу своего времени. «Значит, вы играете до 48, не более?» — спрашивает черт Ивана Ивановича. «Не могу же я играть в 89, согласитесь!» — отвечает тот (5, 454). Эта как бы вскользь брошенная реплика — не случайная фраза, а определенное выражение программы буржуазного либерализма. В статье «Чего хотят и чего боятся наши либеральные буржуа?» (сентябрь 1905 года) В. И. Ленин приводит высказывание буржуазного историка Виноградова, который заявил в «Русских Ведомостях» — в газете, кстати сказать, наиболее авторитетной и для героя горьковского фельетона: «Я не знаю, удастся ли еще России пройти к новому строю дорогой, близкой к тому пути, которым прошла Германия в 1848 году, но не сомневаюсь, что надо употребить все усилия, чтобы выйти на эту дорогу, а не на путь, избранный Францией в 1789 г.». Комментируя это выступление, В. И. Ленин писал: «Вот о чем думает больше всего русский буржуа: о неслыханных опасностях „пути" 1789-го года! Буржуа не прочь от пути Германии в 1848-ом году, но „все усилия" он употребит для избежания пути Франции» (Сочинения, т. 9, стр. 217); и далее: «Он пуще огня боится того пути, когда революция хоть на небольшое время одерживала

Конкретный фактический материал насыщает все повествование, сатирическая направленность которого заключалась не только в том, чтобы разоблачить ничтожную личность интеллигента-индивидуалиста, но прежде всего в том, чтобы раскрыть политическую сущность буржуазного либерализма, его контрреволюционную роль в период первой русской революции. Борьба большевистской партии, направленная на изоляцию буржуазных либералов, нашла в сатире Горького самое непосредственное отражение.

Ярким примером политической зрелости Горького-сатирика может служить и другой рассказ того же времени «Мудрец». Рассуждая о бессилии человека перед лицом смерти, об ограниченности его познания, мудрец выступает в качестве проповедника той пессимистической философии, разоблачению которой Горький уделял значительное внимание еще в своих ранних произведениях.

В рассказе «О Чиже, который лгал, и о Дятле — любителе истины» (1893) писатель высмеял распространенные в интеллигентской среде упадочные настроения. Он показал, что те унылые, безнадежные песни, которые поют вороны, порождены «внезапно наступившей серенькой и хмурой погодой» — общественно-политической реакцией. Эти песни, пародирующие декадентские стихи, во многом напоминают рассуждения мудреца из позднейшего рассказа Горького. Однако в рассказе о мудреце писатель более углубленно выявляет политическую функцию философии пессимизма и пассивности, показывая против кого она направлена. Он сталкивает мудреца с оратором, призывающим к революции, и с толпой рабочих, жадно слушающих эту речь. В такой обстановке проповедник пессимизма разоблачен как враг революционной борьбы, как политический противник рабочего класса.

В годы первой русской революции Горький создает целый ряд разоблачительных произведений, которые отличаются необычайной широтой обобщения, огромным охватом жизненного материала. Они принадлежат к числу лучших образцов горьковской сатиры и представляют особый интерес с точки зрения типизации явлений действительности средствами осмеяния.

В очерках-памфлетах, составляющих циклы «В Америке» и «Мои интервью» (1906), писатель развертывает действие

полную победу, и он жаждет всей душой такого исхода, вроде немецкого, когда реакция на долгие и долгие периоды одерживала полнейшую победу». «Он желает не победоносной революции, а неудавшейся революции» (там же, стр. 218). Вопрос о том, каким путем должна развиваться русская революция — «путем 1848 года» или «путем 1789 года», В. И. Ленин неоднократно ставил в своих работах 1905 года (см., например, статью В. И. Ленина «Революция типа 1789 или типа 1848 года?» — Сочинения, т. 8).

вокруг сравнительно небольшого числа образов, построенных обычно на минимуме наиболее существенных и резко подчеркнутых постоянных признаков. Это позволяет ему выделить и показать крупным планом самое главное в изображаемом явлении, заострить до предела разоблачительную тенденцию произведения. Таков, например, город Желтого Дьявола, ставший символом буржуазной Америки.

Золото — это сила, определяющая весь строй жизни, основанной на эксплуатации и угнетении. Вот почему образ Желтого Дьявола занимает центральное место в повествовании, и вся картина Нью-Йорка нарисована писателем с таким расчетом, чтобы выявить и подчеркнуть эту власть денег в буржуазном обществе. «Ком Золота — сердце города»; люди — «слепые орудия в руках Желтого Дьявола»; работая, они «жадно ловят, ищут, хватают» «мелкие пылинки» золота, а отдыхая,— отдают назад «золотую пыль». «Жадными толчками Золота» приведены в движение улицы, воздушные дороги, автомобили. Электричество — «ослепляющий свет расплавленного Золота» и т. д. Разрастаясь, эта развернутая метафора пронизывает образную ткань произведения и стягивает к одному центру основные нити повествования. В результате образ Желтого Дьявола становится обобщением громадной силы и широты, воспринимается читателем как воплощение империализма в целом.

Роль золота показана Горьким как бы в двух аспектах: золото движет жизнью города — одушевляет вещи; золото «сосет кровь и мозг людей», обесчеловечивает человека. Вот исходные точки для развития двух рядов образов, помогающих писателю раскрыть антигуманистическую сущность капитализма. Переплетаясь друг с другом, эти метафорические ряды создают резкие контрасты, которые и составляют основу гротеска в очерках об Америке. Город Желтого Дьявола предстает как некий «город-чудовище», где автомобили «крякают подобно жирным уткам», «угрюмо воет электричество» и огни «блестят, точно желтые глаза странных зверей», где «дома всасывают людей, одного за другим, в свои каменные внутренности», где «люди представляются червями» или «подобны болезнотворным микробам в желудке города». Эти гротескные образы и картины окрашены в мрачные, трагические тона. Боль, возмущение, гнев явно преобладают в этом цикле памфлетов над язвительной сатирической насмешкой.

Подчеркивая ничтожество рабов Желтого Дьявола, низведенных до уровня диких зверей, Горький противопоставляет им животных, более прекрасных и человечных, чем люди. «Ребенок тесно прижался к груди матери, скрестив на спине ее свои длинные тонкие руки с крошечными пальцами; мать крепко обняла его одной рукой... Глаза матери напряженно расширены...

Ребенок, прильнув щекой к ее груди, искоса, с холодным ужасом в глазах смотрит на людей» (7, 30—31). Так характеризует писатель обезьяну с детенышем, наделяя их человеческими чертами в отличие от тех «белокожих дикарей», которые способны «забавляться муками живого существа».

Это гротескное смещение планов — живые вещи, человечные звери, бесчеловечные люди — последовательно выдерживается Горьким на протяжении всех очерков из цикла «В Америке». Писатель не показывает здесь явления, свидетельствующие о борьбе американского народа против царства Желтого Дьявола, поскольку он не ставит своей целью дать в этих очерках всестороннее изображение Америки, а подчиняет все повествование одной задаче — показать страшную, уродующую человека силу золота. В соответствии с этой задачей центральный образ Желтого Дьявола и все другие тесно связанные с ним образы развертываются в единую и сложную систему метафор, выполняющих в произведении особо важную идейно-конструктивную функцию. Отдельные наблюдения и зарисовки из жизни Нью-Йорка они переводят в более общий социальный план. Город Желтого Дьявола — это не только один из американских городов, чей индивидуальный облик здесь запечатлен,— это предельно заостренный типический образ американского и, еще шире,— мирового империализма. Такая трактовка темы сказывается и на самом жанре произведения, для обозначения которого определение «очерк» является слишком узким. Путевые впечатления приобретают здесь ярко выраженные черты памфлета, где голос повествователя звучит как гневная инвектива.

Если в очерках-памфлетах из цикла «В Америке» громадное значение имеет метафорический образ, то иным путем Горький проводит разоблачительную тенденцию в цикле «Мои интервью». Отрицательные явления международной жизни здесь персонифицированы. В серии сатирических портретов, нарисованных писателем, представлен объединенный фронт империалистической реакции — от американского миллионера до русского царя. Но, как и гротескная картина города Желтого Дьявола, сатирические портреты в «Моих интервью» строятся в основном на резком подчеркивании немногих, главных, самых существенных признаков. Рисуя портрет империалистического хищника, Горький рельефно выделяет одну или несколько наиболее важных черт, гиперболизирует их и таким путем создает выразительный типический образ, по своей остроте и художественной лаконичности приближающийся к карикатуре.

Император Германии Вильгельм II показан как живое олицетворение немецкого милитаризма («Король, который высоко держит свое знамя»). По своему внешнему облику это автомат, который «не сгибает ног и, держа руки по швам, не двигает ни

одним членом»; когда он говорит, «язык у него двигается, все же остальное хранит величавую неподвижность» (7, 57); садясь, он складывает тело «в двух местах правильными углами» (7, 63). Рассуждения короля соответствуют его внешности: превращение мира в некий бездушный аппарат, механически выполняющий волю императора,— вот его идеал. Каких бы областей жизни ни касался разговор — происхождения земли, истории Германии, организации идеального государства, поэзии, музыки, живописи — во все вносятся слова военной команды: «Раз! Два! и бог создал мир!.. Р-раз! Два! Три! И мой дед создает Германию» (7, 58). Даже стихи для него — это строй солдат, и музыкальную пьесу он топает, а не играет. Таким образом, мотив немецкой военщины пронизывает любые сферы жизни и деятельности короля Вильгельма, достигает невероятных, фантастических размеров, вызывая при этом яркий сатирический эффект.

В работе над памфлетами из цикла «Мои интервью» Горький нередко избирает в качестве носителя социального зла конкретное историческое лицо. В этих случаях, придавая сатирическому персонажу известное сходство с реальным лицом, он, однако, идет значительно дальше и разоблачает явления более важные и более общие, чем поведение того или иного политического деятеля. Вот почему сатирические образы Горького — будь то вымышленный персонаж или реальная историческая фигура — принципиально не отличаются друг от друга. Тот основной признак, который в сатирическом образе подвергается гиперболизации и заострению, никогда не рассматривается писателем как индивидуальный признак, присущий именно этому лицу, и только. Подобно Салтыкову-Щедрину, Горький стремится прежде всего раскрыть социальные признаки, обнажить пороки и язвы, порожденные всей системой общественных отношений.

Это качество горьковской сатиры ярко проявляется в памфлете «Русский царь», где в качестве сатирического персонажа выступает реальное историческое лицо — Николай II. В период революции 1905 года Николай II был наиболее излюбленным героем сатирических произведений и карикатур. При этом широкое распространение получили нападки на личность царя, ядовитые насмешки над его безволием и глупостью, остроумные анекдоты, связанные с его биографией, с придворным окружением царя, с подробностями из его интимной жизни. Сугубо индивидуальные черты Николая иногда заслоняли более важные явления, характеризующие весь самодержавный строй в России.

В памфлете Горького «Русский царь» личность Николая II также подвергается осмеянию. Писатель отмечает, например, что Николай II не способен проявить ни малейшей самостоятельности, что «думать по-царски» его обучили «мамаша и Победоносцев», упоминает о «японской шишке» и т. п. Однако все

это — частные детали, они не играют главной роли в развитии образа царя, который предстает как воплощение российского самодержавия в целом.

Образ Николая из памфлета Горького во многом фантастичен. «Весь с головы до ног закованный в броню, подобно древнему рыцарю» (7, 74), царь принимает посетителей с такими предосторожностями, что его дворец превращается в арсенал, уставленный ружьями, пулеметами и скорострельными пушками. Эта фантастика нужна писателю не только для того, чтобы высмеять трусливую натуру Николая II; но прежде всего чтобы показать непрочность русской монархии, ее животный страх перед революцией. Образ царя, закованного в железо, символичен. Значение этой символики раскрывается Горьким как указание на близкий крах царизма: «...он, как все властители народа в наши дни, сидел на троне из штыков. Но костюм его был слишком тяжел, и трон не казался прочным. При неосторожных движениях царя штыки колебались, угрожая развалиться, и он неловко балансировал на них» (7 ,74).

В сатирическом портрете Николая доминируют два признака — страх и жестокость. Преступная роль самодержавия в подавлении революции подчеркнута в произведении Горького так же резко, как непрочность царской власти. Руки царя обагрены кровью народа не в переносном смысле, а буквально. Николай «каждый день, раз по пяти, а иногда и больше» моет руки в горячей воде с духами и все же не может заглушить запах крови. Так средства фантастики, сатирического преувеличения помогают писателю создать острую карикатуру на царя и развернуть ее до размеров политического памфлета, направленного против кровавого и прогнившего самодержавного строя.

Среди «Моих интервью» особое место занимает памфлет «Жрец морали», разоблачающий ханжество американской буржуазии, ее лживую политику в отношении трудящихся масс. По своей проблематике и построению этот памфлет близок другим произведениям данного цикла. Все повествование облекается в форму «интервью» или беседы отрицательного персонажа с русским журналистом, в роли которого выступает автор-рассказчик. Однако в создании сатирического эффекта, в способах и приемах разоблачения писатель идет здесь несколько иным путем, отличным от других произведений этого цикла.

Образ жреца морали не строится на резко подчеркнутом выделении немногих постоянных признаков, достигающих подчас карикатурных, фантастических размеров, как это было характерно для образа русского царя или немецкого императора. Жрец морали — самый заурядный американский обыватель,

утомленный постоянной необходимостью делать бизнес из всякого рода скандальных историй, любящий жену, мечтающий о тихой семейной жизни. Вместе с тем это верный раб своего хозяина, готовый за деньги совершить подлость, ограниченный и самодовольный человечек, не сомневающийся в превосходстве Америки над всеми другими народами. Горький углубленно разработал психологию этого персонажа, создал характер, меняющийся в ходе повествования. Жрец морали в зависимости от обстоятельств — робок, подозрителен, развязен, нагл, труслив, самоуверен. Подобных оттенков мы не найдем в портретах сатирических персонажей из других «интервью».

Показательно, что, заставляя жреца морали развернуть широкую картину нравов буржуазной Америки, писатель дает психологическую мотивировку такому необыкновенному поведению героя, когда тот вопреки своему желанию выступает с острой критикой капитализма. Своего рода саморазоблачением героя являются его пространные рассуждения о том, что «жизнь есть процесс выжимания золота из мяса и крови человека», что для сокрытия этого процесса организовано специальное бюро, которое «занимается гипнозом общественного мнения» и «ограждает высший класс американского общества от суда народа». Эти слова, неожиданные в устах отрицательного персонажа, мотивированы тем обстоятельством, что жрец морали здесь не излагает свои личные убеждения, а, заимствуя чужие мысли, пытается дать такое объяснение, которое удовлетворило бы его собеседника. Он так мотивирует свою речь: «Это просто чья-то фантазия... Я не помню, как она попала в мою голову. Я пользуюсь ею, только когда говорю с людьми ненормальными...» (7, 106) [3].

К саморазоблачению отрицательных персонажей Горький нередко прибегает и в других сатирических произведениях. Так, американский миллионер в памфлете «Один из королей республики» недвусмысленно ссылается на проповедь «апостола Иуды», которую он и преподносит беднякам, предлагая смиренно переносить земные страдания. Так, русский царь откровенно признается в своей трусости: «Когда Мы видим руки подданного около карманов, Нам кажется, что он хочет бросить в Нас бомбу, даже тогда, когда он намерен дать Нам рубль...» (7, 74). Эти саморазоблачительные заявления не обоснованы с точки зрения психологической. Они и не нуждались в подоб-

---

[3] С точки зрения этого персонажа, русский журналист, не признающий морали американской буржуазии,— человек ненормальный. Вот почему он старается попасть ему в тон и дает существующему положению вещей ту оценку, которая близка авторской, но которую сам он не считает нормальной.

ного рода обоснованиях, поскольку перед читателем говорил и действовал не реальный человек, а фигура фантастическая, во многом условная. Забота о внешнем правдоподобии психологических и прочих деталей только нарушила бы общий стиль повествования, которое строилось на сатирическом преувеличении. Напротив, в памфлете «Жрец морали», разоблачительная речь, вложенная в уста отрицательного персонажа, нуждается в психологической мотивировке. Такая мотивировка находится в соответствии с характером центрального героя, чей образ далек от гиперболизации и фантастики, но обладает всеми признаками живого, обыкновенного человека.

Хотя в характере жреца морали можно отыскать некоторые смешные черты, не он является главным источником сатирического смеха. Сатиричен не столько этот персонаж, сколько типические обстоятельства его окружающие, то положение, в котором он находится. «Вы подумайте, мне вреден алкоголь, но я должен напиваться, я люблю жену и тихую жизнь в семье — и должен ходить по ресторанам, скандалить...» (7, 108),— такова деятельность жреца морали, служащая ширмой «для прикрытия крупных преступлений», совершаемых богачами. «Мораль» охраняется при помощи аморальных поступков, а в роли «профессионального грешника» выступает человек, видящий во всякого рода скандальных происшествиях лишь средство к существованию. Эти контрасты и составляют основу сатирического эффекта. Комическая, парадоксальная ситуация, в которой жерц морали играет лишь роль второстепенного исполнителя, является главным источником смеха в этом памфлете. Что же касается самого героя, то его характер служит тем своеобразным промежуточным звеном, которое помогает писателю направить острие сатиры против общественных условий, порождающих эти дикие парадоксы.

Для памфлетов Горького огромное значение имело их объединение в общий цикл, в одну систему произведений и образов. Основные силы международной реакции представлены во взаимосвязи и взаимозависимости. При этом, подчеркивая внутреннюю связь явлений, писатель нередко в одном памфлете упоминает о тех образах и положениях, которые развернуты в других произведениях данного цикла, что позволяет уточнить место и роль каждого из персонажей в общей картине международной политической жизни. Русский царь с почтением отзывается о немецком короле, занимающем более прочное и независимое положение. Прекрасная Франция испытывает страх перед Вильгельмом и, оказывая поддержку русскому царю, рассчитывает на его помощь в борьбе с Германией. Мы видим, что противоречия между империалистическими державами, со всей

остротой проявившиеся в первую мировую войну, намечены Горьким задолго до ее начала.

При всех отличиях и противоречиях, империалистические хищники разных стран показаны Горьким как представители одного общественно-политического лагеря. Это звенья одной цепи, сковавшей мир. Объединив персонажей в общую группу образов, писатель подчеркнул всемирный характер империалистической системы, противостоящей международному рабочему движению.

Широкий фронт борьбы характеризует и дальнейшую работу Горького в области сатиры. В 1912 году, в период начавшегося революционного подъема, были созданы знаменитые «Русские сказки», а в 1917 году, в обстановке обостренной революционной ситуации, Горький продолжил работу над этим циклом, дополнив его новыми произведениями.

«Русские сказки» вводят читателя в обширный круг вопросов внутриполитической жизни России после революции 1905 года. Написанные в значительной своей части на материале российской действительности периода столыпинской реакции, они дают многостороннее представление о контрреволюционной политике царского правительства и либеральной буржуазии, о реакционной философии и декадентском искусстве. Все основные силы реакции представлены в этой галерее «сказочных» образов, охватывающей самые различные сферы общественной жизни.

Подавляющее большинство сказок посвящено таким социальным явлениям эпохи, которые получили отчетливое идейное оформление, стали фактами идеологической жизни. Острое внимание к вопросам идейной борьбы — характерная черта всего творчества Горького, и его сатира в данном случае не является исключением. Показательны в этом отношении и «Мои интервью». Один из памфлетов этого цикла специально посвящен разоблачению всевозможных представителей буржуазной идеологии («Хозяева жизни»), да и сами империалистические хищники постоянно выступают в роли «теоретиков», пытаясь подвести под свои действия определенное идеологическое обоснование. В «Русских сказках» идейные платформы различных реакционных партий и направлений выдвигаются на первый план, являются главным объектом сатирического осмеяния.

Разоблачая идеологию господствующих классов, Горький в «Русских сказках» особенно широко использовал средства и формы сатиры Щедрина. Перевод политических, идеологических явлений в сферу быта, насыщение бытового материала большим политическим содержанием — один из основных художественных принципов Щедрина, который, как отмечал позднее сам Горький, «превосходно улавливал политику в быте» (25,

316). Этот же принцип последовательно проводит автор «Русских сказок», совмещая явления идейно-политической жизни с бытовым материалом. Подобное совмещение является основой сатирического эффекта в сказках Горького.

Горький-сатирик по-разному пользуется «бытовыми» образами, сценами, ситуациями. В отдельных случаях «бытовой» план необходим писателю, для того чтобы показать резкое несоответствие между всякого рода лживыми теориями и теми своекорыстными интересами, которыми руководствуются в жизни господствующие классы и их идеологи. Так, в первой сказке философ-идеалист, проповедуя пессимистические идеи, рассуждая о бессмысленности жизни и ограниченности человека, между тем ловко устроил свою карьеру, обставил с удобствами домашнюю жизнь, «между делом, незаметно для себя, произвел четверых детей» (10, 444) и т. д. В свое удовольствие живет и герой второй сказки — автор мрачных декадентских стихов, которые «продаются по шестнадцати копеек строка» (10, 448). «Быт» здесь контрастно противопоставлен «идеологии». Это комическое сочетание «низменного быта» с «высокими идеями» ведет к развенчанию лживой и продажной буржуазной мысли, к выявлению подлинного лица реакционных проповедников.

Однако в большинстве случаев «бытовые» образы в сатирических сказках Горького, так же как в произведениях Щедрина, выполняют несколько иную художественную функцию. Они не противопоставляются политическим, философским и эстетическим идеям, а служат формой их выражения. «Бытовой» образ как бы обнажает отвлеченную идею, и она предстает перед читателем лишенная каких бы то ни было словесных прикрас, доведенная до карикатурной остроты. Переводя реакционную идеологию на язык «быта», писатель снижает ее и одновременно придает ей ту жизненную конкретность, какую имеют факты реальной действительности, повседневная практика человека. «Быт» служит Горькому средством сатирической конкретизации отвлеченных понятий и сложных теоретических построений. Политика защиты помещичьего землевладения, проводимая буржуазными либералами, с предельной конкретностью и определенностью выражена, например, в такой «бытовой» форме: на антресолях у либерального помещика живет прабабка, с шестьдесят первого года затвердившая — «Не давать...». Эти слова становятся руководящей идеей для ее правнука — героя горьковской сказки.

Столь своеобразное выражение идеологических явлений зачастую приводило к созданию ярких фантастических образов. «Сказочность» горьковских произведений и заключалась прежде всего в этом неожиданном «смещении» идеологии в быт, ког-

да последний оказывался как бы практической реализацией тех идей, с пропагандой которых выступали различные реакционные «теоретики». К чему привело бы реакционное учение о «непротивлении злу насилием», если бы оно получило повсеместное распространение и было претворено в жизнь? — таков по сути дела вопрос, поставленный в фантастической картине, нарисованной Горьким в десятой сказке. Герой этой сказки, проповедуя терпение и смирение, достигает того, что вся страна превращается в мертвое царство, жители лежат на земле и не двигаются, лишь «одни насекомые, продолжая исполнять свои природные обязанности, неестественно размножаются...» (10, 488).

Фантастический «быт» горьковских сказок глубоко реалистичен. Переводя в «бытовой» план явления политики, философии, искусства, писатель развивал до логического конца те тенденции, которые были заложены в них самих. Умозрительные категории он низводил на почву конкретных жизненных отношений и раскрывал реальное содержание реакционной идеологии.

Нужно сказать, что сама действительность давала писателю многочисленные примеры того, как отдельные явления идеологии проникали в повседневную жизнь, становились фактами быта.

В статье «Поль Верлен и декаденты» (1896) Горький рассказывает, например, о том, какие уродливые формы во Франции конца XIX столетия принял так называемый культ смерти, распространенный среди декадентов. В этой связи писатель упоминает о «Кабачке смерти», где любители острых ощущений смаковали мистические идеи, «сидя в гробах, заменяющих столы, и попивая пиво из черепов, играющих роль бокалов» (23, 129).

Подобными фактами была богата и российская действительность периода столыпинской реакции. Так, модными в буржуазной среде были всякого рода декадентские идеи и настроения, которые охватывали не только литературу и искусство, но подчас проявлялись и в бытовой форме, в обстановке интеллигентских квартирок, в личных взаимоотношениях между людьми. Заостренное сатирическое выражение эти факты получили в горьковской сказке о Смертяшкине, где «стильный быт» декадентского поэта всецело построен на гротескном сочетании мистики с прозаическими деталями домашнего обихода: люлька — «в форме гробика»; гостиная — «в виде склепа»; диваны — «в стиле могильных холмиков»; «над кроватью в форме саркофага — черный балдахин, с серебряной бахромой»; «орнамент — маленькие скелетики играют могильными червяками» и т. д.

С переводом явлений идейной жизни на язык «быта» тесно связана распространенная в сказках Горького реализация языковых метафор. Стремясь предельно конкретизировать «сказочные» образы, писатель оживляет стершиеся метафорические выражения, характерные обычно для языка публицистики. При этом они теряют свою метафорическую окраску, понимаются автором буквально, в прямом, а не в переносном значении, и развертываются в реальном, «бытовом» плане.

К таким сатирическим приемам Горький прибегал и раньше. Так, например, в фельетоне «И еще о черте» (1905) речь идет о том, что буржуазный либерал Иван Иванович Иванов, напуганный революцией, слишком откровенно высказывает свои политические убеждения, обнажает свою буржуазную сущность. Это «обнажение» приобретает подчеркнуто реальные формы:

«Иван Иванович проговорил эту фразу и вдруг почувствовал себя голым. Его костюм, солидный и удобный, рассеялся как облако дыма, и, смущенно прикрывая руками то место, где на статуях помещается фиговый лист, он, в смущении, переминался с ноги на ногу, колыхая животом...

— Иван Иванович! — воскликнул черт.— Что с вами? Это преждевременно... так обнажать себя!

Иванов огорченно осматривал свое тело и молчал» (5, 451—452).

В «Русских сказках» реализованная метафора становится одним из главных средств сатирического осмеяния. Поскольку вопросы политической, идейной борьбы составляют основную проблематику произведений, автор здесь широко пользуется выражениями и оборотами, характерными для языка газет, публицистических статей или даже теоретических работ. Естественно, что многие из этих выражений и оборотов, содержащие скрытые метафорические образы, подвергаются переосмыслению в соответствии с общим поворотом идеологического материала в конкретно-бытовой план.

В одиннадцатой сказке, например, писатель рассказывает о том, как «мудрейшие из жителей» (литераторы веховского толка), выведенные из себя насмешками мальчика Мити, бросились за ним в погоню: «Они — за ним, он — от них, но, привыкшие к перебежкам из лагеря в лагерь, догнали они его и давай трепать» (10, 494). Словесная формула, типичная для газетной, публицистической фразеологии,— «перебежка из лагеря в лагерь» — употреблена здесь в необычном, «бытовом» контексте. В связи с этим прямое значение слова неожиданно выступает на первый план, что придает характеристике идейного и политического ренегатства большую сатирическую остроту.

В той же сказке Горький реализует и другое выражение, характеризующее поведение буржуазных литераторов, которые в годы столыпинской реакции принялись оплевывать революцию, марксизм, демократические традиции русской интеллигенции. Предаваясь этому занятию, «мудрейшие из жителей» плюются не в переносном смысле, а буквально.

Реализованные метафоры не только насыщают язык горьковских сказок, но в ряде случаев занимают центральное место в развитии действия и развертываются в ходе сюжета. Герои двадцатой сказки — либеральные интеллигенты — занимаются тем, что «ставят точки над i», превратив это в главное дело своей жизни. Повествование строится вокруг этого образа: организация специального учреждения, где ставятся точки над i; неудачные попытки «поставить точки над другой буквой»; опубликование закона о повсеместном запрещении ставить точки над i и т. д. В пятой сказке речь идет о «национальном лице» буржуазного интеллигента-шовиниста, и эта языковая метафора, реализованная и развернутая в цепь событий, составляет основу всего сюжета произведения.

Среди различных форм сатирического осмеяния огромную роль в «Русских сказках» играет пародия. Богатый материал для пародирования предоставляли писателю манифесты и приказы царского правительства, либерально-буржуазная пресса, декадентская литература. Этот пародийный материал органически включается в текст горьковских произведений: смещение темы в «бытовой план» служит основой всего «сказочного» повествования и одновременно является одним из источников пародии. Насколько тесно смыкается пародия с общим строем сатирических сказок Горького, показывают, например, приведенные выше детали декадентского «стильного быта» — описание квартиры поэта Смертяшкина. Это — и обычное для всего горьковского цикла проникновение идеологии в быт и вместе с тем образчик пародийного переосмысления мотивов декадентской поэзии.

В создании пародии большое значение имеет ее формальная близость к пародируемому материалу и в то же время ее противоположная целевая направленность, расчет на обратный эффект, осмеяние содержания и стиля того текста, который лег в ее основу. Этот комический эффект нередко достигается путем внезапного снижения пародируемого материала образами и речью бытового характера. Именно на таком снижении построено большинство пародий в «Русских сказках» Горького. Пародируя декадентское стихотворение, писатель широко пользуется просторечием, оборотами разговорного языка, подчеркнуто прозаическими образами и деталями. Все это в сочетании с тематикой, тоном и некоторыми элементами стиля упадочной поэзии

дает резкий диссонанс, превращающий имитацию декадентского стихотворения в насмешку над ним:

Бьют тебя по шее или в лоб,—
Все равно, ты ляжешь в темный гроб...
Честный человек ты иль прохвост,—
Все-таки оттащат на погост...
Правду ли ты скажешь иль соврешь,—
Это все едино: ты умрешь!...

(10, 449)[4]

В отдельных случаях пародийное переосмысление в «сказках» Горького идет не за счет подчеркнуто бытового снижения, а достигается только лишь одним преувеличением каких-то наиболее характерных для пародируемого материала признаков. Писатель утрирует, например, некоторые стилистические особенности декадентской поэзии, доводя их до карикатурной остроты. Но и в этих случаях комический эффект усугубляется благодаря тому обстоятельству, что пародия контрастно противопоставлена всему окружающему ее повествованию, которому обычно присущ ярко выраженный «бытовой» колорит.

В языке горьковских сказок можно, таким образом, выделить самые разнообразные стилевые пласты: пародийное воспроизведение стилей и жаргонов враждебных писателю литературных направлений и общественных групп; широкое использование выражений и оборотов, характерных для газетно-публицистического стиля; реализация языковых метафор и т. д. Все эти разнородные элементы погружены в стихию живой разговорной речи, которая соответствует избранному жанру и общей сказовой манере повествования.

«Русские сказки» написаны с таким расчетом, чтобы все повествование воспринималось как устная народная речь, как непринужденная беседа, которая зачастую ведется в нарочито простоватом тоне. Текст сказок насыщен пословицами, поговорками и другими элементами народного творчества, словами и выражениями, подчеркивающими коммуникативный характер речи, синтаксическими конструкциями, свойственными разговорному языку, где отдельные члены предложения могут отсутствовать, поскольку важную роль здесь играет интонация, мимика, жест рассказчика и т. п. Показательны в этом отношении и зачины многих сказок, как бы рассчитанные на произнесение вслух, на продолжение прерванной беседы: «А еще был такой слу-

[4] Горьким написано большое число стихотворных пародий на декадентскую лирику. Их отличительная особенность заключается в том, что писатель пародирует обычно не отдельные стихи и не отдельных авторов, а создает своего рода собирательную пародию, выделяя некоторые типовые признаки, присущие декадентской поэзии в целом.

чай...», «А то — жил-был один барин...», «Вот тоже — жили-были два жулика...» и т. д.

Все это накладывает на стиль произведения ярко выраженный жанровый отпечаток («сказка») и вместе с тем создает определенную речевую основу для выражения политического и идеологического материала в «бытовой» форме. Политические программы, философские теории, эстетические декларации враждебных социальных групп Горький излагает в такой повествовательной манере, которая приближается к повседневной разговорной речи. Это способствует их переводу из высокой сферы отвлеченных идей и умозрительных рассуждений в конкретно-прозаический «бытовой» план и тем самым помогает писателю создать сатирический образ, разоблачить различных представителей реакционной политики и идеологии. Так во взаимосвязи самых разнообразных художественных средств слагается целостная образно-речевая система сатирической сказки.

2

Горький-сатирик выступил как преемник литературного наследия Салтыкова-Щедрина. Ему были близки основные художественные принципы щедринской сатиры: создание широких сатирических обобщений; построение образа путем гиперболизации главного, наиболее существенного признака определенной общественной группы; выражение политического содержания в «бытовой» форме. На материале «Русских сказок» и сатирических произведений периода первой революции отчетливо обнаруживается близость Горького и к тем оценкам, которые дал отрицательным явлениям русской и международной жизни великий сатирик XIX столетия. Горький продолжил и углубил борьбу Щедрина против самодержавного строя, против идейного ренегатства и соглашательской политики либералов. «Мои интервью» во многом напоминают цикл очерков «За рубежом», где Салтыков-Щедрин выступил с резкой критикой немецкого милитаризма, высмеял политических дельцов Франции. Идейное и творческое родство писателей проявилось также в перекличке отдельных образов, картин, мотивов, в использовании одних и тех же жанров, сходных сатирических приемов[5]. О своем отношении к Щедрину, о его непосредственном влиянии Горький писал Н. В. Яковлеву в сентябре 1934 года:

«Очень полюбил Салтыкова после „Истории одного города“, „Сказок“ и „Господ Головлевых“, последнюю книгу особенно оценил после того, как увидал Андреева-Бурлака в роли Иудушки в одноименной пьесе Шпажинского,— Андреев

[5] См. Я. Е. Эльсберг. Традиции Щедрина в творчестве Горького.— «Горьковские чтения 1947—1948». М.— Л., Изд-во АН СССР, 1949.

совершенно изумительно играл эту роль... Первую „сказку" — „О мудрой редьке" — написал я в 93 или 4 году, одновременно со сказкой „О чиже"... Полагаю, что влияние Салтыкова в моих сказках вполне ощутимо, насколько оно умело мною использовано, это — разумеется — другой вопрос» (30, 359—360).

Салтыков-Щедрин принадлежал к числу тех писателей, чье значение для развития русской общественной мысли и литературы Горький ценил особенно высоко. Творчество Щедрина служило ему образцом идейной принципиальности, гражданской честности, самоотверженного служения народу. «Щедрина надо бы нам в эти шалые дни»,— писал Горький в 1909 году, характеризуя литературный распад периода столыпинской реакции (29, 92).

Работая над лекциями по истории русской литературы, Горький поднимает щедринскую сатиру как знамя в борьбе против царящей в стране глубокой политической реакции: «Щедрин шел в ногу с жизнью, ни на шаг не отставая от нее, он пристально смотрел в лицо ей и — горько пророчески хохотал надо всеми и всем» [6]. Горький подчеркнул, что сатирические образы Щедрина — это оружие и на сегодняшний день.

«В наши дни Щедрин ожил весь, и нет почти ни одной его злой мысли, которая не могла бы найти оправдания в переживаемом моменте.

Вновь воскресли Молчалины и Хлестаковы, Митрофанушки — заседают в государственной думе, а ренегатов — еще больше, чем в 80-х годах» [7].

Это высказывание Горького о столыпинской реакции представляет особый интерес, поскольку оно предваряло работу писателя над циклом «Русских сказок», где ожили многие персонажи щедринской сатиры и возобновился самый жанр литературной сказки Щедрина.

Но воскрешая сатиру Салтыкова-Щедрина для борьбы с общественным злом современности, Горький не ограничился применением форм, уже разработанных крупнейшим представителем русского критического реализма. Он создал сатиру нового качества и в сатирических образах запечатлел действительность, которая, несмотря на некоторые общие черты с эпохой Щедрина, существенным образом от нее отличалась.

Характеризуя эволюцию русского либерализма, В. И. Ленин писал в 1912 году:

«...Щедрин беспощадно издевался над либералами и навсегда заклеймил их формулой: „применительно к подлости".

Как устарела эта формула в применении к Щепетевым, Гре-

[6] М. Горький. История русской литературы. М., ГИХЛ, 1939, стр. 270.

[7] Там же, стр. 274.

дескулам и прочим веховцам! Дело теперь совсем не в том, чтобы эти господа *применялись* к подлости. Куда тут! Они сами по своему почину, на свой лад, исходя из неокантианства и других модных „европейских" теорий, построили *свою теорию* „подлости"» [8].

В том же году Горький создает «Русские сказки», где показывает, как буржуазные либералы «построили свою теорию подлости».

В сказке «Либерал», на которую в данном случае ссылался В. И. Ленин, а также в других произведениях Салтыкова-Щедрина эволюция русского либерализма раскрывается как позорный процесс постепенного приспособления буржуазной интеллигенции к требованиям царизма, процесс, протекающий главным образом под прямым воздействием самодержавия. Из страха перед властями, из раболепия перед ними, наконец, под их давлением щедринский либерал начинает жить и действовать «применительно к подлости».

В несколько ином положении находится либерал сатирических произведений Горького. Барин-националист и либеральный помещик из «Русских сказок» или Иван Иванович Иванов из фельетона «И еще о черте» действуют «по своему почину, на свой лад», «самостоятельно» совершают акт политического предательства. Не столько страх перед самодержавием и трусливое желание примениться, приспособиться к требованиям правительства· определяют их поведение, сколько боязнь революции, страх перед восставшим народом заставляют их круто поворачивать вправо и строить свою собственную «теорию подлости». Именно потому, что «народ хочет жить по-человечески» и гонит помещиков с земли, либеральный помещик в сатирической сказке Горького резко меняет позиции и приказывает своему подручному вымарать из истории «все факты, которые способны соблазнить на либерализм» (10, 472).

В сатире Горького, так же как во всем его творчестве, нашли отражение коренные изменения, происшедшие в русской и международной жизни под влиянием растущего революционного движения. Не только буржуазные либералы, но господствующие классы и враждебные народу социальные группировки в целом, оказались в новом, сравнительно с эпохой Щедрина, положении: на политическую арену выступил рабочий класс, который возглавил революционную борьбу широких трудящихся масс и поставил весь общественный строй современности под угрозу близкого и полного уничтожения. Это определило изменения и в образной системе сатирических произведений Горького.

Имея в виду условия, необходимые для создания глубоко реалистических, действенных сатирических образов, Салтыков-

[8] В. И Ленин. Сочинения, т. 18, стр. 287.

Щедрин писал: «...для того, чтоб сатира была действительною сатирою и достигала своей цели, надобно... чтоб она давала почувствовать читателю тот идеал, из которого отправляется творец ее...» [9]. Это требование писатель последовательно проводит в своей художественной практике. Все отрицанием существующего строя, самим характером критики современной действительности он дает почувствовать свои революционно-демократические убеждения. При этом Щедрин нередко выступает и с прямым утверждением положительного идеала, от лица повествователя или в иной форме высказывая твердую уверенность в том, что народ рано или поздно восторжествует и что тогда во всей красоте засияет «человеческий образ, просветленный и очищенный от тех посрамлений, которые наслоили на нем века подъяремной неволи» [10]. Рисуя страшную картину реакции 80-х годов, когда многим казалось, что «гиенское» окончательно взяло верх, Щедрин не сомневался в конечной победе «человеческого»:

«„Человеческое“ никогда окончательно не погибало, но и под пеплом, которым временно засыпало его „гиенское“, продолжало гореть.

И впредь оно не погибнет, и не перестанет гореть — никогда!» [11].

В «Письмах к тетеньке» Щедрин писал: «Наше общество немногочисленно и не сильно... Но я убежден, что никакая случайная вакханалия не в силах потушить те искорки, которые уже засветились в нем» [12].

Именно эту сторону щедринской сатиры — ее историзм и оптимистическое звучание — особенно ценил Горький. Он писал, приводя в пример произведения Салтыкова-Щедрина: «...сатира должна быть объективна и сатирик не должен закрывать глаз на искры, сверкающие во тьме,— ибо всякая искра способна родить яркий огонь» [13].

Однако, утверждая положительный идеал и веря в его грядущее торжество, Щедрин не мог показать, как этот идеал воплощается в жизнь, побеждает, как из «искр, сверкающих во тьме», уже в настоящем рождается «яркий огонь» революции. Народ у Щедрина — великая потенциальная сила, в будущем она сметет до основания мир Разуваевых и Угрюм-Бурчеевых, но покамест — это прежде всего объект жесточайшего угнетения со стороны всякого рода «кровопийственных дел мастеров».

---

[9] Н. Щедрин (М. Е. Салтыков). Полн. собр. соч. М., Гослитиздат, 1933—1941, т. V, стр. 375.

[10] Там же, т. XVI, стр. 226.

[11] Там же, стр 222—223.

[12] Там же, т. XIV, стр. 345.

[13] М. Горький. История русской литературы, стр. 127.

Для сатиры Щедрина характерен образ пассивной, страдающей народной массы, на которую распространяется деятельность ее врагов — царской бюрократии, крепостников-помещиков, буржуазии. Напротив, в сатире Горького народ не только испытывает угнетение, но сам переходит в наступление, активно противодействует господствующим классам.

Это не значит, конечно, что в произведениях Горького мы не встретим больше сатирических персонажей, которые агрессивно действуют против народа и временно торжествуют победу. Творчество Горького охватывало все стороны жизни, и поэтому Оронтий Стервенко, под корень истребляющий, подобно щедринским градоначальникам, «вверенное» ему население, также был одним из героев горьковской сатиры. Но ее новое качество заключалось в том, что инициатива действия не принадлежала уже целиком сатирическому персонажу, а зачастую и полностью была вырвана у него из рук. Он подвергся осмеянию не только как лицо, действующее против народа, но и как лицо, испытывающее активное противодействие со стороны народа, а иногда и терпящее от народного гнева. Гонят с земли либерального помещика, бьют барина-националиста («Русские сказки»), угрожают тем же проповеднику пессимистической философии («Мудрец»), жгут усадьбу у либерала Иванова («И еще о черте») — вот эпизоды и ситуации, типичные для горьковской сатиры.

В сатирических произведениях Горького в большом количестве появляются такие герои, которые активно борются против отрицательных персонажей, открыто и прямо высказывают им свое отношение — свой гнев, презрение, насмешку, так или иначе им противопоставляются. Эти герои необычайно разнообразны по своему облику, характеру, поведению и подчас мало походят друг на друга, но все они выступают как противники сатирических персонажей.

Некоторые из них обрисованы фигурами ярко положительными, героическими, и в соответствии с этим в отдельные сатирические произведения Горького врывается героико-патетическая струя. Таков, например, рассказ «Мудрец», где образ пламенного оратора, призывающего к революции, контрастно противопоставлен унылым рассуждениям философа-пессимиста. Картину героической борьбы французских рабочих, смывающих «своей кровью постыдную грязь с лица республики», развертывает Горький в памфлете «Прекрасная Франция».

В ряде случаев сатирическим персонажам противопоставлены образы басенно-аллегорического склада (кнут в одной из «Русских сказок») или сказочно-фантастические (черт из рассказов «И еще о черте», «Хозяева жизни» и др.). Многие образы окрашены в теплые юмористические тона. И тогда в сатири-

ческом произведении звучит смех различных оттенков: обличительный — в адрес отрицательных персонажей — и добродушный, подбадривающий — в сторону их оппонентов и противников. Весьма примечательна в этом отношении небольшая сатирическая сценка «С натуры», написанная Горьким в разгар революционных событий 1905 года:

«В деревню, для успокоения возбужденных умов, явился администратор. Не выходя из коляски, он, окруженный казаками, обратился к мужикам с успокоительной речью. Говорил милостиво и грозно, укоризненно и отечески, говорил долго.

Вдруг из толпы, прерывая речь, раздался вопрос:

— А он?

— Что? — спросил администратор.

— А как он?

— То есть кто — он?

— Ну, знаешь...

— Дурак! Что такое — он?

— Конешно... А все-таки — как же он?

— Да что такое? О чем ты спрашиваешь?

— Насчет его...

— Ну?

— Он останется?

— Пороть!— приказал администратор.

Мужика схватили. Разложили... Выпороли. Он встал и, застегивая штаны, сказал:

— Ну, вот... Я так и думал, что, покуда он останется,— будут нас пороть...» (5, 448).

Казалось бы, речь здесь идет об одном из самых мрачных и гнусных явлений российской действительности — о зверской расправе царских сатрапов над крестьянским населением. Однако вся эта миниатюрная сцена выражена в таких тонах, что возбуждает у читателя веселый смех, создает ясное ощущение непрочности и недолговечности самодержавно-помещичьего строя. Терпящий побои мужик, по сути дела, торжествует над незадачливым администратором, который своими действиями лишь убеждает народ, что с царизмом необходимо покончить.

Горьковская сатира тяготеет к тому, чтобы развернуться в острое столкновение между отрицательным персонажем и его противником. Показательно, что многие сатирические произведения Горького облекаются в форму спора между враждебными друг другу героями и приближаются к драматическим сценам (спор декадентского поэта с кнутом; «мудрейших из жителей» — с Митей Коротышкиным; Ивана Ивановича — с чертом и т. д.). При этом герой, противоборствующий отрицательным персонажам, нередко выступает в роли «сатирика»: он не только спорит с ними, но и высмеивает их, служит проводником сатири-

ческого смеха, направляемого автором в адрес представителей реакционного, антидемократического лагеря. Такой «сатирик» отличен от сатирика-повествователя: это персонаж, облеченный правами автора и в большинстве случаев с ним солидарный, но действующий как вполне самостоятельное лицо. Роль «сатирика» выполняет, например, черт — действующее лицо многих сатирических произведений Горького.

В этой ситуации отрицательный персонаж подвергается как бы двойному осмеянию. Он комичен «сам по себе», в силу присущих ему признаков, по внутреннему качеству образа, ставшего главным источником сатирического смеха. И вместе с тем он подвергается насмешке извне, со стороны своего остроумного и язвительного противника.

В сатире Салтыкова-Щедрина отрицательные персонажи разоблачены обыкновенно их собственными словами и действиями, без помощи посторонних лиц. Щедринская сатира тоже иногда строится на столкновении диаметрально противоположных образов. Но повествуя о человеке, открыто вступающем в борьбу с общественным злом, Щедрин вынужден с горечью констатировать, что в современных условиях подобного рода люди малочисленны, одиноки, не поддержаны массой и сами постоянно подвергаются нападкам, оскорблениям и насмешкам со стороны многочисленных врагов. Если в сатирических произведениях Горького на изоляцию и непонимание окружающей среды обречены многие отрицательные персонажи, то у Щедрина в аналогичном положении оказываются их противники из демократического лагеря («Дурак», «Приключение с Крамольниковым» и др.).

В сатире Салтыкова-Щедрина и Горького важную роль играет отчетливо обрисованный образ повествователя, который от своего лица бичует отрицательные явления действительности, а зачастую фигурирует и как действующий в произведении герой, от имени которого ведется рассказ. Несмотря на целый ряд родственных черт, горьковский образ значительно отличается от образа, созданного Щедриным.

В произведениях Щедрина сатирик-повествователь это бесстрашный борец, открыто обличающий врагов народа и сознающий свое моральное превосходство над ними, свое право судить их во имя народного блага. Однако в этой борьбе он не ощущает той поддержки и помощи извне, которая превратила бы его гневное слово в материальную силу, способную уничтожить общественное зло.

В «Мелочах жизни» Щедрин следующим образом характеризует взаимоотношения между писателем-революционером и передовой читательской массой: «В последнее время я довольно часто получаю заявления, в которых выражается упрек за то,

что я сомневаюсь в наличности читателя-друга и в его сочувственном отношении к убежденной литературе. По этому поводу считаю долгом оговориться: ни в наличности читателя-друга, ни в его сочувствии я не сомневаюсь, а утверждаю только, что не существует непосредственного общения между читателем и писателем. Покуда мнения читателя-друга не будут приниматься в расчет на весах общественного сознания с тою же обязательностью, как и мнения прочих читательских категорий, до тех пор вопрос об удрученном положении убежденного писателя останется открытым» [14].

Решение вопроса «об удрученном положении убежденного писателя» упиралось в ряд других сложных и не решенных в эпоху Щедрина вопросов, связанных в первую очередь с приобщением масс к передовой революционной мысли. «Непосредственное общение между читателем и писателем» могло осуществиться лишь на основе слияния революционной идеологии с народным движением, призванным сыграть решающую роль в политической борьбе, определить перевес передовой литературы «на весах общественного сознания». «Удрученное положение» щедринского сатирика-повествователя и заключалось в том, что в борьбе с общественным злом он был одинок, несмотря на сочувствие читателя-друга, слишком слабого, чтобы претворить в жизнь идеалы писателя. Можно сказать, что, в отличие от Щедрина, Горький нашел читателя-друга в лице широчайших трудящихся масс, которые вступили в борьбу за осуществление социалистического идеала. Вот почему сатирик-повествователь предстает в его произведениях не только как лицо, обладающее высоким моральным правом вершить суд над виновниками общественного зла, но и как писатель-борец, чувствующий за собою великую, всепобеждающую силу народной революции.

В очерках «За рубежом» Салтыков-Щедрин развертывает драматическую сцену под названием «Торжествующая Свинья, или разговор Свиньи с Правдою»; этот «разговор» заканчивается тем, что Свинья, олицетворяющая все темные силы реакции, гложет Правду под хохот публики. Торжествующая правда — вот новое слово, сказанное Горьким-сатириком. Обвиняя французскую буржуазию в продажности, герой «Моих интервью» слышит не хохот «публики», а выстрелы на баррикадах. Этот герой выступает как представитель миллионных масс, поднявшихся на борьбу, и, сознавая свою силу, говорит с врагом на языке торжествующей правды.

Это новое положение героя-повествователя в сатирическом произведении определялось в конечном счете тем обстоятельст-

---

[14] Н. Щедрин (М. Е. Салтыков). Полн. собр. соч., т. XVI, стр. 556.

вом, что Горький, выступая как писатель побеждающего пролетариата, отображал иную, сравнительно с временем Щедрина, историческую действительность. Соотношение сил в борьбе двух общественных лагерей коренным образом изменилось в пользу народа, революции, социализма.

В годы первой русской революции в творчестве Горького окончательно складывается образ положительного героя нового типа — образ рабочего-революционера. И на примере горьковской сатиры (особенно если сравнить ее с произведениями Щедрина) также можно убедиться, насколько выросли силы положительного героя. С другой стороны, как уже отмечалось, существенно изменился образ врага, отрицательного персонажа горьковской сатиры. Даже такие сильные противники национального и международного рабочего движения, как американский империализм и немецкая военщина, показаны писателем в особом освещении, позволяющем обнаружить их слабые стороны. И «король, который высоко держит свое знамя», и «один из королей республики» не скрывают свой страх перед социализмом, перед растущим сопротивлением народных масс. И самое непрочное звено в цепи мирового империализма писатель правильно видит в русском самодержавии.

Сатира Горького дооктябрьского периода дает, таким образом, отчетливое представление о конкретных путях исторического развития на многие годы вперед. Враг, вынужденный занять оборонительные позиции, и наступающий на него новый герой современности — во взаимоотношении этих двух групп образов горьковской сатиры раскрывается ясная историческая перспектива — победа социалистической революции.

3

После Великой Октябрьской революции работа Горького в области сатиры смыкается с повседневной борьбой за укрепление и развитие социализма в СССР. Внешние и внутренние враги социалистического отечества, империалисты Европы и Америки, открывшие путь фашизму и готовящие новую мировую войну, белоэмигранты и вредители, бюрократы и нытики, защитники старого быта и проповедники старой морали в нашей жизни — *такова направленность горьковской сатиры после* Октября.

В своих статьях, письмах и выступлениях Горький большое внимание уделяет вопросам развития советской сатиры, способам и формам сатирического разоблачения. «...Бейте смехом»,— призывает он, обращаясь к рабкорам «Правды» (24, 262). Основное требование, предъявляемое Горьким к сатире,— это воспитание ненависти и презрения к врагу. Горький подчеркивает,

что литература должна не только раскрывать классовую сущность врага, но и показывать его обреченность, его ничтожество перед силами нового социалистического общества, возбуждая тем самым активное, действенное отношение к врагу, воспитывая в советском человеке чувство превосходства над врагом: «Классовая ненависть должна воспитываться именно на органическом отвращении к врагу, как существу низшего типа, а не на возбуждении страха пред силою его цинизма, его жестокости...» (25, 174).

Чувство превосходства над врагом характеризует сатиру Горького и в дооктябрьский период творчества. Герой-рассказчик «Моих интервью» открыто выражает свое презрение к сатирическим персонажам, беседует с ними «сверху вниз». Это качество горьковской сатиры с особой силой проявилось в новую историческую эпоху, в условиях победившей пролетарской революции. Горький не только предсказывает скорую гибель врага, но и демонстрирует эту гибель, изображая крушение самодержавно-буржуазного строя в России, смятение, вызванное этим событием в лагере мирового империализма. Те черты горьковской сатиры, которые свидетельствовали о новом соотношении сил в общественной борьбе, о торжестве социалистического идеала, получают дальнейшее развитие: «Мы живем и работаем в стране и в условиях, которые дают нам исключительное право осмеивать и смеяться. Наши враги — серьезные враги. Но никогда еще враг не был так смешон, как наш враг» (26, 234).

В послеоктябрьский период творчества, наряду с созданием законченных сатирических произведений (сценарий «Работяга Словотеков», памфлеты), Горький широко пользуется элементами сатиры в произведениях, не принадлежащих в целом к сатирическому жанру. Отдельные сатирические образы, элементы сатиры усугубляют ту критику отрицательных явлений жизни, которая ведется в основном средствами несатирического разоблачения. В этой связи особый интерес представляет роман «Жизнь Клима Самгина» с его центральным образом буржуазного «интеллигента средней стоимости».

«Строго говоря, сатирический элемент, в собственном смысле, отсутствует в произведении Горького. Или, вернее, он присутствует сокровенно». Так, А. В. Луначарский в статье «Самгин» ставит вопрос о сатиричности данного образа и называет прием Горького «скрытой сатирой». Он отмечает, что обычно сатира предполагает карикатурное изображение действительности, а Горький, отрицательно относясь к своему герою, «как бы все время старается устранить себя как морального судью, изображать вещи объективно и совершенно беспристрастно» [15].

---

[15] А. В. Луначарский. Статьи о Горьком. М., 1938, стр. 151

Действительно, в романе «Жизнь Клима Самгина» (речь идет о центральном герое произведения) мы не найдем обычных форм сатирического изображения — гиперболического преувеличения, гротеска, карикатуры. Тем не менее говорить об отдельных элементах сатиры, о сатирической окрашенности образа Клима Самгина можно и должно.

Характер Клима Самгина обладает многими предпосылками, для того чтобы вызывать злой, презрительный смех — источник и основное оружие сатиры. Самгин — враг рабочего класса, обреченный на уничтожение, жалкий в своих претензиях на роль главного героя современности. Известно, что сатирический образ предполагает обычно определенное, резко выраженное несоответствие между претензиями героя и его ролью, между формой, в которую облекаются поступки персонажа, и их внутренним содержанием. Контрастные противоречия обыкновенно выполняют важную функцию в создании сатирического эффекта. Что касается образа Клима Самгина, то противоречие между видимостью и сущностью (между «казаться» и «быть») является одним из основных противоречий данного характера. Большинство сцен романа, приобретающих сатирическую окраску, строится именно на этом несоответствии между стремлением Самгина играть героическую (или, во всяком случае, «благородную») роль, в то время как он органически неспособен к этому. Укажем хотя бы на сцену в жандармском управлении, куда Клим отправляется с твердым намерением произнести «нечто внушительное», но демонстрирует лишь трусость и угодничество перед охранкой.

В образе Клима Самгина Горький стремился воссоздать действительность в ее реальных, непреувеличенных формах. Поэтому сатирическая разработка данного образа, естественно, не могла быть направлена в сторону фантастической гиперболизации каких-то черт Самгина. Но сатирическая разработка образа Самгина, ограниченная в направлении гипербол и карикатурных преувеличений, получает развитие в ином направлении — психологического углубления.

В статье «О пьесах» Горький указывает, что классовые признаки проявляются через внутренние, индивидуальные черты психологии человека. Он поясняет свою мысль на примере Уинстона Черчилля (см. 26, 415). Известно, что образ этого деятеля, так же как образы других противников Советского Союза, получил в советской литературе и сатирическую трактовку, отличную от трактовки, предлагаемой Горьким в статье «О пьесах» (например, плакатные образы, созданные Маяковским и построенные на развитии и гиперболизации одного признака или минимального числа основных постоянных признаков). Горький в данном случае предлагает иной возможный путь сатирическо-

го разоблачения: выявление «комических придатков», смешных и постыдных «тайн», запрятанных в глубине души. Через эти черты раскрывается основной классовый признак, который, однако, не преувеличивается до фантастических размеров, а предстает в более индивидуализированных, детализированных, дробных формах.

Образ Клима Самгина построен по тому же принципу, что и образ, намеченный в статье Горького. Множество «мелких мыслей», постыдные, тщательно скрываемые движения души, тайные уродства, которые вызывают у читателя еще большее чувство отвращения своей мизерностью (не страсти, а страстишки; не грехи, а грешки),— так развертывается образ Клима Самгина.

Над телом покончившего самоубийством Лютова Клим разыгрывает роль сочувствующего, а в то же время развлекает себя размышлениями о необходимости приобрести трость и другими пустяками. Узнав о гибели близкого ему человека — Марины Зотовой, он больше всего озабочен тем, что его могут привлечь в качестве свидетеля. Аналогичным образом Клим ведет себя после смерти жены:

«Самгин минуту посидел на постели, прислушиваясь, как отзовется в нем известие о смерти Варвары? Ничего не услыхал, поморщился, недовольный собою, укоризненно спрашивая кого-то:

„Разве я бессердечен?“

Одеваясь, он думал:

„Бедная. Так рано. Так быстро“.

И, думая словами, он пытался представить себе порядок и количество неприятных хлопот, которые ожидают его» (22, 174—175).

В таких контрастах характер Самгина приобретает сатирическую окраску. Если пользоваться измерительными величинами, то можно сказать, что контрастирует здесь не гигантское и малое, а значительное и мизерное (претендующий на значительную роль сочувствующего и скорбящего, Самгин развлекается мизерными мыслями о покупке трости). Сила контраста зависит здесь не столько от больших размеров мнимой величины — высказанных Климом претензий, сколько от малой величины подлинных движений души. Сатирический эффект достигается не путем преувеличения одного из контрастирующих явлений, а путем отыскивания в характере героя мельчайших «деталей», раскрываемых в противоречии с окружающей обстановкой или с той внешней «благородной» ролью, которую разыгрывает персонаж. Психологический гротеск — так можно обозначить тот сатирический прием, которым пользуется Горький, разоблачая Самгина.

Такая трактовка сатирического образа — психологическое углубление взамен карикатурного преувеличения — характерна не только для одного Горького, и в истории литературы можно отыскать сходные, сатирические по своей окраске, характеры.

В критике уже отмечалась параллель: Клим Самгин — Иудушка Головлев. Так, еще А. В. Луначарский в статье о Самгине указывал на родственную черту этих двух персонажей — внутреннюю опустошенность. Однако Иудушка Головлев близок Климу Самгину не только своим «содержанием» и роднят их не только какие-то общие черты характера (пустота души, ханжество и т. д.). Образ Самгина и образ Головлева близки друг другу по тому принципу, который положен в основу сатирического разоблачения этих персонажей: и для Щедрина, и для Горького характерно проникновение в глубину души своих героев, отказ от фантастических преувеличений. Оба писателя добиваются сатирического эффекта, «обыгрывая» психологические подробности в характере своих героев. Подобно тому как Самгин у гроба своей жены только делает вид, что скорбит о ранней ее смерти, а на самом деле тайком размышляет о мелочных хлопотах, связанных с ее похоронами, так и Порфирий Головлев, горестно прощаясь с умершим братом, не забывает о кутье и прочих пустяках поминального обряда.

Хотя, в отличие от Горького, Щедрин не избегает открыто декларированных отступлений, высказанных от лица автора, он также нередко пользуется приемом своеобразного авторского умолчания, для того чтобы глубже проникнуть в душу персонажа и обрисовать его изнутри. «Лицо его (Иудушки.— *А. С.*) в одно и то же время выражало и скорбь, и твердую покорность. Как человек, он скорбел; как христианин — роптать не осмеливался. Он молился „о ниспослании", но больше всего уповал и покорялся воле провидения» [16]. Автор здесь умышленно устраняет себя и «входит» в характер героя настолько, что рисует его таким, как представляет себя сам герой. Но за «бесстрастным» тоном изложения скрывается тайная ирония автора, разрушающая это мнимое представление о чистосердечных помыслах Иудушки Головлева. Такой подход в высшей степени характерен и для Горького в его трактовке образа Клима Самгина [17].

[16] Н. Щедрин (М. Е. Салтыков). Полн. собр. соч., т. XII, стр. 101.

[17] Единство сатирической специфики этих двух образов интересно раскрыто С. Г. Бочаровым в плане «автоматизма» поведения и мышления Иудушки и Самгина, чьи характеры временами теряют признаки живых индивидуальностей и уподобляются автоматам (см. раздел «Психологический анализ в сатире» в кн.: Я. Эльсберг. Вопросы теории сатиры. М., 1957). Эта оригинальная трактовка, с нашей точки зрения, уязвима в том отношении, что образ Самгина здесь расценивается как вполне сатирический, а несатирические средства разоблачения не принимаются во внимание.

Нужно сказать, что в романе «Жизнь Клима Самгина» Горький не ограничивается указанным направлением в разработке сатирического образа. Не психологическое углубление, а гиперболизация отдельных признаков составляет основу сатирического эффекта в обрисовке некоторых других персонажей романа. Отдельные образы в значительной мере построены на карикатурном преувеличении. Карикатурен портрет хозяйки пансиона, у которой останавливается Самгин по приезде в Берлин. Гротескный портрет Бердникова — крупного империалистического хищника — также приближается к карикатуре: «живот величиной с большой бочонок», «выпуклые рачьи глаза», «лягушечий рот», в целом «напоминал жабу» и т. п.

В романе «Жизнь Клима Самгина» элементы сатиры вводятся в текст «неравномерно»: они усиливаются по ходу повествования. Наибольшее число образов, ярко сатирических по своей окраске, падает на третий и особенно на четвертый том произведения: Лидия Муромская, стоящая во главе собраний «взыскующих града», Томилин, сочетающий обжорство с проповедью православия, Бердников, доцент Пыльников, хозяйка пансиона и др. По мере развития характера Самгина здесь также углубляется авторский сарказм; иронические реплики в адрес Самгина, которые по временам бросает писатель, приобретают все более отчетливые формы. «Клим Иванович встряхнулся точно пудель, обрызганный водою дождевой лужи»,— такого сравнения (четвертый том) мы не встретим в первых томах романа.

В конце произведения имеют место отдельные случаи шаржа. Клим Самгин все чаще попадает в разного рода глупые, унизительные, комичные положения. В данном случае весьма показателен эпизод в доме Денисова, всецело построенный на контрасте «важных дум», одолевающих Самгина, и низменных потребностей физиологического порядка: «„Их (мелких собственников.— *А. С.*), разумеется, значительно больше, чем фабрично-заводских рабочих. Это надобно точно узнать",— решил Клим Иванович, тревожно прислушиваясь, как что-то бурчит в животе, передразнивая гром. Унизительно было каждые полчаса бегать в уборную, прерывая ход важных дум. Но, когда он возвращался на диван, возвращались и мысли» (22, 383).

Это постепенное сгущение сатирической окраски в трактовке образа Самгина и образов других представителей реакционного лагеря целиком и полностью соответствует заданию писателя: по мере того как происходит процесс деградации буржуазного общества, по мере того как в буржуазной среде усиливаются контрреволюционные настроения, изменяется отношение автора к своим героям — все больше и больше прорывается в текст злая ирония автора, все чаще прибегает он к приемам сатирического разоблачения.

Послеоктябрьская драматургия Горького также свидетельствует о проникновении элементов сатиры в художественную ткань несатирических произведений. И в изображении последних дней старого мира («Егор Булычов и другие», «Достигаев и другие»), и в разоблачении вредительской, диверсионной деятельности врагов советского народа («Сомов и другие») Горький нередко пользуется оружием сатиры. Некоторые действующие в этих пьесах лица предстают в качестве комических персонажей, вводя ярко выраженную комедийно-сатирическую струю в текст драматического повествования. Таковы, например, полицейский Мокроусов, поп Павлин, Трубач в драматической дилогии Горького, Анна, Лисогонов, Семиков в пьесе «Сомов и другие» и т. п.

Однако сатира Горького-драматурга не сводится к осмеянию лишь этих наиболее жалких и уродливых представителей враждебного лагеря. Даже играя второстепенную роль, выступая в качестве эпизодического лица, комический персонаж придает сатирическую окраску общей картине, всему миру достигаевых, звонцовых, сомовых и становится необходимым дополнением к характеристике центральных отрицательных героев пьесы. Смешон Мокроусов, бросивший службу «по причине опасности» и боящийся ходить по улицам «в естественном виде», но все еще рассуждающий о силах и достоинствах полиции. Вместе с тем комическая фигура этого штатского полицейского бросает сатирический отсвет и на самих «хозяев», потерявших опору в жизни и вынужденных прибегать к помощи такого ненадежного слуги. Его появлением вносится дополнительный сатирический штрих в общую картину смятения и растерянности среди обезумевшей от страха буржуазии.

В советской критике уже отмечалось то своеобразное построение горьковских пьес, при котором отдельные сцены напоминают ранее происходившие или долженствующие произойти события, а некоторые идеи, высказанные одними героями, повторяются в более грубой и обнаженной форме другими лицами, зачастую играющими роль второстепенных персонажей [18]. Этот параллелизм реплик, образов и ситуаций, нередко выполняющий функцию сатирического разоблачения, получил распространение еще в дооктябрьской драматургии Горького.

В пьесе «Враги», например, как пародия на фабрикантов Скроботовых и Бардиных выступает их маленький двойник — конторщик Пологий. Его беседа с денщиком Конем, открывающая первое действие, служит своего рода прологом к тем событиям, которые развернутся в дальнейшем, и предваряет многие рассуждения основных отрицательных персонажей пьесы:

---

[18] См. Б. Бялик. Драматургия М. Горького советской эпохи. М., Изд-во АН СССР, 1952.

«Пологий (*говорит, нелепо жестикулируя*). ... Конечно, ваша правда, я человек маленький, жизнь у меня мелкая, но каждый огурец взращен мною собственноручно, и рвать его без возмездия мне я не могу разрешить.

Конь *(угрюмо)*. А твоего разрешения никто и не просит.

Пологий (*прижимая руку к сердцу*). Но позвольте! Если вашу собственность нарушают,— имеете вы право просить защиты закона?

Конь. Проси. Сегодня огурцы рвут, а завтра головы рвать будут... Вот тебе и закон!» (6, 469).

Сетования конторщика близки мыслям и чувствам его хозяев: и над собственностью Пологого — огурцами — и над собственностью Скроботовых и Бардиных — фабрикой — нависла угроза. Капиталисты, как и Пологий с его огурцами, обеспокоены отсутствием уважения к собственности. Подобно ему, они постоянно апеллируют к «закону». Таким образом критика собственнических идеалов, отраженных в кривом зеркале «огородничьих» рассуждений Пологого, приобретает в пьесе «Враги» характер сатирического разоблачения.

Подобным приемом снижения и осмеяния отрицательных персонажей через высказывания и поступки их единомышленников широко пользуется Горький в творчестве послеоктябрьского периода. Фашистские устремления инженера Сомова последовательно скомпрометированы его вульгарными «двойниками» — Лисогоновым, Китаевым, Семиковым и др. «Великая цель», о которой Сомов говорит языком ницшеанской философии, выглядит особенно смешной и жалкой, когда в качестве «сильной личности» выступает бандит Китаев и когда выразителем тех же индивидуалистических устремлений становится ничтожный Семиков, изменивший свое неблагозвучное имя на «благородное» — Семиоков: «Семи-о-ков! Пускай кружочек, а — облагораживает» (18, 28).

Эти слова не только помогают глубже раскрыть индивидуальную психологию самого комического персонажа. Семиков-Семиоков пародирует инженера Сомова с его претензиями на особое место под солнцем, на роль «героя-сверхчеловека». И приведенная выше реплика является сатирическим комментарием к рассуждениям Сомова о культуре и прогрессе, о личности и интеллигенции. Громкие фразы сомовской философии — это такой же «пустой кружочек», прикрывающий низменные инстинкты и своекорыстные расчеты мнимого кандидата в Наполеоны.

«Сам по себе», взятый изолированно, характер Сомова еще не дает достаточных оснований для того, чтобы рассматривать данный образ как сатирический. Но в образной системе всей пьесы, в сочетании с другими, подобными ему персонажами, этот характер получает местами сатирическую трактовку.

В пьесах Горького развертывается широкая общественно-историческая панорама, а индивидуальные судьбы и биографии персонажей раскрываются в единстве с этой общей картиной социальной жизни. Отдельный характер не получает самостоятельного, оторванного от других характеров развития, но органически включается как необходимый составной элемент в целостную систему пьесы. «Пьеса делается, как симфония: есть основной лейтмотив и различные вариации, изменения его» [19],— писал Горький, формулируя один из основных принципов своей драматургии.

Эта «симфоничность» горьковских пьес, их жанровое и композиционное своеобразие проявляется между прочим и в формах сатирического разоблачения, использованных драматургом. Сатирический смех возникает как одна из «вариаций» основного «лейтмотива». Этот смех не локализован обычно в поступках и высказываниях какого-то определенного персонажа, но, вызванный одним лицом, распространяется и на других героев, выходя за пределы данного, сатирического, в полном смысле этого слова, образа, за пределы данной комической ситуации. Так, например, в последнем акте пьесы «Достигаев и другие» поп Павлин, напуганный появлением солдат и рабочих, прячется в темной комнате, а затем с чувством собственного достоинства пытается объяснить и оправдать свое поведение: «Я — не прятался, но сан мой — обязывает... Если б кто заглянул за портьеру, то увидал бы, что я — тут» (18, 193). Не только Павлин как один из представителей враждебного революции лагеря подвергается здесь осмеянию. Эта комическая сценка имеет косвенное отношение к характеристике центрального персонажа — Достигаева, который, подобно Павлину, пытается спрятаться от революции и сохранить хорошую мину при плохой игре. Эпизод с Павлином в данном случае развертывается как сатирическая «вариация» достигаевской «темы», причем последняя в этой связи также приобретает известный сатирический оттенок.

В сочетаниях Семиков — Сомов или Павлин — Достигаев возбудителем смеха является комический персонаж. При этом осмеянию подвергается и второй компонент (Сомов, Достигаев). Он не является сатирическим персонажем, но в таком «смешном» соседстве как бы обнаруживает на некоторое время свою скрытую сатирическую природу. Однако возможны случаи, когда оба персонажа, чье соседство вызывает саркастическую усмешку, не являются комическими по своему характеру. Комично самое их сочетание; возбуждает смех неожиданная, гротескная аналогия.

---

[19] «Литературная газета», 1931, 2 октября, № 53 (152).

Вряд ли можно рассматривать Пропотея из пьесы «Достигаев и другие» как сатирический образ. Тем не менее соотнесенный с другими «несатирическими» героями, он выполняет известную сатирическую функцию. «Эволюция» блаженного Пропотея, оставляющего роль устрашителя и пытающегося договориться с рабочими, параллельна тому пути, по которому следуют политиканы более крупного масштаба, в частности она близка попыткам Достигаева «ужиться» с революцией, гибкой тактике Звонцова и т. д. [20] Недавние «хозяева жизни», лица, претендующие на командное, руководящее положение, оказались в одном ряду с бывшим юродивым. Это совпадение и является в данном случае основой сатирического эффекта.

Горький-драматург избегал таких сатирических приемов, которые нарушили бы внешнее правдоподобие изображаемых событий, перевели бы действие в план условностей и фантастики. В беседах и переписке с актерами и режиссерами, работавшими над постановкой его пьес, Горький настойчиво возражал против превращения отдельных сцен и образов в карикатуру, фарс, буффонаду. Сатирическое начало горьковской драматургии проявляется в более тонких и гибких формах. При этом огромную роль играет композиция пьесы, расположение отрицательных персонажей, которые в отдельные моменты драматического повествования уличаются в компрометирующем родстве друг с другом и подвергаются осмеянию как представители одной и той же отживающей общественной группы.

Формы и средства сатирического разоблачения широко использованы в послеоктябрьской публицистике Горького, в особенности — в его статьях-памфлетах конца 20-х — начала 30-х годов («„Механическим гражданам“ СССР», «О мещанстве», «О предателях», «О солитере», «Об умниках» и т. д.). Жанр публицистической статьи обусловил своеобразное применение этих форм: сатирический образ иллюстрирует мысль писателя-публициста и возникает как характеристика определенных явлений, но не становится самостоятельным действующим лицом, героем, характером, раскрытым в связях и взаимоотношениях с другими

---

[20] В образ блаженного Пропотея Горький вкладывал весьма широкое социально-политическое и идейное содержания, сближая этого персонажа с двурушниками из высших кругов общества. В ответ на запрос Б. Е. Захавы «Как следует толковать образ Пропотея?» — Горький писал: «Он — такой же гибкий, как Звонцов. В лице блаженного Василия Розанова он может написать книжки „Ослабнувший фетиш“, „Когда начальство ушло“ и продолжать сотрудничество бок о бок с Меньшиковым и Александром Столыпиным, братом министра, который „затмил славу“ Муравьева-Вешателя. Или, как блаженный Лев Тихомиров, может, будучи активным членом Исполкома народовольцев, способствовать организации покушений на царя, а затем принять от сына убитого царя подарок — золотую чернильницу...» (18, 424).

характерами. Публицистические статьи Горького развернуты зачастую в виде объяснения какого-то явления общественной жизни, а сатирический образ служит одним из средств определения и оценки того предмета, о котором идет речь. Это определение, данное средствами сатирического осмеяния и занимающее в статье-памфлете центральное место, является отправной точкой для развития основных идей публициста и становится устойчивой словесной формулой, проходящей через все произведение. В памфлете «О солитере», например, Горький следующим образом определяет мещанина, высмеивая его претензии на роль «единственного», «неповторимого» существа:

«Солитер — по-французски единственный — это ленточный глист, он живет в кишечной полости человека, питаясь его соками, состоит из массы отдельных слабо связанных между собою члеников и достигает длины трех-четырех метров. Если выгнать из кишок девяносто девять члеников, но оставить только одну головку,— солитер снова чудовищно разрастается. Медицина установила, что влияние солитера на слабых людей выражается головокружениями и общим упадком сил.

Мещанство, как целое, чрезвычайно похоже на солитер: оно — тоже паразит, тоже существует, питаясь чужими соками, тоже обладает поразительной способностью быстрого размножения» (25, 178).

В дальнейшем, следуя этому определению, Горький и раскрывает паразитические свойства мещанства. Эпитет «единственный», которым он постоянно пользуется, превращается в унизительную кличку, напоминая о сходстве мещанина с солитером и вызывая саркастическую усмешку. Горький рассказывает, о чем мечтает и на что надеется «лирико-истерический глист», высмеивает «молодых людей, у которых „единственный" вызывает головокружение и упадок сил», характеризует деятельность мещанства «как паразита в организме нашего государства». Так последовательно проводится избранный «курс». Мысль публициста развивается в соответствии с тем определением, которое было сделано вначале и придало сатирическую направленность всей статье.

Объясняя и определяя то или иное враждебное социализму явление, Горький-публицист широко пользуется аналогиями и уподоблениями, которые помогают разоблачить врага как существо низшего типа, показать его ничтожество перед силами новой, советской действительности. Враг в понимании Горького «это — дегенерат, вырожденец физически и „морально"» (25, 174), «существо человекоподобное, но все более теряющее даже и физическое сходство с нормальным человеком» (26, 353). Вот почему сопоставление врага с низменным животным, с бездушной машиной, с различными патологическим явлениями

жизни играет особую роль в публицистике Горького и становится одним из самых распространенных средств критического разоблачения и сатирического осмеяния. Мещанство изображается как племя «полулюдей» (25, 195), сравнивается со всякого рода отвратительными животными: «...страшный урок войны совершенно не изменил психику мещанства, так же как не изменил он привычек комаров, лягушек, тараканов» (25, 19). «„Гибкость" буржуазной „психологии" совершенно поразительна, но такую же гибкость проявляет организм, сотрясаемый судорогами агонии, и может проявить змея, которой наступили на голову» (25, 170). Буржуазия — «класс дегенератов» (25, 239). Капиталист — «не человек, а „трест", то есть частица бездушной, механически действующей машины...» (25, 439). Как идеальное завершение типа современного капиталиста Рябушинский — «едва ли человек, вероятнее — он нечто человекоподобное, выродившееся до последнего предела...» (25, 243).

Характеризуя позиции буржуазной интеллигенции, Горький пользуется таким же развернутым сравнением, как и в статье «О солитере»: «Роль этой интеллигенции совпадает с ролью „лоцманов", особой породы рыб из разряда колючеперых, эти рыбы живут в симбиозе с акулами, они сопровождают акул в поисках пищи, и возможно, что именно они находят пищу — акулам. Питаются „лоцманы" не только тем, чего акулы не успевают пожрать, но и экскрементами акул...» (25, 461—462) и т. д. и т. п.

Подобные аналогии и уподобления не только унижают врага и выставляют его в смешном свете. Они выполняют более важную и сложную функцию — подчеркивают историческую обреченность враждебных социализму явлений, вступивших в конфликт с природой человеческого общежития, противоположных здоровому развитию общества и человека, нормальному течению жизни. На смысл этих аналогий и уподоблений указывал сам Горький: «Капитализм стал уже „диким мясом" на теле трудового народа, это „дикое мясо" необходимо устранить, и его можно устранить только путем хирургии — путем революции» (26, 126). Социализм является нормой современного исторического процесса, и враг социализма — империалист, вредитель, мещанин, предатель — предстает как отклонение от нормы или ее нарушение, как уродливое исключение из общих правил, как аномалия.

Такая трактовка образа врага характеризует не только публицистику Горького, она прочно связана с основными эстетическими принципами писателя, с его умением показать средствами художественного изображения закономерности исторического развития, неодолимые силы революции и социализма. Образ положительного героя, картины новой, революционной действи-

тельности раскрываются в богатстве и яркости жизненных проявлений. Павел Власов, Степан Кутузов и другие герои-революционеры горьковских произведений — это характеры, развернутые во всей полноте, яркости, многогранности человеческой природы и личности. Социалистический идеал всегда связан у Горького с представлением о богатстве и многообразии жизни, о прекрасном мире, полном света, красок, звуков, движения. Вспомним хотя бы картину первомайской демонстрации в повести «Мать» или «Сказки об Италии» — этот восторженный гимн социалистическому будущему.

Напротив, отрицательные явления действительности предстают в образе, как бы лишенном признаков жизни, в виде обезжизненного, нечеловеческого существа «неживые» судьи («Мать»), мертвецы, мнящие себя «хозяевами жизни» («Мои интервью»), бесцветный Клим Самгин, разнообразная «зверология» горьковской публицистики и т. д. В прекрасном мире побеждающей и вечно обновляющейся жизни эти явления изолированы и обречены на полное уничтожение.

Творчество Горького-сатирика, сыгравшее важную роль в становлении, развитии социалистического искусства, многому может научить современную советскую литературу.

Как своевременно найти главный участок борьбы и за каждым отдельным отрицательным явлением действительности увидеть общественное зло в целом, за одним врагом — весь противостоящий социализму лагерь,— вот чему учит прежде всего сатира Горького.

Разоблачая какое-то одно отрицательное явление жизни, Горький всегда стремился раскрыть его взаимосвязь с другими враждебными народу силами, показать его место и роль в общей борьбе двух лагерей. «Механические граждане» СССР выступают как пособники мировой буржуазии; мещанин и предатель, декадент и антисемит представлены как фигуры, родственные друг другу, как проводники общей реакционной тенденции. Показательно, что Горький тяготеет к созданию обширной сатирической панорамы, развернутой галереи сатирических типов. Цикличность произведений, связанная с всесторонним охватом действительности и характерная для всего творчества Горького, в высшей степени свойственна и его сатире («Мои интервью», «Русские сказки», статьи-памфлеты конца 20-х — начала 30-х годов и др.). И в пределах одного произведения Горький стремился показать, как в различных и на первый взгляд не похожих друг на друга характерах и формах проявляется единая социальная, политическая, идейная сущность врагов революции и социализма. Этим, в частности, объясняется обилие «двойников» среди отрицательных персонажей горьковской драматургии. Изображая вредителя Сомова, Горький не забыл и о декадент-

ствующем обывателе Семикове — о другой разновидности буржуазного индивидуализма. Этой масштабности и многонаправленности, широкому и разностороннему охвату жизни должны учиться современные советские сатирики.

Сатира Горького демонстрирует высокое искусство осмеять врага как явление отживающее, обреченное на уничтожение. Смех Горького возбуждает презрение к врагам, укрепляет уверенность в торжестве социализма. В утверждении превосходства советского человека над врагом, в показе исторической обреченности враждебных народу явлений Горький-сатирик шел многими путями. Он противопоставлял отрицательным персонажам яркие образы положительных героев, непосредственно изображал крушение и гибель буржуазного общества, подчеркивал уже одним положением сатирического персонажа в образной системе произведения преимущество сил революции и социализма перед силами старого отживающего мира. Наконец, самый горьковский смех, презрительный и вместе с тем торжествующий, служит необходимым ориентиром в оценке отрицательных явлений жизни. Смеясь над врагом, писатель вводит в произведение должную историческую перспективу, дает почувствовать истинное соотношение сил в общественной борьбе.

Особый интерес для советского писателя, работающего в области сатиры, представляет многообразное использование в произведениях Горького форм и средств сатирического разоблачения. Гротескный метафорический образ, карикатурный портрет, пародийное перенесение идеологии в сферу быта, резкое осмеяние при психологически углубленной разработке характера, разоблачение, построенное на снижающих аналогиях,— вот далеко неполный перечень тех путей, которыми шел Горький в создании сатирического эффекта. В то же время горьковская сатира отличается и жанровым богатством. Сатирическое начало проникает в драму, в крупное эпическое повествование, выражается средствами поэзии (стихотворная пародия), разнообразно проявляется в несатирических произведениях.

Вопросы горьковской сатиры не сводятся к тому, что писатель в разное время и по-разному пользовался соответствующими средствами разоблачения и осмеяния. Сатирическое начало органически присуще его художественному методу. Сатира была для Горького не только одним из жанров, который получил распространение в его творчестве, но определенным типом отношения художника к действительности, отношения к отживающим явлениям жизни, мешающим поступательному движению истории. Вот почему сатирическое начало в его творчестве так свободно проникает за пределы сатирического жанра.

«Литератор, работая, одновременно превращает и дело в слово и слово — в дело»,— говорил Горький, всемерно подчеркивая

такую важную функцию искусства, как его воздействие на жизнь (26, 410). Одним из путей этого воздействия и была для него сатира, уничтожающая все подлое в жизни и помогающая воспитанию человека в духе социализма. Советский писатель, по выражению Горького, «должен заниматься работой санитара, попытками вымести из жизни всякую заразную грязь и дрянь» (26, 205) [21].

Современные советские писатели должны следовать этому требованию Горького. Своей повседневной практикой Горький утверждал такой тип писателя, для которого работа в социалистическом настоящем и строительство коммунистического будущего были неразрывно связаны с борьбой против капиталистического прошлого.

---

[21] Подобное же понимание задач литературы характеризует эстетику другого великого художника социалистического реализма — Маяковского, который всегда видел в искусстве могучее средство преобразования жизни. Свою работу в области сатиры он по-горьковски связывал с основными требованиями социалистического искусства. Любопытно, что, определяя значение сатиры, Горький и Маяковский подчас совпадали даже в тех сравнениях и образах, которыми они при этом пользовались. Образ поэта-санитара, например, получил широкое распространение в стихах Маяковского.

Б. В. Нейман

РЕЧЬ ПЕРСОНАЖЕЙ В ПЬЕСАХ ГОРЬКОГО

Среди великих писателей, благодаря творческим усилиям которых язык русской литературы сделался более богатым, точным и выразительным, одно из первых мест принадлежит Горькому.

Теоретические взгляды Горького, выраженные им в специальных статьях и попутных замечаниях, являющиеся в значительной мере итогом его художественной практики, освещены во многих работах и исследованиях. Однако, касаясь тех или иных сторон стиля писателя, нельзя не вспомнить еще раз его раздумий о роли слова в литературном произведении (см., например, 27, 212), его борьбу «за чистоту, за смысловую точность, за остроту языка» (27, 170), его требование учиться афористической сжатости у фольклора — на образцах «наших изумительно четких, метких пословиц и поговорок» (25, 143). Выступления Горького против натуралистического воспроизведения в литературе различных говоров, против злоупотребления местными диалектами многое объясняют в стилистических особенностях его произведений (см. 25, 134—135). Вместе с тем Горький признавал возможность оставить в произведении, хотя бы в незначительном количестве, «речевой язык», отклоняющийся от норм литературной речи, но необходимый «для более пластической, выпуклой характеристики изображаемого лица» (27, 213).

Все эти соображения Горького особенно важны при изучении языка его пьес, так как, по утверждению самого драматурга, характеры персонажей сценического произведния «создаются исключительно и только их речами, то есть чисто речевым языком» (26, 411).

Изучая язык драматургии Горького — в плане использования писателем словарного состава, фонетической окраски, фразеологических оборотов, синтаксических конструкций для раскрытия образов пьесы, мы видим, как разносторонне и богато было мастерство писателя. В пьесах Горького действует множество персонажей, взятых из разнообразных сфер жизни, в различные моменты развития современной писателю действительности. Это люди, из которых каждый шел своим жизненным путем, отличался своеобразным характером, взглядами, политическими убеждениями. Они далеко не в одинаковой степени приобщались к культуре; они находились под самыми разнообразными влияниями — среды, опыта, книг. У каждого из них свой голос, и все эти голоса слышит и воссоздает драматург.

1

Весьма выразительны, с точки зрения языковой характеристики, созданные Горьким образы крестьян. У Горького нет пьес, которые, подобно некоторым драмам Л. Толстого или А. Писемского, были бы посвящены исключительно жизни деревни. Но в большом числе его драматургических созданий мы встречаем людей, вышедших из глубин крестьянского мира и сохранивших приметы своего происхождения и в мышлении, и в языке. Некоторые из них целиком остались в породившей их социальной стихии, несмотря на новые условия существования; другие, не до конца порвав нити с ней, узнали иные пути жизни, поняли многое такое, что не могло быть им известно ранее. Биография каждого из этих персонажей в значительной степени запечатлена в различных оттенках их речи. Но характерно то, что, воссоздавая речь своих героев, ее крестьянский колорит, Горький исходил не из «балахонского» или «вятского» говора, не из диалектов, а из словарного состава и грамматических связей общенародного языка.

Порою драматург через язык персонажей подчеркивает темноту, некультурность, скованность мысли и речи своих героев. Какая-нибудь Лукерья (из «Детей солнца»), которая пробует мыло на вкус и считает своего барина-химика Протасова чернокнижником, сохранила черты речи отсталых групп крестьянства. Она называет дворника по той губернии, из которой он родом: «Послушай... как тебя? Рязанский [1]...» (6, 366) [2]. О себе

[1] Эта черта крестьянской речи засвидетельствована и в советской литературе. В повести Ф. Гладкова «Вольница» «худощавый парень», освободивший героя от толпы драчливых ребят, спрашивает его: «Из деревни что ли приехал?» «Саратовские мы» — отвечает Федя, и тогда парень, потрепав его по плечу, говорит: «Прощай, прощай, саратовский» (см. Ф. Гладков «Вольница». М., «Советский писатель», 1951, стр. 132—133).

[2] Здесь и далее в компактных примерах языка персонажей какого-

она говорит традиционно, во множественном числе: «девицы мы». Страх перед незнакомой обстановкой делает ее речь не очень осмысленной. Протасов спрашивает ее: «Вы, очевидно, прямо из деревни?» «Прямо... мы прямо...»,— оторопело отвечает Лукерья (354).

Но это лишь один аспект, связанный с идейным замыслом пьесы,— показать ту пропасть, которая отделяет «детей солнца» от простых людей.

Однако стихия деревенской жизни — не только в скованности речи, нищете словаря, элементарности фразеологии, как это мы видели в языке Лукерьи. Другая сторона народной жизни проявляется в поэзии народных песен и в красоте поверий, и в мудрости, складности, остроте пословиц и присловий.

Полуглухая няня Федосья, прожившая свой век в семействе полицмейстера Коломийцева («Последние»), и не могла в этой среде ощутить веяния настоящей культуры. Душевная чистота и «глухота» ко всему окружающему помогли ей сохранить традиционные взгляды и верования. Преданная своим господам, она, дряхлая старуха-приживалка, все еще убеждена, что пестует молодое поколение; она называет великовозрастных отпрысков деградировавшей дворянской семьи «мои последние», не понимая печального иносказания этих слов. В ее прозвищах и как будто случайных замечаниях порою таится глубокий смысл, понятный не столько ей самой, сколько зрителю пьесы. Имя Якова, жизнь которого сложилась нелепо и обидно, вызывает у Федосьи невеселое присловье: «Эй, Яшенька, Яша. Горька судьба наша» (12, 8). Она называет шумливого и трусливого отставного полицмейстера «воевалом» (22), складно и выразительно характеризуя его: «разбодрился кум, растерявши ум» (47). Печально и верно говорит она о своих питомцах: «нянчила — водила, всю силушку убила» (47), «нянчила, гадала — богатырь растет, вынянчила — миру захребетника» (25). Обобщающий смысл приобретает и ее религиозная фразеология — наследие патриархальной деревни. Она не раз обращается с просьбой к богу простить грешников. И эти слова говорят не только о патриархальной слепоте добродушной няньки, но и о мире зла, жадности, разврата, которому прощенья нет.

Изучение языка персонажей из народной среды в пьесах Горького убеждает, что речь их связана с идейной направленностью этих образов в произведении.

Сторожа Пустобайка и Кропилин (из «Дачников») не намного выше по своему культурному уровню Лукерьи или Федо-

---

либо одного произведения том указывается только при первом примере из данного произведения, далее ссылки даются лишь на страницы соответствующего тома 30-томного собр. соч. Горького.

сьи. Но их функция в пьесе, их роль в раскрытии общей идеи произведения избавляет речь этих персонажей от тугой неуклюжести языка Лукерьи. Причем драматург, не приглаживая их речь, подчеркнул связь с социальной средой, из которой вышли эти персонажи. Степень их культуры и — одновременно — своеобразная сметливость сказались в том, как Пустобайка описывает любительские спектакли. Для него они — безделье от сытости, бессмысленное переодевание и несуразное произнесение «разных слов, кому какое приятнее». Образные сравнения, которыми философствующий сторож характеризует пустоту жизни дачников, не лишены выразительности и вместе с тем кажутся как-то связанными с обязанностями Пустобойки. Дачники напоминают сторожу пузыри на лужах в ненастье: «вскочет и лопнет... вскочет и лопнет». Все они, притворяющиеся «умными», «честными» или «несчастными» не только в любительских спектаклях, но и в жизни,— оставляют после себя «только хлам да сорье», и таким «хламом и сорьем» они представляются человеку из народа.

Этот трезвый взгляд на людей, которые рядятся не в свою «одежу», воплощается в речевом отборе, соответствующем культуре и происхождению сторожей. Их реплики насыщены частицами типа: «ах ты», «ишь ты», «дескать», «де», «ну» и т. д. Они говорят: «инженерова жена», «после ихнего житья», «друг дружку», «за пять годов». Вместо «иногда», они говорят — «когда» («Песен они мало поют... Инженерова жена верещит когда...»). Фразы их предельно кратки («Оно конечно»), а замедленность темпа речи подчеркнута характерным обменом реплик («Все новые? — «Чего?» — «Все новые, мол».— 6, 203—204).

Целенаправленность речевых характеристик, их тесная связь с особенностями образа и авторским отношением к нему очень убедительно проявляются в языковом складе такого выразительного персонажа горьковской драматургии, как Лука («На дне»), в котором Горький, как известно, развенчал тип утешителя, успокоительной ложью вселяющего в сердца страдающих примирение и покорность.

Речь Луки находится в полном соответствии с его взглядами и характером. Она позволяет не только заглянуть во внутренний мир персонажа, но и яснее себе представить биографию Луки. В этом отношении очень важно, что его речевой стиль четко выдержан в «народном ключе». Его речь типизирована, как речь народная, и одновременно индивидуализирована, как речь именно данного персонажа.

В языке Луки наблюдается необычная для литературной речи фонетическая окраска некоторых слов, широкое распространение которых засвидетельствовано В. И. Далем в его «Толковом

словаре великорусского языка» (4 тт., 1863—1866): «сурьезная бабочка» (6, 122; ср. Даль, IV, 643); «коли девка эта за душу тебя задела всурьез... уйди с ней отсюда» (139); «ничего, не сумневайся, милая» (153). Часто встречается необычное для литературного языка употребление префиксов: «осердился за топор-то» (148; ср. Даль, II, 820); «еще несколько — пожду» (150; ср. Даль, II, 70); «я их упреждаю — отстаньте, мол» (148). Иногда наблюдается отсутствие префикса, обычного в литературном языке («А то сейчас — стрелю».— 148), или, наоборот, появление его там, где он не встречается («куда тебе идти окроме-то? — 153: «Спокой и — больше ничего».— 132.» В ряде случаев характер речи Луки определяется уменьшительными и ласкательными суффиксами: «осталось маленько», «ружьишко», «хлебушка-то нету», «дай хлебца» (148). Выразительно звучат морфологические образования: «не жрамши» (148), «половчее». Как характерное отклонение от литературных норм воспринимается изменение рода: «Ах ты ...сволочь эдакой» (150). Немало в речи Луки слов, особенно часто встречавшихся в крестьянском речевом обиходе: «давеча» («Давеча ты плакала».— 122); «всяко» («Всяко живет человек».— 139); «опричь» («земля-то не вся в твоем участке поместилась... осталось маленько и опричь его».— 123); «стращать» («всякими страхами друг дружку стращает».— 122); «пущать» («пошто вы ее одну пущаете?» — 124) и т. д.

Сюда можно присоединить слова типа: «али», «дескать», «ишь», «кажись» и множество всевозможных частиц, обволакивающих реплики и монологи странника,— все эти «то», «от», «те», «ка». Определенный колорит создается повтором слов или соединением семантически близких: «просишь-просишь» («просишь-просишь, а никто не дает».— 148; ср. слова Варлаама в «Борисе Годунове» Пушкина: «ходишь-ходишь, молишь-молишь; иногда в три дни трех полушек не вымолишь»); «гляделглядел», «жил-жил, терпел-терпел» (150); «кротко-ласково» (132); «славно-хорошо» (150).

Широко распространено в речи Луки своеобразное употребление родительного падежа: «Ты только вот чего: ты пока готовься» (131); «Погляжу я на Анну... чего-то она хрипела больно» (140). Весьма выразителен повтор предлога в предложении типа: «про мужа про ее — и сказать нечего» (153; ср. в лермонтовской «Песне про купца Калашникова»: «будто сосенка, во сыром бору под смолистый под корень подрубленная»). Та же окраска создается внесением добавочного субъекта или объекта: «Они, бумажки-то, все такие» (119); «А на что они мне, стихи-то» (130); «Я их, баб-то, может, больше знал, чем волос на голове было» (139). Народно, и именно песенно-народно, звучит такая инверсированная последовательность слов: «служил я сторожем

на даче... под Томском городом» (148; ср. ту же инверсию, воспроизводящую песенный склад, в стихотворении Пушкина «Пир Петра Первого»: «Что пирует царь великий в Петербурге-городке?»). Особый, разговорный склад ощутим в приемах построения прямой речи: «А господь ... скажет: знаю я Анну эту! Ну, скажет, отведите ее, Анну, в рай!» (132).

Для синтаксиса Луки характерен пропуск союза в сложных предложениях [3], вообще редких в его речи: «Только раз — слышу — лезут» (148); «А я думал — хорошо пою» (117). Выразительно у него и неточное употребление относительных слов: «которая тут тебе нравится, бери ее под руку, да отсюда шагом марш» (139) [4]. Внелитературная интонация ощущается в начальных «а» или «и», встречающих в ряде предложений: «А они, значит...», «А то сейчас», «А как выпорались они...» (148) и т. д.; «И ушли... в Россию побрели» (148); «И говорит он ученому» (150) и т. д. [5] Это нарушает границы предложения и превращает речь Луки в единый синтаксический поток.

Речь Луки отличается большой образностью. Утешитель и проповедник, он владеет мастерством простого и впечатляющего рассказа, и силу его воздействия испытывают на себе многие герои пьесы. Эта образность обусловлена, в частности, рядом простых, но выразительных сравнений, которые тем понятнее слушателям Луки, что материал их взят из сферы крестьянского быта: «Кто в силе да в разуме, тому там (в Сибири.— *Б. Н.*)— как огурцу в парнике» (134); «Оно, пожалуй, барство-то — как оспа ... и выздоровеет человек, а знаки-то остаются» (119); «она, правда-то, может, обух для тебя» (134).

Странник, исколесивший Русь, он побывал и среди раскольников, наслушался легенд и преданий, ему знаком язык иносказаний и апологов. Это отразилось не только в его рассказе о праведной земле, но и в выразительной беседе с Костылевым, которому он, высказывая свое суждение о различного типа людях, говорит с начетнической иносказательностью: «есть земля неудобная для посева ... и урожайная земля ... что ни посеешь на ней — родит» (155). Лука умеет походя давать меткую характе-

---

[3] «...Сложные предложения могут... обходиться и без специальных служебных слов для связывания простых предложений»,— отмечает А. Б. Шапиро, говоря о народных говорах (см. его «Очерки по синтаксису русских народных говоров». М., Изд-во АН СССР, 1953, стр. 47).

[4] Вообще употребление придаточных с «который» перед главным предложением засвидетельствовано в народных говорах. Ср. «А которая девка с парнем играет, те вдвоем идут» (см. А. Б. Шапиро. Очерки по синтаксису русских народных говоров, стр. 107).

[5] О распределении начального «А» в народных говорах говорит А. Б. Шапиро (там же, стр. 242).

ристику, ловко отвечать на заданный вопрос, то пользуясь народным крылатым словцом, то собственными изречениями, звучащими как пословицы. Иногда выразительная сжатость его фразы подчеркивается тут же найденной рифмой: «А эта Василиса — она... хуже черемиса» (139). Кое-когда он ссылается на выражения, запомнившиеся ему: «Помрешь — отдохнешь, говорится» (131—132),— но запомнил он то, что ему, утешителю, было нужно для успокоения человеческих сердец. У него широкий запас поговорок, пословиц, складных выражений поговорочного типа. Пословицами он объясняет свое скитальничество: «Под лежач камень — сказано — и вода не течет» (154); «старику — где тепло, там и родина» (6, 116). Свою проповедь покорности и примирения, за которой скрыто безверие в творческие силы человека, он подкрепляет целой серией изречений. Тут и упоминание о божьем велении: «Христос-от всех жалел и нам так велел» (148). Тут и намек на необходимость всепрощения, устраняющего возможность борьбы и изменений: «ни одна блоха — не плоха: все — черненькие, все — прыгают» (115).

Его уменье ритмизировать речь проявляется не только в пословицах и пословичных выражениях, украшающих его реплики и монологи, но и в том, как он порою инверсирует свои фразы, ставя глаголы-сказуемые в конце, что придает его речи своеобразную поэтическую окраску: «друг дружку они уважают, друг дружке — завсяко-просто — помогают»; «сейчас это ученый книги раскрыл, планы разложил» (150).

«Лукавый старец», по определению Пепла, разносчик обманчивого счастья, он умеет говорить — и заговаривать! Но всем ходом развития пьесы драматург раскрывает ложность миражей, навеянных ласковыми словами старца.

Лука не единственный странник в пьесах Горького. Другой персонаж (из пьесы «Старик») пришел от Стефания — из монастыря, и называет он себя «велеречиво» — Питирим. При нем «сестра по духу», которая, по крайней мере вначале, во всем выполняет его волю и предана ему. О его темном прошлом свидетельствуют восемь лет, проведенные им в остроге за растление малолетних.

Горький, по его собственным словам, образом Старика старался показать, «как отвратителен человек, влюбленный в свое страдание, считающий, что оно дает ему право мести за все то, что ему пришлось перенести» (12, 463). Пьеса, написанная в 1915 году, в период подъема рабочего движения, была направлена против культа Достоевского, с его возвеличиванием страданий, «очищающих душу», «Полемика с культом Достоевского, которого в те годы буржуазная интеллигенция поднимала на щит, становилась у Горького одним из важных участков борьбы

с реакцией» [6]. Этим обусловлена целевая направленность образа Старика и своеобразие его речи. Он тоже странник, как и Лука, но он вместе с тем отличается от последнего. «А не похож ты на странника божьего»,— говорит ему каменщик. «Не похож?,— отвечает вопросом Старик.— На кого же я похож?» — «Не знаю,— говорит каменщик.— Для странника — речь у тебя не та» (12, 366).

Каменщик и прав, и не прав. По словарному составу речь Старика ничем существенным не отличается от речи Луки. И здесь все эти «али», «ежели», «те» (тебе), «ишь» и т. д. Найдутся и уменьшительные суффиксы («тихонечко», «старичку», «Маринушка»), семантические парные выражения («бежал страдания-наказания».— 377; честно-смиренно отстрадал».— 378). Речь его тоже насыщена пословицами и складными выражениями, но она лишена благостности и смиренности. И Старику далась складная рифмованная фраза; но она отличается иным характером, чем афоризмы Луки. В ней плохо скрытая раздраженность, порою обнаженные угрозы: «Ой, да и ты сердита! Давно не бита?» (371). «Святые» страдания возвеличили его гордыню, вселили мысль о его особых правах и наполнили злобой сердце. Когда Харитонов спрашивает его, разумеется, иронически, сколько детей родила Девица, Старик не без намека на собеседника отвечает: «Был один, да тоже дурак» (365). Ему хорошо известны сердца людей, но лишь их низкие, ему понятные страсти, и он злобно, с афористической заостренностью говорит о чувствах женщин:— «Любовник — прохожий человек, сегодня — рыжий, завтра — черный» (380); «В трудный час баба не друг» (382). Он по себе знает: злобу не смягчить добрым словом, и эту мысль он умеет выразить иносказательно, в пословичной форме: «Волка сахаром не накормишь» (381). Нет добра в его сердце, мстительном и жестоком; он говорит об этом сам, со своеобразным цинизмом и с обычной афористической лаконичностью, усиленной звучанием ассонансов: «Коли я — в горе, так ему — вдвое» (380). В соответствии с этим отношением к людям его речь насыщена бранью,— в противоположность ласковым словам странника из «На дне». От Питирима только и слышишь, что: «собаки окаянные», «псы», «лошадь» (о Девице), «дура», «опять дура», «змея», «девка» и т. д.

Он, пожалуй, значительно чаще упоминает о боге, чем Лука, но только бог у него такой же злой и мстительный, как и сам Старик. Убежденный в своей непогрешимости, он любит самое слово «закон», которое часто соединяется у него со словом «страдание»: «Я отстрадал... по закону», и это. по его мнению,

---

[6] Б. Михайловский, Е. Тагер. Творчество Горького. Изд. 2. М., Учпедгиз, 1954, стр. 147.

должно дать ему «право» терзать других. В различных вариантах эти слова снова и снова входят в его реплики: «Это — не закон! А кто страдать будет, а?». «Сам Исус Христос страдал, древний закон нарушив» (378); «ты — отрекся закона» (378); «Так полагается. Закон» (380); «Законный, непощадный судья» (382). Сам бог, согласно уверению Старика, требует покаяния и жаждет мести, и это определяет собою отбор соответствующих слов в речи Старика: «Покарал господь, ага! Насорил вас господь на земле, окаянных, насорил червей... Сметет он вас в геенну рукою моею, сорье... хлам червивый (403—404).

Чрезвычайно выразительно соотношение образов этих двух «странников» — Луки и Питирима. Оба они не верят в человеческое достоинство, но один — создатель успокоительных миражей, другой — разрушитель иллюзорного благополучия; один — проповедник кротости и прощения, другой — «непощадный судья», упивающийся мукой своих жертв. Оба они — в своем сходстве и различии — раскрыты не только через свои стремления и действия, но и в своеобразии речевого стиля.

2

В пьесах Горького встает чрезвычайно широкая картина жизни страны. С позиций самой передовой идеологии, идеологии революционного пролетариата, драматург рисует различные слои русского общества. Большой жизненный опыт, глубокое понимание действительности, огромное художественное дарование позволили ему с потрясающей силой выразительности воссоздать облики врагов рабочего класса. В его пьесах, как и в других жанрах творчества, возникают образы русской буржуазии на различных этапах жизни страны — мещан, купцов, фабрикантов.

Используя опыт своих предшественников — А. Островского и в особенности А. Чехова, создавая образы столь же жизненно яркие по своему строю чувств и мыслей, столь же колоритные и характеристические по своему языку, Горький внес вместе с тем в нашу драматургию ту глубину социальных характеристик, тот пафос признания или отрицания, то понимание будущей судьбы общественных групп, зарисованных им, которые могли быть свойственны лишь писателю, стоявшему на позициях самого передового класса, писателю — родоначальнику метода социалистического реализма. Рисуя образы типичных представителей различных групп русской буржуазии, Горький показывает их одновременно и как людей определенного уровня культуры, жизненного опыта, характера, морального уровня и как выразителей общественно-политических стремлений своего класса на данном этапе исторического развития.

Это заметно уже в обрисовке Василия Бессеменова, одного из самых ярких образов в первой пьесе драматурга — «Мещане» (1901). Горький обнажил его убогий, но весьма своеобразный духовой мир; он показал его и как социальную фигуру — мещанина, теряющего под влиянием событий, накануне первой русской революции, свою недавнюю убежденность в непоколебимости существующего социального строя: «жизнь», по словам драматурга, «начинает его страшить своим смыслом, которого он не понимает» (28, 220). Один из персонажей пьесы, Тетерев, лаконично, но вполне точно характеризует этого «старшину малярного цеха»: «ты в меру — умен и в меру — глуп; в меру — добр и в меру — зол; в меру честен и подл, труслив и храбр» (6, 44). Эта характеристика при кажущейся противоречивости (добр — зол, честен — подл) достаточно убедительно раскрывается в словах и поступках персонажа; сказывается она и в стиле его речи.

Нам неизвестно прошлое Бессеменова. Недовольство тем, что сына он отправил учиться в университет, а дочь допустил стать учительницей, в известной мере свидетельствует о степени его собственной культуры. Время обязывает; приходится подчиняться его требованиям. И все же Бессеменов не рад, что, не подумавши хорошо, «пустил в образование» молодежь (15). Самое это слово — «образование» — стало для него ненавистным: то он иронически говорит о своем положении «среди лиц образованных», то с подчеркнутой обидой обращается к сыну и дочери: «Образованные мои дети»; то ему кажется, что приятели перестали его посещать, потому что у него «дети образованные» (34). Вообще же просвещение, по его мнению, признак развращенности нравов: образованные — это те, которые «потеряли совесть» и никого не уважают.

Весьма характерно обилие в его языке таких элементов, которые заставляют подозревать, что Бессеменов вышел из крестьянской среды. В его речах и репликах мы находим слова: «хоша» («хоша мы с тобой и дальние родственники».— 58); «таровато» («не таровато благодаришь ты меня за мою хлеб-соль».— 46); «поди-ка» («прошение-то, поди-ка, опять не написал».— 11); «дескать» и т. д. Очень часто он употребляет частицу «то»: «Насилу-то удосужился», «лесть-то», «словом-то», «чем же ты гордишься-то» (18). Внелитературные черты заметны и в употребляемых им морфологических образованиях: «не считал разов», «отцовы слова» («Неужто отцовы слова так тяжело слушать?» — 15). Выразительны парные сочетания: «за мною хлеб-соль» (46); «учить уму-разуму» (19); « я тебя вскормил от пота-крови» (92).

Типичен синтаксис Бессеменова. У него мы находим добавочные подлежащие («И сахар самый он легкий, сладкий».—

15); характерное построение прямой речи («Слышу — поет, разливается — жизнь, говорит, трудная, надо, говорит, друг за друга держаться... всё, говорит, сообща делать...» — 59). Характерны черты конструкций его сложного предложения: замена придаточного условного повелительным наклонением («Выходи замуж, живи законным порядком,— я сам тебе пятьдесят в месяц платить буду».— 15); пропуск союза в придаточном предложении (временного: «А начнешь ты мысли-то свои высказывать, я и чувствую твою слабость».— 44; «Принесут — выпьем».— 44; условного: «А безобидный, так и не обидится».— 61); неточное употребление союзов («Я говорю это тебе как ты есть мой сын».— 33—34).

Эти черты просторечия сочетаются в языке Бессеменова с отзвуками речи канцелярского типа. Мещанин, умеющий составлять счета, ведущий дела в управе, вращающийся в мире ремесленников, купцов, лавочников, мелких чиновников, он часто пользуется оборотами типа: «причитается мне еще с вас получить» (59); «Надо принять в расчет и то, что деньги она платит аккуратно» (60). Иногда это соединяется с выразительной неточностью в употреблении слова: «за всякую порчу в квартире бессловесно возмещает» (60). Деловой человек, он ценит точность в отношениях, аккуратность. Самое это слово как-то «увесисто» звучит в его репликах: «А насчет аккуратности... вы сказали справедливо. Аккуратностью весь свет держится... Само солнце восходит и заходит аккуратно, так, как положено ему от века» (60). В употреблении этого слова отражается также стремление Бессеменова остановить колеблющийся строй жизни. Оно находит в его языке себе эквивалент в слове «порядок»: («... а уж ежели в небесах порядок, то на земле — тем паче быть должно».— 60).

Чиновничьи-мещанская стихия речи Бессеменова находится в стилистическом соседстве с книжной витиеватостью. Не случайно он вспоминает, что любил в молодости церковное пение. Реплики Бессеменова порою совершенно чужды бытовой и деловой речи. Ему, видимо, приятно пользоваться фразами, в которых слышны интонации церковных книг. В таких случаях речь Бессеменова становится замысловатой, претенциозной и даже не до конца ясной. Он употребляет выражения типа: «не для себя ради», «обеспокоен в моей жизни», «смотрю ...и дивуюсь», «размера в действиях не приобрел», «распорядитель в жизни», «уставщик порядков» (33); «лишенный всякого порядочного подобия», «навести критику с точки науки» (19) и т. д.; он любит употреблять слова типа «засим», «отныне», «тем паче»; вместо «температура», он употребляет слова «климат» и о своем посещении церкви говорит так: «Мы не затем туда ходили, чтобы климат измерять» (88).

«В меру умный», по определению Тетерева, Бессеменов, точнее, в меру рассудителен, мещански трезв и деловит. Это качество — рассудительность — он ценит и в других. «Я в тебя, Петр, верю, когда ты вот так говоришь... рассудительно»,— обращается он к сыну (37). «Люблю я слушать, как ты рассуждаешь... Надо рассуждать кротко, складно»,— говорит он Тетереву (44).

Эта элементарная рассудительность сказывается в обычной логической последовательности его фраз, в его стремлении аргументировать свои суждения и решения. В выразительной ссоре с Перчихиным он даже нумерует свои «положения», подводя их к заключительному выводу: «Про девицу говорить такие подлые слова не позволено. Это — раз! Засим ... я отныне на них (Нила и Полю.— *Б. И.*) плюю! Это — два!» (58) и т. д.

За всеми этими поучениями и рассуждениями чувствуется повышенное самолюбие, убежденность в своей непогрешимости, уме и знании жизни. С этим связана выразительная черта характера Бессеменова — та, о которой говорится, что «самоуничижение паче гордости». Считающий себя оскорбленным в своем достоинстве, возмущенный тем, что новые люди — «парни в двадцать лет» — хотят быть «уставщиками порядков», он находит своеобразное утешение в самобичевании.

Всеми якобы «обиженный», всеми «теспимый» («Безжалостные! Стеснили нас».— 35), он, по обстоятельным ремаркам драматурга, говорит обычно «с досадой», «грубо», «строго», «угрюмо», «с горечью», «холодно и жестко», «злобно», «сухо», «мрачно», «сердясь», «бешено». Любезен он лишь тогда, когда получает деньги от квартирантки: «Милая барыня», «распрекрасное дело», «наше почтение». Как правило, его реплики уснащены ругательствами различного рода и уничижающими характеристиками различных оттенков: «прохвост», «разбойник», «вертушка, беспутная бабенка», «дурак», «золоторотец», «шельма», «бродяга», «зверь», «змееныш». Перчихин, по его уверению, «заврался», дочь «врет», жена «суется» не в свои дела, Елену он с удовольствием «турнул бы» с квартиры, Поля «торчит», где не надо, Петр «фордыбачит». Причем — и это весьма характерно для «жадного мещанина» — желая кого-либо наиболее обидно выругать, он обвиняет его в бедности.

Таков он, «почтенный крот», по определению того же Тетерева, «ржавчина», по еще более меткому словцу Елены. С поразительной яркостью раскрывая через язык образ своего персонажа, Горький отмечает неправильности его речи, ошибочность морфологии, деформированность конструкций, неточность словообразования, хотя в целом все эти особенности занимают весьма скромное место в речевой характеристике Бессеменова. Драматургу важно было показать прежде всего

самочувствие человека, который видит, что жизнь идет не по его предначертаниям, что новое — люди, мысли, дела — властно вступает в привычный для него порядок.

Темный, малокультурный мещанин, Бессеменов беспомощен в своей злобе к новому миру, в своем слепом желании остановить могучее течение жизни. Иным рисует драматург опытного и яростного врага поступательного движения истории и подымающегося пролетариата; иной является и его речь.

Из всех персонажей пьесы «Враги» (1906), показывающей столкновение двух миров — мира угнетателей и мира угнетенных, наиболее ярким выразителем воззрений буржуазии является Михаил Скроботов, владелец фабрики. Униженно преклоняясь перед Англией, он презирает Россию, русский народ, у которого, по его мнению, органическое отвращение к работе и полная неспособность к порядку. Но он презирает и царское правительство, с его точки зрения, недостаточно энергично действующее в борьбе с пролетариатом. Возможно, что он в душе скрывает тайный страх перед растущим рабочим движением, хотя и не проявляет его ни в словах, ни в поступках. Быть может, именно этим объясняется его повышенная раздражительность, доходящая почти до истеричности. Уже ремарки, комментирующие небольшую роль Михаила Скроботова (он выступает лишь в первом акте), подчеркивают его импульсивность, нервную взвинченность. Выразителен рисунок его движений: «Быстро идет Михаил Скроботов, возбужденный; нервно теребит острую черную бородку. Шляпа — в руке, и он мнет ее пальцами» (6, 471). Его нервная возбудимость часто проявляется в интонациях речи. «Говорить надо спокойно ... Спокойнее, Михаил»,— советует Скроботову его брат Николай. «Почему он такой возбужденный?» — спрашивает о нем артистка Татьяна (478). Эта нервозность заметна и в частых крикливых интонациях, и не случайно, что Татьяна задает вопрос фабриканту: «Кричите?» (478).

Но Михаил Скроботов не намерен сдерживать свой темперамент. Он владелец, он хозяин, и ему, очевидно, самому приятно пронизывать свою речь резко повелительными интонациями. Когда конторщик Синцов сообщает Скроботову, что пришла рабочая делегация, Скроботов пренебрежительно и властно заявляет: «Пусть подождут ... Идите!» (472). Другой конторщик, Пологий, приходит жаловаться на рабочих, будто бы крадущих огурцы с его огорода, и хозяин останавливает его окриком: «Что это за привычка у вас — бросить дело и ходить жаловаться? Мне это не нравится... Идите!» (473).

Хозяину стесняться нечего. «Вы всегда ругаетесь»,— жалуется Полина, жена его компаньона. И Михаил Скроботов оправдывает данную ему характеристику. Его речь уснащена

бранью, адресованной по преимуществу к рабочим: «большие мерзавцы», «подлецы», «черт бы их», «пошлите их ко всем чертям», «и, черт» и т. д.

Те из людей его класса, которые не проявляют достаточной энергии в борьбе за свои интересы, также вызывают его возмущение. «Кисель», «дурак»,— говорит он о своем компаньоне Захаре Бардине. Это же чувство проглядывает в той иронии, с какой он говорит брату Захара: «ваш почтенный братец» (472). Сам драматург отметил ироничность другой реплики Михаила об артистке Татьяне, увлекающейся «простым» конторщиком: «М и х а и л (с *иронией*). Это демократизм» (478). Ирония Скроботова, проявляющаяся прежде всего в интонациях, ощущается во многих местах текста. Когда Синцов сообщает, что делегация от рабочих «требует хозяина», Скроботов прежде всего бранится. Входящая Полина спрашивает его о причине брани, и он выразительно поясняет: «Да вот, все этот пролетариат!.. Он там — требует!.. Раньше он у меня смиренно просил...» (472). Слово «требует», принадлежащее революционеру Синцову, повторенное «хозяином», приобретает в устах последнего особую интонационную окраску, подчеркнутую своеобразно употребленным тире; ироничность усиливается еще обобщенно-неопределенным «там», которое в данном контексте становится не указанием на место, а выражением презрительности. Эти оттенки выделяются и антитетичностью слов: «требует» — «просил».

Повышенная эмоциональность, возбужденность Михаила Скроботова выражается в быстрой смене мыслей и в склонности к короткой фразе. Первая реплика Скроботова состоит из тридцати пяти слов. Эти слова разбиты на одиннадцать предложений, из которых два не закончены. Произнеся всего несколько слов, Скроботов успел коснуться четырех тем (вопрос о Захаре, просьба дать молоко, приветствие Якову и «новости о заводе»). Во всей речи чувствуется напор нервной воли, твердой решимости эксплуататора бороться за «право» на угнетение. Сжатость быстрой фразы не мешает многоречию. Скроботов потому и строит короткую фразу, что ему надо много сказать, убеждать, агитировать, а главное — приказывать.

Заостренность речевого стиля Скроботова достигается также и другими приемами. Следует прежде всего отметить любовь Михаила к резко поставленной альтернативе, которая заметна в предложениях типа: «Стоит вопрос: кто хозяин на фабрике — мы с вами или рабочие?» (475); «Вопрос необходимо решить; он стоит так: или я закрываю завод, или ухожу из дела» (476). Импульсивность его речи проявляется в антитезе («когда дети малы, они все забавные, но постепенно они растут, и однажды — мы встречаемся с большими мерзавца-

ми».— 475), в градации (нарастании): «Сегодня они требуют — прогнать мастера, завтра они захотят, чтобы я повесился для их удовольствия» (472). Самая склонность к афоризмам, к остро-отточенным и эффектно-оформленным выражениям мысли соответствует общему характеру стиля Скроботова.

3

В огромной галерее образов горьковских пьес мы встречаем не только представителей буржуазии, но и обслуживающие ее различные группы интеллигентов: инженеров, адвокатов, писателей и т. д. Горький не стремится подчеркнуть те особенности языка и речи этих персонажей, в которых можно было бы усмотреть отражение их профессий; также профессиональные слова и выражения наблюдаются в их речи чрезвычайно редко, и драматург не делает на них упора. Действующие лица интересуют Горького как выразители определенных социальных взглядов и как люди определенных индивидуальных особенностей; их язык становится средством раскрытия их внутреннего мира.

В этом плане весьма ярки фигуры инженеров в пьесе «Варвары» (1905). Центральный образ пьесы — инженер Черкун. Это человек большой воли, с жаждой знаний и любовью к делу. Сын крестьянина, выбившийся в «люди», переживший унижения в молодости (он говорит: «...меня унижали только за то, что я хотел есть».— 6, 416), Черкун, приехав в маленький городишко, смотрит на него, «как Аттила на Рим» (398). Никогда не устающий в работе, требовательный к другим, потому что были требовательны к нему, он, строитель железной дороги, ведет себя так, будто способен перестроить всю человеческую жизнь. Он достаточно умен, чтобы видеть мерзость окружающей жизни. Но, ненавидя угнетателей, он презирает угнетенных: его приводит в ярость «бессилие тех, которые подчиняются» (416). Не веря в единственный путь освобождения — в революцию, он удовлетворяется идеей технического прогресса: «Надо строить новые дороги... железные дороги... Железо — сила, которая разрушит эту глупую, деревянную жизнь» (435). Идеолог голого техницизма, он, в сущности, воплощает в жизнь лишь тенденции капиталистического строительства. Энергия сочетается в нем с душевной сухостью, сила и ум — с бессердечием ко всем, кто встречается на его пути. Новый Аттила, новый «варвар», он может лишь разрушать захолустный быт; но не ему предназначено историей строить новую жизнь. Его интонации соответствуют его характеру. По ремаркам драматурга, он говорит «сухо», «настойчиво», «резко», «угрюмо», «насмешливо».

Не понимая всей ограниченности своей жизненной роли, всей узости своей инженерии, лишенной связи с народной жизнью, он сначала ощущает себя в Верхополье победителем, уверенным в своей силе и власти. Он повелевает. Императивные формы и интонации становятся преобладающими в его речи. «Ну, вот что — снимите шубу»,— властно приказывает он Грише Редозубову, сыну городского головы (404). «Ну, вы ... ступайте прочь!.. Живее! Но?» — бросает он Дунькиному мужу (417—418). «Ну ... молчать!»— отдает он приказ доктору (442).

Инженер, привыкший повелевать и пояснять, он сохраняет в своей речи частый вопрос: «поняли?», «понятно?». Но в этом вопросе звучит не столько желание пояснять, сколько презрение к обитателям «до отвращения милых» патриархальных домиков: «Вы должны сказать отцу, что больше не хотите... *носить шубу в жару,— понимаете?*» (Грише Редозубову.— 404); «Послушайте, старик: ваша дочь бросала в меня камнями, а больше я ничего не знаю о ней ... Вы понимаете?» (старику Редозубову.— 421); «А если вы вздумаете жульничать, я вас *прогоню и отдам под суд*... Это понятно?» (Матвею.— 402). Верящий в свою силу, он малоречив, что подчеркивает и сам: «Ну-с, долго разговаривать мне некогда» (Редозубову.— 407).

Для его речевого стиля характерно, что он обычно не выходит из склада предложений простейшего типа. Фраза, грубовато энергичная, замыкается в небольшое количество слов, причем преобладает сложносочиненное построение: «Меня зовут Егор Петров, я так же, как и вы, крестьянин, а не барин. Благодарить нам друг друга не за что: вы будете работать, я буду платить вам деньги» (402).

Его малоречивость сочетается с резкостью интонирования, которое ощущается в ряде структурных особенностей фразы. В частности, это достигается приемом переноса слов собеседника в другое лексическое окружение, дающее им иное смысловое освещение и одновременно являющееся резким ответом на его слова. Анна, безвольная жена Черкуна, с обычной неопределенностью говорит, что надо было бы избавить их прислугу Степаниду от притязаний ее жадного и пьяного отца: «Мне кажется, Егор, этого человека нужно как-нибудь...» Слова жены вызывают ответную реплику Черкуна, звучащую намеком на черту характера самой Анны: «Ничего не нужно делать как-нибудь!» (418).

Стремление к резкой определенности проявляется в быстрых репликах номинативного типа, синтаксически опирающихся на фразу собеседника. Разоблачая «прелесть» патриархальной тишины, Черкун, в ответ на слова одного из персонажей: «Многие в этом видят поэзию»,— бросает: «Трусы, лентяи, усталые» (395). То же стремление проявляется в любви

персонажа к афористическому складу речи: «Знания ценнее нравственности» (401); «Пессимизм для рабочего человека — излишен, как белые перчатки» (402).

Но весь этот стиль речи, предельно самоуверенной и пренебрежительно резкой, решительно меняется, когда герой ощутил с полной несомненностью узость своих мечтаний о техническом переустройстве окружающего, начал понимать, что неспособен к большой, настоящей любви и испытал чувство растерянности. Человека «со взором Аттилы» охватила неожиданная робость. Тот, который ничего не боялся, узнал слово «не смею»: «теперь не смею этого сказать» (465). Его лексикон приобрел слово «невозможно»: «Здесь невозможно сохранить себя» (465). Недавно лишь приказывавший, он теперь принужден просить: «Я очень прошу вас» (465), «Простите... если можете» (463). Слово «понятно», раньше пренебрежительно бросаемое жителям патриархального городка, теперь приобрело другой оттенок: «глухо, с отчаянием», по ремарке драматурга, он просит понять его самого (465).

Иную идейную нагрузку несет образ Цыганова; иным оказался и его речевой стиль. Для Черкуна Цыганов — счастливое сочетание теории и практики («Он имеет... опыт, знания».— 401), для Анны — он просто развратный человек («он такой ... распущенный».— 401). Очевидно, одно сочетается в нем с другим, ибо именно о Цыганове сказал его приятель: «Знания ценнее нравственности» (401). Но эти знания результат не того напряженного труда, который был уделом Черкуна. «Гурман и лев, еще недавно законодатель мод» (439), по словам одного из персонажей, Цыганов, вероятно, легко, походя усвоил все те знания, которые ему необходимы для работы. Если Черкун — человек, охваченный одной, пусть узкой и неверной, идеей, то Цыганов — просто барин, как он не раз и назван в пьесе, ко всему относящийся с брезгливостью и иронией. Он так и говорит, согласно ремаркам: «брезгливо», «скрывая брезгливость». С аборигенами Верхополья он здоровается, лишь едва «дотрагиваясь до шляпы» (391), говорит «с ласковой улыбкой» пренеприятные вещи (407) и «внимательно смотрит» на собеседника «с изящным нахальством барина» (415).

Это аристократическое презрение столичного стареющего «льва» к наивным провинциалам лексически проявляется в отборе подчеркнуто любезных слов, и именно эта преувеличенная любезность придает его репликам оттенок иронии. Мелкому чиновнику казначейства он говорит: «Мое почтение ... с кем имею честь?.. А-а! Очень приятно... Благодарю вас» (391). Пьянице и попрошайке, Дунькиному мужу, он отвечает: «Пожалуйста... извольте... благодарю вас» (391, 393). Акцизному

надзирателю Монахову: «Весьма польщен... Вы так любезны» (392). То же ощущается в преувеличенном восхвалении душевных качеств своих собеседников. «Почтеннейший! — говорит он городскому голове Редозубову.— Когда мы несколько придем в себя — мы обязательно примем во внимание все ваши редкие качества» (397).

Эта ирония, то совсем открытая, то более сдержанная, затаенная, проходит через всю речь Цыганова, придавая ей своеобразный оттенок. Предрекая тому же Редозубову скамью подсудимых, он с явной иронией заявляет: «Такая блестящая карьера и такой мрачный конец!» (407). Только что приехавший Цыганов в ответ на вопрос о гостинице узнает, что в городе есть прогимназия. «Благодарю вас, это мне не так необходимо...»,— говорит он (391). Ирония выявляется здесь логически абсурдным полусогласием, что прогимназия ему необходима все же, хотя и «не так». Несколько иной прием в диалоге с Дунькиным мужем, который человеку, еще не нашедшему пристанища, сообщает другую, не менее важную весть о городе,— что в нем «пожарные играют на трубах». Издевательский вопрос Цыганова делает реплику Дунькиного мужа особенно бессмысленной: «громко играют?». И проходимец, с чувствительной благодарностью пропойцы, получившего подачку, старательно отвечает, усугубляя комизм ситуации: «Во весь дух!» (392—393).

Ирония достигается еще и иным способом. Беседуя с исправником, Цыганов порою говорит стилем официальных бумаг. Хотя его фразы звучат, как явная пародия на стилистику полицейского делопроизводства, представитель власти в восторге от своего собеседника.

«Исправник. ... в горле пересохло!

Цыганов. Последнему могу помочь.»

И дальше:

«Исправник. Ах, Сергей Николаевич, славный вы человек...

Цыганов. Несмотря на тяготеющее подозрение в соучастии с Порфирием Дробязгиным, укравшим тридцать две казенных копейки?

(*Исправник хохочет.*)» (451, 452).

Ироническое отношение Цыганова распространяется не только на жителей «Огненной земли» — Верхополья. Он барственно-презрителен ко всему миру.

Он никого не любит, никого не жалеет. Несчастная Стеша, горничная Черкуна, к ужасу своему, увидела пропойцу-отца, от которого сбежала; страх девушки вызывает у Цыганова безразличную реплику: «О-о! Это оригинально...» (393). Надежда, которая ему уже начинает нравиться, рассказывает,

что муж распространяет о ней всякие мерзости, чтобы отвадить влюбленных; но Цыганов и на это реагирует с таким же равнодушием: «Да? Прием... любопытный ...» (438).

В презрении ко всему он не щадит и себя. Цыганов не прочь, без особых признаков раскаяния, забавно говорить о своей склонности к вину. Ироничность достигается подведением пагубной привычки под высокую категорию рока: «Таков мой рок!» (393). Она усиливается от забавной игры намеками: «Первое знакомство на этой земле — акцизный!» (393). Иронически подымая на торжественную высоту все, связанное с вышивкой, Цыганов о зверобое, которым его поили местные инженеры, говорит в стиле почти научном: «Штука высокого давления» (403).

В конце пьесы и ему доведется испытать нечто вроде душевного кризиса, который нарушит его уверенную речь и снисходительную иронию. Цыганова, правда, волнуют не общие проблемы жизни, которые как-то притягивают к себе Черкуна. Но и он почувствовал шаткость своего гедонизма, зыбкость своего убеждения в возможность бесцельно, иронически легко и с неустанной жаждой радости смотреть на мир. Это приходит к нему через нежданную любовь к Надежде, и тогда слово «страшно», ранее не мыслимое в его лексиконе, проникает в его речь. «Какая вы... странная!» — говорит Надежде Анна. «Я бы даже сказал — страшная»,— поправляет ее Цыганов (413). То же скажет он самой Надежде: «С вами, моя дорогая, приятно и страшно» (437). «Вы — дивная, вы — редкая ... страшная» (455). Он еще пытается иронизировать, с подчеркнутой приподнятостью называя Надежду «богиней»: «Богиня моя, уйдемте прочь от него ... он скверно действует мне на нервы» (434). Но тон его речи, как это отмечает сам драматург, получает новые оттенки: теперь он говорит «серьезно» «медленно». В репликах человека, который привык к иронии и «любезному» глумлению над другими, неожиданно появляются поэтические сравнения. «С вами, моя дорогая ... как над пропастью» (437). Он нежданно почувствовал прелесть поздней осени. Теперь он может произнести грустную фразу с повтором эмоционально звучащего слова, подчеркнутого эпитетом: «Осенью по небу быстро бегут тучи... тяжелые тучи» (454).

Но Цыганов прожил слишком большую жизнь, чтобы эта нежданная любовь совсем изменила его характер. Надежда Монахова не оценила его достоинств: «Вы умный человек... вы понимаете, что силу в лавочке не купить» (455). Это сравнение, не слишком утонченного стиля, приводит испытанного кутилу в душевное равновесие. Ему остается согласиться и утешить себя возможностью пародировать: «О да, вы правы!

Это нечто вроде ума — его не продают даже в универсальных магазинах» (455). Ирония и колкий намек ускользнули от Надежды; она соглашается со своим собеседником: «Вот видите!» (456). Безнадежность излечила Цыганова, и не случайны ремарки драматурга, подчеркивающие состояние персонажа: «приходит в себя», «как всегда».

Разрушители старой жизни, видящие в обитателях городка варваров, и сами — варвары, разрушители и развратители, Черкун и Цыганов не могут вывести страну на новый путь — один, ограниченный своим узким техницизмом, другой — безразличный ко всему, холодный, ироничный, и оба — чуждые высоким идеалам революционного переустройства жизни.

Те же принципы — социальная целеустремленность, идейный кругозор — являются регулирующими и при создании речевых характеристик представителей другой группы буржуазной интеллигенции — адвокатов. Горький отнюдь не насыщает их язык ссылками на законы, терминами судопроизводства, сугубой доказательностью, использованием приемов патетики и т. д. Он раскрывает их политические позиции и душевный мир иначе.

В своих пьесах Горький изобразил «либеральствующих» адвокатов, принимающих позу оппозиционеров, ораторствующих то в стиле запоздалого народничества, то в духе пустозвонного кадетского «свободомыслия». По существу же они, подобно другим буржуазным интеллигентам, входят в группу омещанившихся разночинцев, охарактеризованную В. И. Лениным: это «все быстрее и быстрее растущая орава карьеристов и наемников буржуазии — „интеллигенция“ довольная и спокойная, чуждая каких бы то ни было бредней и хорошо знающая, чего она хочет» [7].

Таков адвокат Басов из пьесы «Дачники» (1904). Прислужник буржуазии, чуждый народу, «дачник» на своей родине, «довольный и спокойный», он погружен в мещанский быт и безразличен к общественной жизни страны. Однако порою он не прочь «блеснуть» фразеологией либералов, в особенности находясь в состоянии опьянения: «Люблю мою бедную, огромную, нелепую страну... Россию мою! Все и всех я люблю!» (6, 246). Впрочем, в трезвом состоянии о народе говорится иначе: «Ведь даже гимназистам известно, что писатель должен быть честен... ну, и там ... действовать насчет народа и прочее» (223). «Народолюбие» Басова в этой реплике обнажается достаточно четко — также и стилистическими средствами: «народ» сочетается с чем-то «прочим», освобождение

---

[7] В. И. Ленин. Сочинения, т. 1, стр. 276.

трудящихся масс превращается в комическую формулу — «действовать насчет народа», мысли об этой борьбе становятся уделом лишь гимназистов: серьезным людям не до этого; вся тирада дана в «сниженном» стиле, который подчеркнут выразительным «ну, и там».

В этом плане очень любопытны все «идеологические» высказывания Басова. Прокламируя свои «эволюционистские» взгляды, Басов заключает с комически подчеркнутой экспрессией, незаметной ему самому: «Эволюция! Эволюция! Вот чего не надо забывать!» (223). Сакраментальная формула: «с одной стороны, нельзя не признаться, с другой стороны, нельзя не сознаться» — характерно окрашивает его речь: «Ну, да, конечно... однако...» (223); «Это так ... Повышать — да! Но в пределах возможного ...» (223),— говорит он, не замечая, что довольно точно повторяет слова персонажа из сказки Салтыкова-Щедрина,— того либерала, который «никогда и ничего... не требовал, наступая на горло, а всегда только по возможности[8] (разрядка наша.— *Б. И.*).

Либералу надлежит быть мягким, добрым, нетребовательным. Эти черты в качестве словарных ресурсов войдут в реплики Басова. Но снова «мягкосердечие» его будет разоблачено характером речи — мгновенным переходом от лирической декламации к весьма непоэтической ругани: «Надо быть мягче, надо быть добрее... все мы — люди... Черт бы взял того, кто спутал мои удочки!..» (222).

Столь же саморазоблачительно звучит другая тирада Басова на ту же тему, произнесенная в момент опьянения: «К жизни надо относиться дружески, господа, доверчиво... Надо смотреть ей в лицо простыми, детскими глазами... Господа! Посмотрим ясными, детскими глазами в сердца друг другу — и больше ничего не нужно» (247). Сорокалетний пьяный пройдоха, предлагающий смотреть детскими глазами,— образ достаточно выразительный.

Этот «народолюбец», прежде всего сплетник и болтун. Напрасно его укоряет жена: «Как ты много говоришь лишнего, Сергей!» (181). Напрасно те же слова ему скажет доктор Дудаков: «Это лишнее». Басов просто не в состоянии не быть разносчиком вестей и разных новостей. Для передачи сплетен у него выработались особые стилистические приемы: глагол для большей живости употребляется в настоящем времени; неожиданность события подчеркивается словом «вдруг»; удивление, которое должен испытывать слушатель, оттеняется выражениями типа «представьте», «понимаешь». Поэтому все его со-

---

[8] Н. Щедрин. Полн. собр. соч. М., 1933—1941, т. XVI, стр. 189.

общения кажутся похожими друг на друга: «Ты знаешь, сейчас иду сюда, и вдруг — представь себе! Там, около беседки, у сухой сосны, Влас на коленях перед Марьей Львовной!» (227); «Вы представьте, дорогая... Сидим мы — я и ваш муж, вдруг Марья Львовна...» (257); «Сижу я с Сусловым, играю, вдруг Марья Львовна и Влас... понимаешь — у них роман» (258).

Большой знаток приемов «подачи» сплетен, он в этих делах тонкий стилист. Инженер Суслов сообщает, что Замыслов выиграл двести рублей у пьяного купца. Варвара Михайловна возмущена: «Как вы всегда говорите... выиграл деньги — и подчеркиваете — у пьяного». Басов вступается за своего приятеля,— он-то знает, какие слова как звучат: «Что же тут особенного? Вот если бы он сказал, что Замыслов напоил купца и обыграл его — это, действительно, скверный жанр...» (182).

Весь погруженный в болтовню, в сплетни и в дела сомнительной нравственности, «домашний» и мелочный, Басов и свою речь насыщает шелухой мелких словечек и ненужных болтливых фраз. Адвокат, «человек красивого слова», как он себя называет, Басов вне своих профессиональных обязанностей проявляет в речевом стиле всю свою некультурность, никчемность, вялость мысли. «Ты, знаешь, так как-нибудь... эдак» (210; какой-то эдакий... герой!» (223); «такое... эдакое благородство» (257); «это ты, Петр, того» (278) — такими выражениями пестрит его речь.

Значительная трансформация образа либеральствующего адвоката наблюдается в пьесах «Егор Булычов и другие» (1931) и «Достигаев и другие» (1932). В «Дачниках» Басов мог быть показан преимущественно в бытовом плане, через который однако, просвечивал и общественно-политический, благодаря чему персонаж был раскрыт не только как низкопробный делец и пошляк, но и как прислужник буржуазии. В момент крушения старого мира либерал, носящий выразительную фамилию Звонцов, становится в позу общественного деятеля. Самодовольство пьяного мещанина Басова сменяется энергией защитника старого строя — Звонцова. Последний не только изобретательнее, изворотливее Басова в своих личных предприятиях: ведь теперь такое время, когда, по словам Достигаева, «ручки в карманах держать — не полагается» (18, 96). Существеннее то, что политическая ситуация, отразившаяся в поздних пьесах Горького, еще явственнее обнажила общественный облик «эволюциониста»-либерала.

В «Егоре Булычове» Звонцов пока только провинциальный адвокат, но уже готовящийся к своей будущей роли представителя Временного правительства. На досуге он заготовляет

афоризмы, которыми потом будет уснащать свои политические выступления. Пока эти афоризмы звучат не совсем уверенно: «промышленники, кажется, понимают свою роль» (97). Этот защитник буржуазного порядка, «костромской Маклаков», позже станет более уверенным. Но и теперь его речь насыщена многозначительными штампами кадетской фразеологии, рассыпаемыми им во всех подходящих случаях. Эти штампы, эти блестки болтливого кадетского красноречия — удобная ширма для поступков сомнительной нравственности. Даже когда жена ловит его на весьма недвусмысленном заигрывании с Шурой, он защищается эффектной репликой: «...уместны ли в такое серьезнейшее время сцены ревности?» (84). Но все его многочисленные речи столь надоели окружающим, что и он сам большинство своих выступлений обрывает на полуфразе: «Общественные силы организуются закономерно и скоро скажут свое слово. Под общественными силами я разумею людей, которые обладают прочным экономическим...» (117); «Послушайте, это — невежественно! Хирургия, наука...» (91); «Тебе, интеллигенту-пролетарию, нельзя в эти лютые дни...» (96). Здесь все характерно: и отвлеченный политический словарь, и незадачливое стремление развернуть «эффектный» период, и «блистательные» эпитеты («лютые дни»), и постпозитивное приложение («тебе, интеллигенту-пролетарию»). Но особенно великолепен Звонцов в небольшом диалоге с женой, которая тщетно пытается остановить разошедшегося оратора:

«З в о н ц о в. Мы присутствуем именно при начале торжества правды...

В а р в а р а. Да подожди же, Андрей...

З в о н ц о в. И справедливости» (117).

Не трудно во всех стилистических штампах Звонцова увидеть отголосок фразеологии думских ораторов-кадетов. Они, законники, юристы, тоже любили щеголять выспренными рассуждениями на общегосударственные темы, одеваться в тогу хранителей государственной идеи.

Рисуя в своих пьесах картину современного общества на протяжении десятилетий, Горький среди различных профессиональных групп буржуазии показал не только инженеров, осуществляющих наступательные планы капитализма, адвокатов — защитников незыблемости частной собственности, но и представителей ряда других прослоек, обслуживающих правящий класс.

Все они даны писателем для того, чтобы разоблачить старый мир, неизбежно идущий к своей гибели, для того, чтобы развеять народнический миф о существовании надклассовой интеллигенции. Но каждая такая группа, отличаясь порою некоторыми общими чертами, вместе с тем пока-

зана разносторонне, индивидуализированно, так что не стираются особенности отдельной личности, обусловленные характером персонажа и его местом в классовой борьбе [9].

Весьма выразительно нарисована драматургом группа священнослужителей различных рангов в пьесе «Достигаев и другие». Сходство их речевого склада обусловлено тождественностью политических позиций, ненавистью к наступающей революции, а также изучением церковных книг, участием в богослужении и т. д. Но еще характернее, чем сходство, стилевое различие их языка, которое является следствием не только индивидуальных особенностей каждого персонажа, но и далеко не одинакового положения в иерархии духовенства. Одно дело — священник Павлин, вхожий в дома костромской знати, купеческой и дворянской. Некогда член Государственной Думы, он своей любовью к ораторству напоминает Звонцова, но только его стиль отличается витийственностью церковнокнижного характера. В лексическом отборе он делает упор на «книжные» слова типа «персона», «лиходей», «благоденствуют»; любит он искусственные фразеологические сочетания («ввергаетесь в область политики».— 18, 138; «чрезмерно пристрастен к винопитию».— 148); он строит длинные предложения с деепричастными оборотами и с инверсированным порядком слов. Не случайно, что его стиль напоминает речи доподлинных священников — членов той же Второй Государственной Думы, с кафедры которой он мог бы ораторствовать.

Иное дело скромный слободской священник Иосиф, смущенный великолепием провинциального клуба, куда ему довелось попасть. Он часто упоминает имя божие, но еще чаще без особых причин извиняется перед именитыми посетителями клуба. Разумеется, и в его речи ощутим словарь церковных книг, но он легко переходит на бытовой тон, чего не заметишь у Павлина. Так, например, в ответ на вопрос об употреблении им коньяка, отец Иосиф простодушно заявляет: «Где уж нам! Самогонцу бы, да и того не сыщешь!» (18, 140). И опять-таки совсем иным является речевой стиль Мелании, властной купчихи и жестокой настоятельницы монастыря. Ей не приходится униженно кланяться, как жалкому попику из предместья; ей не надо витийствовать, как Павлину. Озлобленная волчиха, по определению одной из послушниц, она угрожает, возмущает-

---

[9] См. подробнее в моих работах: «Язык пьесы Горького «Достигаев и другие»» («Записки кафедры русской литературы, Московского государственного педагогического института», вып. 1. М., 1939), «Язык драматургии Горького» («Горьковские чтения», т. I, М., 1940), «Язык пьес Горького об интеллигенции («Труды Московского института истории, философии и литературы», вып. VIII. М., 1941) и др.

ся, бранится и проклинает. Проклятия она скрепляет церковными формулами («Будь она проклята отныне и до века!» — 18, 171), а бранные выражения соединяет с напоминаниями о своем монашестве («На мне — чин ангельский, дура-ак» — 169).

Очень ярко показана драматургом речь буржуазных писателей, стиль которых, отражая их профессию, имеет какие-то общие черты и вместе с тем не исключает индивидуальных отличий.

Среди них следует выделить образ Мастакова из «Чудаков» (1910). В нем есть нечто, что может привлечь сочувственное внимание читателя: это влюбленность в жизнь, вера в прекрасное, отстаивание оптимистического, жизнеутверждающего искусства. Но вместе с тем, художник-эстет, он чужд общественно-политических интересов, не хочет видеть темного, злого и грязного в жизни. Его реплики не случайно пронизаны словами «красивый», «хороший», «добрый», «нежный», «прекрасный», «превосходный», «великолепный»,— только это он признает, только это он отмечает в явлениях действительности. Восторженный поклонник красоты, он насыщает свою речь образными сравнениями и эмоциональными эпитетами (страна — «милая», жалость — «хорошая», камень — «серьезный», слово — «светлое»). Его фраза отрывиста, нервна и не лишена некоторого наигранного простодушия, какой-то нарочитой инфантильности, что сказывается, в частности, в том, что ряд предложений, следующих одно за другим, начинается личными местоимениями, с оттенком элементарной последовательности: я, ты, я, ты... Все это придает речи Мастакова характер поэтической наивности и нарядной красоты. Характерно, что рассказы Мастакова кажутся его читателям далекими от живой действительности. Веяние символизма угадывается в его творчестве.

Откровенной последовательницей символизма является Калерия, поэтесса-дилетантка («Дачники»). В своих стихах она воспевает вершины Альп с их мудрым молчанием, грустный горный цветок эдельвейс, «красивые снежинки, маленькие, мертвые цветы» (6, 270). Все эти образы типичны для ранних стихов Бальмонта и Белого. Она изъясняется большей частью изысканными афоризмами, носящими характер парадоксов: «Глупые люди — похожи на хромых» (188); «твердо стоять на ногах — это значит стоять по колени в грязи» (261). Ее фразы наполнены синкретическими эпитетами, типичными для поэзии символизма: безмолвие у нее «холодное» (201), злоба — «серая» (231). Отбор образов в ее стихах и репликах восходит к той же поэтической школе: «далекие льдины северных морей», «серые облака», «грустный закат», «мертвые цветы» — образы увядания, распада, тлена.

Двойником Калерии является Антонина Достигаева, «никчемушная» купеческая дочка, по ее собственному определению (18, 104). Нарастание революционных событий поставило перед ней проблему, от которой отворачивалась Калерия, и события ясно показывают Антонине ее никчемность, ее неспособность к действию. «А мне вот некуда идти. Ни с вами, ни против вас... не способна» (183). Ей, как и Калерии, скучно в своей привычной, примелькавшейся жизни. «Бросьте говорить о скучном»,— просит она в «Егоре Булычове» (105). Ей кажется, что в страшном она найдет исход из обыденного: «Я все больше люблю страшное. Когда страшно, то уже — не скучно» (104). Антонина, как и Калерия, пытается говорить афоризмами парадоксального типа («это очень трудно быть монахиней, нужно всегда играть одну роль».— 104) и любит неожиданные ассоциации, основанные на звуковых аналогиях. Говоря о пьесе Шумана «Warum?» («Отчего?»), она заявляет: «Варум очень похоже на птицу марабу, такая мрачная птица... в Африке» (104). Вслушиваясь в звучания слов и отвлекаясь от их смыслового наполнения, она создает неожиданные комбинации звуков, лишенные логического значения: «Должен. В слове этом есть что-то общее с глаголом — лгать. Долг, долгался» (180). Быть может, эта своеобразная игра со словом как-то связана с ее затаенным желанием назвать ложью ту мысль о долге, которая где-то запрятана в сознании и терзает ее. И хотя она покончила с собой, но все же разлад с окружающей средой не был глубоко осознан Антониной, презрение к своей жизни не соединялось у нее с порывом к другому, осмысленному, здоровому, общественно-полезному существованию.

Значительно более выразительный образ человека, «выламывающегося» из своей среды, дал Горький в Егоре Булычове, одной из самых ярких фигур своей драматургии.

Как создание большого мастера слова, этот образ отличается исключительной многогранностью и многосторонностью. Он совмещает в себе всю полноту и разнообразие духовно-богатой личности, весь разнобой сталкивающихся и уничтожающих друг друга страстей и стремлений.

Эти черты Булычова находят любопытное отражение в его языке. В речи Булычова можно увидеть приметы старого мира. Они в грубоватой самоуверенности богатого купца, которому все дозволено. Они в нескладности, во внелитературности языка, в словах, выражениях, конструкциях, идущих от полуобразованной, грубой купеческой среды. Их уже немного, но их нетрудно выделить: «клюковного» («А мне — квасу. Клюковного».— 18, 94); «вши» («Теперь рубли плодятся, как вши на солдатах».— 105—106); «Эки свиньи!.. Похоже, что я заключенный. Арестант ... вроде» (94). Но в основе — это общераз-

говорный язык, без подчеркнутости в отборе слов, язык, о котором сам Булычов справедливо говорит: «Я же просто говорю, не казенными молитвами, а человечьими словами» (106).

Связанный с господствующим классом, он, хотя и сам наживается на войне, но уже поднялся до понимания ее характера. Разоблачение империалистической сущности этой войны проявляется в особой логико-синтаксической форме постановки уточняющих вопросов:

«Булычов. Ну, и что еще? Несчастная война?

Башкин. Кто же спорит?

Булычов. Для кого несчастная?

Башкин. Для нас.

Булычов. Для кого — для нас? Ты же говоришь: от войны миллионы наживают? Ну?

Башкин. Для народа... значит...» (93).

В борьбе с врагом применяются и другие средства. Острый на язык, неистощимый в стилистическом изобретательстве, Булычов с тактом заправского спорщика использует выражения поговорочного типа, ловко сочетая антитезу с бойкой и простой рифмой. Цель такой поговорки, походя составленной, та же, что и в системе вопросов, «припирающих к стенке»,— разоблачение сущности войны: «Одни — воюют, другие — воруют» (84).

Мысль о воровстве, как о типической черте капиталистического строя, недавно ему самому близкого, как о неизбежном спутнике строя, основанного на частной собственности, может оформляться у Булычова в афоризмах, парадоксальных по остроте сопоставлений. Выразительность этих афоризмов в формально неожиданном, а на самом деле глубоко верном приравнивании понятий, которые в буржуазном мире официально признаются противоположными. «Всем известно: воровство дело законное» (93). Другой прием афористичности — персонификация рубля, дающая возможность снова вскрыть неизбежную преступность всего строя капиталистического общества: «воруешь — не ты — рубль ворует. Он, сам по себе, есть главный вор» (93). Наконец, буржуазная сущность Февральской революции вскрывается приемом «снижающего» словца, брошенного в форме краткой реплики в беседе с Меланией:

«Мелания. Губернатора власти лишили, а на место его нотариус Осмоловский посажен...

Булычов. Тоже толстый» (124).

По отношению к другому своему врагу — церкви — Булычов применяет ряд особых приемов борьбы. Многое в этой борьбе — от купеческого самодурства, от сознания того, что ему все дозволено. Именно в этом сказывается власть над Булычовым старого мира. И все же отношение Булычова к церковни-

кам воспринимается как своеобразное осуществление задачи — вскрыть капиталистическую сущность религии и алчность ее представителей. Это может быть выполнено в «фронтовой», лобовой атаке на врага — бранными словами: «Обучают вас, дураков, как собак на зайцев» (Павлину.— 121). Но Булычов предпочитает свои излюбленные «булычовские» приемы — игру словами, поговорочную рифмовку, «снижающее» словечко и т. д. Замечание Мелании о том, что деньги, данные взаймы Булычову, принадлежат обители, вызывают такую реплику: «Ну — все едино: обители, обидели, грабители» (105). А утверждение Павлина, что на церкви лежит обязанность «воспламенять дух», мгновенно рождает поговорочного типа ответ: «Воспламеняли дух да в лужу и — бух...» (85).

В поговорочно-рифмованном стиле дан и такой афоризм: «ежели украл да на церковь дал, так ты не вор, а — праведник» (107).

Сохраняя общие принципы стратегии в борьбе с церковью и церковниками, Егор Булычов применяет целый ряд других тактических приемов. Его основная задача — вскрыть ложь священнослужителей всех рангов, сорвать торжественную маску с мелких дел и низких помыслов тех людей, которые говорят о бренности всех благ, а сами тянутся жадными руками к этим благам: «Прах, а — ряса шелковая на тебе! Прах, а — крест золоченый! Прах, а — жадничаете...» (121).

Иногда в целях борьбы Булычов цитирует церковные тексты, которые комически не соответствуют данной сценической ситуации. Когда Егору сообщают, что к нему приехала Мелания,— разумеется, чтобы получить обратно деньги, вложенные ею в дело, то он заявляет: «Ладно... Я ей скажу: «И остави нам долги наша»». Эта мысль столь нравится ему, что он и в самом деле преподносит монахине-купчихе евангельский стих да еще подчеркнутый неожиданной рифмовкой: ««И остави нам долги наша» — Малаша!» (123). В целях той же борьбы применяется прием языковой мимикрии: говоря с знахаркой Зобуновой, Булычов надевает на себя церковно-покаянную маску. Это отражается и в перестановке слов, и в нарочитом их подборе: «Я распутный, с людьми — жестокий, до денег — жадный... Я, тетка, великий грешник, и богу дела нет до меня. Отрекся бог от Егора Булычова» (125). Впрочем, эта языковая мимикрия быстро снимается, комически заменяясь грубоватой бытовой речью: «Иди к чертям, тетка!.. Иди прочь, а то ушибу...» (126).

Понимает Булычов и нравственный уровень своего ближайшего окружения — «домашних чертей», во взаимоотношениях которых наиболее непосредственно отразились ненавистные ему черты жизненного уклада старого мира. Ему вполне ясно, что на него смотрят как на источник обогащения и будущего

наследства. Поэтому он не очень любезно говорит жене о ее глупости, без особой нежности называет Варвару «выдрой». Остро, «по-булычовски» играя «снижением» стиля, он обращается к своей «законной» дочке, пышно нарядившейся, с выразительным вопросом: «И стеклышки на носу? Врешь, что глаза требуют, для моды носишь» (86). Это простецкое «стеклышки на носу» взамен иностранного пенсне с достаточной убедительностью вкрывает купеческое важничанье расфранченной «выдры» (86).

Так, раскрываясь различными сторонами своего существа, шутя, издеваясь, разоблачая, Егор Булычов остается все же цельной человеческой личностью, рвущейся из старого мира и, вместе с тем, отмеченной чертами этого мира, наблюдаемыми, в частности, в его языке, в том уверенно грубоватом тоне, каким он говорит.

4

В составе действующих лиц пьес Горького есть группа, представляющая особый интерес.

Рост боевой активности рабочего класса, революционное развитие действительности, непосредственное участие Горького в освободительном движении, связь с большевистской партией — все это позволило писателю создать еще в ранних пьесах образ положительного героя эпохи, революционера. Введение в драматургию подлинных героев истории, яркие образы пролетариев, революционеров, выступавших в реалистически нарисованных конкретных условиях действительности и выражавших мысли, чувства, волю рабочего класса, было новым словом пролетарского писателя в русской и мировой литературе. Первым в веренице этих образов является Нил («Мещане») [10].

Человек, идущий на борьбу с темными силами жизни, верующий в победу светлых начал ее, Нил полон бодрости, мужества и той непосредственной жизнерадостности, которую отмечают и окружающие, и он сам. Он ненавидит «свиней», командующих жизнью; но разве жизнь сама по себе может потерять от этого свою прелесть? Вот почему реплики его пронизаны словами: «весело», «хорошо», «славно», «интересно», «удовольствие», «нравиться», «любить» («Мне самому тоже всегда весело».— 6, 26; «Жить...— славное занятие».— 85; «Интересная штука — жизнь».— 85; «Жизнь — удовольствие».— 86) и т. д.

Но это не гедонизм человека, бездумно упоенного жизнью. Это стойкая бодрость того, кто верит в жизнь и знает свой путь

[10] См. Б. В. Михайловский. Драматургия М. Горького эпохи первой русской революции. Изд. 2. М., «Искусство», 1955, стр. 47, 73 и сл.

в ней. Мысль революционера и борца, как и обычно у Горького, стремится к афористической форме воплощения. Это лаконизм человека, который привык остро отточенной фразой «тому — помешать, этому — помочь» (86), ибо «прав — не дают, права́ — берут» (84). Форма этих отточенных фраз — об истинном хозяине жизни, о радости труда — соответствует их содержанию: «Хозяин тот, кто трудится» (47); «Кто работает, тот не скучает» (30); «Всякое дело надо любить, чтобы хорошо его делать» (40). Афористичность связана с общей склонностью Нила к сжатой, логически четкой и немногословной фразе: «Укорять меня не в чем, обижаться на меня не за что» (46); «Нужды ты не побоишься... горе — одолеешь» (51).

В его речи ощущаются и навыки агитатора, видимо, не раз выступавшего перед рабочими. Отсюда подчеркнутое тяготение к развернутому предложению с периодическим построением; часто в нем обилие придаточных нежданно сменяется короткой, резко отточенной фразой («Я ближе и лучше тебя знаю, что жизнь — тяжела, что порою она омерзительно жестка, что разнузданная, грубая сила жмет и давит человека» и т. д.— 86)

Знание путей жизни, твердая убежденность в своей правоте позволяют Нилу относиться к большинству людей своего «домашнего» окружения с некоторой иронией, оттенки которой зависят от ее объекта. Одним тоном он говорит со старым Бессеменовым, чьими усилиями «жизнь испорчена... низведена к пустякам» (48); другим — с Еленой, этим «воплощенным легкомыслием»; третьим — с Петром, с «мещанином, бывшим гражданином — полчаса» (26). Он не скрывает своей ненависти к Бессеменову, как и ко всем людям, «которые портят жизнь» (48). Его ирония в беседе с ним приобретает оттенки раздражения и откровенной резкости. Это проявляется в деланном непонимании слов собеседника, смысл которых переносится с одного объекта на другой. «Ты про начальников-то легко говорить стал... смотри, худа не было бы!», — грозно предупреждает Бессеменов (38). Но Нил его никак не понимает: «Начальникам худо не будет». Акулине Ивановне приходится растолковать этому «непонятливому» и «непочтительному» человеку: «Отец не про них говорит, а про тебя». Только теперь «уразумел» Нил: «Ага, про меня» (38). Это нарочитое непонимание сменяется пониманием буквальным, приобретающим оттенки особенно ощутимой нелюбезности. «Ты таким языком со мной не смей говорить»,— внушительно заявляет Бессеменов. Простодушная наивность Нила едва ли может доставить удовольствие его собеседнику: «А у меня один язык (*высовывая язык, показывает*), и я со всеми им говорю» (38).

В разговоре с добродушной Еленой он тоже применяет свое обычное «деланное непонимание». Но иронический оттенок

этого непонимания относится не столько к самой Елене, сколько к ее покойному супругу, к которому молодая вдова, видимо, не питала особенно нежных чувств; заодно Нил задевает и самую Елену,— намекая на не очень большую четкость ее речи. Елена рассказывает, что ее супруг, бывший начальник тюрьмы, позволил одному арестанту помогать ей на кухне: «Он был такой жалкенький, худенький». «Муж?» — спрашивает «непонимающий» Нил. «Милостивый государь» — с деланным возмущением прерывает его оскорбленная вдова (40). В другом случае он заканчивает фразу, начатую Еленой, таким образом, что обнаруживает не очень серьезный тон своей собеседницы, слишком легко говорящей о не легких событиях. Она сообщает о том же арестанте, убийце своей жены: «Он ведь убил ее както так...». «Между прочим... понимаю»,— завершает и интерпретирует фразу Елены Нил (41). И тогда мы слышим тоже деланное и весьма добродушное возмущение Елены: «Убирайтесь! Не хочу с вами говорить» (41). Богатство речевого склада Нила проявляется и в том, как меняется его речь, когда он любовно и доверчиво беседует с «милой девчушкой» Полей, шутливо и ласково характеризует студента Шишкина, гневно говорит о начальнике депо.

В речевом стиле Нила есть особенность, которая обусловлена именно предреволюционной эпохой. В речи этого персонажа пьесы (пьеса создавалась в 1901 году в условиях тяжелого цензурного гнета) часты аллегорические выражения, образность которых, впрочем, порою придает особую прелесть его стилю. Рассказ Нила о своей работе на паровозах приобретает двойной смысл. Слушатель пьесы ощущал политические намеки в словах машиниста, любящего ездить с курьерским поездом: «Режь воздух! Мчись на всех парах!» (39). Но ездить даже «на скверных паровозах осенними ночами, под дождем и ветром... или зимою... в метель...— утомительно ... трудно... опасно...— и все же в этом есть своя прелесть! Все-таки есть!» (85—86). Двойной смысл приобретают характеристики, которые дает Нил профессиям металлиста, кузнеца. Для него огромное наслаждение бить молотом по красной, бесформенной массе металла. Она для Нила — «злая, жгучая... живая, упругая... И вот ты сильными ударами с плеча делаешь из нее все, что тебе нужно» (40). Образ кузнеца становится символом борца и строителя жизни: «вмешаться в самую гущу жизни... месить ее и так и этак... вот в чем радость жизни!» (86). Верой в революцию наполнялась его фраза, связанная с профессией железнодорожника и ставшая политическим афоризмом в пору появления пьесы: «Нет такого расписания движения, которое бы не изменялось» (86).

При всем отличии Степана Лукина («Варвары») от Нила, в их речевом стиле можно отметить некоторые черты сходства.

И в «Варварах» (1905) цензурные условия не позволяли автору создать образ революционера во всей его полноте. Интересно отметить, что в первоначальных редакциях революционная деятельность Лукина была показана с большей четкостью. Однако в немногих чертах, намечающих облик студента, приехавшего в Верхополье вместе с инженерами, уже чувствуется человек, который — один в этом сборище людей — знает пути переустройства жизни. Степану свойственно увлечение строительством, он понимает пафос его: «Вот построим новую дорогу и разрушим... старую жизнь» (6, 400). Но он знает гораздо больше Черкуна о будущей жизни и гораздо дальше его смотрит. Горький, конечно, не мог показать с достаточной полнотой революционную работу Лукина; однако не случайно пьяный Притыкин, с не очень большой вразумительностью, но с достаточной подлостью доносит исправнику: «Вы обратите внимание... да! Он говорит — народ своей кровью...» (441). Сам исправник жалуется на то, что Лукин знаком с рабочими на фабриках: «Ну зачем это?» (452). А Катя, дочка Редозубова, опечалена тем, что Лукин говорит с ней, как с девочкой: он гораздо лучше говорит с «мужиками». Вера в революцию, которой пронизан образ Лукина, звучит в его речи. Ему известно, что «жизнь полна преступлений... и преступники не наказаны, они всё командуют жизнью» (435). Но он принужден пользоваться выражениями типа «огонь разума», «костер протеста» (430—431) и заменять лозунги революционной борьбы критикой «пошлости и лжи» (431). В окончательном тексте пьесы Степан Лукин прежде всего молодой, бодрый, веселый человек. Он остро реагирует на явления окружающей действительности, и в его репликах слышны нетерпеливые интонации, крики радости, выражения взволнованности и оживления: «Ну? Как? Что?.. Браво! Молодец...», «Может быть... ну что же?» (447).

Лукин ласково шутлив без резкости Черкуна. В беседе со своим дядей, добродушным садоводом Ивакиным, он забавно относит свое пребывание в тюрьме к категории своеобразной повинности: «Без этого — нельзя. Это, брат, теперь всеобщая повинность, вроде воинской» (390).

Та же добрая шутливость замечается в его беседе с Катей, которая с ужасом спрашивает студента: «И вы читаете запрещенные книжки?» Отвечая, Степан соотносит революционную учебу с церковными понятиями: «Грешен». На новый вопрос: «Зачем же вы это делаете?» Степан лукаво-шутливо отвечает: «Так, знаете... привычка!» (410—411).

Веселый, бодрый, он шутит, сближая несочетаемые понятия: «Душой овладевает пессимизм во сто лошадиных сил» (402). Живой и добродушный юноша, которому близко все

свойственное молодости, он может увлекаться и даже смущаться. Когда его застают разговаривающим через забор с Катей, он с трудом строит свои фразы: «Ну ... уж вы сейчас... Совсем ничего нет особенного... просто она просила книг... конечно, через забор... ну что ж такое?» (411).

Но это не мешает Степану быть резким, откровенным и честно прямолинейным тогда, когда речь касается более широких вопросов или когда он хочет изобличить низость окружающих. Его фраза тогда становится четкой, определенной и краткой. «Вы не можете без пошлостей?» — не постесняется он сказать Цыганову (448). К деланно непонимающим словам Притыкина: «А господин Лукин — я не знаю, чего они желают» — он «пристегнул» резко сформулированное определение своего желания, синтаксически базируясь на материале предшествующей реплики: «Поймать вас в плутовстве» (454).

Значительная группа рабочих-революционеров изображена в пьесе «Враги». Все они отличаются своею речью от речи интеллигента-революционера Степана, и вместе с тем можно отметить черты отличия и у каждого из рабочих. Здесь профессионал-революционер Синцов, крепкий рабочий Греков, простодушный, еще наивный, но с задатками настоящего революционера — Рябцев. В стилистическом плане речь каждого из них представляет большой интерес: четкий, рельефный, сдержанный и волевой язык Синцова; ясная, рассудительная речь Грекова; краткие, простые реплики Рябцова. Но наиболее сложной и выразительной является речь Левшина, и на ней следует подробнее остановиться.

Левшин занимает несколько особое положение в рабочей среде. Он революционер, пламенно борющийся за общее пролетарское дело. У него уже есть навыки агитатора и большой опыт борьбы с врагом. Товарищи любят и ценят старика, но все же и Синцов, и приятель Левшина Ягодин — оба называют его «чудаком». Во всем образе старого ткача — в мыслях, поступках, речи — есть нечто, что отличает его от других рабочих фабрики.

Своеобразие Левшина, однако, вовсе не в том, что у него, по уверению Плеханова, «глубоко человечный взгляд на жизнь» [11].

Не этим он отличается от своих товарищей. С другой стороны, неверна была и такая трактовка образа, которая проявлялась, в частности, в постановке Ленинградского государственного театра драмы (в 30-х годах); в этой постановке подчеркивалась в Левшине «глубокая классовая сознательность» и

[11] Г. В. Плеханов. Сочинения, т. XXIV, М., Соцэкгиз, 1932, стр. 269.

объяснялись его «чудачества» лишь «маскировкой» перед хозяевами [12].

Своеобразие характера Левшина, думается, в том, что старый ткач, при всем своем остром классовом инстинкте, хранит в себе кое-какие черты старой крестьянской патриархальности. Рабочий-революционер, он вместе с тем в какой-то мере мыслитель-моралист. Это толкает его к резонерствованию на отвлеченные темы, проявляется в склонности к широким обобщениям философски-моралистического характера.

Речь Левшина пестрит сентенциями. Для него ясны причины гибели Михаила Скроботова, и он понимает ее справедливость. Но выражена эта мысль в абстрактно-моралистической форме: «Эх, дела человеческие, копеечные дела! Из-за копейки пропадаем...» (6, 490). Старый ткач не раз заменяет четкие социально-экономические термины эмоциональными выражениями и красочными образами. «Она и мать нам и смерть наша»,— говорит он о той же «копейке» (490).

Любовь к абстракциям насыщает его речь отвлеченными словами и выражениями. Таким отвлеченным понятием становится слово «злоба» в его известном афоризме (в первоначальном варианте этими словами оканчивалась пьеса): «Не тот убил, кто ударил, а тот, кто злобу родил!..» (557). Он любит говорить о «человеческом», о душе («душой вашей», «душа душой», «хорошая душа»), о виновности, чести, жалости, стыде («вины своей не чувствует», «мы по чести», «жалко умершего», «стыдно перед ним») и т. д.

В философствовании старого ткача чувствуются отзвуки мудрствований «искателя правды». Вероятно, прежде чем Левшин узнал правду классовой борьбы, он хотел постигнуть тайный смысл «священных книг». Недаром он цитирует евангельский текст, своеобразно его осмысливая: «На земле каждому человеку копейка звенит: возлюби меня, яко самого себя» (493).

Но если один источник сентенций Левшина — церковные тексты, то другой, основной — мудрость фольклора. Не случайно старый ткач любит похожие на поговорки фразы; его речь насыщена ловкими и острыми выражениями, которые заставляют вспоминать пословицы: «Болезнь людей не разбирает» (496); «ночь, как мать, она добрая советчица» (513); «одного пса убить — хозяину другого купить» (514). Влияние фольклора заметно и в склонности Левшина к инверсированному порядку речи, придающему напевность его фразе: «барышня милая», «душе вашей молодой», «делами нашими», «мужчина хороший».

---

[12] Горький и театр. Сб. статей к постановке пьесы «Враги» в Государственном театре драмы. Л., изд. Государственного Академического театра драмы, 1933, стр. 145.

В речи старого ткача ощущается влияние не только фольклорного склада, но и бытовой крестьянской речи. Это выражается в подчеркнуто частом применении в начале фразы словечка «а» или «и»: «А вас это не касается», «А вот вы, барышня, вины своей не чувствуете», «И опять начнут люди толкаться» (494). Еще ярче эти черты сказываются в своеобразном употреблении некоторых слов и выражений. На вопрос жены убитого фабриканта: «Умер? Нет?» — Левшин выразительно отвечает: «Успокоился», осмысляя это слово в духе бытовой крестьянской речи (491). Весьма характерна такая его фраза: «Которых пулями, которых словами, всех мы убиваем делами нашими» (494) (постановка придаточного с определительным словом раньше главного; внелитературное применение слова «который»).

В Ефимыче сочетается простодушие с осторожностью, а в случае необходимости — даже с хитростью. Когда ему приходится отвечать на опасные вопросы, он сознательно подчеркивает «нелитературность» своего языка. Вообще разговорчивый и своеобразно красноречивый, он в таких случаях, не без лукавства, прикидывается недалеким и непонятливым человеком, наивно повторяя одни и те же слова. «Ефимыч,— спрашивает его Татьяна,— скажите, вы — социалист?» Левшин, отвечающий, по ремарке, «просто», прячется за вопрос, который дает ему возможность обдумать положение: «Я-то?». Далее последует отрицание и подчеркнуто-косноязычное утверждение, что от — ткач, словно социалист — это особая профессия, не совместимая с работой ткача. Но Татьяна продолжает допытывать: «А вы знаете социалистов? Слыхали о них?» Ефимыч снова становится косноязычным: «Слыхали... Знать — не знаем, а слыхали, да!» (495).

Стойкий революционер, но вместе с тем человек, не отрешившийся до конца от влияния некоторых черт крестьянской патриархальности; рабочий, проникнутый пролетарской идеологией, но с остатками черт наивного «правдоискательства»; борец и в какой-то мере добродушный «чудак» — таким в поступках и в речах показан старый рабочий из крестьян. Но важно отметить, что события, участником которых он стал, все больше раскрывают перед ним бездну, разделяющую два стана, все яснее показывают ему путь к победе. Не случайно, что его мудрыми словами заканчивается пьеса: «Пожили мы в темноте беззакония, довольно! Теперь сами загорелись — не погасишь!» (540). В этих словах не только простая и волнующая образность, свойственная речи старого ткача. В них и то понимание необходимости суровой борьбы, та вера в победу, которые явились следствием отрешения от последних наивных иллюзий.

Положительные герои пьес Горького, написанных в советскую эпоху, вобрали в себя многие черты, которые драматург видел в рабочих-большевиках поры Октябрьской революции. Эти образы не могли бы появиться в его произведениях, если бы сам писатель не был участником жизни и борьбы партии, не был учеником и другом Ленина. Положительные герои Горького свидетельствовали о страстном убеждении драматурга в том, что народные массы способны стать хозяевами своей страны и творцами истории [13]. Особенной выразительностью отличается образ рабочего-большевика, подпольщика и пропагандиста Рябинина, о котором Шура Булычова с восторгом говорит — «настоящий».

Сам Горький назвал его активистом и политиком [14]. Классово-сознательный рабочий, Рябинин понимает, какие экономические и социальные причины привели страну к революции. Ему ясно, что он как «активист и политик» осуществляет требование истории. Именно понимание исторического процесса, целей революции, ее движущих сил дает ему душевное спокойствие, выдержку и уверенность, резко отделяющие его от испуганных, наглых, шумливых и беспомощных представителей гибнущего класса. Весьма выразительна ремарка драматурга: «говорит не торопясь, с юмором» (18, 160). Такая окраска речи является естественным результатом сознания своей силы, презрения к врагам и уверенности в победе. Этот юмор проявляется прежде всего в применении абстрактных выражений к весьма конкретным обстоятельствам. «Тебя, слышно, прогнали сегодня с митинга-то?» — спрашивает лесничий Донат. Рябинин иронически возводит этот факт к неким общим категориям, словно никак не связанным с его личными обстоятельствами: «Был такой случай». И только потом он добавит в качестве разъяснения: «Силен эсер в нашем городе». На этом основан комизм и следующей реплики. «Изобьют тебя когда-нибудь»,— предупреждает Донат. Рябинин снова отвечает так, словно это его не касается; к тому же его реплика звучит по-канцелярски: «Это — не исключается» (161).

Иронические оттенки речи Рябинина обусловлены еще другой особенностью ее — подчеркнутым несоответствием слов называемому предмету или нарочитой неправильностью их сочетания. Так, на вопрос,— не выпьет ли он водки, Рябинин отвечает: «Очень выпью». Такого же характера его заявление при виде ветчины и горчицы: «Вполне Валтазаров пир» (163).

Значительно резче звучит его шутка в другой обстановке. Звонцов, не отличающийся особенным героизмом, увидел

[13] См. Б. Бялик. Драматургия М. Горького советской эпохи. М., Изд-во АН СССР, 1952, стр. 24, 163.

[14] «Вахтанговец», 1938, № 8, стр. 3.

в темноте чью-то фигуру. Ему почудилось, что на него хотят наброситься, и от страха он выстрелил — в мирного Тятина, к счастью, рана оказалась неопасной. Сын Достигаева пытается сгладить эту неловкость: «Это можно понять: темнота, неожиданность...» Фразу заканчивает Рябинин, грамматически продолжая слова офицерика, фактически разоблачая его самого и его подзащитного: «Трусость тоже...» (173).

Но стилистические особенности речи Рябинина проявляются не только в манере легкой шутки и острой сатирической реплики. Рябинин поясняет Тятину, как следует составлять листовки: «Надо писать так, чтобы малограмотный понял и безграмотному смог все точно рассказать» (166). И Рябинин, видимо, владеет искусством агитатора. В его речи часто ощущается четкость и предельная императивность. В этом отношении интересно, что есть известная закономерность в конструкции некоторых его реплик: он их любит начинать со слов, подводящих итог предыдущим рассуждениям («значит — решили»; «значит так»). Интонация этих слов обозначена двоеточием; затем следует сжато сформулированное решение; все это завершается или вопросом, ясно ли сказанное, или уточняющим обращением к собеседнику: «Значит — решили: часов в шесть утра посылай наших солдат, они заберут муку и отвезут половину — себе, половину — на фабрику, прямо в казарму... Ясно, леший?» (161); «Значит — так: стишки — к чертям собачьим! Сам сообрази: зачем печатать вредную ерунду, если можно ее не печатать?» (163). Эта директивная четкость часто сочетается с большой сдержанностью. Порою эта черта — результат того, что Рябинин, ценя людей, старается не обидеть человека, нуждающегося в политическом воспитании. Он знает сложный жизненный путь Доната, который «пропустил сквозь себя кучу вреднейшей ерунды и — достиг настоящей правды» (163). Но он знает и то, что старый лесник не раз делал ошибки. Он и укажет на эти ошибки, но с шутливой сдержанностью, характерной для его отношений к Донату:

Д о н а т. Моя ошибка — не твое дело.

Р я б и н и н. Не мое? Мм... Ну, ладно. Что же — чайку-то?» (161).

Таков Рябинин в своей речи — шутливый в легкой беседе, четкий в директивах, иронический при указании недочетов друзей, презрительный и суровый с врагами.

В речевом стиле каждого из революционеров, зарисованных Горьким, есть и черты сходства, и признаки различия, обусловленные историческим моментом, который изображен в пьесе, своеобразием жизненного пути персонажа, степенью его культуры, особенностями его характера. И Нил, и Степан Лукин, герои пьес, написанных до революции, принуждены говорить

языком иносказаний и намеков: цензурные условия препятствовали большей точности их речи. Но образные средства у каждого из них разные. Рабочий-железнодорожник Нил в своих монологах применяет в целях иносказания образы, связанные с его профессией: мчащиеся во тьме поезда, изменение расписания, молот, бьющий по раскаленной массе. Речь студента Лукина тоже полна намеков на предстоящую революцию. Но для него характерны образы из сферы более отвлеченных понятий; они носят оттенок большей книжности, литературности: «огонь разума», «костер протеста» и т. д. Ощутима историческая дистанция между Нилом и Рябининым, между одним из зачинателей классовых боев перед революцией 1905 года и «активистом и политиком» поры Октябрьской революции. Нил уже знает, что «хозяин тот, кто трудится». Рябинин, всю жизнь трудившийся,— сам «хозяин» новой России. Он, видимо, старше Нила по возрасту, приобрел больший опыт труда и борьбы: в его речи больше чувствуется не только энергия агитатора, но и навыки организатора новой жизни. Отсюда большее разнообразие интонаций в беседах с людьми различного склада, уменье приноровить свою речь к полезному, хоть и заблуждающемуся человеку (беседа с Донатом), и та деловитость, четкость, императивность в отборе слов и в интонациях, которые должны быть свойственны человеку, исполняющему тяжелый, но радостный долг, возложенный историей, хозяину новой жизни.

Но даже два революционера, действующие в один и тот же исторический момент, оказываются далеко не схожими в своей речи, обусловленной и характером персонажей, и усвоенными навыками культуры. Сравним речь партийной работницы интеллигентки Калмыковой, сдержанной, малоречивой, волевой («Достигаев») и рабочего Рябинина — живого, бодрого, энергичного, веселого.

Все это свидетельствует о том, сколь различны положительные образы в пьесах Горького, сколь велико мастерство художника, создающего живые, яркие образы, с оригинальным внутренним миром, со своей манерой мыслить и с особыми индивидуальными стилистическими оттенками речи.

5

Раскрывая политическую устремленность, социальные связи, своеобразие характеров героев, Горький редко оставляет неизменным тон и общую окраску их речи. Постоянной, всегда себе равной является, правда, речь полицейского Медведева («На дне»), что обусловлено тупостью, ограниченностью, умственной неповоротливостью этого официального представителя

власти. Круг интересов Медведева характеризуется преобладанием в его репликах слов типа: «дежурство», «участок», «надзор», «служба», «беспорядок», «закон», «побои», «бить», «драться», «следить». В его речи часто звучит тон допроса, и даже хорошо ему знакомого Пепла он несколько раз спрашивает: «А ты — кто таков?» (6, 133). Когда Алешка приплясывая поет: «Эх, кабы мое рыло некрасиво было — так меня бы кума моя вовсе не любила», Медведев моментально входит в тон допрашивающего: «Мм... а если спросить — кто такая кума?» (172). И об исчезновении своей племянницы он говорит терминологией полицейских донесений»: «Она — не помирает, она у меня без вести пропала» (172).

Таким же неизменным в своем речевом стиле является Пологий, конторщик из «Врагов», кляузник и доносчик по призванию. Три года учения в гимназии и каждодневное чтение газет — то, чем гордится Пологий,— приучило его, видимо, лишь к витиеватости и чрезвычайной претенциозности речи, к тому же отличающейся большой нескладностью. О воровстве огурцов с его огорода он говорит так: «Каждый огурец взращен мною собственноручно, и рвать его без возмездия мне я не могу разрешить» (6, 469),— совершенно не замечая неуместность канцелярского «собственноручно» и заменяя простое слово «оплата» многозначительным — «возмездие». Эти огурцы становятся в его репликах «плодами трудов», их исчезновение — «бедствием населения» (498).

Свое многословие он объясняет тем, что «правда требует полноты форм» (538). Такой же стилистической неизменностью характеризуется речь Павлина и некоторых других.

Но горьковским персонажам в гораздо большей степени свойственна другая черта: зависимость стиля речи от данного окружения, от данной ситуации, от темы того или иного высказывания [15]. Эта своеобразная разностильность резко проявляется в речи Насти («На дне»). В обычных условиях несчастная девушка говорит в рамках традиционного просторечия: «Дай сюда! Озорник! А еще — барин...», «Очень нужно... как же!» (6, 108); «разрази меня гром на этом месте» (146). Но когда она рассказывает о своей вымышленной любви, вкладывая в эти фантастические истории мечту о прекрасной жизни и высоких чувствах, она начинает говорить сугубо-литературным стилем; при этом слова из чужого для нее лексикона приобретают чер-

[15] Эту особенность на материале речи Егора Булычова отмечает Б. А. Ларин в статье «Заметки о языке пьес М. Горького и его театральной интерпретации» («Ученые записки. Кафедра русского языка Ленинградского педагогического института им. А. И. Герцена», т. 19. 1948, стр. 8).

ты комически звучащей нескладности, а конструкция фразы выпадает из норм общелитературного синтаксиса: «левольверт» у нее «агромадный», предлоги и союзы употребляются весьма не точно («должен... я от этого лишить себя жизни», «и мне без тебя тоже вовсе невозможно жить на свете... потому как люблю я тебя безумно».—145). Ее рассказ о небывалой любви составлен в стиле лубочных романов, которыми она зачитывается. От них идут не только преувеличенные формы выражения любви и страданий («дрожу от страха и горя. Он тоже дрожит весь...»—144), но и штампованные эпитеты: «ненаглядный», «драгоценный», «незабвенный», «любезная» и т. д. Характерное для ее рассказа нагромождение притяжательных местоимений («не лишай себя молодой твоей жизни...» — 145) восходит к тому же источнику. Так точно говорят герои повестей «Удалой татарский наездник Япанча», «Гуак, или непреоборимая верность», «Битва русских с кабардинцами» — повестей, читанных Горьким в отроческие годы.

Схожий стилистический разнобой заметен и в речи Пропотея («Достигаев и другие»). Сын коновала и, прежде чем стать «блаженным», сам коновал, он в обычное время говорит просторечием; для него характерны фразы типа: «знать меня не диво», «не больно грамотен я», «хоша бояться мне как будто нечего». Естественно, что в речи его порою слышны отголоски складных фольклорных выражений бытового типа: «Живешь сыт, пьян, нос в табаке, копеечки в руке» (18, 157). Но когда он становится «прорицателем», «блаженным», его стиль решительно меняется. По его собственному признанию, он тогда старается говорить и петь «понепонятнее, пострашней», и так как «глупы люди» до того, что «иной раз самому за них стыдно бывало», то своими нелепыми песнями и грозными присловиями, пляской и верчением Пропотей и кормится (156—157).

Однако, оказывается, есть определенный источник «вдохновений» Пропотея. Стиль «заклинаний» и «прозрений» основан главным образом на материале хлыстовских песен. Отсюда его тяготение к быстрым ритмам, удобным для пляса и верчения: «спел петух ку-ка-ре-ку... тут — конец еретику», «его ведьма Закатама в свои ляшки закатала» (128—129). Эти ритмы свойственны и обрядовым песням хлыстов и скопцов. (См. в кн. Т. С. Рождественского и М. И. Успенского «Песни русских сектантов мистиков»: «Славен Питер, славен град // Искуситель тебе рад» (№ 398); «Кто радеет, не робеет, // Того батюшка жалеет» (№ 393). Эта бойкость стиха часто сочетается в сектантских песнях с ритмической свободой раешника: «У кого плоть крепка, // Дай ей хорошего трепка» (№ 393); «Ударюсь в тоску, // Я поеду в Москву» (№ 398) и т. д.). Подстать этим и стихи Пропотея: «Убили гниду — поют

панихиду», «от греха, от блуда не денешься никуда!», «Вот он, Егорий, родился на горе» (129).

Свойственно также сектантским песням характерное повторение одних и тех же слов: «Бог, бог с нами, // Сам бог над богами, // Царь, царь с нами, // Сам царь над царями» (указ. соч., № 396). Эта черта стилистики песен становится особенно выразительной, когда при повторении слова́ теряют свое логическое значение и становятся выкриками людей, опьяненных песнями и пляской: «Ай, дух! ай, дух! ай, дух-дух!» (№ 397). То же самое мы наблюдаем и в бесновании Пропотея: «Бом, бом, бейся в стену лбом, лбом!», «Дыб-дыб, дым, дым!», «Их, эх, ох, ах! ух-чух, злой дух» (129).

Самое стремление Пропотея прорицать «понепонятнее и пострашней» тоже могло быть поддержано образцами сектантских песен. Исследователи этих песен говорят: «Язык песен — аллегорический, образный, полный специальных сектантских терминов — может представить серьезные затруднения для неспециалиста» [16]. Примеров неясных, туманных стихов не мало в этих сборниках сектантских песен.

Однако «непонятностью», нарочитой словесной темнотой не в меньшей степени отличаются и некоторые заговоры, в которых часты загадочные слова и чрезвычайно туманные и темные выражения. Вот пример такого заклинания: «Шереса, росица, шересперь, поди-ка сюда! Отчего это стало? Стало это от таля, червя земляного. Ой же ты, таль, возьми свою ять» [17] и т. д. В параллель к загадочным именам и словам Пропотея — Асторот, Сабатан, Аскафат, Идумей, Неумней, Закатама, Юхала и т. д.— можно привести из заговоров имена тринадцати простоволосых жен, вышедших из воды на горе человечеству: Бефоя, Ивуя, Руньша, Дефолея и т. д. [18]

Таким образом, речь Пропотея основана не только на сектантских песнях, но и на образцах заговоров. Однако она, разумеется, лишена той поэтичности, которая свойственна и песням сектантов, и заклинаниям фольклора. Придав речи Пропотея отдельные элементы этих песен и заклинаний — ритмы и характер рифм, отбор и распорядок слов, нарочитую загадочность и т. д., Горький вытравил торжественность тона, некоторую наивность и своеобразную их поэзию. Образцы этого искусства превратились в речи Пропотея в словесную тарабарщину, в комический набор слов, в смешную подделку под чертовщину. Это снижение заговоров сделано драматургом вполне преднамеренно. За пародийной загадочностью хлыстовских вер-

[16] Т. Рождественский и М. Успенский. Песни русских сектантов-мистиков. СПб., 1912, стр. IX.

[17] Л. Майков. Великорусские заклинания. СПб., 1869, № 185.

[18] Там же, № 105.

чений, за иронической таинственностью заклинаний проглядывает лицо коновала, «обрабатывающего» глупых купцов и мещан.

Иными причинами объясняется остро ощутимое разнообразие речевого стиля у такого опытного говоруна, как Достигаев. «Жулик», «иезуит», «хитроумец», «ловкий на язык и на руки», по определению окружающих, он умеет приспосабливаться к самым разнообразным условиям не только своим поведением, но и своей речью. По-одному он ведет себя в домашней обстановке, когда все свои и нет надобности хитрить; по-другому — среди чужих, которые для него, лукавца и лжеца, всегда враги. Дома он добродушно груб. К именам близких он охотно приклеит ласково-пренебрежительные суффиксы. Дочь он назовет Антошкой. Жене он скажет: «Эх, Лизка» (18, 182), сыну — «Открой вот эту бутылочку, Алешка» (184).

Но вот он среди людей — среди классовых друзей, которых надо использовать, среди врагов, которых надо обмануть. Речь Достигаева меняется. Она становится осторожной, ловкой, меткой.

Он поразительно легко ориентируется в политической обстановке и знает, над чем можно посмеяться. Бессильна власть Временного правительства, слабая опора и церковь. Поэтому Достигаев позволяет себе игру рискованной антитезой: «Верую в бога, но — предпочитаю коньяк». Чтобы успокоить отца Павлина, он может и добавить: «Это сказал один полковник» (187). Тятин «к большевикам приспособился, к пр-ролетариям». «Ну — как? Удобно с ними?» — спрашивает Достигаев. На этот вопрос Тятин раздраженно ответит: «Подите вы к черту!» Но Достигаев остается спокойным и ловко парирует выпад собеседника: «Зачем сердиться, душа моя? Сам — к пролетариату, а меня — к черту?» (169).

Ощущение остроты речи также достигается манерой героя пьесы говорить в рифму. Достигаев ловкий виршеплет. Его меткое наблюдение или колкое замечание неожиданно скрепляется рифмой: «Иной раз и честно, да неуместно» (181); «Не туда сунул валета и — наказан за это» (177); «Потомки, пустые котомки» (136); «пойду, помолчу, язык поточу» (150).

Однако все эти версификационные блестки и все это остроумие, несомненное при всей омерзительности персонажа, — не только простая игра словами. Елизавета, его жена, упрекает падчерицу: «Это ты у отца научилась словами играть. Но ведь он играет... для того, чтобы всех обыгрывать» (180). Елизавета права. Увертливый и хитрый, Достигаев ловко прикрывается словами. Он вечно настороже — даже тогда, когда нет особенных причин для этого. Вот почему он не хочет при Тятине ответить на вопрос о здоровье Булычова и предпочитает обыграть двойное значение слова:

«Звонцов. Как вы нашли тестя?

Достигаев. А — чего же его искать,— он — не прятался. Ты, Степаша, принес бы стаканчик мне. (*Тятин, не торопясь, уходит.*) А Булычов, надо прямо сказать, в плохом виде! В опасном положении он...» (96).

Достигаев больше любит ставить вопросы, чем отвечать на них. Черносотенец Губин замечает о нем: «Он — выспрашивает, а сам ничего не говорит» (187). И, в сущности говоря, Губин прав. Когда Нестрашный откровенно заявляет Достигаеву: «Нельзя понять — куда ты метишь», то тот отвечает вопросом: «А ты, Порфирий Петров, куда?» (137). Порою он переадресует заданный вопрос другому лицу. Спросит его Губин: «А что нам делать?»; Достигаев ответит вопросом, поставленным Павлину: «Отец Павлин — каково?» (186).

Большую изворотливость проявляет он и в другом случае. Временное правительство свергнуто. Власть — в руках восставшего пролетариата. Достигаев знает: «Которые поумнее, спасутся». Потом, в удобный момент, можно «ножку им подставить на крутом-то пути... на неведомой дороге» (171). А пока надо осуществлять своеобразно понятое учение Дарвина — приспосабливаться. Это надо сделать во всем, вплоть до стиля речи. И вот Достигаев подготовляется к новой роли. Он начинает с своеобразной словесной мимикрии: «Значит: в Петрограде образовалось новое правительство, рабочее? Ну, что ж? Деды и прадеды наши из рабочих вышли, отцы с рабочими жили — трудились, почему же и мы не сумеем?» Это почти шутка, но для людей его лагеря весьма неуместная. Недаром Павлин ему говорит: «Ох, Василий Ефимович, как неприятно шутите вы» (184).

Но шутка Достигаева весьма многозначительна. Она свидетельствует о том, что он исподволь приноравливается к переменам и нащупывает новые приемы стилистического оформления своей речи. Это уже не совсем шутка и не только забавная игра словами, это уже попытка поднять речь до торжественного пафоса. Ораторские интонации звучат в этом «ну что ж?» Той же цели служат инверсии — постановка глагола в конце предложения: «вышли», «трудились», «сумеем». Общему стилю соответствует употребление синонимического сказуемого «жили-трудились», торжественность симметрично поставленных существительных во множественном числе: «деды и прадеды», «отцы». Правда, «рабочий» стиль еще в достаточной мере не уловлен. Фраза Василия Ефимовича отзывается еще фольклорным складом. Но отход от обычных «достигаевских» конструкций — очевиден. И для начала мимикрийного пути это достаточно удачно.

Упражненья в «народном стиле», вскоре пригодились До-

стигаеву для серьезных целей. Когда Лаптев с солдатом и рабочими пришли к нему с обыском и застали у него Порфирия Петровича Нестрашного и Губина, предлагавших ему совместные контрреволюционные действия, то он, уже без малейшего оттенка шутки, но в своем новом ораторском стиле громогласно заявляет: «Так вот с каким делом пришел ты ко мне, Порфирий Петров? Вот в какое преступление против народа хотел ты втянуть меня?» (191). Об этом новом стиле свидетельствует подчеркнутая анафора («вот... вот»), эффектно в конце предложения поставленное обращение, да и еще в старинной форме — «Порфирий Петров».

Горьковские пьесы насыщены напряженной и страстной борьбой. Разворот событий, с перипетиями которых связаны действующие лица, их борьба за определенную идею, за изменение порядка жизни, или, наоборот, за неподвижность ее строя — все это и многое иное способствует тому, что персонажи раскрывают различные стороны своей личности не сразу, а постепенно.

Этим обусловливается не только движение характеров, но иногда явно ощутимое изменение в речевом стиле персонажей. Бытовые темы диалогов Звонцова с его окружением в доме Егора Булычова сменяются преобладанием политической тематики в пору, когда «костромской Маклаков» становится «государственным деятелем» (в «Достигаеве и других»). Он теперь такой же пустозвон, сплетник и нечистоплотный делец, но положение представителя Временного правительства усилило его убежденность в собственных достоинствах и насытило политическими афоризмами его многочисленные реплики. Фразеология, которой он пользуется («власть быков», «ослы слева».— 146), позволяет почувствовать самоуверенность доморощенного политика, так как даже не очень мудрая, хотя и пронырливая Варвара дает ему уроки политического благоразумия.

Весьма показательной является эволюция речи либеральствующего владельца фабрики Захара Бардина («Враги»). Автор подчеркивает в ремарках характерные интонации речи и жесты Захара: Захар говорит, «потирая лоб», «смущенно», «мягко», «растерянно» (6, 474, 475). О своей доброте Захар не прочь напоминать рабочим. О тех же качествах фабриканта говорит не успевшая его понять племянница Надя. О них же упоминает Михаил, второй владелец фабрики,— впрочем в неодобрительной форме: «Кисель» (477).

Однако Захар не остается одним и тем же до конца пьесы. Пока жил Михаил Скроботов, ему можно было играть роль добрейшего и доброжелательнейшего человека. Но когда Михаил убит и руководство фабрикой переходит в руки только Захара, роль мягкосердечного человека уже мешает ему. Происходит

постепенное превращение «доброго» фабриканта в откровенного эксплуататора. Эта «эволюция» Захара находит любопытное отражение в его языке.

Для речевого стиля «кисельного» фабриканта очень показательно обилие вопросительных интонаций. Захар не хочет ни утверждать, ни восклицать; он предпочитает осторожно спрашивать. Вопрос для него — временное прикрытие, чтобы обдумать, как поступить. Михаил спрашивает его мнение о требовании рабочих прогнать мастера Дичкова. Захар отлично знает Дичкова. Ему известно и то, что Дичков «бьет людей по зубам». Но на прямой вопрос Михаила «добрый» хозяин отвечает ворохом вопросов и «вспоминает», кто это такой Дичков: «Я? Гм... Дичков? Это... который дерется? И насчет девиц что-то такое?» (474). Вопрос — это прекрасная завеса. Вместо того, чтобы ответить Михаилу, можно задать вопрос Николаю. «Н-да-а. Необходимо решить сейчас... я понимаю! Как вы думаете, Николай Васильевич?» (476). Конечно, жизнь требовательна и строга, приходится принимать решения, давать ответы и даже что-то утверждать. Но нельзя ли эти утверждения высказать в форме вопросов? Все-таки это легче, мягче, приятнее. Тяжело сказать: «Не верно!». Но можно в другой форме: «Позвольте... Зачем же так?» (475). Трудно спорить и утверждать, что следует прогнать Дичкова. Но можно поставить вопрос: «Но разве Дичков такой ценный человек, а?» (475). Порою, едва ли не нечаянно, фраза может быть начата утверждением. Но лучше ее прервать и закончить по-обычному: «Но, знаете, эта мера... вызвана ли она необходимостью?» (476). В конце первого действия, когда приносят раненого Михаила, речь Захара превращается в ряд недоуменных, растерянных вопросов: «Как?», «Кто... кто стрелял?», «Доктор там?», «Где же доктор?», «Я?» и т. д. (489—491).

Но это обилие вопросительных интонаций уменьшается по мере того, как жизнь властно требует от Захара четкого ответа, с кем он, на чьей стороне, за что и против кого борется. Поэтому очень характерна разница в распределении интонаций между первым и вторым действием. В первом действии из 60 синтаксических единиц 24 вопросительных предложения (включая неоформленные предложения, состоящие из какой-либо частицы), 20 повествовательных и 16 восклицательных. Во втором действии соотношение интонаций резко меняется. Захар начинает утверждать и высказывать свои мнения. Из 100 предложений, входящих в состав его реплик, первое место принадлежит повествовательным (46), второе — восклицательным (42) и лишь третье, и очень скромное, вопросительным (12).

Не менее показательна для языка Захара другая черта — обилие в его речи разнообразных вводных слов паразитическо-

го характера. Они очень типичны для этого героя с его склонностью к извинению, к смягчению, — все эти «знаете», «позвольте», «видите» («Но знаете, эта мера», «Мне не кажется, знаете», «Позвольте, дорогой», «Но, видите ли, после вашего отъезда...» — 476). Эта неуверенность особенно чувствуется в вводных словах с оттенком сомнения, типа «может быть» («Я, может быть, вел себя неосторожно») и в словах с уступительным «однако» («Однако нужно было успокоить их»). Беспомощность заметна и в безвольном вопросительном «а», которым Захар часто снабжает свои реплики: «Что же вы хотите делать? А?», «Если я пойду поговорю с ними, а?», «Но разве Дичков такой ценный человек, а?» (475—476).

Интересно проследить, как меняется характер прилагательных (и образованных от них наречий) в речи «мягкого» фабриканта. Чрезвычайно характерно для «доброго» Захара первых сцен пьесы частое употребление, в сущности, безразличного слова «дорогой». «Дорогой», «дорогой мой» — несколько раз назовет он Михаила, отнюдь не чувствуя к нему особой нежности (474, 476). «Дорогая моя», — скажет он Наде, отнюдь не восхищаясь ее поведением (502). Он, разумеется, за «справедливость»: «Это — справедливо», — говорит он в одном случае (474); «Хочется быть справедливым»,— заявляет — в другом (476). Для него важно все «мягкое» [19]. По его словам, он крестьян ценит потому, что они «мягче, добродушнее рабочих» (476). Его речь вообще пронизана определениями эмоционального характера: «прекрасно», «досадно», «любопытно».

Но постепенно поверх таких определений наслаиваются прилагательные иного характера. Захар говорит уже о том, что существуют «реальные интересы». Он теперь за «строго определенный горизонт» и осуждает свою «шаткую позицию» в прежних отношениях с рабочими. Борьба классов для него уже сводится к борьбе двух рас — «белой и черной». Мысль о том, что существует «физиологическое равенство», вызывает его сомневающееся «гм...» (512). «Пропаганда социализма» для него «невозможна», «недопустима» (520). «Это новое у тебя»,— говорит ему Полина (512). Да, это что-то новое: либерал становится на «реальную почву» совершенно неприкрытой эксплуатации; «шаткие формулировки» отходят в прошлое — они «недопустимы». Но они еще не совсем отошли. Фабрикант еще не сбросил с себя окончательно овечьей шкуры либерала. Он

---

[19] Анализируя употребление этого слова в пьесах Горького, Б. Бялик справедливо отмечает, что ««мягкость» берется Горьким в отрицательном значении и противопоставляется не только жестокости..., но и твердости и боеспособности...» (Б. Бялик. Драматургия М. Горького советской эпохи, стр. 312—313).

еще чувствует себя смущенным тем, что его дом стал «жандармской канцелярией» (535), и ему хочется мирной, «нормальной жизни» (521). Раздаются его примиряющие слова, сквозит успокоительная грусть утомленного классовой распрей интеллигента: «сыро сегодня, холодно», «рано идет осень» (530). Эти штрихи «пейзажной лирики» играют роль своеобразной «дымовой завесы». Сквозь набор «поэтических» выражений проглядывает образ эксплуататора, временно, для большего спокойствия и удобства, прикрывающегося оболочкой «мягких» слов.

6

Характерной чертой речевого стиля значительного числа горьковских персонажей является пристрастие к афористической манере речи, которая коренится в уже отмеченной любви самого автора к афоризму. Режиссер Б. Е. Захава донес до нас слова Горького о том, что действующие лица в пьесе должны говорить афоризмами; именно в этих афоризмах проявляется «самобытность каждого образа, его индивидуальность» [20]. В афоризмах горьковских персонажей, в самом деле, раскрываются образ мысли, склонности, темперамент человеческой личности. Пусть Тетерев и не знает истинных путей жизни — лучше всех знает их в «Мещанах» Нил,— но и в нем живет взбудораженная мысль, которая не даст ему остановиться; Тетерев мог сказать: «Лучше замерзнуть на ходу, чем сгнить, сидя на одном месте» (6, 82). Именно Татьяне (в «Мещанах») могла принадлежать грустная, но крепко отточенная фраза: «Кто не может ни во что верить — тот не может жить» (6, 80). Татьяна ни во что не верила, и ее попытка отравиться была обусловлена убеждением, что она «не может жить». О признании достоинства каждой человеческой личности и, в сущности, о безразличном уравнивании всех, о всеобщей нивелировке говорит афоризм Луки. «Ни одна блоха — не плоха: все — черненькие, все — прыгают» (6, 115). Далеко за пределы пьесы вышли прославленные афоризмы Сатина о гордости за Человека и творческий разум Человека, о свободном труде, о человечестве. Только интуитивист и эстет Вагин («Дети солнца») мог сказать: «Вы рассуждаете — значит, вы не хотите. Желая сильно, не рассуждают» (6, 308); «искусство всегда было достоянием немногих... Это его гордость» (318). По-своему интересны и типичны парадоксальные афоризмы Калерии («Дачники»), сжатые, меткие характеристики духовенства и буржуа-

[20] «Обсуждение пьесы А. М. Горького «Егор Булычов и другие» в постановке театра им. Вахтангова».— «Вестник Коммунистической Академии», 1932, № 11—12, стр. 165.

зии в устах Булычова, изворотливые и складные фразы Достигаева. Уверенность и сила чувствуется в иронических, крепко сколоченных словах Рябинина («Достигаев и другие») в сжатых афористически звучащих репликах Калмыковой (там же).

Говоря о выразительности, весомости, углубленности слова в пьесах Горького, следует отметить еще одну черту стилистического мастерства драматурга. Порою Горький подчеркивает у своих героев их любимые словечки, которые, незаметно для самих персонажей, раскрывают их душевный мир.

Вчитываясь в текст пьесы, замечаешь, что для Луки, требующего безропотности, покорности, смирения как своеобразной платы за вход в «праведную землю», характерно слово «терпение». Будет у актера счастье — «праведная земля» — небывалая лечебница, возрожденная жизнь, но: «Возьми себя в руки и — терпи» (6, 131). И Анну в раю — в «обетованной земле» — господь встретит ласковым словом, но — «Потерпи еще! Все, милая, терпят... всяк по-своему жизнь терпит» (6, 128). Ведь и некий человек, искатель «праведной земли», тоже терпел. Как ему плохо ни было, он успокаивал себя словами: «Ничего! потерплю!» И Лука снова повторяет любимое словечко, на этот раз с интонацией народного сказа: «терпел — терпел и все верил...» (150).

Быть может, еще выразительнее этот прием использован в пьесе «Достигаев и другие». Безразличный ко всему и стремящийся обмануть всех, Достигаев требует от других именно того, чего у него совсем нет и вномине. «Никаких взглядов у тебя нет»,— упрекает он дочь (18, 176). Он и жене говорит с укором: «Пора бы тебе иметь взгляды» (182). Беспринципный приспособленец, он не раз проговаривается, и самое слово, характеризующее его, становится одним из самых его любимых: «Вот, примерно, Дарвин, англичанин, он проводит такой взгляд: надо приспосабливаться! Все живет, потому что приспособилось...» (182). Надо приспосабливаться — это его твердое убеждение. Вот немцы отлично приспосабливаются. «Немец социалиста не боится, он и социалисту кушать дает» (184). «А ты, Степаша,— говорит он Тятину — к большевикам приспособился, к пр-ролетариям? Ну — как? Удобно с ними?» (168). И о Шурке, дочери Булычова,— то же: «Н-да, Шурочка!.. К большевикам приспособилась» (177). Дело ясное: «Время требует, чтоб к нему... приспособлялись» (181).

Можно было бы еще отметить, что сплетник и болтун Басов, который не постесняется при случае и приврать, любит употреблять словечко «факт» — тем чаще, чем меньше настоящих фактов в его речах. «Это — факт». — говорит он, уверяя свою жену, будто ее брат ленив и неаккуратен в исполнении

своих обязанностей. «Это — факт»,— заявляет он в подтверждение того, что много читать — вредно. И для доказательства своего пантеизма, любви ко всему, даже к окуням, достаточно сказать то же слово. «Факт» и то, что недостойные уважения женщины лучше достойных, и то, что у Власа роман с Марьей Львовной, и то, что «сестра ревет в комнате». Словом, «факт, факт — как говорят утки», по выражению того же Басова (256).

Для характеристики мастерства Горького важно отметить, что драматург отказывается от легкого, но элементарного способа сделать речь персонажей остро индивидуализированной посредством окраски ее словами и выражениями, взятыми из диалектов. Действующие лица его пьес говорят не «по-балахонски», а «по-русски», и речь, например, Луки является общенародной, а не связанной с каким-либо определенным говором. Нет диалектных черт в речи Пепла («На дне»), который сам себя называет ярославским, в речи рязанского Романа или калужской Лукерьи («Дети солнца»).

В этом плане особенно характерен общий строй языка драмы Горького «На дне». Естественно, что от пьесы, изображающей мир воров, шулеров, проституток, пропойц, мы ожидаем и особого языкового оформления их реплик. Горький легко мог бы раскрасить речь своих персонажей, взятых со «дна» общества, словарем «блатной музыки» — языком среды преступников. Однако он сознательно отклонился от этого упрощенного решения задачи и организовал речь своих персонажей, главным образом, в пределах общелитературного языка.

Это не значит, однако, что Горький совершенно отказался от возможности оттенить своеобразие речи персонажа указанием на ее отклонение от норм общелитературного языка.

Драматург и в своих теоретических статьях, и в своей художественной практике считал эти отклонения изредка возможными «для более пластической, выпуклой характеристики изображаемого лица» (27, 213). Такие отклонения от общелитературных норм особенно выразительны, когда драматург сопоставляет произношение одних и тех же слов различными персонажами. Захаровна в «Старике» говорит: «Я тебя омманула, с другим поиграла». Попытки привить ей нормы литературной речи, видимо, не имеют большого успеха. Захаровна признается Тане, что она «любила трех». Таня ее поправляет: «Троих». «Ну, ладно, — примирительно заявляет старая няня, — троёх. И так можно сказать, от этого не прибудет, не убавится» (12, 390).

Изредка пользуясь этими сопоставлениями речи различных персонажей, Горький четко отмечает степень культуры и социальные связи каждого из них. Если Барон, желая смутить Луку, «строго спрашивает: «паспорт имеешь?», то Василиса угрожающе требует «пачпорт». Если тот же барон говорит

«кофе», то Настя это слово произносит иначе: «кофей». Харитонов в «Старике» дважды говорит об «экономическом вопросе» и дважды произносит «юрунда»,— и Горький орфографией подчеркивает, как это слово произнесено персонажем. Во втором варианте «Вассы Железновой» невежественный и вечно пьяный купец Прохоров дважды говорит «идиетка», и Горький орфографией отмечает, что племянница Прохорова Наташа, девушка большей культуры, произносит это слово в пределах литературной орфоэпии: «идиотка». Если Варвара (в «Достигаеве») заявляет, что «богослужение надо сделать проще, но эффектнее», то Мелания полагает, что «ефффекты для театров» надо оставить (18, 144) и т. д.

Следует, далее, отметить, что реплики горьковских персонажей отличаются чрезвычайной лапидарностью, сжатостью, немногословием. Так построена беседа Поли и Елены об отравившейся Татьяне («Мещане»):

«Поля. Умирает... умрет?

Елена. Никто не знает...

Поля. Из-за чего? Сказала? Нет?

Елена. Не знаю! Нет!» (6, 68)

Так беседует Мастаков с Захаровной о «старце» («Старик»):

«Мастаков. Ну?

Захаровна. Проснулся.

Мастаков. Зови.

Захаровна. Чаю просит» (12, 374).

Так начинается «Егор Булычов»:

«Ксения. Ох, Шурка, спишь ты...

Шура. Не шипите, не поможет. Глаша — кофе! А где газета?

Глафира. Варваре Егоровне наверх подала.

Шура. Принеси» (18, 81) и т. д.

Установка на художественно-выразительное воссоздание речи персонажей приводит к одному характерному приему, распространенному в горьковской драматургии. Горький хочет уточнить интонации актеров своеобразной пунктуацией, которая во многом отличается от традиционной, школьной. Никакими грамматическими правилами не объясняется употребление тире в огромном большинстве реплик горьковских пьес: «Ты — как можешь драться?», «Где — Наталья?», «Я — видела!» («На дне».—6, 159—161). «Вы — командуете?», А ты получишь — двести?» («Последние».— 12, 15 и 20). Только интонационную функцию исполняет многоточие в предложениях типа: «Шляется тут, беспокоит людей... а дела своего не знает...! («На дне» — 6, 113); «Мне... нигде не больно...» («Дети солнца» — 6, 372). Порою и точка поставлена драматургом вне школьных правил: не для фиксации завершен-

ности предложения, а в качестве знака длительной паузы, создающей иногда впечатление, словно, персонаж подумал — и продолжил фразу: «И рыжая вы, как Егор Васильевич. Вроде пожарного факела» («Егор Булычов».— 18, 103). Сходную функцию отделительного знака, обозначающего паузу, во время которой подыскиваются подходящие слова, исполняет порою и многоточие: «Я несколько... растерялась» («Чудаки».— 12, 96); «Хорошие — редки, как... фальшивые деньги!» («Егор Булычов». — 18, 122). Интонация вопроса и одновременно пауза иногда подчеркнута драматургом посредством добавочного знака: «А вот я в какой суд подам жалобу на болезнь мою? На преждевременную смерть? («Егор Булычов».— 18, 110) — или через своеобразное пунктуационное отделение придаточного предложения: «Вы играете на правду? Чтобы околпачить меня?» (Там же.— 103).

Особое место в пьесах Горького занимает освященный традициями классической драматургии прошлого монолог, дающий возможность с наибольшей полнотой раскрыть внутренний мир героя.

Надо иметь, однако, в виду, что в условиях драматургической техники конца XIX — начала XX века монолог обычно уже теряет свой былой характер речи героя перед зрителями, в предполагаемом уединении от всех. В драме «На дне» монолог адресован не к зрительному залу, а к другим действующим лицам пьесы, которые, естественно, вставляют свои реплики в речь персонажа. Следует отметить, что в более поздних пьесах Горького монолог играет меньшую роль, чем в драматических произведениях первых лет творчества. Егор Булычов, потрясенный раскрывшейся перед ним ложью старой жизни, взволнованный предвестиями начинающейся революции, уже не произносит таких больших, развернутых речей, как Нил или Сатин, и его монолог о том, как он попал на «чужую улицу», значительно скромнее по размерам, чем философствования Тетерева о добре и зле или чем рассказы Луки о «праведной земле».

Основной формой общения персонажей в пьесах Горького является диалог, тоже в известной мере меняющийся на протяжении творчества писателя[21]. Это преобладание диалога обу-

---

[21] Стоит отметить одно характерное изменение. В ранних пьесах Горького, в особенности в «На дне», частично в «Мещанах», преобладает особый тип диалога. Несколько групп персонажей, беседующих между собой во временной последовательности, обычно совершенно обособленно, одновременно находятся на сцене. Сложность такого диалога для автора и для актера — в нахождении темпа, при котором паузы говорящих были бы достаточны для речевой активности другой группы и вместе с тем не создавали бы впечатления искусственности. В поздних пьесах

славливает собою обычную краткость реплики и ряд других особенностей в строе предложения. Соучастие нескольких персонажей в диалоге часто приводит к тому, что фраза говорящего прерывается его собеседником и остается незаконченной; это, впрочем, чаще наблюдается в более поздних, чем в ранних пьесах драматурга.

Достигаев считает, что безопаснее остановить самого себя, не выдать своей затаенной мысли:

«Мелания. С ума ты сошел! Как это — мир? С немцами-то!

Достигаев. Сначала — мир, а потом... Ага, хозяйка прибыла» (18, 172).

Может случиться и так, что говорящий просто не находит нужных слов («Отец мой плоты гонял. А я вот... Этого я тебе не могу выразить».—18, 122). Незаконченность предложения может явиться следствием самого разнообразного ряда причин. Химик Протасов, вечно погруженный в себя, чувствует смущение и неловкость, когда окружающие люди или какие-либо обстоятельства вырывают его из привычного круга раздумий. В таких случаях его фраза становится сбивчивой, нескладной и часто — оборванной. Таков он, когда ему приходится оправдаться перед сестрой в невнимательном отношении к жене: «Ведь она сама могла бы сказать мне... если б я что-нибудь... как-нибудь не так, как нужно, и... вообще там...» (6, 289). Так же нескладно говорит он, когда, сконфуженный, пытается усовестить слесаря, чтобы тот не бил своей жены, или объясняется с купчихой Меланией, влюбленной в него. Но совершенно иная причина незавершенности фраз, например, у Скроботова, крайняя импульсивность которого порою не позволяет ему закончить начатое предложение («Дайте мне... есть тут холодное молоко?» (6, 472).

Самая манера слушать собеседника и реагировать на его слова отражает характер персонажа. В этом смысле интересно соотношение реплик в тех диалогах, в которых принимает участие Актер («На дне»). Живущий минувшим, отошедшей «славой», погруженный в себя, он плохо, а порою и вовсе не слышит окружающих. Бубнов спрашивает Сатина, зачем тот говорит непонятные слова. Актер, находящийся тут же, не слышит, о чем

приемы ведения диалога меняются. Текст «Булычова» разделен на значительное число небольших «явлений» (без соответствующего обозначения их), думается, не без учета новой сценической техники. О последнем свидетельствуют ремарки — о Звонцове («с лестницы, в туфлях, подкрался к ней».— 18, 83); «поспешно идет вверх».— 84), о Варваре («на лестнице, слушает».— 92) и т. д. Хотя участников бесед о доме Булычова оказывается не мало, но разбивка действия на небольшие явления способствовала устранению параллельных диалогов.

идет речь. До него дошло лишь одно выражение: «слова». Оно сразу рождает реплику, однако, никак не связанную с темой беседы: «В драме «Гамлет» говорится: «Слова, слова, слова!» Хорошая вещь!» (6,109). Только кажется, что он принимает участие в разговоре: он отвечает не собеседнику, а себе. Бубнов философствует на тему о том, что, мол, «как себя ни раскрашивай, все сотрется». Актер снова произносит свою реплику, но уже совсем невпопад: «Образование — чепуха, главное — талант» (109). Сатин просит у Бубнова пятачок, Бубнов отвечает, что у него только две копейки, а Актер тянет все свое: «Я говорю — талант, вот что нужно герою»,— словно с ним кто-то спорит (110).

Так, в самом сочетании реплик раскрывается облик безвольного мечтателя, спившегося «таланта», вестью о гибели которого оборвется песня о погибающих в тюрьме.

Драматургическое мастерство Горького вообще как создателя характеристической речи персонажей, в частности, обусловлено тем, что писатель, с одной стороны, использовал традиции великих русских драматургов, а с другой, пошел значительно дальше. Наиболее ясны связи Горького-драматурга с его непосредственным предшественником — Чеховым [22]. Пролетарскому писателю было дорого критическое отношение Чехова к буржуазно-дворянскому обществу, его ненависть к гнету, его презрение к человеческим порокам, порожденным социальными отношениями эпохи. Он высоко ценил мастерство создателя «Чайки» и «Дяди Вани». В нашей науке уже было отмечено, что приемы Чехова-драматурга были использованы Горьким; изображение широкого потока жизни, устранение традиционной интриги, направляющей все действие пьесы, отсутствие центральных героев, вокруг которых расположены второстепенные персонажи, и т. д. Но и в понимании действительности, и в способах изображения ее, Горький, зачинатель социалистического реализма, пошел дальше своего предшественника, последнего великого представителя критического реализма. Отношение Горького к отрицательным явлениям действительности резче, разоблачительнее чеховского. В своей критике представителей либерально-реакционного лагеря пролетарский художник обнажает не только моральный облик, но и социальную сущность персонажей. Мещанин и реакционер Бессеменов; ярый капиталист, беспощадный угнетатель рабочих Скроботов; либеральствующий «эволюционист» Басов; ренегат, перешедший в лагерь буржуазии, Шалимов; трусливые лакеи царского режима в пьесе «Последние»;

22 См. об этом подробнее: Е. Б. Тагер. Горький и Чехов.—«Горьковские чтения 1947—1948», М.— Л., Изд-во АН СССР, 1949; Б. В. Михайловский. Драматургия М. Горького эпохи первой русской революции Изд. 2. (гл. V и VI).

контрреволюционер Нестрашный; комиссар Временного правительства Звонцов; приспособленец и будущий вредитель Достигаев — все они и многие другие раскрыты писателем как типичные представители своего класса, определенных общественно-политических взглядов, во всем убожестве своего духовного мира, во всей своей пустоте, ничтожности, пошлости. В их речи, наряду со словами и выражениями, непосредственно обусловленными исторической обстановкой, явно ощутимы и такие черты, которые определяются степенью их культуры, влиянием окружающей среды и т. д. Следует вместе с тем отметить, что воспроизводя речь персонажей из буржуазной среды, Горький значительно отличается приемами мастерства от своих предшественников.

Известно, что А. Островский придавал огромное значение языку как могучему средству создания образа. Его современник — С. Максимов отмечает, что драматург, до обожания любя родную речь, ничем не мог быть так обрадован, как «сообщением нового слова или неслыханного им такого выражения... за которыми скрывался неизвестный цикл новых идей» [23]. Об этой любви к колоритному и характеристическому слову говорил и сам Островский. Очень выразительно сказал он в письме об одной из своих пьес: «Эта вещь написана для знатоков, тут главное: московский быт и купеческий язык, доведенный до точки» [24].

Особенной узорчатостью и цветистостью отличается язык ряда купеческих дочек в пьесах драматурга. Неточность и неправильность их речи приобретают характер своеобразной выразительности. Исследователи порою считают, что такая речь, раскрывая душевный облик персонажей, не до конца соответствовала бытовому языку доподлинных купеческих девиц: «...купеческие дочери вряд ли так цветисто и показательно выражались» [25]. Однако не следует забывать, что Островский часто вставлял в свои пьесы интересные по своей неожиданности и колоритной неточности выражения, услышанные им в жизни [26].

Эта отобранность лексики, любовь к яркому слову значительно менее характеризует драматургию Чехова. Однако в «Вишневом саде» Лопахин иногда говорит колоритно-деформированной речью, которая отклоняется от норм общелитературного языка: «пишу я так, что от людей совестно», «надо себя помнить»,

---

[23] Цит. по ст. Вл. Филиппов. Язык персонажей Островского.— В сб.: Островский — драматург. М., «Советский писатель», 1948, стр. 83.

[24] Там же.

[25] С. Шамбинаго. Из наблюдений над творчеством Островского.— В сб.: Творчество Островского. М., ГИЗ, 1923, стр. 344.

[26] См. Вл. Филиппов. Язык персонажей Островского.— В сб.: А. Н. Островский — драматург, стр. 83.

«позвольте вас спросить, как вы обо мне понимаете». Эти речевые конструкции сочетаются с другими, тоже типичными, но в ином отношении. Малообразованному Лопахину порою лестно сказать многозначительную фразу, которая до конца ему самому не совсем понятна: «Это плод вашего воображения, покрытый мраком неизвестности».

Подобные стилистические тенденции с особенной четкостью сказались лишь в первой пьесе Горького — в речи Бессеменова. Но вообще Горький, не отрицая художественной выразительности типического слова или выражения «для более пластической, выпуклой характеристки изображаемого лица» (27, 213), был чужд стремлению к точному воссозданию речевой стихии. Обилие колоритных словечек мешало бы восприятию всех сторон облика персонажей — особенностей характера, социально-политической позиции, места в классовых боях современности. Этим объясняется отсутствие «блатного языка» в пьесе «На дне», слов и выражений, связанных с деятельностью адвокатов, в речи Басова, технических терминов у Черкуна или Цыганова и т. д.

Особенно значительной чертой драматургии Горького является введение полжительного героя-революционера, отсутствующего у Чехова. Милые, беспомощные сестры Прозоровы, безвольный Войницкий и его чудесная племянница, даже «вечный студент» Трофимов, неясно представляющий себе будущее и не знающий истинных путей к нему, очень мало похожи на Нила, Степана Лукина, тем более на Рябинина или Калмыкову. Образы революционеров не только придали новое идейное значение пьесам Горького, по сравнению с драматургией его предшественников, но явились поворотным моментом в развитии драматургической техники. Речь этих героев, сознательных революционеров, четко отличается от языка положительных персонажей Чехова. Горький избегает чеховского «подтекста», не пользуется «музыкой» слова при повторах, приобретающих расширенное значение; иносказания, встречающиеся у обоих писателей, взяты из различных сфер жизни и носят различный характер: вспомним образ огонька в лесу — у Астрова, сада-России — у Трофимова и бьющего молота, мчащихся поездов, меняющихся расписаний — у Нила. Монологи Сони, Вершинина, Тузенбаха, полные трогательных мечтаний о будущей жизни, мало похожи на четкие реплики Синцова или Калмыковой, борющихся за это будущее. Самое обилие афоризмов, характерное для персонажей Горького, противоположно установке на неопределенно звучащую лирическую фразу, пленяющую в чеховских пьесах (например: «Осенние розы — прелестные, грустные розы»).

Замечательное мастерство пролетарского драматурга, при всем своем богатстве, яркости и разнообразии, подчинено единой

цели: раскрыть человека в его неповторимой индивидуальности и социальной принадлежности, в своеобразии его внутреннего склада и в характере его политических стремлений, в конечном итоге — показать тесную связь между духовным миром человека и его местом в классовой борьбе. Этому подчинены все средства речи персонажей: фонетическая окраска слов, отбор словарных ресурсов из общенародного языка, фразеология, конструкция фразы, сочетание предложений в речи говорящего, связь реплик в диалоге. Каждый персонаж в пьесах Горького говорит так, как он должен был бы говорить в зависимости от своеобразия своей личности, в соответствии с местом, занимаемым в общественных взаимоотношениях эпохи. Но за каждым из них стоит сам автор, мудро показывающий жизнь, разоблачая одних, вознося других и призывая нас к борьбе за будущее.

В. Н. Ланина

ГРУППОВЫЕ ОБРАЗЫ В РОМАНАХ ГОРЬКОГО

В советском литературоведении последних лет все чаще можно встретить такие понятия, как образ коллективный, групповой, собирательный, синтетический. Исследователи выделяют групповой (коллективный образ в произведениях, где он является центральным и где отсутствуют развернутые индивидуальные персонажи — например, в «Железном потоке» Серафимовича или «Падении Даира» Малышкина. Иногда групповые образы выделяют и в тех произведениях, где большую роль играют индивидуальные образы. Анализируя «Бориса Годунова», Д. Д. Благой пишет: «Наряду с индивидуальными образами Пушкин дает в своей трагедии и ряд коллективных образов: бояр, воинов, танцующих кавалеров и дам (в сцене «Замок воеводы Мнишка»), поляков, русских (в сценах «Краков. Дом Вишневецкого», «Севск»). Но и эти образы не представляют собой только статистов,— они подвергнуты Пушкиным своеобразной индивидуализирующей разработке.

Особенно значителен во всех отношениях даваемый в трагедии образ народа» [1].

Б. В. Михайловский пишет о романе «Фома Гордеев»: «Из общей массы трудящихся, впервые у Горького, выделяется коллективный образ пролетариата — группа рабочих типографии. Они не принимают участия в ходе действия, показаны статически — в эпизоде рабочей вечеринки. В этой сцене нет еще прямо

[1] Д. Благой. Творческий путь Пушкина. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1950, стр. 444.

выраженных мотивов революционной борьбы. Но здесь уже дан групповой портрет пролетариата как нового героя, человека будущего» [2].

Большое значение коллективных образов в произведениях советской литературы и важность изучения этой проблемы указаны Н. К. Пиксановым [3].

Изображение массы основной задачей нашей литературы считает А. Упит: «Отображение сущности и деятельности массы и формируемой ею личности становится одной из важнейших проблем эстетики социалистического реализма и пробным камнем творческого метода и профессионального мастерства художника». А. Упит утверждает при этом важность создания «правдивого образа массы», «убедительных, полных движения, захватывающих читателя массовых картин» как эстетической основы большого эпического стиля [4].

И. Ольбрахт в одном из своих выступлений указал, что «в творчестве Горького он выше всего ставит то, как Горькому удалось новаторским способом изобразить коллектив» [5].

Однако в трудах по теории литературы групповые, или коллективные, образы не рассматриваются, даже не упоминаются.

Проблема группового образа представляется нам существенной и актуальной. Нельзя уяснить особенности образной структуры произведения без учета той функции, которая принадлежит групповым образам. Понятие «групповой образ» не следует смешивать с понятием «массовая сцена». В одной сцене может выступать несколько групп людей, каждая из которых обрисована как нечто единое, как особый образ. Так, например, в сцене первомайской демонстрации в романе «Мать» даны два противостоящих друг другу групповых образа — демонстрантов и солдат, причем не все участники сцены входят в эти групповые образы.

С другой стороны, в некоторых случаях многочисленные индивидуальные персонажи выступают в массовой сцене, не объединяясь в целостный групповой образ, как, например, в ряде многоголосых диалогов романа «Жизнь Клима Самгина». Надо также иметь в виду, что групповой образ может раскрываться в сжатом авторском повествовании, участвовать в событиях и вне

---

[2] Б. Михайловский, Е. Тагер. Творчество М. Горького. М., Учпедгиз, 1951, стр. 47.

[3] Доклад на конференции в Центральном доме литераторов, посвященный творчеству А. М. Горького, 8 июня 1946 года.

[4] Андрей Упит. Изображение личности и массы.— «Дружба народов», 1954, № 6, стр. 251, 252.

[5] «Země sovětů», P., 1932, žijen, č. 1. Приветственная речь на вечере, посвященном сорокалетию литературной деятельности Горького, в Праге. Цит. по диссертации: М. Ботура. Творчество М. Горького в чешской критике. МГУ, 1958, т. II, стр. 401—402.

массовых сцен — например, партийный кружок в романе «Мать» [6].

Мы видим из приведенных примеров, что групповые образы неоднородны в своем строении. Как единый образ дана народная масса в сцене демонстрации в романе «Мать». Но и небольшой коллектив, кружок Павла Власова, состоящий в основном из индивидуальных персонажей, охарактеризован в целом и действует в качестве своеобразного единого персонажа.

Роль группового образа в произведениях различна. Он может быть главным носителем идейного содержания произведения, центральным образом, организующим композицию и сюжет,— например, в «Железном потоке» Серафимовича; он может играть значительную роль в раскрытии идейного содержания и в структуре произведения, но подчиненную основной линии развития повествования — образ рабочих, жителей слободки, в романе «Мать»; он может, наконец, быть эпизодическим — кружок Ежова в «Фоме Гордееве».

Групповые и индивидуальные образы углубляются и дополняются через их взаимную связь. В группу, изображенную как единое целое, часто входят индивидуальные персонажи. Иногда это персонажи, выступающие и вне группового образа, играющие самостоятельную, а то и центральную роль в произведении, многосторонне обрисованные. Так, например, Ниловна или Павел входят в состав образа партийного кружка и образа жителей рабочей слободки. В других случаях индивидуальные персонажи, хотя и выделены автором в составе изображаемой группы, но фигурируют только в данном эпизоде — например, Резников, Кононов, Робустов в группе местного купечества в сцене банкета романа «Фома Гордеев». Индивидуальные персонажи, входящие в состав группы, дополнительно раскрывают ее особенности и в свою очередь характеризуются своей принадлежностью к ней.

Существенно при этом, что группа характеризуется не только чертами, общими для всех персонажей: образы Ниловны и Павла, Андрея Находки, Феди Мазина и других входят со всеми их особенностями в образ рабочей массы, действующей в романе. Групповой образ — это конкретное художественное явление, включающее в себя обобщение и в то же время все индивидуальные краски персонажей данной группы.

Проблема группового образа является составной частью более широкой проблемы изображения народа, общественных классов и слоев. Разумеется, образ народа или класса может быть воплощен и в индивидуальных характерах. Несомненно,

[6] Кружок Павла Власова и его место в композиции романа охарактеризованы в книге Б. Бурсова «Роман М. Горького «Мать» и вопросы социалистического реализма» (М., ГИХЛ, 1955).

однако, что революционная борьба и действительность социалистического общества, с одной стороны, и понимание истории как творчества народных масс, с другой, вызывают стремление изображать народные массы не только в индивидуальных образах, их представляющих, но и непосредственно. Качественные особенности групповых образов, их соотношение с индивидуальными, позволяя нагляднее и непосредственнее показать ведущую роль масс в историческом процессе, существенно связаны с методом социалистического реализма.

1

В романе «Фома Гордеев» главный конфликт развертывается между «выломившимся» из купеческого сословия Фомой и купечеством города. Мир буржуазии раскрыт как в индивидуальных образах купцов трех поколений, так и в групповом образе «хозяев города» в сцене банкета на пароходе.

Конфликт Фомы со своим классом зарождается и нарастает в столкновениях с отдельными представителями класса — Маякиным, Щуровым, Тарасом Маякиным, Смолиным — и разрешается в бурной схватке с целой группой, представляющей собой «цвет местного купечества».

Созданный Горьким групповой образ наглядно подтверждает ту характеристику буржуазного общества, которую мы находим в одной из позднейших горьковских статей: «Организация капиталистов психически строится по типу «толпы»: это группа личностей, временно и непрочно связанных единством тех или иных внешних интересов, а порою единством настроения — тревогой, вызванной ощущением опасности, жадностью, увлекающею на грабеж» (24, 43).

Такая «толпа» и обрисована в романе: внутренняя рознь при общей классовой солидарности.

В начале торжества, во время молебна, собравшиеся «тихонько покашливали, вздыхали, крестились, кланялись и, окружив духовенство плотной стеной, стояли непоколебимо и твердо, как большие, черные камни» (4, 258); «...они слились в плотную, темную массу и стояли и дышали, как один человек...» (4, 258). Но вот Фома, возмущенный хвалебной речью Маякина, бросает им в лицо обличительные слова. Единодушие, которое было отмечено во время молебна, с которым была принята собравшимися речь Маякина, проявилось и в начале выступления Фомы. Пока обличения были направлены на купечество в целом, присутствующие отвертывались, отходили в сторону, «издали смотрели на своего обличителя презрительными и злыми глазами» (4, 267). Но когда Фома заговорил о каждом в отдельности, единодушие исчезло. Купцы, на которых были направле-

ны его обличения, «корчились и метались... под ударами его речей»; «Люди, которых не знал Фома, смотрели на него с жадным любопытством, одобрительно, некоторые даже с радостным удивлением» (4, 269).

Своеобразие толпы, составлявшей «цвет местного купечества», отчетливо выступает при сравнении с коллективом типографских рабочих.

Две группы людей даны в сходных обстоятельствах, и это подчеркивает их различие (купцы пируют на банкете, рабочие организовали загородную вечеринку).

Портретная характеристика купечества — «куча жирных тел с толстыми животами», «обрюзглые, красные рожи» (4, 265, 266) — резко контрастирует с обликом наборщиков — людьми веселыми и простыми, с серыми, пропитанными свинцовой пылью лицами. Чванную уверенность в себе отмечает автор у купцов (в начале сцены); рабочих характеризует «общее славное настроение», товарищеские отношения, чувство собственного достоинства — «своя гордость» (4, 217), по определению Фомы.

В картине купеческого пира автор подчеркивает чревоугодие обедающих, плотоядно прищуренные глаза, жадное чмоканье губ (4, 259). В описании скромного ужина рабочих на первом плане смех, шутки, песни (4, 217).

Для характеристики этих двух групповых образов показательны также диалоги. Многоголосый диалог в начале банкета на пароходе содержит перебивающие друг друга краткие реплики: о молитве при освящении парохода, об учете векселя, о чудовищной рыбе на столе и страсбургском пироге, о «голенькой» актрисе (4, 260—261).

В сцене вечеринки автор приводит разговор двух рабочих, раскрывающий жизненную драму: «Как можно жениться нашему брату? Пойдут дети — разве хватит на них?» (4, 216).

В толпе купцов Горький выделяет ряд индивидуальных персонажей и дает им краткую характеристику. Убийца и грабитель, развратник, злостный клеветник — вот из кого состоит эта группа. В нее входит и Маякин, на глазах у всех совершающий преступную расправу с мешавшим ему человеком.

В коллективе рабочих автор также выделяет несколько индивидуальных персонажей, описывает их наружность, поведение, приводит диалоги и реплики, причем характеристика группы в целом, как мы увидим, несравненно значительнее, чем входящих в нее лиц.

Большую роль в построении групповых образов играют иносказательные «выразительные признаки»: какая-либо внешняя и сама по себе не столь существенная деталь выступает как проявление или признак существенного свойства. В сцене банкета такой выразительной деталью являются звуки и шумы. Автор

дает сложную звуко-шумовую партитуру банкета: «Вздохи машины и шум пароходных колес, слившись со звуками музыки, образовали в воздухе нечто похожее на дикую песню зимней вьюги» (4, 260). Описываются звуки отдельных инструментов — флейты, басов, кларнетов, барабанов — «все это падало на монотонный и глухой звук колес, разбивающих воду, мятежно носилось в воздухе, поглощало шум людских голосов и неслось за пароходом, как ураган, заставляя людей кричать во весь голос. Иногда в машине раздавалось злое шипение пара, и в этом звуке, неожиданно врывавшемся в хаос гула, воя и криков, было что-то раздраженное и презрительное...» (4, 260). Другое звуковое сопровождение в сцене вечеринки рабочих: когда Фома и Ежов направлялись в город, «во тьме сзади их громко запели хоровую песню. Нестройная сначала, она все росла и вот полилась широкой, бодрой волной в ночном, свежем воздухе над пустынным полем» (4, 221).

Вакханалия звуков на банкете — примечательно, что автор говорит не об оркестре, а об отдельных инструментах оркестра,— соответствует внутреннему облику купеческой массы, раздробленной, хаотической. Внутренней организованности рабочей массы соответствует стройная волна песни. Сравнение шума на пароходе с зимней вьюгой, подбор эпитетов («злое», «раздраженное и презрительное» шипение пара, в одном случае, и «широкая, бодрая» волна песни в «свежем» воздухе, в другом) — все это эмоционально окрашивает образ и выражает отношение к нему автора.

Пейзаж также выполняет характеризующую функцию в обеих сценах. Хотя купеческий праздник происходит на палубе парохода, автор не рисует волжского пейзажа. Волга, на которую указывал в своей речи Маякин, как на наглядное подтверждение плодотворной деятельности купечества, отсутствует в описании сцены, и это не случайно. Образ Волги, как мы увидим дальше, символичен в романе.

Иного рода картина обрамляет сцену вечеринки рабочих. Через всю сцену проходит описание летнего вечера, причем автор подчеркивает слитность людей и природы: заходило солнце, огромный огненный костер пылал в небе, как и костер на земле, зажженный рабочими (4, 215, 222). Поэтическая в существе своем тема природы служит для выражения авторской оценки. Но в построении данного образа пейзаж приобретает еще и особое значение. Когда Фома по дороге в город оглянулся на звуки песни, он увидел «высокую и черную стену леса, яркое, играющее на ней огненное пятно костра и туманные фигуры вокруг него. Стена леса была — как грудь, а костер — словно кровавая рана в ней». И люди «как бы тоже горели, облитые пламенем костра, взмахивали руками и пели свою песню громко, сильно»

(4, 222). Костер, похожий на рану, заставляет вспомнить сердце Данко и как бы символизирует героическую борьбу рабочего класса [7].

Рабочий коллектив обрисован также в знаменитой сцене подъема баржи. Портрет артели динамичен, он весь состоит из описания движений и звуков. Движутся люди и вещи, ветер и волны, все это шумит и звучит. Но стройная и торжествующая песня рабочих и густой, охающий звук, вырывающийся у них из груди, покрывают собой все звуки.

Из индивидуальных персонажей, выделенных в общей массе рабочих, примечателен «серьезный мужик», ответивший на путаные речи Фомы словами: «Таких делов, чтобы высоко торчали,— не нам делать...» (4, 180). Горькая ирония этих слов, сказанных после дружного, вдохновенного труда одним из его участников и обращенных к «хозяину», свидетельствует о просыпающемся сознании народной массы.

Сходный, но менее развернутый, образ рабочей артели дает Горький в сцене разгрузки парохода. Быстрые движения крючников в такт веселой «Дубинушки», бойкий речитатив запевалы, громкий и дружный припев хора, «стройная, как музыка, работа» (4, 242), улыбки на чумазых лицах — так обрисована группа рабочих, умеющих трудиться дружно и весело.

Образы трудовых коллективов перекликаются между собой и связаны с символическим образом Волги. «Народная масса в изображении Горького несет в себе оздоровляющие начала, способные обновить жизнь, таит в себе готовые раскрыться большие человеческие возможности, которые утрачиваются и извращаются у представителей эксплуататорских классов. Образ Волги в романе перерастает в символ могучей, но пока еще дремлющей народной массы» [8]. Эти большие возможности — грядущая борьба угнетенных классов, их историческая миссия — и выявляются автором в групповых образах трудовых масс.

2

В романе «Мать» Горький развертывает широкую картину революционного развития народных масс России в начале века.

С первых же страниц романа мы встречаемся с групповым образом, играющим центральную роль в произведении. Это образ фабричной слободки — рабочие и их семьи. Под руководством «людей из города» передовые рабочие — главные персонажи

---

[7] Иносказательное значение образа костра рассматривается в диссертации Л. Ю. Румановой «Роман М. Горького «Фома Гордеев»» (М., 1950).

[8] Б. Михайловский, Е. Тагер. Творчество М. Горького. Изд. 2. М., Учпедгиз, 1954, стр. 48.

романа — объединяются в партийный кружок, проводник идей научного социализма в слободке, организатор рабочих, руководитель их выступлений. Образ слободки включает в себя и кружок, но последний очерчен в то же время как особый групповой образ.

Во второй части романа события выходят за пределы слободки. В романе появляется ряд новых групповых и индивидуальных образов — крестьян, интеллигентов, городского населения. Революционное движение на фабрике включается в широкую картину общенародного движения.

Главная задача Горького — показать, как менялась рабочая масса в процессе развития революционной борьбы. Он решает эту задачу, раскрывая эволюцию индивидуальных образов Ниловны, Павла и др. Но существенную роль играет и показ роста партийного кружка и эволюции рабочей массы слободки.

Групповые образы кружка и рабочей слободки предстают перед нами то в сжатом авторском рассказе, то в развернутых сценах, причем партийный кружок выступает преимущественно как активное, действующее начало, а эволюция массы раскрывается в основном в ее реакциях на события.

Рост классового и революционного сознания рабочих, их боевой активности Горький показывает, последовательно применяя особый прием: писатель дифференцирует массу, расчленяя ее на группы, объединенные общей реакцией на события. Состав этих групп подвижен,— они растут или уменьшаются, и это является выражением их внутреннего состояния, их настроений.

Роман начинается с описания тяжелой жизни фабричной слободки,— рабочие придавлены изнуряющим трудом, разобщены, озлоблены и в то же время покорны угнетающей их силе. Горький рисует рабочих фабрики на исходном этапе романа как безликую, нерасчлененную массу. Посторонние люди», иногда появлявшиеся в слободке и говорившие «что-то неслыханное» (7, 195), вызывали различную реакцию — слепое раздражение у одних, смутную тревогу у других, легкую тень надежды на что-то неясное у третьих. Но эта реакция быстро затухала, не нарушая установившейся жизни.

Завязкой произведения служит вступление Павла на путь революционной деятельности и организация в слободке революционного социал-демократического кружка. Горький дает этот кружок в развитии: организация крепнет, повышается идейный уровень ее членов, кружок переходит к активным действиям.

Домик Власовых «будил внимание» слободки: «...люди старались спугнуть, обнаружить что-то...» (7, 224). Кружок стал распространять листовки, жители слободки по-разному отнеслись к ним: пожилые рабочие, имевшие хороший заработок,— с острой враждебностью; молодежь читала прокламации с увлече-

нием; забитое работой большинство лениво отрицало возможность каких-либо перемен (7, 228). После обыска и ареста некоторых членов кружка интерес к кружку в слободке возрастает. «Серый, маленький дом Власовых все более и более притягивал внимание слободки». Было много подозрительной осторожности и бессознательной вражды, но появляется и новое — «доверчивое любопытство» (7, 243). Рабочие начинают обращаться к Павлу за советом.

На этом этапе взаимоотношений между кружком и рабочими фабрики произошел инцидент с «болотной копейкой», изображенный в развернутой массовой сцене. Горький дает общий портрет собравшихся рабочих и характеризует их настроение. Густая, черная, возбужденно гудевшая толпа заполняла фабричный двор, она росла — отовсюду торопливо бежали люди. «Раздражение, всегда дремотно таившееся в усталых грудях, просыпалось... перерождаясь в пламенную злобу» (7, 246). Когда вызванный рабочими Павел начал говорить, «толпа медленно подвигалась к нему, складываясь в темное, тысячеглавое тело. Она смотрела в его лицо сотнями внимательных глаз, всасывала его слова» (7, 246). Но призыв Павла к классовой солидарности, к совместной борьбе за свои права встретил различное отношение: большинство хмурилось, недоверчиво и угрюмо; «десятки глаз смотрели в лицо Павла серьезно, вдумчиво» (7, 247).

Предложение Павла начать стачку не встретило общей поддержки. Рабочая масса была еще недостаточно подготовлена для организованной борьбы с хозяином — борьбы не только «за копейку», но и за свои права. «Сегодня не поняли — завтра поймут»,— обнадежила Павла Ниловна (7, 251).

Горький рассказывает о дальнейшей деятельности партийного кружка и о сдвигах в настроении рабочих слободки, всегда отмечая при этом различия в оценке того нового, что зародилось в их жизни: у одних росло раздражение против «крамольников», у других — возникла смутная тревога и надежда, третьи, меньшинство, было охвачено острой радостью сознания, что они являются «силой, которая будит всех» (7, 323).

Жители рабочей слободки выступают в сцене первомайской демонстрации. Если сравнить образ слобожан в этой сцене с общей характеристикой рабочей массы в начале романа, то мы увидим, как резко возросла активность рабочих. Вместо общего равнодушия, примиренности с жизнью, боязни нового — массовое участие в демонстрации, организованное политическое выступление. Писатель и здесь дифференцирует массу: во главе демонстрации — группа ее организаторов, партийный кружок; за ним идет большинство; в хвосте толпы — люди «холодного любопытства» (7, 334). Вне группового образа — люди-зрители у окон и у ворот. Различное отношение демонстрантов к собы-

тию выражено также в их речах и возгласах, отрывочных диалогах, отдельных репликах. Раздается звучный и крепкий голос Павла, певучий голос Находки с призывами к единению и борьбе (7, 329—331); «Окрыто пошли, мать, а?.. — говорит Сизов.— Ничего не боятся!» (7, 333).

Как выразительное воплощение революционного порыва масс дана песня — в ней звучало «железное мужество», «в ее большом, спокойном пламени плавился темный шлак пережитого... сгорала в пепел проклятая боязнь нового» (7, 332).

Толпа демонстрантов видоизменяется, то растет, то тает: когда выступают с речами Андрей, Павел, взвивается красное знамя, толпа становится плотнее, идет «густой волной», «темной лавой». Но встреча демонстрации с вооруженным врагом явилась испытанием стойкости, которое выдержали лишь немногие. Острия штыков в руках солдат, «холодным валом» двигавшихся навстречу, как бы откалывали одного за другим, участников шествия под знаменем осталось человек двадцать. Так раскрывает писатель внутреннее состояние собравшихся.

Резким контрастом выступает в этой сцене групповой образ отряда солдат — слепого орудия врагов рабочего класса.

Подвижной, меняющей свой облик толпе рабочих, в которой выделяются индивидуальные образы и отдельные группы; толпе, в которой слышатся призывы, доводы, предостережения, песни; толпе с реявшим в воздухе красным знаменем, озаренной солнцем, овеянной бодрой свежестью вешнего дня, похожей на птицу, готовую взлететь,— этой толпе противостоит «серая стена однообразных людей без лиц», стена молчаливая, неподвижная (7, 335). Горький подчеркивает именно безликость этой косной, не рассуждающей массы. Вместо расчлененного облика появляется одно лицо у всей вытянувшейся солдатской шеренги: «...ясно было видно лицо солдат — широкое во всю улицу, уродливо сплюснутое в грязно-желтую узкую полосу,— в нее были неровно вкраплены разноцветные глаза, а перед нею жестоко сверкали тонкие острия штыков» (7, 337).

В тот же день произошло большое событие, о котором сообщает один из персонажей: «Задели-таки народ! Встала фабрика-то,— вся встала!» (7, 343). Забастовка явилась результатом коллективного выступления рабочих на демонстрации, активности и стойкости партийного кружка, ареста вожаков движения. Групповой образ рабочих раскрывается в этом действии на новой ступени его эволюции. То, чего не мог добиться Павел в инциденте с «болотной копейкой», произошло теперь: рабочая масса выросла и оказалась способной на организованное политическое действие.

Значительную роль играет в романе групповой образ крестьян в сцене ареста Рыбина, менее развернутой, но столь же дина-

мичной, как сцена демонстрации. Растет, спадает и снова нарастает возбуждение толпы, усиливается сочувствие Рыбину, назревает бунт — и, не осуществившись, затихает. Как и в сцене демонстрации, на массу воздействуют два фактора: поступки и речи агитаторов, в данном случае Рыбина, и столкновение с угрожающим врагом — полицией. Горький и здесь дифференцирует массу, но в эту дифференциацию привносит новый момент. Когда сотские, в начале сцены, подвели к волостному правлению арестованного Рыбина, туда же стали собираться мужики,— иные шли «медленно и степенно», другие — торопливо застегивая на ходу полушубки. Речи Рыбина о «верных грамотах», которые он раздавал народу, о нищете и бесправии крестьян и избиение его урядником вызвали сочувствие к арестованному и шумное возмущение крестьян. Тогда «несколько человек солидно отошли от толпы в разные стороны, вполголоса переговариваясь и покачивая головами». В то же время — будто на смену им — «все больше сбегалось плохо и наскоро одетых, возбужденных людей» (7, 426). С площади уходят, к толпе присоединяются новые группы в зависимости от того, какой оборот принимают события.

Это изменение состава толпы кажется нам существенным в построении группового образа крестьян. Поведение рабочей демонстрации определялось меняющимся настроением большинства участников: росла, а затем, перед лицом опасности, таяла группа демонстрантов, готовых следовать за вожаками, но еще недостаточно стойких.

Сцена ареста Рыбина развертывается при меняющемся составе толпы, отражающем глубокое расслоение крестьянской массы. Показательна характеристика групп: одни подходили «медленно и степенно», отошли «солидно», другие «подбегали» «плохо и наскоро одетые» и при этом возбужденные. Расслоение подчеркнуто автором в общих характеристиках. Девочка на станции говорила Ниловне: «...наши мужики — которые жалели его, этого-то, а другие говорят — прикончить бы!» (7, 433).

Различие в построении групповых образов рабочих и крестьян можно заметить также в соотношении масс и руководящего ядра. Партийная ячейка в слободке — передовая часть этой массы — организует ее и ведет за собой. Возбудителем волнения среди крестьян был человек со стороны, а Петр и Степан — передовые крестьяне села, инициаторы зарождающейся ячейки — принимают участие, но не руководят событиями. Инцидент возник стихийно и так же стихийно, «сам собой» закончился. Эти особенности группового образа крестьян отражают состояние деревни того времени.

В заключительной сцене романа Горький рисует случайное и разнородное сборище людей в зале третьего класса железнодо-

рожного вокзала. Автор дает характеристику состава толпы: публика состоит в основном из жителей города — это «мелкий городской люд», среда социально разнородная. Толпа и в данной сцене изображается в ее реакциях на происходящее, но не расчленяется на группы. Горький не ограничивается выразительным описанием поведения собравшихся, он дает и характеристику их внутреннего состояния, раскрывая еще не окрепшее, не вылившееся в решительное действие, но очень важное живое сочувствие проникновенным словам матери и ее героической стойкости. Люди хватали и прятали разбрасываемые ею прокламации, продвигались к ней, мешая подойти жандармам, смотрели на нее с восторгом и страхом, протестовали, когда шпион и жандармы стали ее бить. Но были и враждебные Ниловне выкрики. Случайная, разнородная толпа не оказала сопротивления жандарму, не выступила на защиту матери даже в той мере, в какой защищала Рыбина крестьянская беднота. И все же эти люди, «разобщенные жизнью, оторванные друг от друга, теперь ...сливались в нечто целое, согретое огнем сло́ва, которого, быть может, давно искали и жаждали многие сердца, обиженные несправедливостями жизни» (7, 514).

В романе изображен и лагерь врага — отряд солдат, судьи, жандармы, полицейские, шпионы, директор фабрики, тюремные надзиратели, сторож на вокзале. Это слуги хозяев, с которыми непосредственно сталкивались народные массы. Образы эти эпизодичны, слуги капитализма и самодержавия сменяют друг друга в конфликте, выполняя свою функцию — противодействуя трудящимся, эксплуатируя их, сажая в тюрьмы, осуждая на ссылку. Они очерчены скупо, часто с сатирическим заострением, показаны только во внешних проявлениях, без раскрытия мотивов их действий, их внутреннего мира. Это соответствует их сущности: люди эти — «инструменты», «молотки» (7, 281) в руках хозяев жизни.

Групповые образы трудящихся динамичны, своеобразная дифференциация изображаемой массы связана с ее внутренним развитием, повышением классовой сознательности, ростом организованности. Образы хозяев подчеркнуто статичны, они не только не развиваются, но и неспособны к развитию.

Другая черта народных масс, их разумность, выражается в диалогах — обсуждениях происходящих событий, в обоснованности действий, в доходчивости обращенного к ним правдивого слова. Отряд же солдат безгласен и недоступен иному воздействию, кроме команды начальства.

Некоторые приемы построения групповых образов в романе «Мать» сохраняются и в дальнейшем творчестве Горького, другие видоизменяются или отпадают, в первую очередь в связи с иным замыслом произведения.

3

«Дело Артамоновых» — роман о развитии и гибели класса русской буржуазии и победе пролетариата. На первом плане — история трех поколений семьи фабрикантов, их характеры, деятельность, весь образ жизни. Если в романе «Мать» Горький показал развитие личности человека, приобщившегося к революционной борьбе, к идеям научного социализма, то в «Деле Артамоновых» он показывает разрушение личности «хозяев жизни» капиталистического общества. Но в судьбе Артамоновых большую роль играет народ, и на протяжении повествования возникает и растет тема революционного развития рабочего класса. Групповые образы рабочих фабрики приобретают все более четкие очертания, зарождается и становится все более острым конфликт между хозяевами и рабочими, чтобы разрешиться в финале романа гибелью класса буржуазии и победой рабочего класса. При этом эволюция рабочей массы дается писателем в связи с крупными историческими событиями.

Первонакопитель Илья Артамонов развертывает свою бурную деятельность в ранний период развития капитализма в России. Он и его семья сталкиваются с косным миром мещанского захолустья, а конфликт между рабочими и хозяевами еще не возникает. Вчерашние крепостные, рабочие еще не осознали себя как класс, противостоящий классу хозяина. «Старые ткачи восхищались податливым хозяином, видя в нем мужика, которому судьба милостиво улыбается...» (16, 372).

В сцене праздничного обеда, устроенного Ильей для рабочих, выступает групповой образ ткачей, патриархально настроенная масса. Древний ткач Борис Морозов произносит хвалебную речь хозяину: «...ты дело любишь, и оно тебя. Людей не обижаешь. Ты — нашего дерева сук... Катай во всю силу» (16, 382).

Однако намек на критическое отношение рабочих к хозяину автор все же дает: барак, построенный Ильей Артамоновым для рабочих и напоминавший конюшню маленькими окнами, они прозвали «Жеребячьим дворцом» (16, 372).

По мере того как на смену первому поколению Артамоновых приходят следующие, деградируют образы хозяев и изменяются образы рабочей массы. Петру, уже в значительной мере утратившему, особенно к концу его жизненного пути, хозяйскую цепкость, уверенность в своих силах и увлечение «делом», свойственные его отцу,— противостоит иной групповой образ рабочих.

Показательна сцена гулянья, сходная по ситуации с праздником, устроенным Ильей Артамоновым. На фоне сходства отчетливо выступают различия образов и иные взаимоотно-

шения рабочих и хозяина. Когда Петр, не принимавший участия в обеде, пришел в рабочий поселок, его встретили «шумно и благодушно», но в славословиях хозяину «громко кричала лесть» (16, 422). В первой сцене Борис Морозов хвалил Илью, говоря, что он «нашего дерева сук». Теперь старик Мамаев заявляет: «У Артамоновых забота о людях барская!» (16, 422). Между рабочими и хозяином — четкая грань, ими сознаваемая, и хотя Петр Артамонов, ухмыляясь, говорит: «Ничего, живем дружно», он сам не верит искренности похвал (16, 423). А появление кочегара Волкова с тощеньким ребенком на руках, истерически кричавшего о смерти жены, уже явно нарушает показную идиллию праздника.

Повествование приближается к 1905 году, и конфликт хозяев и рабочих становится непосредственно ощутимым. Эволюция рабочих дана Горьким в дальнейшем через восприятие хозяев фабрики, при этом часто искаженное. Автор не вносит прямых корректив в наблюдения хозяина: предвзятость этих наблюдений чаще всего очевидна, иногда она подчеркнута их несоответствием ходу событий или последующим наблюдениям хозяев.

Все чаще Петру казалось, что рабочие становятся слабосильнее, раздражительнее, не в меру обидчивы, дерзко огрызаются. «В них явилось что-то бесхозяйственное, неустойчивое», они стали больше пьянствовать, распутничать; «стали бойчее и даже как будто умней, но небрежнее к работе, злее друг к другу и всё нехорошо, жуликовато присматриваются, примериваются. Особенно озорниковатой и непочтительной становилась молодежь...» (16, 439—440). Однажды Петр поделился своими наблюдениями с Алексеем: «Портится народ... Злятся все отчего-то. Как будто все смотрят одной парой глаз...» Алексей метко ответил: «...вот такими же глазами Тихон разглядывал отца, когда тот на твоей свадьбе с солдатами боролся. Потом сам стал бороться» (16, 466).

Революционное движение росло, Алексей говорит о волнениях среди рабочих: «Еще у нас — хорошо, тихо, а вот в Петербурге...» (16, 502). Слова рабочих Седова, Захара Морозова и других, переданные Петру, прямо свидетельствуют об усвоенных ими социалистических, большевистских идеях; «...которое дело чужими руками строится — это вредное дело, его надо изничтожить... все — от нас пошло, мы — хозяева!» (16, 507). В октябре 1905 года рабочие фабрики бастовали.

Из общей массы выделяется группа передовых рабочих: щеголь Седов, кривой Морозов, его брат Захарка.

Когда на авансцену романа выступает Яков — тип капиталиста, опустившегося до крайней степени социального и духовного вырождения, Горький сталкивает его с крупповым

образом рабочей массы, вырастающей грозной и неотвратимо надвигающейся силой.

В Якове рождается чувство вражды к рабочим, «обидное чувство зависимости от них» (16, 527). Порой ему, хозяину, казалось, что он — надоевший гость, «у него являлось смутное предчувствие, что на фабрике скрыто и невидимо тлеет, дымится что-то крайне опасное для него...» (16, 528). Вскоре ему пришлось убедиться в этом. Разговор с напавшим на него по ошибке шпионом приоткрыл перед ним жизнь рабочих: среди них есть социалисты, они говорят о бунте, читают «книжки» (16, 530). Автор указывает дату встречи Якова со шпионом: «года три спустя после мятежей» (16, 524) — т. е. в начале 10-х годов, при новом подъеме революционного движения. Яков счел сведения, переданные ему Носковым, мало вероятными: он вспомнил, что наиболее солидные рабочие — Седов, Крикунов, Маслов и другие — недавно требовали, чтобы контора рассчитала одного из наиболее неукротимых буянов и озорников, работавших на фабрике (16, 531). Это существенно для характеристики группового образа. Рабочая масса дифференцируется теперь иначе, чем в первых частях романа. Повествуя о времени, предшествовавшем первой русской революции, Горький делит рабочих на группы, исходя из их непосредственного отношения к хозяину; в годы, предшествующие Октябрю, он выделяет группу социалистов, противопоставляя их анархическим «озорникам и буянам». Вскоре Яков узнает об арестах в городе и на фабрике, причем арестованными оказались как раз «солидные» рабочие, из тех, что просили уволить озорника: «Седов, всегда чисто одетый и уже немолодой; вежливый, веселый слесарь Крикунов...» (16, 534).

Когда началась первая мировая война, «некоторое время Якову казалось, что в общем все идет хорошо, война притиснула людей, все стали задумчивее, тише» (16, 568—569). Захар Морозов, уже знакомый читателю по социалистическим высказываниям, вернулся с войны изувеченный, с георгиевским крестом и сразу сдружился с кочегаром Кротовым, участником расправы со шпионом Носковым. Васька кочегар распевал «отчаянно бесстыдные» песенки о войне, о хозяевах, отголоски этих частушек слышались Якову в дерзких речах Захара, прямо называвшего жуликами всех хозяев. Оба они «стали как-то особенно заметны, точно фонари, зажженные во тьме осенней ночи» (16, 571).

«Оглушительная весть» о том, что царь отказался от престола, была радостно встречена и хозяевами и рабочими — «хороводом пошли крикливо веселые недели». Но Яков скоро заметил, что на фабрике с каждым днем «шум вскипает гуще, становится грозней» (16, 576). Показательно поведе-

ние Захара Морозова: он ходил в сопровождении толпы рабочих и покрикивал: «Товарищи, — порядок!» (16, 577). Рабочие почувствовали себя хозяевами на фабрике, по их приговору высекли троих парней за кражу полотна. «Разве можно теперь воровать...? — говорил Захар. — Вы украли у себя, у всех нас!» (16, 577).

Последняя сцена — развязка романа — построена своеобразно. Она протекает на двух площадках: в беседке, где доживает свои дни одряхлевший обломок Артамоновского рода, Петр, и вне беседки, в саду, во дворе. Петр Артамонов, погруженный в состояние полусна-полуяви, и Тихон ведут разговор, в котором Тихон предъявляет свой счет роду Артамоновых. Беседа эта перемежается отрывочными репликами, доносящимися извне, — они доносятся из большого мира пролетарской действительности. Люди этого мира за исключением солдата-часового и человека в белой рубахе, непосредственно не показаны Горьким. Но в их голосах слышатся отзвуки великих исторических событий. Властные распоряжения Захара Морозова, чей-то возглас: «Чего? Люди устали? Уставать — рано!» (16, 583), издалека прозвучавшие внятные слова: «Назад, товарищи, оборота нет и не будет для нас» (16, 586),— все эти реплики создают коллективный образ рабочих-большевиков, взявших в свои руки управление страной. Этот образ как бы не знает границ в своем составе, в него входят не только те персонажи, которые даны в своем внешнем облике или в своих высказываниях, но и те, к кому эти высказывания обращены: «люди», «товарищи». Этот образ не имеет и пространственных границ,— недаром Петр еще раньше прислушивался, как шумят люди «на дворе, в саду, везде» (16, 581). Образ дан как бы в перспективе неограниченного расширения.

Групповой образ в этой сцене также расчленяется: человек в белой рубахе и солдат ворчат на новых «командиров», кто-то невидимый «устал». Руководители коллектива рабочих характеризуются строгой, сознательной дисциплиной, хозяйским отношением к делу, бесповоротной решимостью.

Сопоставление групповых образов рабочих в «Деле Артамоновых» и в «Матери» обнаруживает сходные черты и в то же время показывает различие в акцентах, поворотах образов. В «Матери» основная тема — освоение рабочей массой идей научного социализма. Созданные в период первой русской революции, образы «Матери» раскрывали преображающее воздействие социалистических идей и революционной борьбы на ее участников — пробуждение масс от мертвящего застоя к подлинной жизни. В «Деле Артамоновых» подчеркнут другой момент: рост рабочего класса как нового и исторически законного хозяина — строителя жизни на разумных и справедливых началах.

4

Роман «Жизнь Клима Самгина» построен на противопоставлении народных масс, организуемых в своем революционном развитии большевистской партией, и разноликих, но единых в своей сущности контрреволюционных сил господствующих классов.

Через весь роман проходят сцены, рисующие образы народных масс. Автор проводит между этими образами связующую нить, постоянно сопоставляя их между собой и применяя одни и те же приемы построения. Различия в романе между образами народных масс, выступающих в разные периоды русской истории, и отражают развитие революционного движения в России. Если воспользоваться сравнением из области музыки, можно сказать, что эти образы являются вариациями одной темы, пробивающейся сквозь переплетения других тем, приобретающей в своем нарастании все большую силу звучания и торжествующую в финале.

Групповые образы, их качественные особенности и их соотношение с индивидуальными персонажами, положительными и отрицательными, раскрывают, по замыслу автора, роль народных масс и личности в истории.

Большое значение массовых сцен в романе неоднократно отмечалось в работах о «Жизни Клима Самгина». «Народные сцены,— пишет Е. Тагер,— позволяют Горькому обрисовать... эволюцию, изменения, происходящие в самой народной толще, идейное созревание масс в процессе исторического развития, нарастание революционной энергии и мощи народа.

Горький прибегает к особому приему, заключающемуся в том, что во внешнем облике изображаемой толпы он постоянно выделяет определенные признаки, как бы отмечающие уровень ее идейной зрелости, классовой сознательности» [9].

---

[9] Б. Михайловский, Е. Тагер. Творчество М. Горького. Изд. 2, стр. 231.

Анализ нескольких массовых сцен в их сопоставлении дан в диссертации А. Д. Синявского «Роман М. Горького „Жизнь Клима Самгина“ и история русской общественной мысли конца XIX—начала XX века» (МГУ, 1952); доклад на тему «Образы масс в романах Горького» был прочитан мною на «Горьковских чтениях» Института мировой литературы в 1955 году (информация о докладе опубликована в «Вестнике Академии наук СССР», 1955, № 6); анализ и сопоставление массовых сцен занимает большое место в статье П. С. Строкова «Изображение народа в эпопее А. М. Горького «Жизнь Клима Самгина»» (см. сб.: «Об идейности и художественном мастерстве». М., изд. Академии общественных наук при ЦК КПСС, 1957); А Я. Нарожнова в статье «Мастерство М. Горького в создании группового портрета (по эпопее «Жизнь Клима Самгина»)» характеризует изображение внешнего облика некоторых групповых персонажей («Труды IV научной конференции Новосибир-

Групповые образы, как и все персонажи, даны через свидетельство Самгина. В исследованиях, посвященных произведению, неоднократно рассматривался вопрос, как же при этом условии достигает Горький объективно-правильного, партийного отображения действительности. Было указано, что автор вносит коррективы в восприятия Самгина и его размышления. Такие поправки встречаются, но далеко не всегда. Отмечали также, что автор иногда рисует картину независимо от Самгина, а затем обращается к своему герою, так, например, описание ресторана Омона предшествует приходу Самгина [10]. Это положение не лишено основания. Но вопрос все же остается неразрешенным, так как чаще всего автор дает персонажи и события в наблюдениях своего отрицательного героя, и тем не менее очевидно, что они правдивы.

Для объяснения этой особенности романа, надо учесть своеобразие характера Самгина: «Тонким мастером внешних наблюдений» называет его Горький (22, 138) и — в другом месте — «мастером мелких мыслей» (22, 310). Следует различать внешние наблюдения Самгина и его осмысление, оценку, которую он дает людям или событиям. Автор часто разграничивает эти моменты. Контрреволюционная буржуазная сущность Самгина выявляется не в том, что́ он видит и подмечает, а в соответствующих его личности толкованиях и оценках. Он внимательно приглядывается к действительности, чтобы с тем большей силой оттолкнуться от всего прогрессивного, революционного, народного. Его ложная жизненная позиция, реакционное мировоззрение не исключают все же объективной значимости тех явлений, о которых мы узнаем из его свидетельств. Этим и объясняется тот факт, что монументальная картина революционного развития России, показанная в основном глазами Самгина, сохраняет глубокую историческую достоверность. При анализе массовых сцен мы найдем много примеров объективно верных наблюдений Самгина и его искаженных, субъективных толкований. Важно при этом, что мысли Самгина, его отношение к людям и событиям осваиваются читателем в тесной связи с личностью героя в целом, обрисованной развернуто и в резко отрицательном освещении.

ского педагогического института», т. 1. Новосибирск. 1957). Анализ некоторых массовых сцен дан в статьях: М. Г. Петрова. «О сюжете романа М. Горького «Жизнь Клима Самгина»» — «Ученые записки Московского городского педагогического института», т. LXX, вып. 1. М., 1958; И. П. Борисова. Народ в революции (М. Горький. «Жизнь Клима Самгина»).— «Молодая гвардия», 1957, № 5.

[10] Диссертация А. Д. Синявского «Роман М. Горького „Жизнь Клима Самгина" и история русской общественной мысли конца XIX — начала XX века», стр. 269.

В «Жизни Клима Самгина» нет изображения коллектива, который, подобно рабочим слободки в «Матери», действовал бы на протяжении значительной части произведения. В данном романе групповые образы, один или несколько сразу, выступают, сменяя друг друга.

Мы рассмотрим в основном групповые образы, отражающие развитие классового единства и революционного сознания русского народа на определенном историческом этапе. Эти образы связаны между собой общим значением и особенностями построения.

В первых частях романа Горький рисует народные массы как бы на исходном этапе, до их выхода на историческую арену классовой революционной борьбы: крестьяне в сцене подъема колокола; толпа на Ходынке; толпа, встречающая царя в Нижнем Новгороде. В этих сценах, относящихся к середине 90-х годов, сборища людей обладают общим признаком: они возникают по чужому почину — сельских богатеев, духовенства, правительства. Этих людей созвали на церковное торжество как «православных», на гулянье и на встречу царя как «верноподданных». Приглашенные не выступают хозяевами положения, их объединение идет извне и остается внешней связью. Пассивность — их отличительная черта.

В сцене подъема колокола толпа крестьян участвует в церковной церемонии как исполнитель команды, как зритель, а отчасти и как сборище исстрадавшихся, одурманенных религиозными иллюзиями людей. Важную роль в характеристике толпы играет ее поведение, а также описание звуков и шумов.

Перед началом подъема колокола, во время молебна, раздавались внушительные голоса духовенства и слышался «жалобный шумок бабьих молитв» (19, 353). Значение этого шепота молитв как характеризующего признака автор подчеркивает смелым и выразительным, эмоционально насыщенным сближением разнородных ощущений: «Казалось, что именно это стоголосое, приглушенное рыдание на о, смешанное с терпким запахом дегтя, пота и преющей на солнце соломы крыш, нагревая воздух, превращает его в невидимый глазу пар, в туман, которым трудно дышать» (19, 353). Этот удушливый туман — характеристика внутреннего состояния собравшихся.

Последовательно описывая шепоты, вой, вздохи, крики, рыдания, автор не передает диалогов,— никаких суждений, высказываний здесь нет. Реакцией на несчастный случай были только рев и причитания.

Автор выделяет в общей массе несколько индивидуальных образов. Кузнец — человек большой физической силы — является главным исполнителем работы при подъеме колокола, все

его усилия направлены на выполнение церемонии. Ему удалось устранить возникшую неполадку, подъем колокола продолжался, но инцидент кончился трагически — смертельным увечьем парня, помогавшего кузнецу.

Своеобразно описана автором ходынская катастрофа: дан общий вид толпы издали, затем картины последствий катастрофы и несколько свидетельских показаний.

Общий вид толпы Макаров охарактеризовал словом «икра». Это впечатление подтверждается дальнейшим описанием: на огромном поле «утвердилась плотно спрессованная, икряная масса людей» (19, 449). Это не только внешняя, зрительно обоснованная характеристика, но и выражение внутренней раздробленности толпы, отсутствия в ней органического единства. Толпа «казалась единым телом», но это тело состояло из «мелких, кругленьких зерен» (19, 449). Автор образно характеризует структуру массы: привлеченная обещанием подарков толпа состояла из случайных людей, не объединенных общими чувствами и целью. (Вспомним — по контрасту — начальные строки очерка «9-ое января»: «... Толпа напоминала темный вал океана...» — 7, 167).

Автор отмечает своеобразный шум, доносившийся с места сборища,— «какой-то зимний, как вой метели» (19, 449). С «зимним» шумом мы уже встречались (в сцене банкета «Фомы Гордеева») и встретимся в дальнейшем.

Внутренняя разобщенность разнородной по своему социальному составу толпы определила ее поведение в условиях смертельной опасности. Студент Маракуев рассказывал, как люди, сдавленные до удушья, били друг друга, топтали упавших и сам он тоже бил других.

В романе даны и массовые сцены торжественных встреч царя — в 1894 году, в Москве, накануне Ходынки, и в 1896 году, на выставке в Нижнем Новгороде. Первая встреча обрисована только на исходном этапе приготовлений к «торжеству». Собравшаяся масса охарактеризована очень кратко: «...Москва напряженно притихла. Народ ее плотно прижали к стенам домов двумя линиями солдат и двумя рядами охраны» (19, 443). Подробнее характеризуются солдаты и охрана — самое примечательное в этом «народном празднике». «Солдаты были непоколебимо стойкие, точно выкованы из железа», а охрана была из «отборно верноподданных обывателей», в большинстве «благообразных, бородатых людей с очень широкими спинами» (19, 443). Эти люди, посматривая на публику сзади себя подозрительно и строго, говорили: «Тиш-ша!..» На этом сцена обрывается.

Как бы продолжением ее является сцена встречи царя в Нижнем Новгороде, на Всероссийской промышленной выстав-

ке. В этой сцене развернуто показаны те же особенности «торжества» — его искусственный характер и полное равнодушие масс.

Самгин принял людей, стоявших в первом ряду толпы, протянувшейся двумя бесконечными линиями вдоль улиц, за избранных народом представителей. Он нашел, что у них «хорошие глаза», ласковые и строгие, добрые и умные, и другие привлекательные черты. На самом деле эти люди оказались специально подобранной охраной (19, 526, 527). «Рабочих, мастеровщину показывать не будут,— говорит один из них.— Это выставка не для их брата» (19, 528).

Публика, собравшаяся на «встречу», состояла, очевидно, главным образом из зажиточных слоев городского населения («щеголевато одетые»). Она приветствовала царя «рычащим гулом», «могучим ревом», «вихрем стихийного рева», подбрасыванием шапок, размахиванием рук (19, 528—530).

Показной характер этой встречи автор подчеркивает выделением «организующего начала» — охранников, исполнителей предписаний власти. «Публика» выступает на первый план по окончании торжества — участники встречи расходятся по домам, приводятся их реплики — разговоры «не на тему». Автор отмечает: «О царе не говорили» (19, 531).

В трех сценах, относящихся ко второй половине 90-х годов, даны групповые образы артельных рабочих — каменщиков, землекопов и грузчиков.

В сцене, изображающей несчастный случай на стройке — обвал стены, кратко зарисована артель каменщиков. Реакция рабочих на катастрофу различна: одни говорят, что надо благодарить бога, отслужить молебен, другие радуются, что им удалось избежать гибели, третьи обвиняют «светлые пуговицы» — начальство, нагоняющее экономию. Но преобладает пассивное настроение. По свидетельству Инокова, «каменщики, которых не побило, отнеслись к несчастью довольно спокойно», «солдаты — работают, а они смотрят...» (20, 55).

Сцены работы землекопов и грузчиков, неоднократно привлекавшие внимание исследователей, перекликаются друг с другом особенностями построения: грузчики и землекопы изображены в сходных ситуациях, охарактеризованы однородными признаками,— на этой основе отчетливо выступает различие между ними.

Работа землекопов шла неспоро, это выражено и в прямой характеристике: люди ходили «согнувшись горбато» (20, 212), и косвенно — качество работы как бы распространяется на все, с чем соприкасаются ее исполнители: колеса тачки в и з ж а л и и с к у л и л и, точно избитые собаки; грузчики тащили что-то у р о д л и в о е; люди ковыряли землю, «должно быть, н е у д о б н ы м и лопатами» (20, 213). Очень выразительно, как уже отмечалось в некоторых работах, пение «Дубинушки»: запевал

резкий голос, «надсадно и озлобленно», хор подхватывал «устало». Показательны слова песни: «Ой, ребята, бери дружно! Хозяину деньги нужно!» (20, 213).

Другая артель напоминает крючников в «Фоме Гордееве»: из трюма легко, под веселый ритм песни, точно пустые, выкатывались тяжелые бочки, «люди на палубе точно играли в двадцать рук на двух туго натянутых струнах, чудесно богатых звуками» (20, 280). «Дубинушку» артель пела в бойком, задорном темпе, запевали двое, артель «согласно и весело» подхватывала. И слова песни были на этот раз другие: унылый припев землекопов: «Ой, дубинушка, охнем...» превратился у грузчиков в бодрое: «Эх, дубинушка, ухнем» (20, 213, 279) [11].

Пейзаж, обрамляющий обе сцены, соответствует по своему колориту общей эмоциональной окраске образов: над землекопами — грязноватые облака, спрессованные в плотную массу, «как будто усталое» солнце. За баржою грузчиков — синеватая Волга, жаркое солнце, зелень кустарников.

Обе сцены прокомментированы реакцией Самгина. Автор четко разграничивает восприятие Самгина и его размышления, толкования. В унылом исполнении песни Самгин находил нечто утешительное для себя, оно служило для него показателем, что «все это дано надолго, может быть, навсегда, и во всем этом скрыта какая-то несокрушимость, обреченность» (20, 213). Это впечатление было впоследствии разрушено песней грузчиков: бодрая песня сменила унылую, а в душе Самгина успокоение сменилось тревогой. Сопоставление образов в этих сценах показывает, как пассивная угнетенность масс начинает уступать пробуждающемуся в рабочих сознанию своей силы.

Групповые образы, относящиеся к следующему периоду — началу 900-х годов, отражают новые явления в жизни различных классов и слоев общества. Сцена студенческой демонстрации рисует развитие революционного движения среди учащихся и городского населения; образ крестьян голодающей деревни, разгромивших казенный хлебный магазин, и образ рабочей манифестации, организованной Зубатовым, говорят о пока еще только намечающемся зарождении классового самосознания и революционных настроений.

Горький создает и несколько групповых образов, чуждых или враждебных прогрессивным силам развивающегося исторического процесса,— толпу в Кремле в пасхальную ночь и верноподданическую буржуазно-интеллигентскую манифестацию по случаю объявления русско-японской войны.

Студенческие волнения, усилившиеся после издания в 1899 году «временных правил» об отдаче в солдаты «крамоль-

[11] Отмечено М. Г. Петровой в указанной выше статье.

ных» студентов, отражены в романе сценой демонстрации на Манежной площади в Москве.

Три групповых образа выступают в сцене демонстрации: студенчество, полиция и сторонняя публика. На площади группа студентов «отчаянно и нестройно кричала «Нагаечку»» (20, 307), полицейские сгоняли студентов к манежу, и группа быстро разрасталась. Возбуждение показалось Самгину не гневным, а «веселым и озорниковатым». Солдаты окружали толпу студентов и толкали ее в открытую дверь манежа. Возбуждение студентов росло, огромное, плотное тело ревело теперь «истерически и грозно» (20, 308).

Полиция и ее действия очерчены несколькими штрихами: широкие спины полицейских солдат, плотно составленные, образовали «необоримую стену» (20, 307). Полицейские, подталкивая студентов к манежу, действовали механически, как бы выполняя бесплодное и надоевшее дело (20, 308).

Значительную роль в данной сцене играет образ публики, наблюдавшей столкновение полиции и студентов. В произведениях Горького не раз выступают «зрители» и при этом всегда в отрицательном освещении. В данной сцене, наоборот, «зрители» обрисованы положительно.

Сначала молчаливо наблюдавшие действия полиции, зрители начали ворчать, насмешливое отношение сменилось сердитым. Кто-то процитировал строку: «Лес рубят...» Потом раздался призыв к протесту, и публика начала теснить городовых.

В общей массе Горький выделяет рабочего-металлиста, описывает его наружность, отмечает, как заострялось лицо его, по мере того как действия полиции становились все более грубыми и свирепыми. Значение этого образа автор тут же разъясняет: Самгин вспомнил цитату из статьи, опубликованной в «Искре», где В. И. Ленин писал, что рабочий должен идти на помощь студенту. «И не достоин звания социалиста тот рабочий, который способен равнодушно смотреть на то, как правительство посылает полицию и войска против учащейся молодежи» (20, 308). Самгину приходят на память и слова Кутузова о том, что студенческое движение не совсем бесполезно для фабрик, хотя само по себе не может привести к большим результатам (20, 307).

Горький уделил преимущественное внимание наблюдателям, а среди них — рабочему-металлисту, передал высказывания зрителей о происходящем, оставив студенчеству только грозный и вместе с тем истерический рев, показал, что стена городовых пошатнулась от напора именно зрителей, а не студенчества.

Сцена захвата казенного хлеба крестьянами деревни Тарасовки, отражая бедствия крестьян во время голода 1900—1901 годов, рисует деревню в новом свете. Как уже отмечалось,

Горький сопоставляет эту сцену со сценой подъема колокола, раскрывая их различия на фоне сходства. В обоих случаях толпа действует скопом, «нанизываясь» на веревки. Внешне сходство действий подчеркивает их противоположный смысл: подъем колокола — проявление покорности установленному укладу, взлом магазина — вспышка бунта. Недаром распоряжавшегося при подъеме колокола «благодетеля селу» сменил в крестьянском бунте печник, которого возница уподобил «фабричным».

Изображение взбунтовавшейся деревни говорит о пробуждающейся сознательности крестьянских масс. Густая толпа шла к амбару торжественно, как за крестным ходом, «она даже сбита в пеструю кучу теснее, чем вокруг икон и хоругвей» (20, 341). Каждый из присутствующих сознает себя участником дела, ответственным за него,— мужики и бабы крестились, берясь за веревку. Но Горький отмечает и признаки ограниченности тарасовских крестьян, неполноценности этой массы. Люди двигались «с каким-то урчащим гулом» (20, 340), не слышно разговоров, обсуждений в толпе. Один из крестьян — печник — отдает распоряжения, суетится человек в красной рубахе, а масса подчиняется: по команде нанизались все на веревку, натянув ее, сорвали замок. Самый способ обеспечить участие и ответственность всех — «нанизывание» на веревку, реплики: «...все ли схватились?», «К-куда, пес?» (20, 342) показывает недостаточную спаянность коллектива.

Групповой образ крестьян характеризуют и выделенные в общей массе индивидуальные персонажи. Краткий разговор печника с Самгиным свидетельствует о его организационных способностях. Решения печника беспрекословно выполняются,— это говорит о его влиянии. Иначе обрисованы два других персонажа. Мужик в красной рубахе, или «красненький мужичок», то и дело визжит, чаще всего «истерически», мотается, «как волчок» (20, 341, 342), иногда мешая печнику своей ненужной суетой. Кузнец, по словам возницы, «гремучего ума человек» (20, 339), выступает только после взлома замка. Принявшись за починку брички Самгина, он «начал яростно работать; было что-то припадочное в его ненужной беготне от наковальни к пылающему горну...» (20, 345). Мужик в красной рубахе и кузнец — активные участники общего дела, но их ненужная суета говорит о внутренней растерянности.

В сцене подъема колокола Горький выделил в общей массе кузнеца — главного исполнителя религиозной церемонии, в данной сцене — печника Кубасова, руководителя бунта. Существенно то, что люди «как фабричные» уже появились в деревне и что масса, пока еще инертная, уже идет за ними.

Многосторонен групповой образ в сцене рабочей манифестации, организованной Зубатовым. Рабочие выступают в этой сце-

не под лозунгами, чуждыми их интересам. Однако зубатовская инициатива оказывается лишь внешним поводом для выступления,— подлинно объединяющим началом становится зарождающееся классовое самосознание масс.

Автор подробно описывает шествие: рабочие шли «не спеша, даже как бы лениво, шли не шумно, но и не торжественно. Говорили мало, неполными голосами, ворчливо, и говор не давал того слитного шума, который всегда сопутствует движению массы людей. Очень многие простуженно кашляли, и тяжелое шарканье тысяч ног по измятому снегу странно напоминало звук отхаркивания, влажный хрип чудовищно огромных легких» (20, 362). Рабочая масса в большинстве своем состояла из пожилых рабочих,— они шли в сосредоточенном молчании или негромко переговариваясь, а молодежь посмеивалась, перекликалась, поругивалась, дерзко разглядывала публику. Татьяна Гогина впоследствии поясняла настроение рабочих словами одного из участников: «Идем, сказал, в незнакомый лес по грибы, может быть, будут грибы, а вернее — нету; ну, ничего, погуляем» (20, 378).

«Выразительным признаком» служит отсев рабочих: то и дело кто-нибудь откалывался от толпы и присоединялся к стоявшим на тротуаре зрителям.

Особенно важна деталь, с которой мы встретимся в дальнейшем: многие в толпе осматривали Красную площадь и Кремлевские стены «широко открытыми глазами», как если бы они видели все это в первый раз (20, 363). Это же отмечает в дальнейшем Татьяна Гогина: «Странно они осматривали всё... точно первый раз видят Кремль... Как будто в чужой город пришли. Или — квартиры снимают» (20, 379, 380).

Клим Самгин верно истолковал эти взгляды рабочих. «Ему казалось, что некоторые из них, очень многие, может быть — большинство, смотрят на него и на толпу зрителей, среди которых он стоит, так же снисходительно, равнодушно, усмешливо, дерзко и угрюмо, а в общем глазами совершенно чужих людей, теми же глазами, как смотрят на них люди, окружающие его, Самгина» (20, 363). Этот первый в романе групповой образ фабричных рабочих автор сопоставляет в мыслях Самгина с образами других «множеств людей» (16, 365), которых наблюдал Самгин, и подчеркивает их отличие. «„Класс“»,—думал он,—вспоминая, что ни в деревне, когда мужики срывали замок с двери хлебного магазина, ни в Нижнем Новгороде, при встрече царя, он не чувствовал раскольничьей правды учения о классовой структуре государства» (20, 363).

Своеобразным Горьковским приемом характеристики массы является отмечаемое Самгиным сходство лиц в толпе со знакомыми читателю персонажами романа: многократно и навязчиво

повторялось лицо Митрофанова, реже Дьякона, «только один человек напомнил Климу Дунаева» (20, 363); среди рабочих, отошедших от толпы и присоединившихся к публике, был человек, похожий на Варакснна. Это сходство лиц говорит о составе толпы: наряду со шпионами в толпе много людей с неустановившимися взглядами, непоследовательных; но встречаются и большевики. Так, «старичок в тулупчике», оторвавшись от толпы, радостно сообщил о «разговаривавшем» человеке, который горячо разъяснял рабочим нелепость манифестации, и об аресте этого человека. Митрофанов, беседуя в тот же день с Климом Самгиным, также упомянул этот случай и добавил, что участники шествия — «из десяти семеро» — одобряли этого человека (16, 369). Кроме того, в толпе выделена Горьким фигура женщины, бывшей крепостной, уговаривавшей рабочих не верить обманщику-царю. Эти два персонажа громко заявляют о том, что невысказанно таилось во взглядах рабочих.

Иной характер носит сцена пасхальной ночи в Кремле. «Холодная тьма сжала людей в единое чудовищное целое», в крепко спрессованное тело. Люди сливались в «безглавое и бесформенное черное», темная масса волновалась, как «мертвая зыбь» (20, 314, 315).

Ударил колокол, вспыхнули огни,— люди обнимались, целовались, возглашали: «Христос...», «Воистину...» (20, 316).

Автор не указывает состава толпы, отмечает только большое количество «лысых черепов» (20, 314), а затем выделяет сыщика Митрофанова. В этой толпе сыщик не чужой — умиленный, растроганный, он плакал и все повторял: «Вот как мы...» (20, 316).

Толпа выступает как сплошная, безликая масса — без диалогов, без выделения отдельных персонажей, кроме сыщика Митрофанова. Наблюдая шествие рабочих к памятнику царя (в романе сцена пасхальной ночи предшествует сцене рабочей манифестации), Клим Самгин вспомнил многозначительное «мы» Митрофанова как раз тогда, когда он почувствовал классовую грань между рабочими и толпой зрителей, среди которых он стоял (20, 363).

Так же контрастно образу рабочей демонстрации дан образ буржуазной манифестации в Петербурге, состоявшейся в связи с объявлением русско-японской войны. Несмотря на бурные проявления верноподданнических чувств, толпа характеризуется отсутствием единодушия. Сначала небольшая и редкая, толпа быстро росла, но двигалась нестройно. Люди во главе манифестации рвались вперед, но за своей спиной Самгин чувствовал нерешительность, отсутствие одушевленности. Кричали ура «не очень единодушно и даже как-то осторожно» (20, 466), впереди «нестройно» пели гимн, но когда на балконе появились царь и

царица, «площадь наполнилась... горячим, оглушающим ревом» (20, 468).

В составе толпы автор отмечает различные группы, выделяет индивидуальных персонажей, передает разговоры. Из многочисленных индивидуальных персонажей наиболее заметны фигуры технолога и будущего октябриста Стратонова. В начале сцены технолог, возглавляя группу молодежи, пел совсем не соответствующие моменту частушки, а в конце издевательски пародировал восторженные вопли. Недаром человек в дымчатых очках, очевидно шпик, тут же заинтересовался технологом: «Вы зачем же хулиганите?.. Нет, позвольте, куда вы?» (20, 470). Стратонов, возглавляя группу солидных людей, при выходе на площадь командовал: «На колени, господа, на колени» (20, 468), а в конце сцены произнес ура-патриотическую речь. Подстать Стратонову рослый студент, командовавший, как полицейский. Отмечает Горький и пьяного, ревущего славословие царю. Технолог и Стратонов — выразители крайних и противоположных настроений этой толпы.

Показателен и контраст между сентиментально умиленным замечанием о сходстве царя и царицы с Гензель и Гретой и окриком: «Стоять! Я те дам...» (20, 469), обращенным к Самгину, попытавшемуся приподняться с колен.

Образ тысячеглавой толпы подчеркнуто контрастирует с «игрушечно маленькими» фигурками «владык», стоящих над толпою на фоне огромного дворца. Толпа ждала каких-то «исторических, примиряющих всех со всеми, чудесных слов» (20, 468) и не услышала их, «маленький человечек» казался бездушной, немой деталью, прилепившейся к огромному зданию (20,474). Так обнаруживается ничтожество власти, а также и тех, кто перед ней преклонился.

Групповые образы в сценах, отражающих события 1905 года, значительно отличаются от предшествующих образов народных масс. Переломным является изображение событий 9 января. В сценах, посвященных этим событиям, впервые на страницах романа происходит встреча рабочих масс с вооруженным врагом. В картинах «кровавого воскресенья» Горький раскрывает процесс освобождения масс от иллюзий, внушенных господствующими классами, укрепление сознательности, вступление на путь революционной борьбы.

Шествие рабочих, направлявшихся к царю, автор сопоставляет с толпой, шедшей к памятнику Александра II: знакомый гул звучал «единодушнее, бодрее, бархатистее, что ли, нестройного, растрепанного говора» московской толпы, «шагавшей в Кремль неодушевленно и как бы даже нехотя» (20, 525). Теперь была «торжественная уверенность», в неторопливости движений проявлялось сознание, что рабочие идут на «большое историче-

ское дело» (20, 525). В обоих выступлениях рабочие введены в заблуждение монархической агитацией. Но теперь они шли с твердой решимостью добиться облегчения своей участи.

Автор отмечает и возраст собравшихся: большинство, как и в первой манифестации, были люди пожилые.

Инцидент с группой молодежи, пытавшейся поднять красный флаг, показывает, что толпа была не совсем однородна, что в ней были и революционно настроенные люди. Но их крики «Ура!» и «Да здравствует социал-демократическая партия!» были недружными, нестройными,— эти крики и флаг шли вразрез с настроением массы, были несвоевременны. В одной из дальнейших сцен, когда прозвучали первые залпы и упали первые жертвы, известие, что рабочие разбили оружейный магазин и строят баррикаду, сообщает «крепкий голос деловито и радостно» (20, 534) и встречает такой же отклик у окружающих.

Автор приводит много диалогов: участники демонстрации взволнованно обсуждали события, раздавались возгласы недоумения и возмущения, призывы. Показательны ответы рабочего Самгину: «Тут посторонних — нет» и «Нам мечтать и все такое — не приходится» (20, 527). Столкнувшись с цепью солдат, рабочие пытались объяснить им их «ошибку», первые залпы заставили отступить плотную массу рабочих, но тут же толпа снова двинулась вперед, налет кавалерии заставил ее рассыпаться.

Неоднократно отмечает автор отношение рабочих к раненым,— их тут же подбирали, рискуя собственной безопасностью, оказывали им помощь. Поведение масс на улицах Петербурга 9 января, столь отличное от поведения толпы на Ходынском поле, определяется подлинным единством массы.

Образы солдат очерчены с некоторым различием по родам войск: «захудалые, несчастненькие» (20, 536) пехотинцы дали первый залп, направляя ружья вверх или вниз, мимо стоявших перед ними людей, чем навлекли на себя злобную брань офицера; молодцеватая конница с звериными криками, с оскаленными зубами избивала людей; матрос отряда, заграждавшего улицу, украдкой помог Климу Самгину выбраться из зоны обстрела.

Сцены революционного выступления рабочих на улицах Москвы воспроизводят с исторической точностью «боевое крещение» пролетариата 25 сентября/8 октября 1905 года. Впервые в романе и в творчестве Горького появляется образ революционной массы, отстаивающей свои права в вооруженном столкновении с врагом.

Ленин в статье «Политическая стачка и уличная борьба в Москве», опубликованной 17/4 октября 1905 года, назвал эти события «первой молнией грозы» [12]. В романе Горького отражены

[12] В. И. Ленин. Сочинения, т. 9, стр. 318.

те же основные моменты выступления рабочих, которые были отмечены Лениным: упорное сопротивление казакам, нападение «филипповцев» с крыши дома, участие в демонстрации «посторонних» лиц. В облике восставших рабочих Горький подчеркивает их отличие и от тех, что шли к памятнику царя, и от тех, что шли за Гапоном,— «лица те же, но люди — другие» (20, 606) [13].

Горький выразительно дает групповой образ демонстрантов: булочники, наборщики, трамвайные и железнодорожные рабочие «десятками появлялись из всех переулков и шли не шумно, приглядываясь ко всему, рассматривая здания, магазины, как чужие люди; точно впервые посетив город, изучали его» (20, 604). Этот «взгляд посторонних» мы уже встречали у рабочей массы, шедшей к памятнику царя,— тогда он был пояснен автором как взгляд осознавшего себя класса. Теперь этот штрих выражает еще больше: «Чем ближе к Тверской, тем гуще смыкались эти люди, вызывая у Самгина впечатление веселой, но сдержанной властности» (20, 605). «Взгляд посторонних» стал взглядом будущих хозяев.

Клим Самгин не мог понять, за кем и зачем идут эти люди. «Толпа шла, добродушно посмеиваясь, пошучивая, приглядываясь», не торопясь, «с развальцем, без красных флагов, без попыток петь революционные песни» (20, 605, 607). Это был первый выход на улицу сплоченной массы рабочих, осваивающей свою первую победу — единение в борьбе с врагом.

Автор отмечает участие интеллигенции в демонстрации. «...Интеллигентов — немало... но они вкраплены везде в массу толпы, точно зерна мака на корке булки» (20, 607). Значение этой особенности дополнительно поясняется указанием, что среди интеллигентов «нет ни одного Корнева» (20, 607),— данное выступление рабочих противопоставляется организованной Корневым демонстрации молодежи, несвоевременной, не опиравшейся на широкие массы.

«Зрителей» на этот раз не было: толпа шла «легко всасывая людей несродных, увлекала их с собою». Самгин видел, что «эта пестрота, легко и не нарушая единодушного настроения, тает в толпе» (20, 605).

Новые стороны группового образа революционных рабочих раскрываются при «встрече с врагом». Идущая не торопясь, «с развальцем», нешумно переговариваясь, толпа преображается. Появление шести конных городовых (постоянный признак образов этого рода — тяжелые, механические движения заводных игрушек) вызвало «оглушительный свист, вой», яростный и густой рев сотен голосов, стихийно сильный, еще не знакомый Самгину

[13] Сопоставление сцен октябрьской демонстрации 1905 года со сценами 9 января см. в указанной выше статье П. С. Строкова.

(20 205). Конники начали избивать людей, рабочие стаскивали полицейских с лошадей, разоружали. Когда показался частокол казацких голов, раздались бодрые и строгие окрики: «Товарищи,— вперед!» (20, 607) — и толпа рванулась навстречу врагу. Казаки двинулись на демонстрацию, подняли нагайки — все закружилось в свисте, вое, реве. Увертываясь от ударов, толпа разбила казаков на кучки, на единицы, разоружила.

Рота гренадер со штыками на руку преграждала Тверскую. Толпа«двигалась», точно чудовищный таран, отступая и наступая» (20, 610). А сверху, с крыши, рабочие булочной Филиппова бросали на головы полиции и казаков доски, кирпичи, какие-то вещи.

Горький подчеркивает в поведении революционных масс отсутствие жестокости, злобы, мстительности. Показателен инцидент с конником: его сняли с лошади, повели куда-то; солдат оседал к земле, лицо у него было синее, он плакал. Его вывели на панель и там оставили. Самгин констатировал: «Не убили» — и объяснил это самым нелепым образом: «Должно быть, потому, что тесно» (20, 606).

В сценах много диалогов. По окончании кровавых столкновений Самгин заглядывал в лица, красные от возбуждения, окровавленные, распухшие от ударов. «Он ждал хвастливых криков, ждал выявления гордости победой» (20, 609), но услышал спокойное обсуждение тактической ошибки нападавшей конницы и различных инцидентов боя. «Было странно слышать, что, несмотря на необыденность тем, люди эти говорят как-то обыденно просто, даже почти добродушно; голосов и слов озлобленных Самгин не слышал» (20, 609—610).

Так обрисованы Горьким рабочие на улицах Москвы в октябре 1905 года,— это масса, осознавшая себя подлинным хозяином страны, проникнутая социалистическими идеями, сознанием справедливости общего дела, ее объединяющего. Она разумна, бесстрашна, боеспособна и при этом спокойна в своей твердой решимости.

В сложной по композиции сцене похорон Баумана Горький, рисуя общий вид процессии, выделяет ее ядро — группу революционеров вокруг гроба, окруженную цепью рабочих и студентов. В этой группе — ряд индивидуальных персонажей: вдова Баумана, Кутузов, Поярков и другие большевики, в окружающей их цепи — Дунаев и Петр Заломов. Вне этой цепи шли тысячи людей разных слоев общества — рабочие и «осанистые люди в дорогих шубах, щеголеватые адвокаты», ремесленники, студенчество, чиновники, небольшая кучка офицеров (20, 635). В этой толпе, в свою очередь, выделено окружение Самгина («все вокруг Самгина».— 20, 633), сливающееся, но не совпадающее с общей массой по своему составу и характеристике.

Возле Самгина мы находим Брагина, Ряхина, Стратонова, Кумова и других персонажей, настроенных контрреволюционно. Группа вокруг гроба — как бы концентрированная революционная масса, окружение Самгина отражает настроение буржуазии.

Обе эти группы обрисованы различно. Казалось, что гроб несут «люди неестественно высокого роста» (20, 635), «можно было вообразить, что его держат не на плечах, а на руках, взброшенных к небу» (20, 637). Группа у гроба пела похоронный марш, Кутузов и Рожков о чем-то спорили. Люди вне цепи шли молча, «наполняя воздух неестественным шорохом», «шлифующим звуком шагов по камням мостовой», звуком, который «все зачеркивает, стирает, шлифует все шероховатости» (20, 633—634). Не нарушая этого молчания, сотни людей нестройно пели похоронный марш.

Горький приводит разговоры в толпе, окружавшей Самгина, это «маленькие, тихие глупости» (20, 633) людей, чуждых или враждебных великим целям человека, за гробом которого они шли. Этим разговорам соответствуют и толкования Самгина. Ему казалось, что «Москва действительно устала» (20, 632). Он чувствовал, что каждый из участников «несет в себе одну и ту же мысль, одно и то же слово». «Он упорно ждал этого слова, и оно было сказано» (20, 635, 636). Этим «нужным словом» явилась для Самгина чья-то реплика: на вопрос «кого ж это хоронят?» кто-то ответил: «Революцию...» (20, 636).

Самгин размышлял: «Как это глубоко, исчерпывающе сказано: революцию хоронят!... И этот шлифующий шорох — не механическая работа ног, а разумнейшая работа истории» (20, 636). Так сближает автор два ложных заключения, опровергаемые в романе: похороны Баумана были не завершением революции, а преддверием декабрьского восстания; участие Самгина и его спутников в демонстрации сводилось именно к «механической работе ног» тех людей, которые были «механически вовлечены» в дело революции (22, 38).

Настроение окружавших его людей Самгин, исключив только центральную группу, ошибочно распространил на всю массу участников похорон. Толпа была неоднородна, автор подчеркивает это, описывая отдельные группы людей в ее составе. При встрече с препятствием, приостановившим шествие, какой-то «чумазый золотоволосый человек» скомандовал: «Эй, товарищи, вперед!» — студенты и рабочие двинулись вперед, расщепляя толпу, точно клином, «и как будто это они толчками своими восстановили движение,— толпа снова двинулась...» (20, 638). Примечательно, что «пение зазвучало стройней и более грозно», а «шорох шествия уже потерял свою густоту, которая так легко вычеркивала голоса людей» (20, 638).

Изображая дальнейшие события 1905 года — декабрьское во-

оруженное восстание, Горький создает групповой образ защитников баррикад на одной из улиц Москвы. Этот образ отличается по своему построению от предшествующих образов, нами рассмотренных. Горький изображает небольшой, тесно спаянный коллектив, объединенный общими целями и действиями. Характеристика коллектива складывается главным образом из действий и высказываний индивидуальных персонажей, входящих в этот коллектив.

Товарищ Яков, медник, Лаврушка, дворник Николай, Калитин, Мокеев, безымянные студенты очерчены с большей или меньшей полнотой, некоторые персонажи отмечены именем или каким-либо признаком, иные представлены только репликой.

Наблюдая за жизнью и действиями коллектива, Самгин приходит к выводу, что «на его глазах идея революции воплощается в реальные формы» (21, 31).

Основные черты этого коллектива — классовая солидарность, ясная осознанность целей борьбы, боевая готовность и мужество, разумная обоснованность действий, твердая дисциплина и товарищеская спайка, принципиальное отношение к людям.

Мужество маленького отряда проявилось в схватке с солдатами. Когда она закончилась успешно, участники ее говорили: «Яков рассчитал верно!» (21, 63). К раненому Лаврушке товарищи относились с чуткой заботливостью, к монархисту-повару — снисходительно, всячески переубеждая его (все-таки — рабочий человек), к Самгину — безразлично, иногда с усмешкой, к шпиону и солдату-добровольцу — беспощадно.

О революционной сознательности и стойкости защитников баррикад свидетельствует также их уверенность в конечной победе: «Не в этот раз, так — в другой...» (21, 69).

Образам восставших рабочих противопоставлены образы реакционно-обывательских и черносотенных сборищ. Показательна картина манифестации Союза русского народа в августе 1905 года в одном провинциальном городе. Горький дает ряд сатирических портретов главарей черносотенцев: Самгин увидел историка Козлова, похожего на подростка, загримированного старичком, «каменное лицо Корвина», «слепое, курдючное лицо Воронова, с круглой дырой в овчинной бороде», «лысую, в черных очках на мертвом лице голову Ермолаева» (20, 575, 576).

Изображая густую толпу «с флагами, иконами, портретами царя и царицы», Горький заставляет Самгина вспомнить «мощное движение массы рабочих с Выборгской стороны Петербурга, бархатистый гул ее говора, торжественное настроение. Стало надсадно и безнадежно скучно слушать нестройный вой союзников» (20, 576).

«Манифестанты» характеризуются и их действиями: из кратких сообщений одного из персонажей мы узнаем, что они убили

аптекаря Гейнце, выбили стекла в магазине Фурмана, «окровавили» приказчика (20, 577). Толпа, приступившая к погрому, предстает слепой и злой силой, чуждой разуму; Самгин «видел, что монархисты двигаются быстро, во всю ширину улицы, они как бы скользят по наклонной плоскости, в их движении есть что-то слепое, они, всей массой, качаются со стороны на сторону, толкают стены домов, заборы, наполняя улицу воем, и вой звучит по-зимнему — зло и скучно» (20, 579). Толпа, безличная слитная масса, объята прорвавшимся звериным буйством. Мы снова встречаем эпитет «зимний» — зимний вой, злой и скучный, ассоциируется с воем волков.

Навстречу черносотенцам выступила демонстрация революционеров, преимущественно молодежи — железнодорожников, мастеровых, гимназистов. Она была организована большевиками Корневым и Вараксиным вопреки мнению некоторых членов партийной организации. Впоследствии доктор Любомудров говорил Спивак: «Убеждал я тебя и всех твоих мальчишек: для демонстрации без оружия — не время!» (20, 584).

Два момента в обрисовке демонстрантов-революционеров можно рассматривать как выразительные признаки: описание наружности Корнева и общую характеристику шествия.

Самгин отметил, что у Корнева сегодня «другое лицо, не столь сухое и четкое, как всегда, и глаза — другие, детские глаза» (20, 578). Группа демонстрантов шла не в ногу, мотив марша звучал нестройно. Организатор демонстрации поставил себе верную цель, но выступление не было подготовлено, не опиралось на массы. Схватка черносотенцев с революционерами была краткой, но бурной; несколько человек убили, других изувечили, избитый Корнев умер. На другой день пронесся слух, что «союзники» снова учинили погром.

Годы реакции выразительно представлены в романе групповыми образами провинциальных обывателей в сцене крестного хода и петербургской буржуазии во время верноподданнической манифестации 1914 года.

Пышность крестного хода описана с отчетливой иронической интонацией. Мощное движение толпы было подобно «живому потоку золота» — «яростно, ослепительно» сверкал поднятый над толпой золотой квадрат иконы, медленно двигались золотые «безногие» фигуры попов, «золотой пузырь» украшал голову архиерея и т. д. (21, 360). Масса обывателей заполняла улицу «так же плотно, густо, как в Москве, идя под красными флагами, за гробом Баумана... Так же, как тогда, сокрушительно шаркали десятки тысяч подошв по булыжнику мостовой. Сухой шорох ног стачивал камни...» (21, 360). Сопоставляется именно «масса обывателей» в той и в другой сценах. Плотность и густота — часто встречающиеся признаки образов масс как положитель-

ных, так и отрицательных. Но «шарканье подошв», «шлифующий шорох», шумы, порой заглушающие все остальные звуки, Горький делает выразительным признаком отрицательного образа. Замечательна чрезвычайная интенсивность шорохов: в сцене похорон звук шагов «зачеркивал» все звуки; в сцене крестного хода гудение колоколов заглушало хор певчих, но не могло заглушить «шороха ног», — автор называет этот шорох «сокрушительным» (21, 360).

В верноподданнической манифестации 1914 года, мы находим черты, которые уже встречали раньше. Она напоминает манифестацию 1904 года и резко отличается от изображенных в романе выступлений рабочих масс. Эпизод предваряется ироническим пояснением: огромная толпа «густо текла по Невскому к Зимнему дворцу, чтоб выразить свое доверие царю и свое восхищение равнодушием его мужества, с которым он так щедро, на протяжении всего царствования, тратил кровь своих подданных» (22, 353).

Автор описывает шумы и звуки: «Тяжелый, дробный шаг тысяч людей по дереву невской мостовой создавал своеобразный шум, лишенный ритма, как будто в торцы проспекта забивали деревянные колья» (22, 353). Люди наполняли воздух воплями, разноголосым воем,— кричали ура, пели молитву за царя. Толпу возглавляют депутаты Думы, следом шествуют генералы, попы, студенты, нарядные женщины и женщины в платках, мелькают фигуры Ногайцева, Стратонова, Пыльникова, черносотенцев Пуришкевича и Маркова. Говоря о рабочих, «очень заметных» в толпе, Горький выделяет среди них каменщиков, «они были, по Брюсову, „в фартуках белых“» (22, 354). Цитата из популярного стихотворения Брюсова, заканчивающегося словами рабочего «Знаем всё сами, молчи!», вызывает мысль, что участие рабочих в верноподданнической манифестации не исключало иного настроения и, возможно, было невольным.

Смысл процессии раскрывается указанием на «организующее начало»: «...чем дальше двигалась толпа, тем очевиднее было, что в ее хвосте уже действовало начало, организующее стихию. С полной очевидностью оно выявилось в отряде конной полиции» (22, 355).

Автор сообщает реплики зрителей, пестрые, разноречивые по своему характеру, и краткий диалог с седобородым возчиком. На вопрос: «Вы — куда собрались?» — он ответил: «То-то вот и не знаем». Этот ответ красноречиво опровергает предшествовавшее ему «объяснение» Шемякина: «Зашевелилась Русь» (22, 358).

Новым контрастом к образам буржуазных масс и обывательских толп дана демонстрация 25 февраля 1917 года в Петербурге. Рабочая масса обрисована в этой сцене на следующей ступе-

ни революционного развития по сравнению с рабочими, выступавшими в Москве в 1905 году. Это чувствуется уже в замечательном сравнении, которым начинается описание: «...вспыхнула всеобщая забастовка, и по улицам города бурно, как весенние воды реки, хлынули революционные демонстрации» (22, 529).

Автор описывает грозно ревущую массу, бесконечную, необыкновенно плотную. Она оказывается «серой» — однородной массой бедно одетых людей. Порой от плоти демонстрантов отрывались отдельные куски, фигуры, «но навстречу им бежали, вливались в массу десятки новых людей» (22, 529). Толпа легко преодолевала какие-то препятствия на своем пути.

Особенно выразительно стройное пение Интернационала: «Хор был велик, пел непрерывно. Самгин отметил, что, пожалуй, впервые демонстранты поют так стройно, согласно и так бесстрашно открывается ими грозный смысл рабочего гимна. В пятом году, 9 января, не пели. Вероятно, и не могли бы петь вот так» (22, 529). Масса знает, чего она хочет, она решительна и целеустремленна.

Эта сцена дополняется краткими зарисовками улиц Петербурга в конце февраля (начале марта) 1917 года: город, по выражению Дронова, «обеднел». Самгин вспомнил, что так же было в Москве осенью 1905 года: «исчезли чиновники, извозчики, гимназисты, полицейские, исчезли солидные прилично одетые люди, улицы засорились серым народом...». Однако Самгин устанавливает и отличие: «...но там трудно было понять, куда он шагает по кривым улицам, а здесь вполне очевидно, что уверенно (22, 536). Самгин замечает, что рабочие и солдаты спешат, а люди, почище одетые, идут не так быстро, что вооруженные отряды солдат идут без офицеров.

Горький не успел написать заключительную массовую сцену, намеченную как завершение романа, как разрешение конфликта между революционными силами народа и охранителями отживающего общественного строя, как развязку основных сюжетных линий. Но сохранившиеся наброски содержат существенные черты коллективного образа восставших масс. Показательно, что именно эти черты были зафиксированы Горьким в качестве основного контура образа. Толпа, собравшаяся в апреле 1917 года встречать приехавшего из эмиграции Ленина, была «тесная, как единое тело», а слова приветствия, сказанные Лениным, прозвучали «негромко, но так, что слышно было на всей площади! (22, 550).

Сцена должна была, по-видимому, строиться на мотивах готовности масс к борьбе, понимания задач революции, взаимоотношения народа и вождя. Выразителен особый, ранее в романе не использованный метафорический образ: «Он как-то врос в

толпу, исчез, растаял в ней, но толпа стала еще более грозной и как будто выросла» (22, 551). Народная масса, с которой слился Ленин и которой был раздавлен Самгин, была готова для дела Великой Октябрьской социалистической революции.

* * *

Образы масс в «Жизни Клима Самгина» и в предшествующих романах противостоят индивидуалистическим концепциям, рассматривающим «толпу» как стихийное, внеразумное сборище обезличенных, повышенно возбудимых людей, сборище, способное к осмысленному действию только под руководством личности, стоящей вне толпы, над ней.

Подобные идеи не раз высказывают в романе контрреволюционно настроенные буржуазные интеллигенты, в первую очередь, центральный герой. Они говорят о «безличной воле масс» (22, 303), о толпе — «безличном, страшном нечто» (22, 341), о том, что «личность должна расти и возвышаться, не опираясь на массу, но попирая ее» (22, 521). Самгин, у которого давно сложилось «скептическое и даже враждебное отношение к человеческим массам», приходит к выводу: «Нет, историю двигают, конечно, не классы, не слепые скопища людей, а — единицы, герои, и англичанин Карлейль ближе к истине, чем немецкий еврей Маркс. Марксизм не только ограничивал, он почти уничтожал значение личности в истории» (22, 491—492).

Этот вывод Самгина построен как антитезис к основным идеям романа: историю двигают народные массы в классовой борьбе; значение в истории может иметь лишь личность, связанная с массами; личность, противопоставляющая себя массам, не может активно воздействовать на ход исторических событий, она разрушается, человек обезличивается. Весь строй созданных Горьким образов народных масс раскрывает правильность этих идей.

Групповые образы в романах Горького четко распадаются на две категории — образы народных масс и революционных рабочих коллективов и противостоящие им образы сборищ, чуждых или враждебных народу.

Групповой образ, подобно индивидуальному персонажу, раскрывается в сюжете, характеризуется своими действиями в данной ситуации, высказываниями входящих в эту массу индивидуальных персонажей, всей системой поведения. Большое значение имеет также портрет массы в целом. Наряду с прямыми характеристиками важную роль в изображении масс играют иносказательные и при этом эмоционально насыщенные приемы — метафоры, «выразительные признаки». В обрисовке инди-

видуальных персонажей приемы такого рода встречаются, но редко (морщины Маякина, очки Самгина).

Раскрывая в сюжете положительный групповой образ, Горький часто ставит его в ситуацию «встречи с врагом». Поведение группового персонажа характеризует степень его стойкости, мужества, революционной боеспособности,— «встреча с врагом» является испытанием этих качеств. (Эпизод с «болотной копейкой», сцены первомайской демонстрации, суда, избиения Рыбина, сцена на вокзале в «Матери», ряд сцен в «Жизни Клима Самгина».) Иногда сопротивление врагу заменяется преодолением какого-то препятствия (в сценах похорон Баумана, демонстрации 17-го года). При обрисовке отрицательных персонажей такого рода ситуации не являются характеризующим приемом.

Важную роль в характеристике группового образа играют диалоги, отдельные высказывания, призывы. Иногда содержание их говорит само за себя, но часто автор ограничивается общей характеристикой или оценкой этих высказываний, а иногда простым сообщением о разговорах в толпе (например, спокойное обсуждение событий после жаркой схватки с врагом в сцене демонстрации 1905 года или указание, что «о царе не говорили» в сцене встречи царя, «маленькие, тихие глупости» спутников Самгина на похоронах Баумана и сообщение, в той же сцене, что Кутузов и Рожков спорили о чем-то). Как правило, диалоги, живые реакции на происходящее свидетельствуют о сознательности массы, обоснованности ее действий (например, реплика, обращенная к Ленину: «Мы понимаем, товарищ,— верно?»). И наоборот, часто отмечаемые автором шумы — нечленораздельный вой, хаос звуков, «вихрь стихийного рева», как бы заменяя диалоги, выступают в роли отрицательного признака, свидетельствующего о стихийности и инертности толпы. Отрицательное значение имеет выразительный признак шума шагов («шлифующий шум шагов», «сокрушительный шорох ног», заглушающий все другие звуки).

Многие метафорические приемы служат выражению единодушия массы, ее внутренней спайки, классового сознания, общего воодушевления. Эти качества народных масс показаны в их развитии по этапам: Горький отмечает недостаточное развитие их, повышающийся уровень и высшую ступень. Подлинное единство противостоит в одних случаях внутренней раздробленности толпы, в других — ее безличной слитности.

Е. Тагер в качестве признаков классовой сознательности, своего рода «меры революционных возможностей массы», выделяет, на основе анализа ряда сцен, сплоченность, стройность, ритмическую слаженность [14]. Это наблюдение обоснованно.

[14] Б. Михайловский, Е. Тагер. Творчество М. Горького. Изд. 2, стр. 231.

«Стройное», «согласное» пение Интернационала в сцене демонстрации 1917 года, «стройное» пение рабочих в «Фоме Гордееве», развернуто описанные автором, служат ярким выразительным признаком сознательности, единодушия массы. Признаком такого же значения является стройность шествия, согласованность движений и действий, всех проявлений массы. «Единодушный» гул голосов сотен людей на улицах Петербурга 9 января Горький противопоставляет «нестройному, растрепанному говору» толпы зубатовской манифестации (20, 525). Особое значение имеет слаженность, спорость работы в сценах коллективного труда, причем в орбиту движения в этих сценах иногда вовлекаются и вещи, и природа.

Показателем единства и воодушевления массы часто служат также густота и плотность ее («тесная, как единое тело» толпа в сцене встречи Ленина). Но все эти внешние особенности толпы становятся «выразительными признаками» такого значения только в связи с другими и при этом положительными ее качествами. Стройность исполнения песни, плотность и густоту мы встречаем, хотя редко, и в характеристике отрицательных персонажей («стройно» пели «Боже, царя храни» черносотенцы в манифестации 1905 года; «густо» текла по Невскому верноподданническая манифестация 1914 года; «плотно и густо» шла толпа обывателей за крестным ходом). Того значения, которое эти особенности имеют в характеристике положительных образов, они не приобретают в структуре образов отрицательных, где они не подкрепляются обрисовкой толпы в целом. Но их значение в характеристике положительных образов как показателей степени развития единодушия, классовой сознательности народной массы несомненно.

Противопоставленная единодушию массы внутренняя разобщенность толпы выражается различно: она раскрывается в сюжете, в характеристике шумов и звуков, в портретах, а также в указании на особое «организующее начало» (группа купцов на банкете в «Фоме Гордееве»; толпа на Ходынском поле, манифестация 1914 года в «Жизни Клима Самгина»). В противовес единодушию народных масс выступает иногда обезличенная слитность. Она выражается в механичности движений отрицательных персонажей и других особенностях портрета, имеющих метафорическое значение («механические движения заводных игрушек», «стена» солдат, «спрессованное тело» толпы).

В некоторых портретах масс важным характеризующим признаком служит выражение глаз (взгляд посторонних и взгляд будущих хозяев).

Четким положительным признаком служит «связь с природой» — или в виде пейзажного фона, с которым сливается групповой образ, или как поэтическое уподобление явлениям приро-

ды («похожая на птицу, готовую взлететь», «буйно, как весенние воды реки»). Этот прием используется только при построении положительных образов.

Важным моментом в характеристике массы является выделение индивидуальных персонажей (или указание на присутствие в толпе таких персонажей, уже знакомых читателю). Они выступают наиболее яркими выразителями настроений массы, порой противоречивых.

Изображая эволюцию массы, ее внутренний рост, Горький прибегает к приему сопоставления образов, в других случаях — к дифференциации толпы, расчленения ее на группы, меняющиеся в своей численности или в своей качественной характеристике.

Групповые образы в большинстве своем даны через призму восприятия персонажа-наблюдателя, и реакция последнего служит дополнительным моментом обрисовки массы, главным образом, оценивающим. В «Фоме Гордееве» оценка Фомы совпадает с авторской, в «Деле Артамоновых» и «Жизнь Клима Самгина» оценка наблюдателей противоположна авторской.

Развивающимися положительными качествами народных масс, изображенных Горьким, являются их активность, готовность к революционной борьбе, их классовое самосознание, разумность их поведения. Массы способны к дружному, доставляющему радость труду, в них растет внутренняя связь, героическое бесстрашие, дисциплина, четкая целеустремленность. Автор подчеркивает также отсутствие озлобленности и повышенной возбудимости — действия масс основаны на разумном сознании своих прав. Положительные индивидуальные герои романов входят в групповые образы, связаны с народными массами.

В своих публицистических статьях Горький неоднократно высказывал те мысли, которые положены им в основу построения групповых образов. «Каждая народная масса есть источник чудесных возможностей»,— писал Горький (23, 387); «...только разумно направленная воля народа способна творить чудеса» (24, 194).

Тема народа как силы, определяющей историческое развитие, выдвинула образы народных масс в творчестве пролетарского писателя, определила их особенности. Эти образы — новый вклад в художественную литературу, достижение метода социалистического реализма.

М. Г. Петрова

ПРИЕМЫ ОБРАЗНОЙ ХАРАКТЕРИСТИКИ В РОМАНЕ «ЖИЗНЬ КЛИМА САМГИНА»

Критическая литература о «Жизни Клима Самгина» обширна. Кроме печатных исследований, за последние годы о романе написано около десяти кандидатских диссертаций. Многое в идейной и художественной проблематике произведения можно считать всесторонне и глубоко изученным. Тем не менее целый ряд проблем, по преимуществу связанных с формой романа, с особенностями художественного метода Горького, до сих пор остается недостаточно освещенным.

В кругу этих проблем существенное место занимает вопрос о тех средствах, с помощью которых раскрывает художник типическое содержание своих образов.

Разумеется, главную роль в раскрытии образного содержания играет сюжет в широком и общем смысле этого термина. Сюжет, система так или иначе развивающегося действия, обусловливает поступок и высказывания героя, сложные взаимоотношения его с другими персонажами, его реакции на различные явления и события.

Однако наряду с сюжетом имеются и другие, дополнительные способы образной характеристики: это, с одной стороны, прямая оценка того или иного персонажа от лица автора, а с другой — косвенная характеристика с помощью ряда изобразительных приемов: портретных зарисовок, описания места действия и т. п. Анализу этих частных и тем не менее чрезвычайно важных для творчества Горького приемов художественного раскрытия образа и посвящена данная статья.

1

С первого взгляда в романе Горького начисто отсутствует прямая, авторская характеристика персонажа. Избрав, по определению А. В. Луначарского, «прием подчеркнутого объективизма» [1], Горький отказался в своем повествовании от авторского «вмешательства», от непосредственных оценок и истолкований образов своего произведения. Однако совершенно очевидно, что Горький не хотел и не мог вообще отказаться от выражения своего, авторского, партийно заостренного отношения к людям и событиям, изображенным в романе.

В поисках тех художественных средств, которые доносят до читателя эту авторскую оценочную позицию, и был выдвинут тезис о сатиричности «Жизни Клима Самгина», тезис, уже получивший довольно широкое распространение.

Но справедливость этой точки зрения представляется нам весьма сомнительной. Обычно исследователи, говорящие о сатирической окрашенности горьковского романа, ссылаются на высказывания А. В. Луначарского о «скрытой сатире» в «Жизни Клима Самгина».

Между тем у Луначарского понятие «скрытой сатиры» имеет совсем другой смысл: «Строго говоря, в собственном смысле, сатирический элемент отсутствует в произведении Горького [2],— пишет Луначарский.— Или, вернее, он присутствует сокровенно. Заправский сатирик, в большей или меньшей мере карикатурист, он не стесняется выпячивать известные черты своих образов так, что «правдоподобие» от этого отчасти теряется, но зато выигрывает наша способность различать обычно прикрытое и постичь уродливое и смешное с несравненно большей легкостью, чем это возможно в нестилизованной действительности. Горький, наоборот, относясь глубоко отрицательно к своему «герою» и к большей части изображаемого им, не позволяет себе такой стилизации. Напротив, он как бы все время старается устранить себя как морального судью, изображать вещи объективно и совершенно беспристрастно. Это есть сильный прием того, что можно назвать скрытой сатирой» [3].

Совершенно ясно, что Луначарский обращается к определению «скрытая сатира» не для того, чтобы сблизить «Жизнь Клима Самгина» с произведениями сатирического жанра, а для того, чтобы противопоставить манеру Горького, его «прием подчеркнутого объективизма», методу «заправского сатирика».

---

[1] А. В. Луначарский. Русская литература. М., ГИХЛ, 1947, стр. 362.

[2] Разрядка здесь и ниже наша.— *М. П.*

[3] А. В. Луначарский. Русская литература, стр. 361—362.

В самом деле, подлинная сатира несовместима с объективным и беспристрастным изображением. Но стремясь показать, что за внешне объективным изложением скрываются жгучая ненависть или горячая заинтересованность автора, Луначарский и пользуется формулой «скрытая сатира» (так же как и формулой «скрытый панегирик»).

В сущности, выражение «скрытая сатира» представляет собой оксюморон, так как сатира по своей природе и характеру не может быть скрытой; в арсенале ее средств мы находим острые и открыто разящие виды оружия, которыми, кстати, Горький, владел в совершенстве и неоднократно применял их в своих подлинно сатирических произведениях («Мои интервью», «Русские сказки» и др.).

Определение Луначарского, рассматриваемое как образное выражение, очень удачно, так как подчеркивает партийную пристрастность горьковского повествования, скрытую под внешней объективностью и беспристрастием. Но это же определение, рассматриваемое как термин, устанавливающий особую жанровую разновидность сатиры,— бессмысленно, ибо сам Луначарский противопоставлял метод «Жизни Клима Самгина» подлинно сатирическому методу.

Еще менее основательной является ссылка на то, что Луначарский якобы сопоставляет образы Иудушки Головлева и Клима Самгина не только по содержанию, но и по методу их разработки. Обычно это сравнение приводится в подтверждение сатирической природы образа Клима Самгина. Между тем в статье Луначарского сравнение Самгина с Иудушкой дается только и исключительно в плане внутреннего содержания этих литературных типов как «классических образов пустоты». Меткость наблюдения Луначарского не подлежит сомнению, ибо мертвящая внутренняя пустота Самгина невольно вызывает в памяти «пустословие, пустомыслие, пустоутробие» Иудушки Головлева. Но ни жанр романов Горького и Щедрина, ни метод изображения в них Луначарский не сопоставляет. В главе, посвященной сравнению Иудушки с Самгиным, ни словом не упомянуто о способах построения того и другого образа.

К сожалению, говоря о сатире, некоторые исследователи забывают, что сатира — это своеобразный художественный метод, неразрывно связанный со специфическими стилевыми приемами. Игнорирование этого положения и приводит к тому, что любое разоблачение механически рассматривается как сатира. Между тем разоблачать писатель может и не прибегая к средствам сатиры. Достаточно хотя бы сослаться на Л. Толстого: Борис Друбецкой, князь Василий, Берги и другие отрицательные персонажи «Войны и мира» не являются сатирическими образами, что не мешает беспощадному разоблачению их.

Сам по себе предмет изображения, как бы он ни напрашивался на осмеяние средствами «грозного смеха», еще не определяет сатиричности произведения. С сатирой мы сталкиваемся тогда, когда налицо особый подход к предмету изображения, т. е. когда писатель пользуется методами и приемами сатиры.

Все попытки обязательно усмотреть в «Жизни Клима Самгина» сатиру приводят не только к нарочитому подтягиванию к сатире вовсе не сатирических сцен, но и к тому, что само понятие сатиры как особого метода изображения теряет свой смысл.

Отмечая отсутствие в «Жизни Клима Самгина» обычных сатирических приемов, А. Д. Синявский (в статье «Горький-сатирик», помещенный в настоящем сборнике) все-таки настаивает на «сатирической разработке образа Самгина», которая, по его мнению, получила иное направление — направление «психологического углубления»: «Психологический гротеск,— пишет Синявский,— так можно обозначить тот сатирический прием, которым пользуется Горький» [4]. Как иллюстрация подобного приема приводится поведение Самгина в сценах смерти Лютова, Варвары.

С моей точки зрения, подлинная сатира чуждается психологического углубления. Там, где начинается психологическое углубление, кончается сатира, если, разумеется, правильно понимать термин «психологическое углубление» как показ образа изнутри (сатира же преимущественно показывает человека извне). Помещики Гоголя существенно отличаются от сатирических персонажей Щедрина или от персонажей «Русских сказок» Горького. Элементов гротеска, деформации в «Мертвых душах» значительно меньше, тем не менее и здесь изображение лишено психологического углубления.

Когда А. Д. Синявский отмечает, что Горький создает вокруг Самгина «атмосферу скрытой авторской насмешки и сарказма», с ним нельзя не согласиться; совершенно справедливо также, что подобная атмосфера постепенно усиливается в романе. Но делать отсюда вывод о «сатирической окрашенности образа Самгина» нельзя по той простой причине, что атмосфера скрытой авторской насмешки сопутствует любому отрицательному персонажу, будь то Грушницкий у Лермонтова или Борис Друбецкой у Л. Толстого, так же, как атмосфера скрытого авторского сочувствия окружает любого положительного героя. Художественная литература по природе своей не может быть совершенно бесстрастной, как бы глубоко ни пряталось авторское субъективное отношение к изображенному. Связывать по-

[4] А. Д. Синявский. Горький-сатирик, стр. 162.

нятие сатиры с подобной «атмосферой авторской насмешки» — значит встать на путь причисления к «сатирически окрашенным образам» всех отрицательных персонажей художественной литературы.

Сатира — это не насмешливое или даже саркастическое о т н о ш е н и е автора к отрицательному персонажу, это даже не сатирический характер отдельных бытовых и иных ситуаций, в которые может попасть герой. Сатира — это последовательно проводимый м е т о д изображения действительности, предполагающий осмеяние «грозным смехом» и пользующийся различными приемами сатирической стилизации и деформации изображаемого.

Между тем такого особого метода изображения в «Жизни Клима Самгина» нет, что признают даже те, кто пытается усмотреть в романе «необычные» приемы сатиры. В том-то и дело, что «атмосфера авторской насмешки и сарказма» создается другими, не сатирическими приемами что, впрочем, нисколько не уменьшает ее ощутимости на страницах романа.

Не случайно, исследователям, отстаивающим сатиричность «Жизни Клима Самгина», не на что опереться в тексте романа: примеры, на которые обычно ссылаются, явно неудачны (гибель Бориса Варавки, смерть Лютова, Варвары). Наиболее же ревностные защитники «сатиры» в «Жизни Клима Самгина» прибегают порою к анекдотической аргументации. Так, А. С. Пулинец, одну из глав своей диссертации назвавший ««Жизнь Клима Самгина» как сатирическое произведение», к «вершинам мастерства в области художественной сатиры» причисляет... политические открытки, хранящиеся у Самгина, рассказ Дронова о безумном земском начальнике, искупавшемся на виду у всей публики, стихи «У синего моря урядник стоит», записанные в тетради у Дмитрия, песенку «Царь подобно Муцию», пародию «Отречемся, друзья, от марксизма», которую сообщает Харламов, и т. п.[5] Но если сатирические открытки или пародийные песенки свидетельствуют о сатирическом методе Горького, то декадентские стишки, цитируемые персонажами, с тем же успехом могут свидетельствовать о декадентско-символическом характере романа! Ироническое высказывание любого героя также нередко рассматривается как прием «скрытой сатиры», хотя в таком высказывании нет ничего ни «скрытого», ни «сатиричного».

---

[5] См. А. С. П у л и н е ц. Стиль «Жизни Клима Самгина». Кандидатская диссертация, Черновицы, 1947, стр. 131. См. также диссертации Н. А. Бойко «Обличение буржуазного индивидуализма в эпопее М. Горького «Жизнь Клима Самгина»» (М., 1952) и П. С. Строкова «Художественное своеобразие романа А. М. Горького «Жизнь Клима Самгина»» (М., 1955).

Наконец, нельзя игнорировать прямое заявление самого Горького, писавшего по поводу иллюстраций художников Кукрыниксы к «Жизни Клима Самгина». «Иллюстрации слишком карикатурны, нужно сделать их более реалистично, без сатирической деформации». «Алексей Максимович,— пишут в своих воспоминаниях художники,— подчеркнул неуместность карикатурности в вещах не сатирических...» [6].

Итак, не сатирическое заострение является тем приемом, который доносит до читателя авторскую характеристику образа. Вместо этого Горький прибегнул к другому виртуозно разработанному им приему — к незаметному, но систематическому подчеркиванию противоречия между самгинским восприятием, оценкой действительности и ее подлинным смыслом. Эти несовпадения самгинской и истинной точек зрения и являются своеобразной формой авторского вмешательства в повествование. Именно в этих несовпадениях звучит авторское пристрастие, та «скрытая сатира» и «скрытый панегирик», о которых писал Луначарский.

В «Жизни Клима Самгина», где все повествование следует за тем, что видит, слышит, вспоминает и переживает Самгин — персонаж, чьи представления о действительности, событиях и людях прямо противоположны авторским, такие несовпадения играют роль решающего оценочного критерия. Недооценка их привела к грубым ошибкам в ранней критике романа и до сих пор мешает правильному пониманию некоторых персонажей, что возможно лишь при условии различения самгинских и авторских оценок.

В своих разоблачениях самгинского ви́дения мира Горький исходит из принципа, вскрытого в одном из эпизодов третьего тома. После сцены нападения на гроб с телом Туробоева проницательный Лютов обнажает смысл этого эпизода: «Ты заметил, понял?.. Улица создает себе вождя,— ведь вот что! Накачивает, надувает, понимаешь? А босяк этот, который кричал «защита, красота», ведь это же «Московский листок»!..

— Ты ужасно сочиняешь,— сказал Самгин.

— А ты — плохо видишь, очки мешают! И ведь уже поверил, сукин сын, что он — вождь! Нет, это ...замечательно! Может командовать, бить может всякого,— а?

Самгин, слушая, соображал: «Видит то же, что вижу я, но — по-другому. Конечно, это он искажает действительность, а не я»» (21, 25—26).

Самгин видит то, что объективно существует в действительности, но, как правило,— «по-другому», он, как верно замечает

---

[6] Кукрыниксы. В разделе: А. М. Горький. Воспоминания художников.— «Искусство», 1941, № 3, стр. 73, 74.

Лютов, «плохо видит», т. е. видит, но не понимает, вернее, понимает по-своему, искажая действительность. Разумеется, Самгин никогда не признáет свои восприятия искаженными, как это мы видели в только что приведенном эпизоде. И для того, чтобы разоблачить самгинское «мироискривление», автор разнообразными способами подчеркивает несовпадения самгинского восприятия с объективно данным изображением. Иногда Горький сталкивает восприятие Самгина с оценками других персонажей, занимающих противоположную Самгину позицию, иногда он разоблачает самгинские догадки и суждения всем дальнейшим ходом действия. Так, подслушав разговор Марины и Кутузова, Самгин пересказывает его Дмитрию, уверенный, что «Кутузов и брат, вероятно, поссорятся, и это будет полезно для брата, слишком подчиненного Кутузову» (19, 246). Но рассказ производит совершенно неожиданное для Самгина действие. Дмитрий резко обрывает его, и пока Клим соображал, как ответить на резкий тон брата, «оказалось, что брат и Кутузов уехали в Кронштадт» (19, 246). Таким образом, вопреки ожиданиям Клима Дмитрий поссорился не с Кутузовым, а с ним.

Сплошь да рядом встречаемся мы в романе с подчеркнуто нелепыми оценками Самгина, грубо противоречащими реальному положению вещей. Вот, например, к Самгину приходит Самойлов, чтобы просить его как «участника Московского восстания» поговорить с молодежью, деморализованной циничной литературой реакции. Самгин догадывается: «у этого человека, вероятно, мелкое уголовное дело» (21, 339). Когда Самойлов является точно в назначенный час, Клим думает: «Аккуратность бездельника» (21, 340). Затем, выслушав Самойлова, подводит итог своим впечатлениям: «Ослепленный книжник. Не фарисей, но — наивнейший книжник» (21, 343). Между тем эпизодический образ старого учителя молодежи, принимающего горячее участие в ее судьбах и стремящегося в годы реакции сохранить и развить революционные традиции прошлого, нарисован в романе с глубокой симпатией. И эта авторская объективная характеристика подкреплена высказыванием Марины Зотовой: «Василий Николаевич — замечательное лицо!... Всю жизнь — по тюрьмам, ссылкам, под надзором полиции, вообще — подвижник. Супруг мой очень уважал его и шутя звал фабрикантом революционеров» (21, 346).

О своем письмоводителе, ученике Самойлова, Мише Локтеве Самгин безапелляционно заключает: «Будет скромным, исполнительным чиновником, учителем или чем-нибудь в этом роде. В тридцать — тридцать пять лет женится, расчетливо наплодит людей, не больше тройки. И до смерти будет служить, безропотно, как Анфимьевна...» (21, 345). Жизнь ломает самгинские

прогнозы, и из Локтева вырабатывается не покорный чиновник, а революционер-агитатор.

Такую же близорукость Самгин обнаруживает в оценке политических событий. В дни всеобщей октябрьской стачки, наблюдая толпы народа на улице и их столкновения с полицией и казаками, Самгин испытывает чувство удовлетворения оттого, что, как ему кажется, «вождей — нет, партии социалистов никакой роли не играют в движении рабочих» (20, 612). Но Самгина, как говорил Митрофанов, «благоразумие обманывает». Горький сейчас же заставляет Самгина прочесть об организации Совета рабочих депутатов и почувствовать себя «ошеломленным»; он не может не признать, что «Совет рабочих — это уже движение по линии социальной революции» (20, 614), а именно этого больше всего боится Самгин.

Наблюдая в дни декабрьского восстания бой защитников баррикады с войсками, Самгин видит и слышит лишь то, что соответствует его затаенным контрреволюционным настроениям. Так, Самгин не обратил внимания на успешную и меткую стрельбу дружинников, но зато он «хорошо слышал, что слева стреляют более часто и внушительно, чем справа, от баррикады: «Конечно, — всех перебьют!»» (21, 61). Увидев, что дружинники отходят во двор, Самгин подумал: «Прячутся... бегут...», в то время как это был лишь удачный маневр, подготовленный товарищем Яковом, чтобы заманить войска и напасть на них с тыла. Вопреки тому, что «видел» Самгин, бой кончился блестящей победой защитников баррикады.

Так же плохо видит Самгин товарища Якова, о котором он думает: «Вероятно, приказчик», не замечая в нем художника революции, умелого организатора, чуткого воспитателя нового, революционного сознания в людях, стихийно втянутых в баррикадные бои.

Если мы обратимся к узловым моментам сюжета: Всероссийской промышленной выставке, 9 января, Московскому восстанию и другим, то мы увидим, что все повествование буквально пронизано несовпадениями взглядов автора и его героя, в результате чего и вырастает, рядом с восприятием Клима Самгина, объективная картина происходящего.

Проследим, как, преодолевая самгинскую призму, возникает верное изображение Всероссийской промышленной выставки.

Показывая лишь то, что видит Самгин, Горький вовсе не отказывается от тех преимуществ, которые дает повествование от лица автора.

Рисуя общий вид выставки, открывающийся из вагона поезда, где едет Самгин, Горький передает с в о е, а не самгинское в и́дение: «Версты за три до вокзала поезд, туго набитый людями, покатился медленно, как будто машинист хотел, чтоб

пассажиры лучше рассмотрели на унылом поле, среди желтых лысин песка и грязно-зеленых островов дерна, пестрое скопление новеньких, разнообразно вычурных построек» (19, 514).

Описывая выставку, Горький широко пользуется уменьшительными суффиксами: новенькие, красивенькие, чистенькие, простенькие, дорожки, человечки, старичок и т. п., как бы подчеркивая этим игрушечность выставки, разнообразные богатства которой так не соответствуют нищей и бесправной жизни народных масс.

И в то же время он подчеркивает убогость и поддельность всей этой красивенькой роскоши. Так, здание машинного отдела сравнивается с «огромным корытом, опрокинутым вверх дном»; павильон сельского хозяйства украшен «деревянной резьбой в том русском стиле, который выдумал немец Ропет»; многие из этих пестрых построек «напоминали о приятном искусстве кондитера»; царский павильон построен «в стиле теремов, какие изображаются на картинках сказок».

А в Самгине вся эта кондитерская игрушечность выставки, «построенной на краю бесплодного, печального поля», вызывает чувство «тихого умиления». Он не ощущает несообразности этой конфетной красоты с окружающей бедностью и убогостью. Горький не только «изобразительно» подчеркнул этот контраст между богатством выставки и нищетой окружающей жизни, но и заставил одного из героев сформулировать то, чего не увидал Самгин: «Черти неуклюжие!— говорит Иноков.— Придумали устроить выставку сокровищ своих на песке и болоте. С одной стороны — выставка, с другой — ярмарка, а в середине — развеселое Кунавино-село, где из трех домов два набиты нищими и речными ворами, а один — публичными девками» (19, 521).

Горький пользуется самыми разнообразными поводами, чтобы корректировать восхищенное восприятие выставки Самгиным. Вот один из примеров.

Самгин остановился «в одной из деревянных, наскоро сшитых гостиниц, в которой все скрипело, потрескивало и в каждом звуке чувствовалось что-то судорожное...» (19, 515). Эта спешно построенная и уже разваливающаяся гостиница с протекающей крышей и вносит своеобразную поправку к восторженному настроению Самгина, являясь как бы символом того неустройства русской жизни, которое пытается скрыть судорожная хвастливость выставки.

Разоблачающий авторский подтекст звучит и в описании монархически настроенного звонаря, судорожно вызванивающего «Славься, славься, наш русский царь»: «Дергался звонарь так, что казалось — он висит в петле невидимой веревки, хочет освободиться от нее, мотает головой, сухое длинное лицо его пухнет, наливается кровью, но чем дальше, тем более звучно

славословит царя послушная медь колоколов» (19, 520). В этом сравнении звонаря, славословящего царя, с удавленником, бьющимся в петле, мы видим властное авторское вмешательство в якобы «безличное» повествование, вмешательство, которое помогает создать у читателя правильную точку зрения на изображаемое и разоблачить умильное благодушие Самгина.

Пребывая в состоянии умиления, Самгин толпу народа, встречающую царя, принимает за подлинную трудовую массу, «чьи умелые руки создали неисчислимые богатства, красиво разбросанные там, на унылом поле». Но вскоре оказывается, что это лишь наряженные в «русском стиле» статисты, подобранные полицией; один из них объясняет Самгину: «Рабочих, мастеровщину показывать не будут. Это выставка не для их брата» (19, 528).

Таким образом, на «празднике русского труда» (так назвал Самгин свою заметку о выставке) нет главного хозяина, того, кто своим трудом, но не для себя, создал все это богатство вещей и товаров. Именно поэтому Кутузову так понравился намек на Одиссея в статье Самгина, «заимствованный» у Инокова. Последний имел в виду подлинного хозяина России — трудовой народ, который со временем, как Одиссей женихам Пенелопы, «свернет головы» капиталистам России, стремящимся свое собственное богатство выдать за богатство страны, народа.

Аналогичных примеров можно привести множество. Но и сказанного достаточно, чтобы убедиться в том, каким способом возмещает Горький отсутствие прямых авторских характеристик изображаемой действительности.

2

Среди конкретных изобразительных приемов создания образа одним из самых существенных является портрет. Портретная живопись Горького в «Жизни Клима Самгина» изучена еще недостаточно, хотя эта проблема ставилась в ряде статей и диссертаций.

Между тем отсутствие в романе прямого и непосредственного авторского вмешательства, подчеркнутая «объективность и беспристрастность» повествования обусловливают особо значительное место портретной детали — одному из проводников авторского отношения к изображаемому.

Портретные зарисовки в произведениях Горького не только воссоздают изобразительными средствами реалистически полнокровные индивидуализированные образы, но и очень тонко соотнесены с типическим содержанием образа. Зачастую именно в портретных штрихах открывается затаенная суть характера;

изменения внешности персонажа подчас иллюстрируют ту внутреннюю эволюцию, которую переживают герои романа. Резкая подчеркнутость типизирующей функции портрета является характерной особенностью творческого метода Горького. Поэтому целый ряд портретных деталей нередко приобретает совершенно особую, «почти символическую» выразительность (29, 165).

Обнаженно эта функция портретной детали дана в «Рассказе о герое», в характеристике Милия Новака: «Мне казалось знаменательной и символической его манера держать в карманах брюк сухие, холодные руки, я видел в этом брезгливое нежелание физически касаться жизни...» (16, 101) [7].

В «Жизни Клима Самгина» таких «знаменательных и символических» портретных штрихов, раскрывающих типическое содержание образа, множество, хотя их значение не подчеркнуто самим автором так прямо и непосредственно, как в «Рассказе о герое».

Неоднократно отмечалась смысловая выразительность портрета самого Клима Самгина, в котором все: плоская, серая фигура, невыразительное, стертое лицо, дымчатые очки, тусклый голос, монотонные интонации — все подобрано для того, чтобы раскрыть внутреннюю серость и бессодержательность мещанской личности.

Следует отметить, что Горький обычно рисует портрет своего героя отраженным в зеркале, в котором Клим внимательно рассматривает себя. Самгин, как правило, бывает недоволен осмотром и пробует искусственно придать своему лицу недостающую ему значительность и выразительность. Подобный прием позволяет не только зарисовать реальную внешность Самгина, но и демонстрирует постоянную попытку его выдумать, приукрасить себя: «Рассматривая себя в зеркале, он видел, что лирическая, грустная мина делает его лицо незначительным. Он вообще был недоволен своим лицом, находя черты его мелкими, не отражающими всю сложность его души» (19, 183). Самгин утешает себя тем, что зеркало не отражает всей «сложности его души». На самом же деле, незначительная внешность точно передает подлинное, а не выдуманное содержание его души — холодную пустоту и удручающую серость.

Постоянные мимические упражнения перед зеркалом обнажают стремление Самгина надеть на свое сухое и холодное лицо маску человечности. Перед тем, как пойти к Лидии, где Самгину предстояла роль «безумно влюбленного» («Я ее бе-

---

[7] Можно сослаться также на известное замечание Горького о руках Достигаева (см. 18, 428).

зумно люблю,— убеждал он себя.— Безумно»,— настаивал он, как бы споря с кем-то» — 19, 483), Клим смотрит в зеркало: «...зеркало показало ему побледневшее лицо, сухое и сердитое. Он снял очки, крепко растерев ладонями щеки, нашел, что лицо стало мягче, лиричнее» (19, 482).

Горький пользуется зеркалом как средством, срывающим маску с Самгина. Зеркало появляется перед Самгиным в решающие моменты, когда для него особенно важно быть ярким и значительным. Так, в зеркале рядом с могучим обнаженным телом Марины Зотовой возникает жалкая фигурка Самгина — *«плоская серенькая фигурка человека с глазами из стекла»* (21, 372). Точно так же в тот момент, когда Самгин предается мечтам о своей роли в жизни, автор «подставляет» ему зеркало, чтобы Самгин увидел объективное, а не желаемое свое изображение: «Открыв глаза, он увидал лицо свое в дыме папиросы отраженным на стекле зеркала; выражение лица было досадно неумное, унылое и не соответствовало серьезности момента: стоит человек, приподняв плечи, как бы пытаясь спрятать голову, и через очки, прищурясь, опасливо смотрит на себя, точно на незнакомого. Он сердито встряхнулся, нахмурился...» (22, 66).

Портретные описания Самгина не только создают характерный внешний облик, раскрывающий внутреннее содержание литературного типа, но и постоянно выполняют разоблачающие функции, показывая рядом с субъективным самгинским представлением о себе, его подлинный объективный облик.

С тонкой выразительностью использованы портретные штрихи в изображении эволюции Лидии Варавки. Стремительное перерождение Лидии представляет собой типичный пример разрушения личности, обесцвечивания человека. В характере Лидии быстро исчезают яркие, своеобразные краски и неуклонно нарастают серые самгинские тона. С предельной наглядностью этот процесс духовного в ы ц в е т а н и я воплощен в изменяющемся внешнем облике Лидии.

Вначале внешность Лидии изобилует яркими, контрастными красками. Это — тоненькая, стройная, очень смуглая, большеглазая девочка, в растрепанной шапке черных, курчавых, непокорных волос. Горький всякий раз тщательно подчеркивает яркую красочность ее внешности и одежды: «...стройную фигурку красиво облегало с и н е е п л а т ь е, о б ш и т о е к р а с н о й т е с ь м о й, в ней было что-то необычное, удивительное, как в девочках цирка» (19, 76). Каждое появление Лидии в романе сопровождается каким-либо ярким цветовым пятном: о р а н ж е в ы й платок; б е л о е платье и м а л и н о в ы й шарф на плечах; о р а н ж е в ы й халатик; о р а н ж е в а я блуза и с и н я я юбка; «в п е с т р о м платье, в чалме

из полотенца, она была похожа на черкешенку-одалиску с какой-то картины»; ярко-пестрая юбка; золотистого цвета странный халатик: «сегодня она была особенно похожа на цыганку: обильные, курчавые волосы, которые она никогда не могла причесать гладко, суховатое, смуглое лицо с горячим взглядом темных глаз и длинными ресницами, загнутыми вверх, тонкий нос и гибкая фигура в юбке цвета бордо, узкие плечи, окутанные оранжевой шалью с голубыми цветами» (19, 511—512); «вошла Лидия, одетая в необыкновенный халатик оранжевого цвета, подпоясанный зеленым кушаком. Волосы у нее были влажные но от этого шапка их не стала меньше. Смуглое лицо ярко разгорелось, в зубах дымилась папироса, она рядом с Алиной напоминала слишком яркую картинку не очень искусного художника» (20, 134).

Обилие ярких красок в костюме Лидии, на которых Горький всякий раз фиксирует внимание читателя, говорит само за себя. На протяжении всего первого тома и в начале второго эта красочная цветовая гамма нарушается лишь один раз. Причем это нарушение лишний раз подчеркивает многозначительную роль красок в костюме Лидии.

С детских лет в Лидии живут и все усиливаются богомольные настроения. Так же как Диомидов, она некоторое время совмещает увлечение театром и церковью, олицетворяющими два начала: красочного, жизнелюбивого и серого, жизнененавистнического. Недаром Лютов советует ей: «...зачем же вам в театрах лицедействовать, когда, по природе души вашей, путь вам лежит в монастырь?» (19, 262). Как и в Диомидове, в Лидии очень скоро «церковь» побеждает. Лидия уезжает гостить в монастырь. Возвратившись из монастыря, Лидия впервые в романе появляется в сером костюме.

Это мелькнувшее перед читателем серое платье предвещает ту цветовую гамму, которая будет свойственна внешности Лидии после того, как она перейдет на позицию монархизма и православия.

Последний раз яркие краски в костюме Лидии блеснут после возвращения ее из Парижа. Но буквально через десяток страниц, в сцене, где Лидия выступает как защитница и единомышленница Диомидова, Горький дает следующее знаменательное описание ее внешности: «На белом фоне изразцов печки ее фигура, окутанная дымчатой шалью, казалась плоской» (20, 143). Серая и плоская фигура Лидии как бы отражает тот внутренний процесс деградации, который интенсивно развивается в ней, приближая ее к серым и плоским фигурам Самгина и двойников из его сновидения.

И в дальнейшем во внешности Лидии будут многократно

подчеркнуты однообразные серо-черные, самгинские тона. В день объявления войны с Японией Самгин едва узнает Лидию в «высокой, скромно одетой женщине, с лицом под вуалью»; «когда она приподняла вуаль, он увидал, что у нее лицо женщины лет под сорок; только темные глаза стали светлее...» (20, 464). Вся Лидия производит впечатление, выцветшей, даже глаза посветлели, выцвели. Это впечатление усиливается при новой встрече Самгина с Лидией: «В *сером* платье без талии, очень высокая и тонкая, в пышной шапке коротко остриженных волос, она была значительно моложе того, как показалась на улице. Но капризное лицо ее все-таки сильно изменилось, на нем застыла какая-то *благочестивая мина*, и это делало Лидию похожей на английскую гувернантку, девицу, которая уже потеряла надежду выйти замуж» (20, 471).

Из монархических побуждений Лидия становится во время русско-японской войны сестрой милосердия: «Костюм сестры милосердия очень идет Лидии,— замечает Вера Петровна,— она ведь и по натуре такая... *серая*» (20, 494). Вера Петровна, и ранее не желавшая признать самобытности и яркости характера Лидии, на этот раз права: внутреннее выцветание Лидии уже совершилось. Как бы в подтверждение слов Веры Петровны появляется следующая портретная зарисовка: «В костюме сестры милосердия она показалась Самгину жалостно постаревшей. *Серая*, худая, она все встряхивала головой, забывая, должно быть, что буйная шапка ее волос связана чепчиком, отчего голова, на длинном теле ее, казалась уродливо большой» (20, 588).

Новые портретные зарисовки закрепляют ощущение внутреннего перерождения Лидии: «...бесшумно вышла женщина в *черном* платье, похожем на рясу монахини, в белом кружевном воротнике, в дымчатых очках; курчавая шапка волос на ее голове была прикрыта жемчужной сеткой...» (21, 173). Своего рода итогом этого перерождения является описание Лидии на собрании религиозного кружка «взыскующих града». «...За столом, покрытым зеленой клеенкой,— Лидия, тонкая, плоская, в белом платье, в сетке на курчавой голове и в синих очках... лицо Лидии — зеленоватое, на нем отражается цвет клеенки; в стеклах очков дрожат огни свеч; Лидия кажется выдуманной на страх людям» (21, 218—219). Эта плоская фигура с зеленоватым лицом мертвеца еще сильнее подчеркнута в своей полупризрачности и уродливости соседством живого и яркого лица Марины Зотовой.

На изменениях, происходящих во внешнем облике Лидии, мы с особой отчетливостью видим тончайшую соотнесенность изобразительных деталей с внутренним содержанием образа,

глубокую многозначительность и обобщенность горьковского портрета, приобретающего порой «почти символическую» выразительность при вполне реалистической и предельно индивидуализированной передаче конкретного человеческого облика.

С такой же выразительностью использованы портретные детали в обрисовке внешности Дронова. Дронов, выгнанный из гимназии, поступает в поисках заработка в контору Варавки. Еще недавно Самгин видел Дронова голодным и оборванным, в рваных сапогах и без папирос, а теперь Дронов появляется «с портфелем под мышкой, чистенько одетый и в неестественно скрипучих ботинках» (19, 496). «Неестественно скрипучие ботинки», заменившие рваные сапоги, говорят не только о том, что у Дронова завелись деньги, но и своеобразно разоблачают деланную робость и скромность Дронова, который входит в кабинет Варавки «осторожной походкой битого кота» (19, 496).

Следующая портретная зарисовка свидетельствует о том, что «нянькин внук» идет в гору: «... он был одет щеголевато, жиденькие волосы его смазаны каким-то жиром и форсисто причесаны на косой пробор. Его новенькие ботинки негромко и вежливо скрипели. В нем вообще явилось что-то вежливенькое и благодушное ... Играя золотым карандашиком, он рассказывал...» (20, 272). Все детали портрета говорят об успехе Дронова, он, наконец, урвал свою часть с хозяйского стола, и это сразу сделало его благодушным и вежливеньким. Интересно, что Горький опять упоминает о скрипе ботинок, причем у подобревшего Дронова и ботинки скрипят «негромко и вежливо». Золотой карандашик в руках Дронова тоже не нейтральная деталь: к рукам Дронова уже прилипает золото, деньги. Недаром Дронов хвастливо демонстрирует этот карандашик перед Самгиным.

В дальнейшем Горький всегда будет выдвигать на первое место в портрете Дронова какую-нибудь золотую вещь. Так, на похоронах Варавки «мелькнул Иван Дронов с золотыми часами в руке и с головой, блестевшей, точно хорошо вычищенный ботинок» (20, 492).

Во время же революции 1905 года Иван Дронов, до сих пор хвастливо выставлявший свое богатство, «снял кольцо с пальца, одевался не так щеголевато, как раньше, вообще — прибеднился, сделал себя фигурой более демократической» (20, 557).

Зато в годы реакции Дронов расцвел. При встрече с Самгиным он даже не подает руки (он уже не работает в газете Варавки!) и, «бесцеремонно рассматривая» Клима, сообщает победоносно: «А я, брат, тут замещаю редактора в «Нашем слове». «Наш край», «Наше слово»,— все, брат, наше!» (21, 139). И вновь мелькнет в портрете Дронова золото: «...он

изображал радость, широко улыбался, показывая чиненные золотом зубы...», «...он вынул золотые часы...» (21, 149 и 152).

Такая деталь, как «золотые зубы», будет неоднократно всплывать в портрете Дронова: «Более сытым и спокойнее стало его плоское, широконосое лицо, не так заметно выдавались скулы, не так раздерганно бегали рыжие глаза, только золотые зубы блестели еще более ярко» (22, 185). Или: «...сверкнул золотом клыков» (22, 240).

Разумеется, этот настойчиво повторяемый штрих является не только внешней портретной характеристикой Дронова, но и — что особенно важно — показывает внутреннюю направленность его характера.

Когда Дронов вступает в полосу морального кризиса, весь этот золотой блеск значительно тускнеет: «Дронов... одетый богато, но неряшливо, растрепанный, пестрый галстук сдвинут влево, рыжие волосы торчат, скуластое лицо содрогается» (22, 495).

Параллелизм внешней и внутренней характеристики героя не всегда выступает столь прямолинейно. Иногда связь портрета с внутренним содержанием образа дана в более сложных и противоречивых формах, хотя в этих случаях соотнесенность внешнего и внутреннего облика так или иначе сохраняется.

В этом отношении характерна эволюция Тагильского — едва ли не самая крутая метаморфоза из всех прочих меняющихся судеб героев «Жизни Клима Самгина». Во втором томе мы знали Тагильского, готовящегося стать прокурором, толстеньким, розовощеким студентом. В дальнейшем внутреняя эволюция обгонит внешние изменения. Так, в начале четвертого тома, появляясь в качестве прокурора на процессе Марины Зотовой, Тагильский вместе с званием прокурора пока еще сохраняет обличье, эмоционально близкое его раннему портрету, хотя процесс «выпадения» из общества идет в полную силу. К Самгину «подкатился на коротких ножках толстенький, похожий на самовар красной меди, человечек в каком-то очень рыжем костюме... Самгин видел лысый череп, красное, бритое лицо со щетиной на висках, заплывшие, свиные глазки и под широким носом темные щеточки коротко подстриженных усов» (22, 114).

Эти детали портрета — толстенький, красненький, с маленькими свиными глазками, заплывшими жиром,— как бы временно сохранившаяся оболочка прежнего Тагильского. Даже Самгин начинает постепенно чувствовать какую-то несогласованность внешнего и внутреннего облика Тагильского. Слушая исповедь Тагильского, рассказывающего о своем глубоком разладе с буржуазным обществом, Самгин думает: «По фигуре, по

тому, как он ест, пьет, он должен быть весельчаком... Фигура и лицо комика, но ничего смешного в нем не чувствуется» (22, 137 и 155).

И подтверждая несогласованность внешнего и внутреннего облика Тагильского, Горький в двух случаях заставляет сквозь свиноподобный облик прежнего Тагильского угадать, пока еще едва заметные, черты внешности будущего Тагильского: «При огне лицо его стало как будто благообразнее: похудело, опали щеки, шире открылись глаза...» «Он казался выше ростом, тоньше, красное лицо его как будто выцвело, побурело, глаза открылись шире...» (22, 119 и 122). Эти два портретных описания предвосхищают те изменения, которые произойдут во внешности Тагильского и превратят его фигуру из свиноподобной в человеческую.

Горький показывает Тагильского незадолго до неудачной попытки самоубийства разительно изменившимся: «Его округлая, плотная фигура потеряла свою упругость, легкость, серый, затейливого покроя костюм был слишком широк, обнаруживал незаметную раньше угловатость движений, круглое лицо похудело, оплыло, и широко открылись незнакомые Самгину жалкие, собачьи глаза» (22, 334).

Выстрел Тагильского как бы окончательно убивает прежнего самодовольного Тагильского, и временная дисгармония между внешностью «весельчака» и внутренним миром человека, переживающего драму «выламывания» из привычной среды, перестает существовать. Появляется как бы другой Тагильский, не имеющий ничего общего с прежним говорливым толстяком: «Небольшой такой, хворый. Седой. Молчаливый»,— говорит о нем Фроленков (22, 390). Затем в вагоне поезда Самгин слышит негромкий голос Тагильского, четко и настойчиво преподносящий факты, разоблачающие империалистическую игру царского правительства: «Да, это был несомненно Тагильский, но уменьшенных размеров. Шел он медленно, глядя под ноги себе, его толкали, он покачивался, прижимаясь к стене вагона, и секунды стоял не поднимая головы, почти упираясь в грудь свою широким бритым подбородком» (22, 400—401).

В этой фигуре нет уже ничего от прежней солидной осанки «индюка», которой отличался Тагильский в кружке Прейса. Черты болезненности и растерянности Тагильского являются следствием попытки самоубийства и того общего кризиса, который он только что пережил. Эта болезненность быстро исчезает, и уже в следующем появлении в романе он предстает перед нами прежним энергичным Тагильским, но без всякого намека на прежний свиноподобный облик и со следами пережитого кризиса: «...лицо у него как бы обтаяло, высохло, покрылось серой паутиной мелких морщин. Можно было думать, что у него повреж-

дена шея,— голову он держал наклоня и повернув к левому плечу, точно прислушивался к чему-то, как встревоженная птица. Но острый блеск глаз и задорный, резкий голос напомнил Самгину Тагильского товарищем прокурора, которому поручено какое[-то] особенное расследование темного дела по убийству Марины Зотовой» (22, 435).

Резкое изменение мировоззрения и судьбы Тагильского сопровождается, как мы видим, не менее резким изменением его портрета.

Портрет широко используется Горьким для создания той атмосферы «скрытой сатиры», которой окружены персонажи самгинского лагеря. Нагнетая портретные детали определенной окраски, Горький превращает их в своего рода ключ к внутреннему смыслу образа.

Вот, например, как дает Горький портрет подпоручика Алябьева, солдафона и октябриста, озверевшего в своей ненависти к рабочим: «Я знаю их,— угрожающе заявил рыженький подпоручик Алябьев, постукивая палкой в пол, беленький крестик блестел на его рубахе защитного цвета, блестели новенькие погоны, золотые зубы, пряжка ремня, он весь был как бы пронизан блеском разных металлов, и даже голос его звучал металлически. Он встал, тяжело опираясь на палку, и, приведя в порядок медные, длинные усы, продолжал обвинительно:— Это — рабочие с Выборгской стороны, там все большевики, будь они прокляты!

— Рабочих не надо раздражать,— миролюбиво, но твердо вставила Марья Ивановна Орехова.

— Что? Не раздражать? Вот как? — закричал Алябьев, осматривая людей и как бы заранее определяя, кто решится возразить ему.— Их надо посылать на фронт, в передовые линии,— вот что надо. Под пули надо! Вот что-с! Довольно миндальничать, либеральничать и вообще играть словами. Слова строптиных не укрощают...

Алябьев кричал все более бешено, он вертелся, точно посаженный на кол, стучал палкой, двигал стул, встряхивая его, точно таскал человека за волосы, блестел металлами» (22, 477—478).

В то же время в этом подчеркнуто «грозном» блеске металлических побрякушек больше показной, чем подлинной силы.

Характерно, что рабочие-выборжцы, которые привели Алябьева в состояние злобной истерики, держатся спокойно, даже медлительно, без внешнего блеска и треска, у них добродушные лица, от них веет спокойствием уверенной в себе силы. Вместо металлического блеска подпоручика Алябьева, свидетельствующего о внешней, бутафорской силе, Горький одним портретным

штрихом отмечает силу рабочего с курчавой бородой: «Самгину очень не нравился пристальный взгляд прозрачно-голубых глаз,— блеск взгляда напоминал синеватый огонь раскаленных углей, в бороде человека шевелилась неприятная подстерегающая улыбка» (22, 476—477).

Сопоставив блеск металлов в костюме тщедушного подпоручика и блеск взгляда рабочего, Горький разоблачил одного и возвысил другого. В этом небольшом эпизоде отчетливо видна роль портретных элементов в создании атмосферы «скрытой сатиры» и «скрытого панегирика», которая таится под внешне объективным и беспристрастным тоном изложения.

В архиве Горького сохранился набросок «Рассказа о Ефиме Заботкине, сверкающем человеке», который И. Груздев предположительно относит к циклу «Рассказов о героях», так как в нем идет речь также о революционно настроенных солдатах [8]. Однако очевидно, что Горький использовал материал этого рассказа в четвертом томе «Жизни Клима Самгина», при создании образа подпоручика Алябьева, сверкающего разнообразными металлами.

Нетрудно убедиться в этом, сопоставив эпизод романа с неоконченным наброском: Ефим Заботкин является в солдатскую казарму — «весь в ремнях, медными пуговицами обшит, сверкает!» — и призывает солдат спасать отечество от немцев. Некоторые стали с ним соглашаться, другие выступали против, но тут поднялся один солдат, «такой спокойненький и пронзительным голоском, как дьячок, доказывает: ...Нужно, говорит, такое отечество, чтобы вся земля — крестьянам, и все фабрики — рабочим, и вся власть — им, а вот эдаких блестящих — к чертовой матери со всеми их ремнями и пуговицами...» [9]

Близость этих двух образов бесспорна. Интересно, что в наброске самим Горьким подчеркнута характеризующая роль портретной детали, воспринимаемой нами как некий своеобразный реалистический символ: прием, широко используемый в «Жизни Клима Самгина».

Резко разоблачительный характер имеет обрисовка внешности и отдельных частных моментов во внешнем поведении персонажей в эпизодах, описывающих «помощь» Союза Городов беженцам.

«Тепло, удобно» одетый, Самгин едет в качестве уполномоченного Союза Городов. Горький меткими штрихами рисует жульническую «деятельность» земгусаров, якобы содействующих эвакуации беженцев, умирающих от голода в холодных дачах. Приехав в Ригу, Самгин посещает местного представителя

[8] См. И. Груздев. О «маленьких», но великих людях.— «Литературная газета», 16 июня 1956.

[9] «Архив А. М. Горького», т. 6. М., Гослитиздат, 1957, стр. 117—118.

Союза Городов, старого знакомого — Кормилицына. Кормилицын — в прошлом народник, затем «писатель по вопросам сектантства», теперь управляющий местным отделением Русско-Азиатского банка.

Смена профессии отражается в портрете Кормилицына. Если раньше «лицо его всегда выражало уныние одинокой, несчастной вдовы» (21, 219), то теперь «идейное вдовство» (выражение Луначарского) бывшего народника кончилось: он нашел свое «пространство» в «теплом и солидно обставленном кабинете» управляющего отделением банка. В соответствии с удобной обстановкой кабинета и лицо Кормилицына сменило «уныние» на «благодушие»: «Холеное, голое лицо это, покрытое туго натянутой, лоснящейся, лайковой кожей, голубоватой на месте бороды, наполненное розовой кровью, с маленьким пухлым ртом, с верхней губой, капризно вздернутой к маленькому, мягкому носу, ласковые, синеватые глазки и седые, курчавые волосы да и весь облик этого человека вызывал совершенно определенное впечатление — это старая женщина в костюме мужчины» (22, 407). Кормилицын рассказывает Самгину о бедственном положении беженцев, «речь его текла гладко, спокойно, и было ясно, что ему нравится говорить» (22, 407).

В этой сцене детали портрета и внешней обстановки помогают раскрыть характер «помощи» Союза Городов беженцам. Холеный человек, с лоснящимся лицом, сидя в теплом кабинете, гладко и спокойно рассказывает о страданиях людей, помочь которым он не может («здоровье не позволяет»!), и с чувством неудовольствия говорит об «истеричности» евреев, у которых от голода и холода умирают дети!

Отчет Самгина о поездке в Петроградском Союзе кладет последний разоблачающий штрих на это жульничество под видом «помощи». Причем особую роль в этой сцене играют портретные детали: «В большой столовой со множеством фаянса на стенах Самгина слушало десятка два мужчин и дам, л ю д и с о л и д н ы х о б ъ е м о в, только один из них, очень тощий, но с к р у г л ы м, к а к г л о б у с, б р ю ш к о м стоял на длинных ногах, спрятав руки в карманах, покачивая черноволосой головою, сморщив бледное, пухлое лицо в широкой раме черной бороды. Он обращал на себя внимание еще и тем, что и м е л н е ч т о о б щ е е с д л и н н ы м, п у з а т ы м к у в ш и н о м, который возвышался над его плечом. За длинным столом, против Самгина, благодушно глядя на него, сидел Ногайцев, лаская пальцами свою бороду, рядом с ним положил на стол т о л с т ы е локти и приподнял т о л с т ы е плечи к р а с н о щ е к и й человек с волосами дьякона и с н а г л о в а т ы м в з г л я д о м,— Самгину показалось, что он знает эти маленькие з р а ч к и х о р ь к а и грязноватые белки в красных жилках» (22, 429—430).

Все эти толстяки, маслянистые, лысые старички, дамы в золотых очках призваны решать участь умирающих от голода людей. Чрезвычайно характерно, что единственный тощий человек все же является обладателем круглого, как глобус, брюшка, что дополняет общее впечатление от этих сытых толстяков.

Горький не сообщает подробных сведений о людях, принимающих участие в споре. Он лишь передает в отдельных репликах их точку зрения, акцентируя при этом какую-нибудь выразительную портретную деталь. Даже хорошо известный читателю Стратонов скрывается в этом споре под определениями «толстяк с глазами хорька», «краснощекий толстяк», «курносый», и лишь в конце сцены автор раскрывает это инкогнито. Другие реплики подают толстые дамы в золотых очках, лысые старички и т. п. Эти портретные детали выбраны так, чтобы раскрывать и дополнять смысл реплик. Недаром те слова, в которых звучит искреннее сочувствие беженцам и которые противопоставлены воплям т о л с т ы х, произносит р е з к о и с е р д и т о м о л о д о й г о л о с. Эта изобразительная деталь по своему эмоциональному звучанию противопоставлена предыдущим снижающим деталям портрета, так же как смысл реплик м о л о д о г о г о л о с а противопоставлен смыслу реплик т о л с т я к о в.

Так, даже в эпизодических фигурах, портрет приобретает «знаменательный и символический» смысл, подчеркивает и вскрывает типическое содержание данного образа.

Любопытно, что в этой сцене Горький заставляет и Самгина почувствовать неотразимую разоблачительность выше приведенных портретных характеристик. Клим Иванович, которому очень понравились идеи пузатого оратора, похожего на кувшин и проповедовавшего энергичные меры борьбы с социализмом, огорчен, что внешность оратора столь неказиста; ему бы «огненно-рыжие волосы, аскетическое, бескровное лицо, горящие глаза, широкие жесты»,— думает Самгин (22, 433).

В письме к Ф. Раскольникову Горький отмечает широкие изобразительные и разоблачительные возможности деталей, частных штрихов в поведении и портрете персонажа: «...я бы советовал вам посмотреть на пьесу, как на чужую и «проработать» ее: кое-где — сократить, а главное — подчеркнуть различие характеров отношением героев к «быту», к внешним, мелким фактам их бытия. Человек ловится на мелочах, в крупном можно «притвориться», мелочь всегда выдаст истинную «суть души», ее рисунок, ее тяготение» [10].

Сам Горький умел мастерски пользоваться подобными «мелкими фактами бытия» героя. Если взять, например, фигуру Алексея Гогина, то мы во втором и третьем томах, казалось бы,

[10] Письмо к Ф. Раскольникову от 13 февраля 1931 года.— «Молодая гвардия», 1937, № 6, стр. 62.

не располагаем никакими данными, позволяющими предвидеть то перерождение, которое превратит энергичного большевика-«комитетчика» в преуспевающего служащего банка, осуждающего большевиков. Ни в поведении, ни в высказываниях Гогина мы не найдем ничего компрометирующего, предупреждающего о возможности будущей измены. Проявив поспешность, можно сделать вывод, что Горький, работая над первыми томами, сам не знал еще будущей судьбы своего героя. Но тщательный анализ деталей, «мелочей» в портрете и поведении Гогина говорит о неосновательности подобного вывода.

«В столовую вошел хлыщеватый молодой человек...— читаем мы во втором томе романа.— Он был похож на приказчика из хорошего магазина галантереи, на человека, который с утра до вечера любезно улыбается барышням и дамам... засмеялся булькающим смехом толстяка, а был он сухощав и строен» (20, 201).

Этот булькающий смех толстяка, которым смеется в романе Бердников и который так противоречит сухощавой фигуре Гогина, говорит о какой-то скрытой до поры до времени противоречивости этого персонажа, так же, как внешнее сходство с приказчиком не вяжется с деятельностью революционера. Впоследствии это противоречие исчезнет: Гогин, сделавшись служащим банка, «заметно потолстеет». Даже показывая Гогина в дни Московского восстания, Горький не забывает отметить, что «утратив щеголеватую внешность, похудевший, Гогин все-таки оставался похожим на чиновника из банка...» (21, 37). Последний штрих прямо предвещает будущую судьбу Гогина.

В роли своеобразной портретной характеристики задуманы маскарадные костюмы героев на вечеринке у Лютова. Каждый герой, выбрав себе костюм по вкусу, тем самым как бы раскрывает свои претензии, показывая ту маску, за которую он хочет спрятаться или которую хочет выдать за свое подлинное лицо.

Не случайно на маскараде, где посетители в основной своей массе представители интеллигенции, «временно обязанные революции», так много нелепо, нескладно ряженных людей, и костюмы их вызывают впечатление какого-то комического несоответствия, дисгармоничности. Таковы и гость, одетый мужиком, но похожий на «куплетиста из дешевого трактира», «испанка» за самоваром, «дама в сарафане, кокошнике и в пенсне», которая пела русскую народную песню, «размахивая пенсне на черном шнурке, точно пращой». Не говоря уже о пародийном сочетании пенсне с кокошником и русской песней, само выражение «дама в сарафане» таит в себе комическое противоречие.

Все эти нескладно ряженные люди пришли на вечеринку в пользу политических и неудачно разыгрывают из себя сочувст-

вующих, подчиняясь той атмосфере приближающейся революции, которая заставляет их плыть в общем русле «временно обязанных революции». Именно к этим ряженым, в прямом и переносном смысле слова, обращен «звонкий голосок Любаши: «Думаете, что если вы дали пять рублей в пользу политических, так этим уже куплено вами место в истории...»» (20, 239).

Ложная и дешевая многозначительность разоблачается и в костюме Самгина, одевшегося средневековым алхимиком, и в декадентских претензиях Варвары, загримировавшейся дриадой: «Она была вся в зеленом, украшена травами из лент, чулки ее сплошь в серебряных блестках, на распущенных волосах — венок из трав и желтых цветов; она — без маски, но искусно подгримирована: огромные, глубоко провалившиеся глаза, необыкновенно изогнутые брови, яркие губы...» (20, 231).

Полное соответствие внутреннему облику мы находим в костюмах Кутузова и Любаши: «На подоконнике сидел, покуривая, большой человек в полумаске, с широкой фальшивой бородой; на нем костюм средневекового цехового мастера, кожаный передник; это делало его очень заметным среди пестрых фигур... По голосу Клим узнал в мастере Кутузова, нашел, что он похож на Ганса Сакса...» (20, 232). Этот простой демократический костюм мастера в кожаном переднике как нельзя больше подходит «мастеровому революции» Кутузову. Так же «созвучно» подобран костюм Любаши: «Цветным шариком каталась, подпрыгивала Любаша, одетая деревенской девицей, комически грубо раскрасив круглое лицо свое; она толкала людей, громко шмыгала носом и покрикивала: Иде тут который мой миленок?» (20, 232). Скоро Любаша нашла себе «пару», Самгин видел, как «пронеслась Любаша в паре с Гансом Саксом...» (20, 234).

Частным, но в достаточной степени характерным для «Жизни Клима Самгина» приемом является прием сравнения внешности одного персонажа с внешностью другого. Эту особенность впервые отметил в своей, очень содержательной диссертации А. Д. Синявский, но он остановился лишь на одной разновидности подобного портретного приема.

А. Д. Синявский отмечает, что характеристику рабочих-манифестантов, идущих к памятнику царя-«освободителя», Горький дает при помощи сравнения лиц рабочих с уже известными читателю персонажами: «Многократно и навязчиво повторялись сухое, длинное лицо Дьякона и круглое, невыразительное Митрофанова. Похожих на Дьякона было меньше, и только один человек напомнил Климу Дунаева» (20, 363). Отсюда А. Д. Синявский делает справедливый вывод о малой революционной сознательности рабочих, идущих к памятнику царя, и замечает: «Характеристика идеологии неизвестных персонажей через упоминание о портретном сходстве их с уже известными персона-

жами — возможна именно потому, что характер в романе Горького имеет рельефно выраженную социальную и идейную физиономию и сами имена героев, ставшие нарицательными, вызывают представление об определенном типе мировоззрения и общественного поведения» [11].

Но, во-первых, подобным образом характеризуются не только не известные нам персонажи, но и хорошо известные, во-вторых, такая характеристика может относиться не только к сфере идеологии и общественной деятельности героя.

Что же касается самой сцены манифестации, то А. Д. Синявский, на мой взгляд, не совсем прав, утверждая, что часто повторяющееся лицо Дьякона свидетельствует именно об отсталости рабочих. О слабо развитой социалистической сознательности у этой части рабочих, поддавшихся провокации зубатовцев, достаточно убедительно говорит отсутствие лиц, похожих на рабочего-большевика Дунаева.

Часто повторяющееся лицо Дьякона говорит о другом — о пока еще стихийном протесте, о зарождении стихийной классовой ненависти, пробуждающихся даже в среде наиболее отсталых рабочих. Ведь весь смысл сцены манифестации в том, что под внешней формой верноподданнического парада, организованного зубатовцами, скрывается нарастающее недоверие рабочих к царю. Об этом говорит ряд эпизодических фигур, выдвигаемых Горьким на первый план: арестованный рабочий, хромая старуха, бывшая крепостная, призывающая рабочих не верить обещаниям царя, рабочий — знакомый Любаши, который метко определил настроение манифестантов: «Идем... в незнакомый лес по грибы, может быть, будут грибы, а вернее — нету; ну, ничего, погуляем» (20, 378). И, наконец, агент охранки Митрофанов,— он «с этой, так сказать, армией два часа шел», слышал, «как они говорят», и понял, что «это ход на проигрыш», так как верноподданнический вид манифестации лишь «видимость». Митрофанов, шедший среди рабочих, идущих «мириться» к царю, делает, казалось бы, неожиданный, а на самом деле глубоко последовательный вывод о неизбежности «громаднейшего бунта».

Не случайно также, что людей, похожих на Дьякона, Горький помещает и в толпу на Всероссийской промышленной выставке, и среди рабочих 9 января. На выставке эти лица неприятно напомнили Самгину людей «беспокойной мысли». В эпизодах, изображающих 9 января, рабочий, похожий на Дьякона, имеет свою судьбу и как бы олицетворяет, вместе с

[11] А. Д. Синявский. Роман М. Горького «Жизнь Клима Самгина» и история русской общественной мысли конца XIX — начала XX века. Кандидатская диссертация. М., 1952, стр. 337.

фигурой Кочегара, ту последнюю веру в защиту царя, которая была расстреляна на улицах Петербурга. Он так же, как Кочегар, протестует против красного флага, выброшенного кем-то, возможно с провокационными целями, так же, как Кочегар, идет с белым платком и вместе с Кочегаром погибает от первого же залпа царских войск. Но Кочегар охарактеризован Горьким (в сцене собрания гапоновского общества, где он корректирует обращение Гапона к царю) именно как рабочий со стихийно пробудившимся чувством протеста. Такой же является социальная физиономия самого Дьякона.

Таким образом, часто повторяющееся лицо Дьякона в толпе манифестантов говорит о зреющем даже в среде отсталых рабочих чувстве протеста, которое еще не направлено социалистами в русло классовой борьбы.

Вследствие того, что портретная деталь в «Жизни Клима Самгина» обычно насыщается значительным глубинным содержанием, она может превращаться в своеобразный портретный лейтмотив, может, оторвавшись от своего носителя, приобрести самостоятельную жизнь, использоваться для характеристики и других персонажей.

Такова роль «кутузовской позы» в сцене, где Самгин злорадно сплетничает брату Дмитрию о романе Марины с Кутузовым: «Говоря, он смотрел в потолок и не видел, что делает Дмитрий; два тяжелых хлопка заставили его вздрогнуть и привскочить на кровати. Хлопал брат книгой по ладони, стоя средикомнаты в твердой позе Кутузова. Чужим голосом, заикаясь, он сказал:

Т-такие в-вещи рассказывают горничные» (19, 246).

Еще характернее «лютовские гримасы», трижды используемые Горьким в портрете полковника Васильева при его втором появлении в романе, уже во время революции 1905 года. «Лютовские гримасы» в сознании читателя неразрывно связаны с теми мучительными и неразрешимыми противоречиями, под тяжестью которых в конце концов погибает Лютов. Всматриваясь в перемены, происшедшие в полковнике Васильеве с момента первой встречи, мы убеждаемся в закономерности появления в портрете жандарма этих «лютовских гримас». Первый допрос Васильев ведет уверенно и энергично, с сознанием того, что делает нужное и полезное дело. Во втором томе полковник Васильев обнаруживает полное неверие в необходимость своей деятельности. От былой «убежденности и прямолинейности» не осталось и следа, «весь он казался человеком оброшенным, уставшим», смотрел «равнодушно и печально». «Лютовская гримаса» выступает как знак, свидетельствующий о безвыходности жизненной позиции полковника Васильева, попавшего в клубок неразрешимых противоречий.

Подчеркивая сходство фигуры Инокова и фигуры Макарова («широкогрудая фигура Макарова так же клинообразна, как фигура бродяги Инокова».— 19, 326), внешности Тагильского и внешности Дронова, сходство серого и бесплотного Самгина с серой и бесплотной Лидией, Горький средствами портретной живописи раскрывает внутреннее сходство типического содержания этих образов.

Иногда вместо непосредственного изображения внешности персонажа Горький отсылает читателя к уже готовым представлениям, ссылается на какое-либо известное историческое лицо или достаточно характерный социальный типаж, например, лавочника, офицера, солдата и т. п. Подобные сравнения нужны не только и не столько для создания у читателя зрительного образа того или иного персонажа, сколько для того, чтобы через портрет раскрыть внутренний облик его.

Например, Самгин видит в ресторане двух людей: один — «молодцеватый студент, похожий на переодетого офицера», «с румяным лицом, украшенным золотистыми усиками», другой — «скромного вида человек с жидкой бородкой, отдаленно похожий на портреты Антона Чехова в молодости» (22, 216).

Оба эти сравнения уже создают определенную характеризующую атмосферу вокруг обоих эпизодических лиц, заставляющую предполагать и какое-то внутреннее различие между нагловатым студентом, похожим на офицера, и скромным человеком, напоминающим Чехова в молодости. Несколько реплик эпизодических персонажей подтверждает это различие. Молодцеватый студент «пугает» скромного человека социализмом, причем «пугает» настойчиво, так как «скромный» не хочет понять его доводов:

«Ты, Борис, прочитай Оскара Уайльда «Социализм и душа человека».

— Я уже читал,— тихо, виновато ответил скромный.

— Помнишь у него: «Бедные своекорыстнее богатых».

— Это — парадокс...

— Парадокс,— это, брат, протест против общепринятой пошлости,— внушительно сказал студент, оглянулся, прищурив серые, холодненькие глаза...» (22, 216).

На время беседа их исчезает в «метели слов» ресторанных разговоров. Но затем опять возникает убеждающий голос молодцеватого студента, обращенный к скромному, но, видимо, упорному Борису: «Ты представь себя при социализме, Борис,— что ты будешь делать, ты? — говорил студент.— Пойми: человек не способен действовать иначе, как руководясь интересами своего я» (22, 218).

Выразительная деталь портрета и несколько характеризующих реплик раскрывают в эпизодической фигуре типические

черты определенного социального плана. Недаром зоркий Дронов, взглянув на «молодцеватого студента», метко определяет: «Заметил, какой студент сидит? Новое издание. Усовершенствован. В тюрьму за политику не сядет, а если сядет, так за что-нибудь другое» (22, 218). Эти слова Дронова довершают характеристику «молодцеватого студента», мастерски вылепленную при помощи нескольких портретных штрихов и двух-трех фраз. Таким образом, портрет в «Жизни Клима Самгина» является одним из важнейших средств образной характеристики и часто приобретает «почти символическую» отчетливость, как бы материализуя в чертах внешнего облика сложные явления социальной и психологической жизни персонажа.

3

Вслед за портретом чрезвычайно существенную и во многом аналогичную роль в системе художественных средств играет интерьер, искусно использованный Горьким для создания такой бытовой «оправы», которая наиболее выразительно раскрывает типические черты характера того или иного персонажа. Вещи и предметы, окружающие героя, как бы несут на себе отпечаток социальных и психологических свойств этого героя, поэтому они, так же как детали портрета, зачастую приобретают обобщенный и многозначительный смысл.

Подобное использование интерьера — прием широко распространенный в реалистической литературе, начиная с «Мертвых душ» Гоголя. Но у Гоголя связи интерьера с социальным и психологическим обликом персонажа даны в более прямой, непосредственной форме; предметы обстановки явно возвещают о своем сходстве с хозяином: «...каждый предмет, каждый стул, казалось, говорил: и я тоже Собакевич! или: и я тоже очень похож на Собакевича!».

В «Жизни Клима Самгина» связь интерьера с его обитателями дана в более усложненной, опосредствованной форме. Это можно продемонстрировать хотя бы на описании жилища Нехаевой.

Впервые отправившись к Нехаевой, Самгин сначала был удивлен неприглядностью меблированных номеров, в которых жила поклонница изысканной французской поэзии: «Нехаева жила в меблированных комнатах, последняя дверь в конце длинного коридора, его слабо освещало окно, полузакрытое каким-то шкафом, о к н о у п и р а л о с ь в б у р у ю, г л а д к у ю с т е н у, между стеклами окна и стеною тяжело падал снег, серый, как пепел.

«В какой грязной норе живет»,— отметил Клим».

Но убранство самой комнаты Нехаевой неожиданно конт-

растировало с грязью меблированных номеров: «...сняв пальто в маленькой, скудно освещенной приемной и войдя в комнату, он почувствовал, что его перебросило сказочно далеко из-под невидимого неба, раскрошившегося снегом, из невидимого в снегу города. Тепло освещенная огнем сильной лампы, прикрытой оранжевым абажуром, комната была украшена кусками восточных материй, подобранных в блеклых тонах угасающей вечерней зари. На столе, на кушетке разбросаны желтенькие томики французских книг, точно листья странного растения. Нехаева, в золотистом халатике, подпоясанном зеленоватым широким кушаком, поздоровалась испуганно...

Ногою в зеленой сафьяновой туфле она безжалостно затолкала под стол книги, свалившиеся на пол, сдвинула вещи со стола на один его край, к занавешенному темной тканью окну, делая все это очень быстро... Углы комнаты были сглажены драпировками, треть ее отделялась китайской ширмой, из-за ширмы был виден кусок кровати, окно в ногах ее занавешено толстым ковром тускло красного цвета, такой же ковер покрывал пол. Теплый воздух комнаты густо напитан духами.

— Не люблю яркие цвета, громкую музыку, прямые линии. Все это слишком реально, а потому — лживо,— слышал Клим...» (19, 215—216).

Вся эта достаточно колоритная картина прежде всего красноречиво говорит о декадентских вкусах хозяйки: и задрапированные углы комнаты, и обилие восточных материй, подобранных в блеклых тонах угасающей зари, и китайская ширма с сереоряными птицами, и душный тепличный запах, и наряд хозяики — все это точно передает стиль «модерн» конца XIX века.

Но помимо этого, так сказать, лежащего на поверхности родства обстановки Нехаевой с типично декадентским интерьером, есть еще один, более глубокий план, который позволяет видеть в жилище Нехаевой некое, очень широкое обобщение, раскрывающее взаимоотношения декадентства с реальной действительностью. Этой цели служит резко контрастное сопоставление длинного, грязного и полутемного коридора с уютной обстановкой нехаевской комнаты, «угрюмого города» за пеленой «удручающе густого», «серого, как пепел», снега с утонченной оранжерейной экзотикой жилища Нехаевой. Этот контраст как бы символизирует бегство от «грязной действительности» в экзотику и вымысел, что было характерно для декадентства, стремящегося всячески изолировать себя от «прозы» действительной жизни.

Выразительна следующая деталь: окна меблированных комнат «упирались в бурую, гладкую стену», но из комнаты

Нехаевой эта удручающе неприглядная картина не видна, так как окна всегда занавешены восточным ковром и темной тканью. Комната Нехаевой ни разу не показана при дневном свете; в ней царит «оранжевый сумрак», в ней «очень тепло» и «неестественно тихо». Клим чувствовал себя у Нехаевой так, точно он «сидел в мешке». Эта изолированность жилища Нехаевой от жизни, от дневного света в высшей степени знаменательна. В одном месте Горький подчеркивает своеобразный символизм этого интерьера: «Клим и сегодня испытывал легонькие уколы жалости к этой девушке, спрятавшейся в темном углу нечистоплотных меблированных комнат, где она все-таки сумела устроить для себя уютное гнездо» (19, 228).

За первым, бытовым планом этой фразы без всякого труда можно увидеть другой, социально-философский план, так как именно декадентству было свойственно стремление спрятаться в каком-нибудь «темном углу», будь то эротика, мистика, экзотика или все вместе взятое, и, создав там «уютное гнездо» *для себя*, отгородиться от «грязи и ужасов» действительности.

Но несколько, казалось бы, чисто бытовых штрихов показывают, что отзвуки «прозаической действительности» все же долетают в уютное гнездо Нехаевой, нарушая его «неестественную тишину». Вот Нехаева «жалобно» рассказывает, «что ночью не могла уснуть; приходила полиция, кого-то арестовали, кричала пьяная женщина, в коридоре топали, бегали» (19, 227). Полнокровная реалистическая насыщенность этой картины, как это часто бывает у Горького, сочетается с особым «почти символическим» смыслом ее: «глухой гул» жизни проникает даже в изолированные жилища декадентов, нарушая их сон и покой.

Анализ обстановки, окружающей Нехаеву, наглядно показывает горьковские принципы использования подробностей интерьера при создании типического характера. Как и портрет, интерьер, при всей своей конкретно-исторической достоверности, не только характеризует вкусы и наклонности того или иного персонажа, но зачастую содержит глубокое социально-философское обобщение.

Горький далеко не всегда разрабатывает интерьер так подробно, как это сделано в только что приведенном эпизоде. Часто он ограничивается двумя-тремя деталями, подобранными так, что они воссоздают характер всей обстановки того или иного персонажа.

Так мы узнаем, что у Прейса, кроме аскетической студенческой комнаты, есть еще комната «солидно обставленная мебелью, обитой кожей». В этой комнате Горький выделяет одну важную деталь: «на столе — лампа темной бронзы, совершен-

но такая же, как в кабинете Варавки» (20, 103). Этот буржуазный кабинет с дорогой лампой, как у Варавки, как бы показывает «второе дно» Прейса, под марксистской фразеологией скрывающего приверженность капитализму в лице его «европейски-просвещенных» представителей типа Варавки.

Горький использует для характеристики героя не только внутренний, но и внешний вид жилища. Вот, например, как устроилась за границей благоразумная мещанка Вера Петровна Самгина, сбежавшая от революционных тревог своей родины, чтобы в тихой Швейцарии осуществить свой идеал мещанского счастья и покоя: «Она жила на берегу озера, в маленьком домике, слишком щедро украшенном лепкой, похожем на кондитерский торт. Домик уютно прятался в полукруге плодовых деревьев, солнце благосклонно освещало румяные плоды яблонь, под одной из них, на мраморной скамье, сидела с книгой в руке Вера Петровна в платье небесного цвета...» (22, 20—21).

Такая же идиллическая картина мещанского благополучия открывается внутри домика, похожего на кондитерский торт: «Она привела сына в маленькую комнату с мебелью в чехлах. Два окна были занавешены кисеей цвета чайной розы, извне их затеняла зелень деревьев, мягкий сумрак был наполнен крепким запахом яблок, лента солнца висела в воздухе и, упираясь в маленький круглый столик, освещала на нем хоровод семи слонов из кости и голубого стекла» (22, 22).

Каждый штрих этой небольшой картины раскрывает культ мещанского благополучия, и в качестве символа этого благополучия автор освещает лучом солнца лишь одну, но достаточно характерную деталь: традиционные семь слонов, приносящие «счастье». Если бы нам были неизвестны мещанские представления Веры Петровны о счастье, т. е. об абсолютном покое, то эта кондитерская идиллия в достаточной степени красноречиво поведала бы о них. Это то «дешевенькое счастье», которое состоит из «сытости, удобств и тишины». Не случайно Горький настойчиво повторяет эпитет «маленький»: маленький домик, маленькая комната, маленький столик. Да и само благополучие Веры Петровны — это как бы олицетворение маленького мещанского счастья.

Подстать интерьеру и еще одна «деталь», великолепно дополняющая картину мещанского уюта,— это фигура сожителя Веры Петровны, гигиениста Ипполита Донадье, человека с черепом «в форме дыни» и влажными, «точно смазанными маслом», темными глазами. Этот, по словам Веры Петровны, «очень культурный человек, знаток музыки и замечательный оратор» (22, 22), показан в наиболее характерный для него момент — за процессом насыщения. И хотя эпизод с Донадье

занимает лишь две страницы текста, тип этого потребителя жизни, достойного спутника Веры Петровны, вылеплен с изумительной отчетливостью.

Уже одна из первых фраз этого «замечательного оратора» — «Мир вдохновляется Францией» — сопровождается выразительным жестом: гигиенист вынимает часы из кармана жилета и показывает циферблат Вере Петровне: пора, мол, обедать. Не менее характерен другой сопровождающий жест. «Я — эстет,— говорил он, укрепляя салфетку под бородой». «Затем он принялся есть, глубоко обнажая крепкие зубы, прищуривая глаза от удовольствия насыщаться, сладостно вздыхая, урча и двигая ушами в четкой форме цифры 9. Мать ела с таким же наслаждением, как доктор, так же много...» (22, 24).

Так, в кратком эпизоде, сочетая детали интерьера, портрета и поведения героев, Горький рисует мир мещанских идеалов, основанных на культе трех богов: сытости, уюта и покоя. Не пользуясь прямыми авторскими комментариями, Горький примешивает такую долю яда в изображение этой мещанской идиллии, что по своей разоблачительной силе картина не уступает самой злой сатире.

Рисуя квартиры Дронова и Прозоровых, Горький не случайно повторяет один и тот же мотив, ранее упомянутый в описании жилища Нехаевой: окна всех трех квартир упираются в мрачную, неприглядную стену. Недаром «краснокирпичная, слепая стена», в которую упираются окна квартиры Дронова, напоминает Самгину «Стену» Л. Андреева. Ограниченность кругозора, ощущение тупика, бесперспективности, связанное с мотивом «слепой стены»,— все это, несомненно, несет с собой глубокое социальное содержание. Не случайно Тося уходит из этого узкого дроновского буржуазного мирка в широкий мир лишений и борьбы, уходит, чтобы «жить серьезно», чтобы приносить пользу людям.

Интересно показана домашняя обстановка крепких провинциальных хозяйчиков Фролепкова и Денисова. Оба они принадлежат к числу тех людей, которых Самгин, памятуя речи Козлова, считает «подлинными хозяевами России». «И вот Клим Иванович Самгин сидит за столом в светлой, чистой комнате, обставленной гнутыми «венскими» стульями, оклеенной голубыми обоями с цветами, цветы очень похожи на грибы рыжики. У одной стены — «горка», стеклянный шкаф, верхняя его полка тесно заставлена чайной посудой, среди ее — стеклянный графин с церковью, искусно построенной в нем из раскрашенных лучинок. На задней стенке висят пасхальные яйца из сахара и огромное, красное, из дерева, обвязанное зеленой ленточкой. На двух остальных полках какие-то ящички, коробки, тарелки, блюда, пустые бутылки, одна — в форме медведя. На

другой стене две литографии «Святое семейство» и царь Николай Второй с женой, наследником, дочерьми, —картинка, изданная в ознаменование 300-летнего царствования его фамилии. Между картинами в гробоподобном ящике красного дерева безмолвно раскачивался маятник старинных английских часов. В переднем углу пять штук икон, две в серебряных ризах и в киотах с виноградами» (22, 369).

Мы видим необычно живописную, по-«кустодиевски» разрисованную обстановку зажиточного провинциального купечества. Но на первый план Горький выдвигает предметы не только рисующие бытовой уклад, но и характеризующие общественно-политическое лицо хозяина. Церковь, пасхальные яйца, литографии «Святого семейства» и царской семьи — все это говорит о тех двух основах: православии и самодержавии, на которые опирается этот наиболее консервативный слой населения — мелкие и средние собственники.

Характерно, что и у Денисова среди обычных атрибутов мещанской обстановки — огромного фикуса и клеток с птицами — висит картина Якобия, премия «Нивы», изображающая царицу Екатерину Вторую и шведского принца (22, 383).

Наглядно демонстрируя политическое лицо Фроленкова и Денисова, Горький тем самым характеризует и политические расчеты Самгина, почти ни к кому, на протяжении всего романа, не испытывающего столь определенно выраженной симпатии, какую он чувствует к «кумовьям». Ведь эти люди являются для него залогом того, что революция невозможна в стране, где держится крепкая вера в церковь и царя. Недаром к Самгину приходит утешительное соображение: «Людей, подобных Денисову и Фроленкову, наверное, сотни тысяч... Их, разумеется, значительно больше, чем фабрично-заводских рабочих. Это надобно точно узнать» (22, 383).

Но Горький опрокидывает эти упования, приводя в обиталище крепких хозяйчиков новую историческую силу, полную решимости бороться с Фроленковыми и Денисовыми,— революционное крестьянство в лице Максима Ловцова.

Умение переключить реалистически конкретное описание в план глубокого обобщения, имеющего выразительность своеобразного реалистического символа, составляет характернейшую особенность творческого метода Горького [12]. В «Жизни Клима Самгина» эта особенность нашла свое наиболее полное выражение. Сочно выписанный портрет и интерьер живут в романе «двойной жизнью», этот прием открывает широкие возможности для подчеркивания типических черт в обрисовке героя.

[12] Эту особенность отмечает Е. Б. Тагер в кн.: Б. Михайловский и Е. Тагер. Творчество М. Горького. Изд. 2. М., 1954. Употребляемый ниже термин «двойная жизнь» заимствован из той же работы.

4

Когда этот второй, обобщенный смысл изображаемого явления умышленно выдвигается автором на передний план, тогда и возникают сцены-лейтмотивы или фразы-лейтмотивы, столь характерные для позднего творчества Горького.

Нет нужды в сотый раз останавливаться на анализе таких фраз, как «Да — был ли мальчик-то...» и «Да — что вы озорничаете?», к ним с полным правом можно прибавить, как это и сделал в своей диссертации П. С. Строков, третий лейтмотив «Смирно!», что, кстати, дважды подчеркнуто самим Горьким, хотя до сих пор это обычно не замечалось.

Но П. С. Строков не показывает возникновения этого третьего лейтмотива и ошибается, утверждая, что мотив самгинского мироощущения, выраженный «простым солдатским: «Смирно!»», возникает лишь в четвертом томе романа. В четвертом томе этот пришибеевский окрик лишь выдвигается на первое место, отодвигая фразы «Да — был ли мальчик-то...» — формулу индивидуалистического скептицизма и неверия, и фразу «Да — что вы озорничаете?» — формулу мещанского стремления к покою, тем более что действие второй половины четвертого тома развертывается на фоне военного времени.

Но появляется эта фраза значительно раньше, уже в первом томе, затем возникает во втором и третьем, постепенно насыщаясь тем обобщенным содержанием, которое позволит ей встать в четвертом томе в ряду первых двух фраз-лейтмотивов.

Нетрудно проследить этапы обогащения фразы «Смирно!» обобщенным смысловым звучанием.

Впервые этот окрик возникает на страницах первого тома, изображающих кружок писателя Катина, стремящегося подстричь все и вся под народническую гребенку. Когда Кормилицын подошел в своих разглагольствованиях к святая святых народнического мировоззрения — к вопросу о роли личности в истории, «писатель Катин, предупреждающе подняв руку и брови, тоже осматривал присутствующих взглядом, который красноречиво командовал: «Смирно! Внимание!»» (19, 103), как бы подчеркивая всю важность и значительность обсуждаемого вопроса и требуя от присутствующих беспрекословного подчинения народническому кодексу.

Во втором томе этот пришибеевский окрик характеризует Стратонова, а на него Самгин возлагает большие надежды как на укротителя «озорничающих».

В другом эпизоде второго тома, в провинциальной неподвижной тишине Самгин слышит, как «властный голос» «зычно командовал: Смир-рно!. И казалось, что именно от этих окриков так уныло неподвижна пыльная листва деревьев» (20,

503). Здесь этот властный окрик уже прямо соотнесен с «тишиной» — в прямом и переносном смысле необходимым условием существования мещанина.

О «тишине» — в романе мечтают все «самгинствующие»: Нехаева, Лидия, Диомидов, Безбедов и, конечно, сам Клим Иванович Самгин. Ведь все они, как персонаж «Рассказа о герое», находят, что «свобода — это покой» (16, 99). Поэтому следующие слова Лидии имеют двойной смысл: «Я не выношу новых вещей,— они, по ночам, трещат. Я люблю тишину. Помнишь Диомидова? „Человек приближается к себе самому только в совершенной тишине“» (21, 175).

Властная команда «Смирно!», после которой наступает неподвижность и тишина,— по существу более энергично выражает смысл фразы «Да — что вы озорничаете?», направленной против беспокойного движения жизни. Но фраза «Смирно!» имеет более решительный и откровенный характер, соответствующий устремлениям значительно поправевшего с годами Самгина.

Знаменательно, что в третьем томе возглас «Смирно!» возникает в дни разгрома Московского восстания и опять связывается с мотивом тишины: «Было особенно тихо. Давно уже Самгин не слыхал такой кроткой тишины. И, без слов, он подумал: «Должно быть — кончено...» Тишина росла, углублялась, вызывая неприятное ощущение,— точно опускался пол, уходя из-под ног. В кармане жилета замедленно щелкали часы, из кухни доносился острый запах соленой рыбы. Самгин открыл форточку, и, вместе с холодом, в комнату влетела воющая команда: «Смирно-о!» (21, 98). Окрик «Смирно!» прямо сопоставлен с окончанием революционных бурь и наступлением «кроткой тишины», о которой мечтал Самгин.

И, наконец, в четвертом томе сам Горький, ставя «Смирно!» в ряд первых двух фраз-лейтмотивов, отмечает корни этого окрика, уходящие в далекое прошлое Самгина: «„Смирно-о!“ — вспомнил он командующий крик унтер-офицера, учившего солдат. Давно, в детстве слышал он этот крик. Затем вспомнилась горбатенькая девочка: „Да — что вы озорничаете?“ „А, может, мальчика-то и не было?“» (22, 140).

Фраза-лейтмотив «Смирно!», в достаточной степени насыщенная обобщенным содержанием, получает «право гражданства» рядом с двумя другими. И, в конце концов, перед 1917 годом, Самгин в своем желании найти «нечто твердое, у с п о к а и в а ю щ е е, найти какое-то историческое, объединяющее слово» выбирает «в метелице речей, слов» «простое солдатское: «Смир-рно!»» (22, 497—498).

Так, от стремления к абсолютной свободе индивидуалистическая личность приходит к утверждению необходимости подчине-

ния власти, которая штыками охраняет ее от революционного народа, ибо во имя своего покоя Самгины готовы превратить в тюрьму, «заморозить» весь мир [13].

Помимо фраз-лейтмотивов, в «Жизни Клима Самгина» существуют и сцены-лейтмотивы, или эпизоды с ярко выраженной символической окраской. Большинство их неоднократно отмечалось в критических работах: комната с поломанными вещами, альбом героев Великой французской революции среди ненужных вещей на чердаке дома Самгиных, сцена ловли сома и некоторые другие. Надо сказать, что круг подобных сцен значительно шире. Остановимся на одной из таких сцен, на эпизоде с расползающимися раками. В основе этой сцены, как и всегда у Горького, лежит вполне конкретное событие: пришел пьяный продавец раков, опрокинул корзинку, и «раки, грязненькие, суховато шурша, расползлись по полу» (19, 67). Но постепенно в восприятии Самгина эта бытовая картина обретает значение своеобразного символа. В его восприятии «беспокойные», «озорничающие» люди напоминают расползающихся в разные стороны раков: «В памяти на секунду возникла неприятная картина: кухня, пьяный рыбак среди нее на коленях, по полу во все стороны, слепо и бестолково расползаются раки, маленький Клим испуганно прижался к стене. «Раки — это Лютовы, дьякона́ и вообще люди ненормальные... Туробоевы, Иноковы. Их, конечно, ждет участь подпольного человека Якова Платоновича. Они и должны погибнуть... как же иначе?» Самгин почувствовал, что люди этого типа сегодня особенно враждебны ему. С ними надобно покончить. Каждый из них требует особой оценки, каждый носит в себе что-то нелепое, неясное. Точно суковатые поленья, они не укладывались так плотно друг ко другу, как это необходимо для того, чтоб встать выше их» (19, 470—471).

Неприязненное отношение к людям «беспокойной мысли» вскрывает одну очень важную черту самгинства: Самгин, провозглашая свободу личности, в сущности, имеет в виду свободу для с о б с т в е н н о й личности, но малейшее своеобразие в людях, малейшее их отклонение от обычных норм мещанского представления о «нормальной» личности вызывает в нем желание прикрикнуть на людей, выровнять их в одну линию, как выравнивает солдат унтер-офицерское «Смирно!».

---

[13] Пришибеевский окрик «Смирно!», напоминает то грозное «Цыц!», которое хочет крикнуть людям в 1917 году персонаж «Рассказа о герое»; в очерке «Монархист» Бреев во время революции 1905 года также выражает уверенность, что найдется «сильная личность», которая крикнет «озорничающим» людям: «Цыц! Я вам покажу, как надо жить!» (15, 305). Нетрудно заметить внутреннее родство этой мечты с самгинскими надеждами на солдатское «Смирно!», после которого наступит «кроткая тишина».

Необходимо отметить, что все те фразы или сцены, которые превращаются в лейтмотивы образа Самгина, содержат не а в т о р с к о е, а с а м г и н с к о е обобщение, т. е. обобщение, возникающее в восприятии Самгина. Когда Самгин после какого-нибудь важного эпизода вспоминает фразу «Да — был ли мальчик-то?..», это означает е г о скептическое отношение к факту. Горький подчеркивает, что «Клим любил такие поговорки» (19, 91), любил потому, что они в чем-то утешали его: «Мужик, с деревянной ногою, ловит несуществующего сома. Другой мужик недоверчиво спрашивает: «Да — был ли мальчик-то? Может, мальчика-то и не было?». В двух этих мужиках как будто было нечто а л л е г о р и ч е с к о е и у т е ш и т е л ь н о е. Может быть, все люди ловят несуществующего сома, зная, что сом — не существует, но скрывая это друг от друга?..» (20, 396).

Такую же «утешительную аллегорию» Самгин пытается увидеть и в возгласе горбатенькой девочки, и в унтер-офицерском командующем крике, и в случайной фразе: «Революцию хоронят», и в забытом, ненужном альбоме с портретами героев Великой французской революции, и в дворнике, пылящем метлой на политических заключенных, и в старичке у дома Пушкина, злобно швырнувшем камень под ноги рабочим в день кровавого воскресенья, и в том, что большевик Петр Усов слепнет, а Юрин умирает от чахотки и т. п.

Все эти самгинские «утешительные аллегории» играют в романе важную роль потому, что выявляют скрытую контрреволюционность Самгина. Но никакой абсолютной ценности они не имеют. Их функция не имеет ничего общего, например, с лейтмотивом «Дела Артамоновых», звучащим в повторяющейся песенке юродивого: «Потеряла кибитка колесо...».

Совсем иная, исходящая от автора аллегория скрыта в таких сценах, как сцена падения стены, эпизод поднятия колокола и затем эпизод со взломом хлебного магазина, сцена с грузчиком в красной рубахе и «озорниками» из народа и многие другие. В них скрывается не утешительная, а разоблачающая Самгина аллегория, в них звучит, все возрастая, мотив возмездия, исторической расплаты, которая ожидает Самгиных.

Наблюдения над художественными особенностями романа Горького, приведенные в данной статье, носят, разумеется, частный характер и никак не претендуют на осмысление всей сложности стилевой системы писателя. Но и в этих «частностях» отчетливо сказываются общие черты замечательного искусства Горького: его умение, подчинив любой элемент произведения задачам выявления типического содержания образа, насытить предельно конкретное, индивидуализированное изображение широким и обобщенным социально-философским смыслом.

П. А. Ревякина

О ПРИРОДЕ ДРАМАТИЧЕСКОГО КОНФЛИКТА ПЬЕСЫ «ДОСТИГАЕВ И ДРУГИЕ»

Пьеса Горького «Достигаев и другие» является оригинальным образцом социально-политической драмы и представляет большой интерес для изучения идейно-художественного своеобразия последнего этапа драматургии Горького. В этой пьесе некоторые очень существенные стороны горьковской драматургии советского периода воплотились в наиболее чистом, законченном виде.

Новаторские тенденции пьесы связаны с новизной лежащего в ее основе конфликта. Это привело к обогащению драматургического мастерства писателя, к овладению такими новыми приемами, которые расширили жанровые границы драматического произведения и существенно изменили само понятие драматургической формы.

В 1932 году Горький писал А. Н. Тихонову: «Я исхожу из убеждения, что в нашу эпоху, в наших своеобразных условиях театр должен взять на себя сугубо педагогическую обязанность искреннего, настойчивого, неутомимого проводника культуры в массы, обязанность возбудителя ее классово-революционных эмоций.

В прошлом — поставщик однообразных зрелищ семейных драм, индивидуальных коллизий,— театр наших дней должен с предельной ясностью обнажить социальные мотивы этих драм и коллизий» (30, 231).

Требование отчетливой социально-политической устремленности явилось программным для Горького в области драматургии и театра. Это требование он выдвигал также и перед всем советским искусством.

1

Открытая и боевая политическая направленность составляла главнейшую особенность художественного метода Горького-драматурга. Но характер разработки политических тем не был одинаковым в разные периоды творческого развития писателя.

Пьесы Горького об интеллигенции — «Дачники» (1904), «Дети солнца» (1905), «Варвары» (1905) — были исключительно остры и современны в эпоху первой русской революции. Главные герои этих пьес выступают представителями идеологии определенных классов, их судьбы обусловлены социально, но раскрываются эти судьбы по преимуществу в кругу более или менее частных событий, вне органической и отчетливо данной связи со всем историческим потоком жизни.

Любая из пьес данного периода несет в себе политическое содержание той эпохи, в которую она появилась, а действие во времени в ряде случаев переносится в другой исторический период. Так, в «Детях солнца» описаны события, относящиеся к холерному бунту 1892 года.

В первых пьесах Горького решающие исторические силы еще редко вторгаются в действие, определяя его развитие. Например, в борьбе с «дачниками», оторвавшимися от народа и враждебными ему, сами представители демократических низов не принимают непосредственного участия. Главные герои пьесы «Дачники», проникнутые узко эгоистическими желаниями и стремлениями, разоблачаются вне их взаимоотношений с представителями народа. Дачный сторож Пустобайка называет дачников бесполезными людьми, которые появляются на земле только для того, чтобы насорить, а потом исчезают, как дождевые пузыри. Но глубокий обобщающий смысл своих слов сторож не осознает. Значение его слов раскрывается лишь в подводном течении пьесы.

По способам построения и развития общественно-политических конфликтов горьковские пьесы об интеллигенции являются скорее социально-психологическими, чем собственно социально-политическими драмами. Это нашло выражение прежде всего в особом подходе к решающимся в них социальным проблемам. Характерные заглавия этих пьес — «Мещане», «Дачники», «Дети солнца», «Варвары» — отражают в себе гуманистическую оценку представителей буржуазного общества. И это не является случайным. Пьесы показывают, что буржуазные интеллигенты, претендующие на роль носителей культуры и прогресса,— всего лишь «маленькие, нудные людишки», «мещане», «дачники», «варвары», «дети солнца», оторвавшиеся от народа. И вместе с тем оценка буржуазной интеллигенции с

гуманистических позиций несет в себе огромное социально-философское содержание, так как является обобщением опыта социального поведения буржуазной интеллигенции в отношении к народу и революции.

Общеизвестно, что постановки первых пьес Горького на сцене вызывали огромный общественный резонанс и нередко сопровождались революционными демонстрациями. Но были постановки и совсем другого рода. Например, Художественный театр в 1905 году, в самый разгар революции, истолковал пьесу Горького «Дети солнца» в плане чисто гуманистическом. Думается, что основание для такого истолкования пьесы заключалось и в ее содержании. Не обладай пьесы Горького огромным богатством философско-гуманистического содержания,— они не могли бы быть предметом подобных интерпретаций. Однако подобного рода толкование социально-психологических драм Горького было, в сущности, явно односторонним. Драматургия Горького требовала к себе иного подхода, отвечающего ее новаторскому строю.

Внутренний строй ранних социально-психологических пьес Горького определяется борьбой между героями, вызванной острейшими общественными вопросами. Именно эта принципиальная основа горьковской психологической драмы ведет ее к сближению с драмой социально-политической в собственном смысле слова.

Интересно отметить, что Горьким в социально-психологической драме применяются подчас своеобразные и во многом новые способы построения. Ярким примером тому может служить пьеса «Дети солнца». В развитии действия пьесы важное место занимают сцены с участием представителей народа. Абстрактный спор «детей солнца» об истинной красоте, гуманности, труде и смысле жизни сопровождается показом событий народной жизни, которые сами по себе выносят приговор беспочвенности и отвлеченности позиции Протасова. Для построения действия пьесы в целом характерно то, что оно развертывается на фоне широких общественных событий. Этот фон дан еще в некотором отдалении, но даже как своего рода «сопровождающая параллель» он определяет общий ход сюжета, намечает вехи и узлы развития событий, является в известном смысле реальным планом действия.

Вторжение этого активного общественного фона в рамки психологической драмы, обычно ограниченной переживаниями в относительно замкнутом кругу событий, и составляет новаторскую особенность горьковской драматургии.

От новаторства внутри старого жанра социально-психологической драмы Горький идет к созданию нового жанра социально-политической драмы. Именно поэтому принципиальное

значение в развитии творческого метода Горького-драматурга имело создание пьесы «Враги». Это первая драма Горького социально-политического характера в собственном смысле.

В основе пьесы «Враги» (1906) — социально-политический конфликт пролетариата и буржуазии на определенном историческом этапе. События, отраженные в этой пьесе, типичны для эпохи подготовки революции 1905—1907 годов, явившейся прологом будущей решающей борьбы антагонистических классов, «генеральной репетицией» пролетарской революции [1]. В соответствии с этой исторической обстановкой и развивается действие пьесы. Рабочие в ней терпят поражение. Но, несмотря на это, они побеждают моральной силой своей сплоченности, преданностью «товарищескому делу» борьбы за социализм.

Действующие лица делятся на два непримиримых лагеря, которые разъединены открытыми социально-политическими противоречиями. Каждый персонаж пьесы действует в соответствии с классовыми интересами своего лагеря. Личные и случайные взаимоотношения, связывающие представителей различных лагерей, строятся на основе их классовых взглядов и сводятся в конечном итоге к политическим разногласиям, существующим между этими антагонистическими лагерями в целом.

Для конфликта «Врагов» особенно значительным является следующий момент. В пьесе изображаются события, происходящие на одной конкретной фабрике — на фабрике Скроботовых и Бардина. Действие строится на частном событии. Но частное событие раскрывается в своей глубокой социальной значимости, в свете общих классовых противоречий. Однако, несмотря на то, что пьеса безусловно отражает конкретно-историческую обстановку эпохи первой революции, историзм ее в какой-то мере ограничен. В период первых решительных классовых боев пролетариата Горький не ставил перед собой задачи (да и не мог еще, очевидно, решить ее) раскрыть отдельное, пусть острое и характерное, столкновение на фоне всего исторического процесса того времени, в неразрывной временной связи с прошлым и будущим. Тем не менее существенные особенности нового жанра социально-политической драмы в пьесах, завершающих первый этап творчества Горького-драматурга, определялись достаточно отчетливо. В этих пьесах даны первые «пробы» изображения социально-политических связей действующих лиц и разработана роль общественного фона событий как нового действенного драматического элемента.

---

[1] В. И. Ленин. Сочинения, т. 31, стр. 11.

Пьесы Горького 1908—1915 годов продолжают традицию философско-гуманистических обобщений, свойственную первым его драмам. И в то же время их гуманистические обобщения содержат и новые черты: они гораздо теснее связаны с конкретной социально-исторической почвой. Это особенно ощущается в пьесе «Последние» (1908). В «Последних» время действия, послереволюционная эпоха, имеет важное и глубоко принципиальное значение. Сюжет пьесы неразрывно связан с конкретными обстоятельствами определенной исторической эпохи. То, что совершается в семье Коломийцевых, является не отдельным частным происшествием, а следствием крупнейших общественных событий, еще свежих в памяти действующих лиц пьесы. Настоящее осознается в ней в своей зависимости от прошлого. В пьесе «внутрисемейные» дела Коломийцевых связаны с более широким кругом общественных событий, которые хотя и происходят за пределами сценической площадки, но тем не менее определяют все, происходящее на сцене. Благодаря этому увеличивается и сфера действия самой пьесы.

Такова одна из существенных особенностей социально-политической драмы, получившая свое развитие в дальнейшем творчестве Горького.

2

Новаторские черты содержания и формы социально-политической драмы, найденные Горьким в дооктябрьский период, широко развернулись в его пьесах советского времени. И это прежде всего относится к пьесе «Достигаев и другие».

Конкретно-исторический характер конфликта, лежащего в основе этой пьесы, опирается на изображение исторической победы пролетариата в Октябре 1917 года, в дни «последнего решительного боя».

Всемирно-историческая значительность темы Октябрьской революции требовала освещения широчайших горизонтов всей картины борьбы, ее исторической перспективы. Так зарождается у Горького замысел большого философско-исторического цикла пьес об Октябре — «Егор Булычов и другие» (1931) и «Достигаев и другие» (1932) — о том, что предшествовало революционному взрыву и что за ним последовало. «Достигаев и другие» — средняя часть этого цикла, как бы связывающая первое звено его с последующим. Поэтому существеннейшей чертой пьесы является изображение в ней острого столкновения исторического прошлого с настоящим и раскрытие перспективы будущего.

Время действия пьесы определенно и ограничено. Это период от июля до октября 1917 года. Но, по существу, социальные

сдвиги эпохи пролетарской революции не только не стабилизируются с победой народа, а еще будут иметь длительную историю. С учетом этого будущего и раскрывает Горький в пьесе классовую борьбу. Положив в основу действия пьесы важнейшие исторические процессы эпохи Октябрьской революции, Горький, однако, меньше всего стремится к хронологически последовательному воспроизведению исторических событий. Драматург не изображает подробно путь буржуазной контрреволюции, но классовая контрреволюционная сущность буржуазных партий всех мастей и их историческая обреченность обнажена им достаточно ясно. Горький, например, не показывает всей истории борьбы большевиков с эсерами или меньшевиками, но суть этой борьбы, результаты ее отчетливо видны по процессу революционизации и большевизации народных масс, раскрытому в пьесе.

Подлинный историзм пьесы заключается в том, что в ней разрешаются ключевые вопросы эпохи, что события и процессы революции даны в глубочайшей исторической перспективе. Это придает пьесе характер философско-исторического обобщения.

В пьесе «Достигаев и другие» борющимися сторонами, силами, вступающими в столкновение, являются народ, новый хозяин жизни и капиталисты, старые хозяева жизни. Одни — Достигаев, Нестрашный, Губин, Мелания — борются за «мое», т. е. за власть буржуазии, другие — Рябинин, Лаптев, Донат, Глафира, Тятин — борются за «наше» — за власть пролетариата.

Изображение победы *всего народа* в рамках большого исторического события вызывает необходимость широко раскрыть классовую борьбу эпохи в ее многообразных формах. Это определяет эпический характер сюжета пьесы [2], своеобразие и новизну ее социально-политического конфликта.

Уже завязка и развязка действия определяются не случайными, а важнейшими политическими событиями, имевшими значение исторических вех в общем течении революции. Действие пьесы начинается в дни июльского кризиса и заключается моментом Октябрьского переворота, т. е. завязкой и развязкой действия пьесы служат поворотные события исторического характера. При этом, так как и начало и конец действия связаны с событиями, происходящими не на сцене, а за сценой, то само понятие завязки и развязки несколько изменяет свой смысл. Кроме того, события, определяющие начало и конец действия, сами по себе являются протяженными, исторически включенными

[2] Термин эпический имеет два значения: 1) повествовательный, 2) эпопейный. В данном случае имеется в виду второе его значение. Речь пойдет в дальнейшем, конечно, не об эпопее во всем объеме этого обширного понятия, которое, по своей специфичности, не переносится на произведение драматургии, а об элементах эпичности.

в день других. Поэтому ни одно из них не может протекать изолированно. Каждое одновременно что-то и кончает, и начинает. Благодаря тому, что узловые моменты действия строятся на основе широких связей с другими событиями, действие пьесы не имеет той завершенности, которую мы наблюдали, скажем, во «Врагах», где основу сюжета составляет отдельное событие, хотя и обусловленное общими классовыми закономерностями, но отграниченное от широкой картины эпохи.

Пьесу «Враги» можно рассматривать как социально-политическую драму «малой формы». Напротив, «Достигаев и другие» предстанет как образец жанра социально-политической драмы «большой формы».

Конкретные события, происходящие в пьесе «Достигаев и другие», являясь частью более общих, тесно с ними соотносятся. Они, при всей своей конкретной неповторимости, в то же время имеют значение широких обобщений, что составляет своеобразие и особенность пьесы. Благодаря этому она обладает огромной емкостью драматургической формы, особой интенсивностью, насыщенностью всех своих элементов.

Именно к отражению только что указанных особенностей пьесы «Достигаев и другие» стремился Художественный театр при постановке пьесы в 1938 году. Режиссура МХАТа правильно добивалась раскрытия социально-политической основы сквозного действия пьесы. «Задача режиссуры заключалась в том,— писал Л. М. Леонидов,— чтобы действующие лица несли с собой и в себе атмосферу улицы, атмосферу общественно-политических событий, происходящих в стране» [3]. Это и являлось, по его мнению, источником «громадной действенной насыщенности произведения Горького», его «огромного темперамента и политической страстности» [4].

Отсюда вытекает и своеобразная структура сюжета пьесы, на которую также указывал Л. М. Леонидов: «Идет последний и решительный бой. Но все явления борьбы, кроме заключительной сцены, происходят вне сцены, за кулисами» [5]. Здесь правильно выделено наличие в действии пьесы очень важного плана *засценического действия*, движущего всеми событиями пьесы.

В беседах с актерами, участвовавшими в постановке пьесы, Л. М. Леонидов обращал их внимание на эту особенность.

«Надо сказать,— говорил он в одной из бесед,— что такого действия, как мы понимаем,— в этой пьесе мало. Его надо уло-

[3] «А. М. Горький „Достигаев и другие“». К 40-летию Московского ордена Ленина Художественного Академического театра Союза ССР им. М. Горького. М., изд. музея МХАТ, 1938, стр. 14.

[4] Там же, стр. 15.

[5] Там же, стр. 14.

вить. Оно, конечно, есть. Я все докапываюсь до его зерна и до сквозного действия, потому что оно должно быть. Между прочим, Достигаев говорит: «Жили мы жизнью за счет дураков, но перебили дураков на войне, а которые остались, поумнели, просятся к нам в долю, в компанию, в компаньоны». Вот около этого где-то находится зерно.

Значит, здесь пьеса может быть о чем? О новом хозяине, о новой жизни. Не так здесь — действующие лица, как действующие обстоятельства. Все действие, может быть, происходит за сценой, а на сцене действующие лица только ждут. Сквозное действие пьесы — есть ожидание. Когда говорится об ожидании — говорится о томительном, о мучительном ожидании. Слово «ожидание» очень действенно. Когда мы приступим к работе, мы будем говорить о том, что все ждут: купцы ждут одного, большевики ждут другого, духовенство ждет третьего,— все ждут, все настороже, все прислушиваются, все об этом говорят. Если мы это сумеем вытащить оттуда и перенести сюда, в зрительный зал, то я думаю, что в этом зарыта собака пьесы» [6].

События огромной исторической, эпохальной важности определяют в конечном счете и все происходящее в городе, где развертывается действие пьесы. Страхи и метания в медвежьих купеческих углах, и бунт-возрождение Таисьи, и самоубийство Антонины, и философия приспособления Василия Достигаева, и «преображение» (тоже приспособление) бывшего юродивого Пропотея — не случайны. Грозное дыхание «улицы» поднимает из темного угла ветхозаветную старуху Чугунову, наводящую ужас на окружающих; его поневоле чувствует даже Ксения Булычова, которой кажется, что «все не на своем месте. Как перед праздником — уборка... Или на другую квартиру переезжать собрались» (18, 160).

Вся пьеса Горького построена на том, что за действующими лицами стоят «действующие обстоятельства», определяющие события. Эти обстоятельства — за сценой, но каждое действующее лицо в пьесе подчинено их воле.

События первого акта, происходящие в купеческом клубе, где купцы дерутся и мечутся, не зная, что делать, не имеют прямой, непосредственной связи с событиями второго акта, как и события второго акта с событиями третьего. Но между ними — последовательность глубокой исторической связи, их объединяет процесс ожесточенной классовой борьбы в момент величайшей мировой революции.

---

[6] Стенограмма беседы Л. М. Леонидова по вопросу о постановке пьесы Горького «Достигаев и другие», 10 ноября 1937 года, стр. 7—8.— Стенограммы бесед и репетиций по пьесе «Достигаев и другие» в пяти томах, т. 1 (Архивные материалы Музея МХАТ).

В чем же основное «действующее обстоятельство» пьесы «Достигаев и другие»?

На протяжении первых двух актов все сценическое действие сосредоточено вокруг вопроса о растущих силах революции, о большевиках и революционном народе.

Игуменья Мелания говорит: «Душевная-то муть снизу поднимается...» (18, 148). Достигаева волнует вопрос: «Допустим, Перфиша, что глотки мы заткнули, живот мужику набили туго, а — что делать с теми, у кого мозги взболтаны? Вот вопрос» (18, 149). Нестрашный тоже обеспокоен: «Есть у меня догадочка, что Лениным да большевиками кадеты пугают нас. Расчетец у них такой —пугать» (18, 135). Ленина и большевиков, «душевной мути» боятся Мелания и Нестрашный. Этот страх и классовое предчувствие, что опасения не напрасны, заставляют Василия Достигаева «соображать», «сопоставлять», «приспособлять».

Во втором действии Горький показывает настоящего большевика Рябинина, а в бунте Таисьи — конкретный пример той «душевной мути», которая неотвратимо поднимается снизу против всех представителей светского и духовного деспотизма — Меланий и Нестрашных. Достигаев прощупывает своего врага, соображает, как сладить с Рябиниными, которых «тысяч пяток, десяток»: «...не схватишь. А вот, если ножку им подставить на крутом-то пути... на неведомой дороге?» (18, 171).

Действие третьего акта происходит в момент решительной схватки. На улице разыгрывается ожесточенная борьба. В доме Достигаева все находятся в ожидании ее окончательного исхода. Василий Достигаев стремится пока остаться вне схватки, надеясь потом «приспособиться» к тем нежелательным переменам, которые, как он это видит, неизбежны. Наконец, становится известно, что власть повсюду переходит в руки рабочего правительства. В доме Достигаева революционный отряд арестовывает Нестрашного и Губина, руководителей контрреволюционного заговора. Народная власть и здесь, в доме Достигаева, устанавливает свой революционный порядок.

Так тема революции, народной борьбы за новую власть образует сквозное действие пьесы, т. е. его движущую пружину.

О содержании сквозного действия не раз говорилось в нашей критике. Важно отметить, однако, что главная тема пьесы осуществляется многослойно, в различных и важных, дополняющих друг друга поворотах действия.

В первом акте пьесы раскрываются характерные моменты кризиса буржуазной власти. События происходят в купеческом клубе. В его кулуарах идут политические дебаты вокруг доклада комиссара Временного правительства Звонцова, «местного Керенского». Перед буржуазией во всей остроте

встал вопрос — что делать? Всем ясно что необходимы консолидация сил и решительные действия. Но все происходящее в первом акте показывает, что купечество неспособно ни к тому, ни к другому. Так обнаруживается «беспочвенность буржуазной контрреволюции» [7].

Развитие второго акта определяется другой стороной общей темы. Поднимающаяся революция несет гибель всему старому миру. Нарастание драматических событий во втором действии показывает «почвенность пролетарской революции» [8].

Наконец, третий акт раскрывает новый аспект единого сквозного действия. На первый план выдвигается достигаевская тема. Во весь рост возникает здесь фигура «приспособленца» Достигаева, одного из самых опасных врагов рождающегося в революции нового мира. Тема достигаевщины позволяет Горькому со всей силой подчеркнуть необычайную сложность борьбы за революционное изменение мира и ее принципиальный классово-непримиримый характер.

* * *

Каковы же основные структурные элементы действия пьесы «Достигаев и другие»?

Прежде всего, большую роль здесь играет засценическое действие.

Сущность засценического действия как важнейшего момента в развитии эпического сюжета многообразна.

Во-первых, засценическое действие — это «события улицы», «действующие обстоятельства», т. е. связь конкретных событий и персонажей пьесы с тем, что происходит в стране, с «последним и решительным боем» русского пролетариата.

Но засценическое действие — это не только «события улицы», к нему относятся и поступки действующих лиц пьесы, но происходящие не на сцене, а за кулисами. Можно сказать, что значительную часть своих важнейших поступков герои этой пьесы совершают именно за сценой. Так, в первом акте выступления Звонцова, комиссара Временного правительства, т. е. то, вокруг чего строится весь акт, происходят за сценой. Во втором акте поведение Рябинина непосредственно на сцене — лишь «приоткрытие занавеса», показывающее небольшую часть всей огромной по значению деятельности большевика, за которым неслучайно охотится черная сотня и которого Достигаев справедливо считает весьма серьезным врагом. Подготовка Нестрашным вместе с Меланией убийства местного руководителя большевиков Рябинина, а также разгрома Советов сосредоточе-

[7] В. И. Ленин. Сочинения, т. 26, стр. 12.
[8] Там же.

ны за сценой. Убийство Пропотея, покушение Звонцова на Рябинина, наконец, самоубийство Антонины — все эти значительные события пьесы также происходят за сценой.

Круг своих засценических действий имеет каждый персонаж пьесы, исключая, может быть, Ксению. Губин примиряется с Нестрашным за сценой. И это не случайный, а очень важный для него поступок: бывший городской голова объединяется со своим давним врагом для совместной борьбы против революции. Павлин агитирует за сценой, он обучает жулика — блаженного Пропотея контрреволюционным стихирам попа Иосифа. Шура Булычова разговаривает с Калмыковой, идет в Советы. Глафира постоянно выполняет какие-то поручения большевиков. Это тоже происходит за сценой. Не бездействует и Достигаев. Он о чем-то намеками договаривается с Варварой Звонцовой (недаром Нестрашный спрашивает у него: «Ты с нами или — с кадетами?»). Кроме того, известно, что он посещает митинги, на которых выступает большевик Рябинин.

Засценические события пьесы расширяют круг деятельности персонажей и включают их в поток решающих событий революции. Засценические поступки героев пьесы — это «перекидной мост», посредством которого действия героев пьесы смыкаются, связываются с «событиями улицы». Таков один из своеобразных структурных элементов эпического сюжета пьесы.

Широкая эпическая основа сюжета пьесы накладывает своеобразный отпечаток и на характер взаимосвязей действующих лиц. Между персонажами пьесы, даже непосредственно не сталкивающимися и не встречающимися, помимо их воли, только потому, что они оказываются участниками одного большого общественного процесса, образуются своего рода внутренние сцепления и связи. На общем фоне происходящего становятся действенно значимыми и сопоставления судеб различных лиц. Например, чрезвычайно весомым в пьесе является сопоставление жизненных путей Таисьи и Антонины. Непосредственно в пьесе они не сталкиваются. Да и что может быть общего между бедной девушкой, истерзанной и озлобленной «свинцовыми мерзостями» жизни, и рафинированной барышней из богатой купеческой семьи? Но в решающий момент Антонина вспоминает именно о Таисье.

В третьем действии пьесы происходит разговор Антонины с Глафирой. Антонина догадывается, что «начинается что-то серьезное». Она чувствует, что Глафира, как и Шура, тоже пойдет «туда» — к большевикам. Глафира, со всей страстью отдавшаяся новой жизни, вступившая на революционный путь, зовет и Антонину «посмотреть поближе на людей, которые верят и решают». Но Антонина к этому неспособна: у нее «нет того,

чем верят», как говорит она сама. В этом разговоре Антонина как бы случайно спрашивает у Глафиры о Таисье: «А где эта смешная монашенка?» Вот здесь и возникает чрезвычайно глубокая параллель судеб двух героинь. Участь обеих решается одним и тем же величайшим событием истории. Судьба Таисьи, как и Глафиры,— это судьба новых хозяев жизни, «которые верят и решают». Они представители будущего. Судьба Антонины, ее самоубийство, определена внутренней несостоятельностью и обреченностью ее класса.

В раскрытии и «организации» образов пьесы большую роль приобретает сложная система взаимодополнений и контрастов.

В многочисленной группе «старых хозяев жизни» — купцов, духовенства — все персонажи в известной степени дополняют друг друга. Образы этих местных «столпов» буржуазного мира глубоко индивидуализированы. В известном смысле, это характеры-антиподы. Самодур и хулиган Губин соперничает с властным, угрюмым, славящимся своей «тяжелой лапкой» Нестрашным. Не похож на них хитрец и «жулик» Достигаев.

В глубоко своеобразных и индивидуальных, отличных друг от друга характерах Губина, Нестрашного и Достигаева в яркой форме проступают именно их общеклассовые черты, единая для всех буржуазная природа — собственническая, эгоистическая, хищническая. Каждый из хозяев — будь то Достигаев, Губин или Нестрашный — выдвигает на первый план личные интересы в ущерб всем другим. Боятся друг друга, полны недоверия один к другому Губин и Нестрашный. Превыше всего ставит собственные интересы Василий Достигаев. Он ни на кого не надеется, «сам себе комитет». В последнем действии Нестрашный, пораженный отказом Достигаева, не желающего предпринимать какие-либо действия против революции совместно с ним и Губиным, а также известием о самоубийстве Антонины, недоумевает: «Как же это произошло? Жили-жили, строили дома, города, фабрики, церкви ... и — оказались чужие всем. И даже друг — другу» (18, 188).

К этому выводу приводит сама логика взаимоотношений хозяев старого мира, в котором человек человеку — волк. Глубокая рознь между людьми внутри буржуазного мира, пропасть, разделяющая и разъединяющая их, отсутствие человечности, грубость и жестокость обычаев, глубокое невежество и бескультурье — все эти, присущие изображаемой буржуазной среде особенности рельефно раскрываются в пьесе через взаимоотношения местных «столпов», замечательно дополняющих друг друга и отличающихся лишь внешне, а внутренне — глубоко родственных. Благодаря этому в пьесе возникает целостный образ класса капиталистов, находящегося в агонии и судорожно, но тщетно цепляющегося за жизнь.

Не менее важной является и система контрастов.

Например, очень интересно контрастное сопоставление образов Ксении и Глафиры во втором действии. Оно возникает всего лишь в одном разговоре, но оставляет след на всем действии. Глафира с ее пробудившимся горячим стремлением бороться против всего, что калечит, уродует, искажает жизнь и людей, противостоит Ксении, у которой умерли, окостенели все желания. «Из вас тоже душу вытравили»,— говорит Глафира.

Это на миг возникшее контрастное сопоставление Глафиры и Ксении является лишь звеном в общей цепи противопоставления жизненных судеб представителей старого и нового мира, раскрывающего гуманистический пафос пьесы. Горький-гуманист утверждает революционную борьбу пролетариата, в которой человек освобождается от пут угнетения, искажающих и уродующих его природу.

* * *

На первый взгляд в пьесе есть, казалось бы, странная особенность: в ней очень много действующих лиц, и почти все они в большей или меньшей степени персонажи эпизодические. В пьесе всего лишь два персонажа, которые проходят через все три действия. Это Василий Достигаев и его сын. Остальные или участвуют только в одном действии (Рябинин, Таисья, Бородатый солдат и др.), таких большинство (23 персонажа), или в двух действиях (таких меньшинство — 10 персонажей). Причем именно эти «преходящие» лица, т. е. действующие только в одном акте, несут в пьесе немалую, а порой и крайне ответственную идейную нагрузку. Так, в первом действии главная тема, тема беспочвенности и растерянности буржуазной контрреволюции, осуществляется в большой степени именно через «эпизодических» персонажей — Троерукова, Целованьева, Лисогонова, Бетлинга, Чугунову. Во втором действии главную роль рядом с Достигаевым играют Рябинин, Таисья, больше потом не появляющиеся на сцене. Наконец, в третьем действии своего рода центр пьесы образует образ Бородатого солдата.

Получается очень своеобразный ход развития сюжета. Действие переходит от одного героя к другому, подобно эстафете.

Другая отличительная особенность сюжетного построения пьесы заключается в том, что персонажи, играющие очень заметную роль в произведении, подчас никак не связаны между собой. Например, купцы из первого акта — с Рябининым и Таисьей из второго. Рябинин и Антонина — во втором и третьем актах, Антонина и Бородатый солдат — в третьем акте. Эти

лица не только не сталкиваются в своих частных интересах, но даже не встречаются друг с другом, порой ничего и не знают друг о друге.

Может быть, роль скрепляющей сюжетной нити выполняет Достигаев, проходящий через все акты? Безусловно, тема достигаевщины является очень весомой в пьесе, что и подчеркнуто в ее заглавии. Но все же образ Достигаева отнюдь не является той основой, на которой внутренне объединяются персонажи, а тем более он не выполняет роль «организатора» всех событий.

Как же может протекать развитие действия, когда писатель одних персонажей вводит в действие, а других выводит из него, так что они не имеют возможности даже увидеть друг друга «с глазу на глаз?». Почему смена лиц не мешает драматизму действия, а, наоборот, является условием его все более напряженного развития? Почему, казалось бы, эпизодические лица становятся звеньями неразрывной цепи сквозного действия? Где и в чем находится объединяющая их сила?

Ответ на эти вопросы лежит в природе широкого социально-политического конфликта пьесы. В основе сюжета, являющегося развитием подобного конфликта, находится не традиционная схема столкновений и борьбы ограниченного числа лиц, замкнутых в кругу индивидуально-личных симпатий и антипатий, а широкая социально-политическая логика и взаимосвязь событий и лиц. В этом главное качество сюжетного новаторства в социально-политических пьесах Горького. Эпический характер сюжета и сказывается в стремлении к максимально многостороннему охвату событий и явлений классовой борьбы.

Главным в развитии действия этой пьесы является то, что сюжет строится на множестве судеб различных героев.

Особенно массовый характер имеет первый акт. В начале действия купцы собираются вокруг священнослужителя, попа Павлина, потом на сцену выходит Губин, которого большинство или боится или избегает. Его сменяет та же группа купцов, собирающихся теперь вокруг бывшего губернатора генерала Бетлинга. Затем следует сцена, в которой участвуют помещик Зыбин, Елизавета Достигаева, любовница Бетлинга Жанна. Затем следуют друг за другом Мелания, Варвара Звонцова, Нестрашный и Мокроусов, Тятин и Звонцов. Потом на сцену вновь выходит группа купцов и Губин затевает драку. В самом конце появляется древняя старуха Чугунова со своими сыновьями. Таким образом, на сцене все время происходит калейдоскопическая смена лиц. Герои пьесы уходят и вновь возвращаются. Появляются все новые и новые лица вплоть до

самого конца акта. Кроме того, необходимо отметить, что почти все сцены происходят на фоне толпы, так или иначе участвующей в действии.

В основе конфликта пьесы лежат противоречия такого широкого общественного, принципиального классового порядка, которые привлекают интерес всех действующих лиц. Именно поэтому первое действие пьесы, состоящее из смены отдельных эпизодов, в то же время представляет единое целое. Каждое из действующих лиц — Павлин, Губин, Мелания — выступает со своими интересами, со своими думами и чаяниями, которые оказываются неотрывными от вопроса, волнующего класс собственников: «Что делать нам?» Все частные интересы героев складываются лишь как вариации единой темы. Благодаря этому всеобщее раскрывается многообразно.

Итак, в действии пьесы участвуют то одни, то другие лица, поток действующих лиц текуч и непрерывен. В известном смысле, можно говорить даже о «незамкнутом» круге персонажей. Для пояснения сравним, например, действующих лиц второго и третьего актов. Представителями широкого «народного» лагеря во втором действии выступают Рябинин, Лаптев, Донат, Тятин, Калмыкова, Шура, Таисья, Глафира. Но самую важную роль здесь играют Рябинин и Таисья. В третьем действии их-то как раз и нет. Сюда переходят из прежних героев только Глафира и Лаптев. Но главной фигурой народного лагеря третьего акта становится Бородатый солдат. Горький мог бы изобразить события последнего акта и с участием Рябинина и Таисьи. Участие Таисьи в третьем акте позволило бы показать нарастание классового самосознания масс по мере развертывания революции. Интересно было бы в момент завоевания власти увидеть и Рябинина. Это, кстати, создало бы и сквозную линию борьбы Рябинина, с одной стороны, Нестрашного и Достигаева — с другой. Ведь эта сюжетная линия существует в пьесе: Нестрашный организует покушение на Рябинина, Достигаев не случайно считает Рябинина своим главным врагом. Но в значительной своей части борьба протекает за сценой, за исключением одной стычки Достигаева с Рябининым. Сценическое воплощение этой линии борьбы позволило бы заострить сюжетные ситуации, эффектно подать финал. Горький не сделал этого.

Почему же Горький «заменил» Рябинина и Таисью Бородатым солдатом в самый решительный момент действия? Где причина того, что драматург отказался от построения последовательной, завершенной и замкнутой линии сюжета?

Дело в том, что Горькому важно по мере развития действия вовлекать в него все большее и большее количество людей, человеческих судеб. И выдвижение в конце пьесы, в самый

кульминационный момент, на первый план нового героя с особой яркостью подчеркивает эпические тенденции сюжета. В финал действия Горький включает судьбу человека из самых широких народных масс, образ максимального собирательного значения, являющийся в известном смысле крайней степенью обобщения. Бородатый солдат — это главный герой истории, главный герой революции, ибо ее творит народ. Выдвижение такого образа в финале действия на первый план подчеркивает, что развитие сюжета пьесы определяется закономерностями самого общего характера, поступью самой истории.

Итак, введение в действие множества эпизодических персонажей, «незамкнутый» круг действующих лиц пьесы основаны на особых принципах эпического сюжета. Общий поток исторических событий осуществляется через всех и каждого, поэтому эпический сюжет и строится на участии в нем множества действующих лиц. Чем большее количество лиц охватывает развитие действия и чем большее значение в нем имеют именно эпизодические лица — рядовые представители борющихся классов,— тем более всеобщим становится сам сюжет, тем с большей выразительностью в нем проявляются закономерности истории. Таковы важнейшие средства раскрытия и построения эпического сюжета. Благодаря *всеобщности сюжета*, происходит укрепление связи драматических коллизий пьесы с социальными событиями целой страны, сценическая картина пьесы расширяется до картины эпохи.

* * *

Эпический принцип является определяющим для всего замысла драматического цикла, охватывающего события переломной эпохи на протяжении длительного времени. Пьесы этого цикла мыслились Горьким как необходимые и важные звенья в изображении всей сложности исторического процесса. Внутренняя структура каждой из пьес должна была определяться многосторонним раскрытием отдельных узловых моментов в развитии революции.

В первой пьесе цикла «Егор Булычов и другие» поставлена задача разоблачения самих основ капиталистического общества.

Своеобразие пьесы заключается в том, что тема капитализма дана здесь не столько в плане конфликта классов, сколько в конфликте личности и класса, хотя этот последний конфликт возникает на фоне классовой борьбы и как ее отражение.

Егор Булычов, перед которым открылась внутренняя несостоятельность и гнилость основных устоев и принципов своего класса, выступает один против всех «других». Но разобла-

чая неправду старого, Булычов однако ничего не противопоставляет ей: новой правды, которую несет революционный пролетариат, он понять не может.

Тип Булычова, «выламывающегося капиталиста» — это признак внутренних противоречий буржуазного мира, это свидетельство начала конца всего буржуазного мира. Но настоящий конец ему несет не Егор Булычов, произносящий пророческие слова, что «погибнет царство, где смрад».

Во второй части цикла, в пьесе «Достигаев и другие», тема крушения капитализма ставится уже по-иному, как конфликт двух антагонистических классов. Как уже сказано, конфликт классов воплощается в этой пьесе во всеобщем, эпически широком сюжете борьбы, который строится на включении в него множества судеб и лиц.

В центре пьесы «Егор Булычов и другие» — один персонаж, а не ряд лиц. Линия Булычова во всех трех актах остается стержневой. Внутриклассовый бунт Булычова вместе с тем частично отражает главный классовый конфликт изображаемой эпохи. В силу этого развитие действия в пьесе определяется не только субъективными причинами — все бóльшим и бóльшим осознанием Булычовым несостоятельности своего класса и в связи с этим все бóльшим и бóльшим нарастанием его протеста, но и объективными причинами — нарастающей за стенами булычовского дома революцией.

Война и революция врываются в дом Булычовых. Протест Булычова является отзвуком и этих грозных социальных событий. Именно они обнажают перед Егором Булычовым язвы старого мира. Благодаря им Булычов видит и близость конца ненавистного ему мира Павлинов и Меланий, Достигаевых, Звонцовых и Башкиных. Поэтому тема войны в первом акте и тема революции во втором выступают важнейшими организаторами развивающихся в пьесе событий.

Вместе с тем, поскольку в пьесе главная коллизия эпохи оказывается отраженной частично, изображение сил революции не выступает на первый план. Большевики и революционный народ изображаются здесь как бы «издали», через посредство эпизодических фигур Лаптева и Доната. Так как герои из революционного лагеря не участвуют в борьбе Булычова со своим классом, т. е. в главном конфликте пьесы, то они представляют только своеобразный эпический фон, устанавливая связь действия пьесы с событиями за пределами булычовского дома.

Эпический фон, на котором развертывается борьба Булычова, говорит не только о приближении революции, но и оттеняет картину внутреннего разложения, внутренних противоречий в буржуазном лагере. Столкновения отдельных группировок

внутри буржуазного мира, в котором действуют волчьи законы («все против всех»), в данном случае показаны в борьбе за булычовское наследство. В пьесе не только Булычов восстает против всех «других» своего класса, но и класс (конечно, в лице отдельных своих представителей) выступает против Булычова.

Эпический фон в этой пьесе создается как через засценическое действие пьесы, так и через эпизодических персонажей. Булычов разоблачает одинаково и Меланию с Павлином, и Зобунову с Пропотеем, и Башкина, и Мокроусова. Борьба Булычова со всеми представителями своего класса, стоящими на различных ступенях социальной лестницы, дает возможность показать принципиальный характер его протеста. Но, в отличие от пьесы «Достигаев и другие», участие в действии эпизодических персонажей (противников Булычова в его же среде) не означает всеобщего характера конфликта и сюжета пьесы, а подчеркивает различные стороны того конфликта, в котором они-то как раз и не участвуют, т. е. конфликта Булычова со своей средой. Такова одна функция эпизодических персонажей в пьесе «Егор Булычов и другие».

Другую функцию выполняют эпизодические персонажи из лагеря революции: Лаптев, Донат. Через эти образы раскрывается главный конфликт эпохи. Благодаря этому действие пьесы становится многоконфликтным, события пьесы отражают нарастание Февральской революции.

Сделанные сопоставления дают основание для выводов о сходстве и различии сюжетов пьес «Егор Булычов и другие» и «Достигаев и другие». Сходство сюжетов этих двух пьес — в наличии эпического принципа в обрисовке событий. Отличие — в различном применении этого принципа. В пьесе «Егор Булычов и другие» действие движется борьбой личности на фоне широких социально-политических событий. Пьеса «Достигаев и другие» раскрывает непосредственно широкую эпическую картину социально-политической борьбы классов, развитие которой и определяет ход действия.

3

В глубине и широте социально-политических конфликтов драматургии Горького советского периода находит выражение своеобразие метода социалистического реализма на новом этапе творчества писателя. Новаторство в трактовке конфликта ведет к новаторству и в других элементах драмы.

В свое время Чехов сумел сделать драматически действенными детали жизненной обстановки своих героев. «Он (Чехов.— *И. Р.*),— писал В. И. Немирович-Данченко,— представлял себе людей только такими, как наблюдал их в жизни, и не мог

рисовать их оторванными от того, что их окружало: от розового утра или сизых сумерек, от звуков, запахов, от дождя... от миллиона мелочей, которые делают жизнь теплой»[9]. В пьесах Чехова впервые как бы заговорили сами вещи, окружающие людей. Тина мелочей, окутывающих героев, оказалась не нейтральным и немым фоном, а сложным, необходимым компонентом действия, который нередко передавал философско-обобщенный смысл простых событий, становясь «вторым планом действия».

Горький пошел значительно дальше. Он неизмеримо расширил жизненную обстановку своих героев, перенеся их из сферы обыденного, повседневного в сферу общественной борьбы. Горький показал людей, непосредственно вовлеченных в общественную борьбу, так или иначе задетых ею. Такой аспект деятельности героев позволил раскрыть обстановку, окружающую их, как активный общественный фон борьбы во всем его богатстве и многообразии. Это вызвало смещение границ между обстановкой действия и самим действием. Возникло понятие активного фона событий, т. е. «действующих обстоятельств», как неотъемлемого звена действия пьесы.

Новаторское своеобразие горьковской драмы в том, что это не только драма социальных типов, но и драма общественных событий и обстоятельств, приобретающих самостоятельное значение и смысл в действии.

Социальная драма нового типа раскрывает человеческое в связи с небывалыми по своей интенсивности общественно-историческими процессами, что вызывает огромное внутреннее напряжение действия. Это, конечно, ведет к активизации всех приемов драматического рода, к своеобразному увеличению удельного веса всех элементов пьесы. В драме получают развитие моменты не собственно драматического, а скорее описательного характера: фон действия, всевозможные сопоставления и ассоциации.

Драма большой формы движется к эпосу, к описанию, которое реализуется драматическими средствами. Такова сложная диалектика развития современной драмы.

Этот процесс расширения пределов драматического начался давно и был обусловлен в известной мере тем материалом действительности, какой попадал в поле зрения драматургии в различные исторические эпохи. Уже Чехов включил в круг драматического и обстановку действия, ранее бывшую лишь описательно-вспомогательным, добавочным моментом. Внутренняя структура драмы оказалась существенно измененной, так

[9] Вл. И. Немирович-Данченко. Из прошлого. М., ГИХЛ, 1938, стр. 21.

как было изменено отношение между моментом драматическим и описательным, действием и обстановкой происходящего. Эти изменения внутренней структуры драмы потребовали и театральных реформ. Вне режиссерского искусства было невозможно полноценное воплощение драм Чехова на сцене. Только с помощью новых сценически полноценных и действенных средств, через расширение сценических приемов, драматургия Чехова получила адекватное театральное воплощение.

В новую историческую эпоху, раскрывшую с особой глубиной социальные, политические и исторические связи отдельных фактов и событий, показавшую всеобщность проявления социально-политических закономерностей в судьбах человека, со всей необходимостью должны были выявиться новые возможности драмы. И здесь были весьма своеобразно использованы и продолжены завоевания Чехова в драматически действенном раскрытии внутренних связей и закономерностей, присущих явлениям действительности. Теперь «говорящими» стали не только вещи и детали обстановки, важным элементом действия предстал и весь исторический фон происходящего. Внутренние связи начали выявляться уже не средствами подводного течения, не подспудно, а явно и открыто: в широкой и всеобщей социальной обусловленности событий и поступков героев; в общности или различии их судеб, определяемых исторически.

Многие драмы Горького, подобно тому, как это было когда-то с драматургией Чехова, тоже не раз вызывали нарекания в недраматичности, описательности, хроникальности. В частности, не раз с этой точки зрения критиковалась пьеса «Достигаев и другие». Верное понимание глубокого, внутренне сосредоточенного драматизма тех социальных конфликтов, которые раскрывает эта пьеса, конечно, связано с широким, новаторским осмыслением понятий драматического и сценического, выходящим за пределы их старого и традиционного толкования. Именно так подходил в свое время к раскрытию особенностей пьесы Художественный театр. Это же стремление было характерным и для В. Люце, постановщика пьесы в Ленинградском Большом драматическом театре в 1933 году. В этой связи нам кажется небезынтересным следующее высказывание Люце:

«Если подходить к оценке его (т. е. Горького.— *И. Р.*) пьес с традиционным критерием «действенности», интриги, развития сюжета, то для такого традиционалиста его пьесы вряд ли окажутся пьесами. Пьесы Горького могут быть сыграны и замечательно играются на сцене. Но они своеобразны, весьма своеобразны по своему построению. Построение их родственно не той или иной драматургической системе или манере, оно

имеет свои корни в повествовательном опыте М. Горького, в его больших эпических полотнах — «Деле Артамоновых» и «Климе Самгине» [10].

* * *

Опыт Горького в области создания социальной драмы большой формы не является изолированным от общих путей развития советской драматургии. Для становления драматургии социалистического реализма в советскую эпоху характерны поиски большой монументальной формы, раскрывающей сложный процесс социальной ломки действительности на богатом и разнообразном жизненном материале.

Первые попытки реализации этих поисков были осуществлены в драматически слабых, рыхлых и калейдоскопично-описательных пьесах-хрониках. Это, например, было свойственно первым произведениям Вс. Вишневского вплоть до его «Первой Конной», где описательный материал еще не всегда претворен в лаконичную и интенсивную форму драматического действия, где события имеют часто иллюстративный характер. Но любопытно, что с самого начала эти опыты имели принципиальный характер. Аналогичные установки были показательны для всей полосы поисков «беспотолочной», «многоэпизодной», как говорили в 30-е годы, драмы с ее тенденцией к всестороннему изображению действительности.

Многие из молодых советских драматургов выдвигали тогда в качестве программного требование крупномасштабной широкой драмы, противопоставляя ее многоэпизодность, «беспотолочность» узкой камерности, которая якобы присуща обычной бытовой и психологической драме. Конечно, в этом требовании проявилось и левацкое, нигилистическое отношение к традициям, выразилась недооценка всего богатства и глубины русской драмы, изображавшей жизнь русского общества в глубоких социальных противоречиях, чуждой какой-либо камерности и замкнутости. Тем не менее стремление к созданию драмы большой формы было во многом новаторским, оно выражало требования времени. Об этом писал, например, и Луначарский, характеризуя поиски театра в 20-х годах:

«... Пролетариат, который, может быть, не отвергнет миниатюру во всех ее видах, тем не менее гораздо более заинтересован чуткими, четкими действиями, яркими переживаниями, могучими синтетическими образами. Ему в театре нужно то, чему в живописной практике соответствует плакат и, особенно, фрес-

---

[10] Владимир Люце. «Достигаев и другие» в БДТ им. М. Горького. Режиссерская экспозиция спектакля.— «Советское искусство», 1938, 14 ноября, № 52 (159).

ка. Он жаждет монументальности. Тут, очевидно, должна быть найдена середина, ибо монументальность, когда она становится немой, монументальность, дающая только еще контуры, не может удовлетворить новую публику или может явиться в искусстве только одной из форм. Есть многосодержательнейшая середина, дающая в монументальной форме живого человека, способная ухватить внутреннее, тайное, сложное, но в то же время глубоко значительное. Вот это-то и есть область театра» [11].

Новаторство советской драматургии в создании драмы большой эпической формы проявлялось в том, что в центр драмы ставились исторические судьбы народа и страны. На передний план выдвигался герой из народа, олицетворяющий народную массу. (Здесь нельзя не назвать, например, «Мистерию-Буфф» Маяковского.) Эти новаторские задачи молодой советской драматургии содержали в себе начало развития в ней тенденций эпичности. В разных формах Тренев и Погодин, Вс. Вишневский и Лавренев, Билль-Белоцерковский и Вс. Иванов воплощали в своем творчестве эту «жажду монументальности», стремление к которой составило яркую страницу истории советской драматургии.

Огромным достижением в создании социальной драмы большой формы были такие произведения второй половины 20-х годов, как «Любовь Яровая» Тренева, «Разлом» Лавренева, «Бронепоезд 14-69» Вс. Иванова, «Шторм» Билль-Белоцерковского.

Черты монументальности, эпичности в каждой из этих драм проявляются очень своеобразно.

Например, в пьесе «Шторм» многогранность изображения действительности находит выражение главным образом в том что действие пьесы не ограничено рамками какого-нибудь одного и отдельного события. В пьесе множество событий, целый водоворот их. В пьесе показано раскрытие контрреволюционного заговора, но не менее важны здесь и борьба с тифом, организация субботника, ликвидация мятежа в казармах и т. д. Место действия и действующие лица постоянно меняются. Почти каждый акт строится на контрастной смене картин с переносом действия из лагеря революции в стан врагов. В этом отношении очень ярко третье действие, первая сцена которого рисует коммунистический субботник, вторая происходит в казармах, охваченных контрреволюционным мятежом, а третья приводит зрителя в самый центр заговора против советской власти, на вечеринку к Шуйскому. В пьесе множество героев, особенно эпизодических, появляющихся на сцене всего один раз. Даже

[11] А. Луначарский. О театре и драматургии. Избранные статьи в двух томах, т. 1. М., «Искусство», 1958, стр. 332.

главные герои — Матрос, Председатель Укома — безымянны, чем подчеркивается их «массовый характер», то, что они герои самой массы.

Иное характерно для драмы Тренева «Любовь Яровая». Ее герои не только имеют свои имена, но и выписаны с гораздо большей точностью, детальной определенностью. При всем том она отличается эпичностью, которая с особой яркостью проступает в ее сюжете.

Этот вопрос подробно и интересно исследован в книге Е. Суркова «К. А. Тренев» (М., 1955).

Существенной чертой композиции пьесы «Любовь Яровая» является то, что она представляет, по словам самого автора, «многоколесный механизм». «Без помощи такого механизма,— говорил он,— тема народного движения и классовых столкновений в «Яровой» не могла бы получить убедительного и динамического развития» [12]. Пьесе в целом свойственна многоплановость, многоэпизодность, пестрота лиц и событий. В этой широте отражения жизни сам автор видел известное нарушение законов сценичности, которое он оценивал отрицательно. Он говорил о пьесе: «Я писал ее в деревне, в поле. Передо мной развертывались поля, огороды, за которыми я совершенно забывал подлинное место пьесы в театре. Когда я вспоминал о нем, я приходил в отчаяние: это поэма, повесть — что угодно, но не пьеса» [13]. Однако в этом нарушении сценической традиционности были черты новаторства, расширяющего условные пределы драматической формы.

Интересной особенностью пьесы «Любовь Яровая» является наличие как широкого сценического, так и засценического действия. Эпизодические герои в общем действии пьесы являются необходимыми частицами сложного целого. Об этом писал и Тренев: «В последней картине, убравши калейдоскоп лиц, я все же оставил толки о чуде и попа. Не то чтобы я ими слишком дорожил... а так как-то, рука не поднялась. Нравится мне, как поп убеждает Дуньку освободить автомобиль. Можно, конечно, похерить и Закатова (здесь) и все реплики о чуде, а дело его с Дунькой передать Елисатову, но это уже будет чуть жиже» [14].

Ощущение самим автором большой значительности эпизодических персонажей основано на том, что главной задачей в пьесе «Любовь Яровая» является раскрытие всей полноты изображаемой в ней исторической картины.

---

[12] Цит. по ст.: В. Владимиров. Из истории Малого театра.— «Октябрь», 1949, кн. 10, стр. 150.

[13] Цит. по кн. Е. Сурков. К. А. Тренев. М., «Советский писатель», 1955, стр. 235—236.

[14] Цит. по ст.: В. Владимиров. Указ. соч., стр. 150.

В связи с этим особый интерес имеет вопрос о функциональной роли отдельных образов в пьесе. Центральной фигурой пьесы является Любовь Яровая, образ которой представляет огромное художественное обобщение. Но, несмотря на это, ее образ нельзя считать ведущим в сюжете. В пьесе, утверждающей торжество революции, особое место принадлежит сюжетной линии, раскрывающей роль партийного руководства, и образу большевика Кошкина. Но не менее характерно для пьесы и то, что образ последнего дан скупо и кратко. Неразвернутость образа Кошкина рассматривалась как недостаток (например, Е. Сурковым в цитированной выше работе).

На наш взгляд, это не так. Своеобразное и особое положение Кошкина в сюжете, значительность этого персонажа и вместе с тем его неразвернутость, являются закономерными. Это уловлено, но до конца не раскрыто Е. Сурковым. Он пишет: «... та о п р е д е л я ю щ а я роль по отношению к судьбам других персонажей, которая несомненно принадлежит Кошкину в пьесе, проявляется главным образом о т р а ж е н н о, через судьбы лиц, так или иначе сталкивающихся с ним в процессе развертывания борьбы за город» [15]. Таким образом, идея партийного руководства оказывается раскрытой своеобразно, особыми путями и раскрытой вполне. Но сам образ партийного руководителя, комиссара Кошкина, не выдвигается на первый план, он стоит в ряду других образов. Такое положение одного из самых значительных персонажей определяется своеобразными закономерностями широкого эпического сюжета, который раскрывается прежде всего через всеобщность судеб множества героев, а не через исключительные судьбы отдельных лиц.

Черты эпической формы в пьесах «Бронепоезд 14-69» и «Разлом» наиболее ярко проявляются в своеобразной функции образов народной массы. Особенность действия «Бронепоезда» связана с тем, что в центре пьесы находится образ крестьянской массы, социально еще не дифференцированной, не расчлененной, во многом еще стихийной, но уже пробуждающейся к революционной сознательности. Форме этой пьесы свойственны черты плакатности, которые так характерны для агитационного театра первых лет Октябрьской революции. Народу в пьесе противопоставлен контрреволюционный лагерь. Действие развивается на контрастном чередовании сцен, происходящих то в одном, то в другом лагере.

Прием контраста является основным действенным средством построения этой пьесы. Именно благодаря ему действие приобретает яркую выпуклость, сосредоточенность, синтетическую

---

[15] Е. С у р к о в. К. А. Тренев, М., 1955, стр. 258

емкость. Контрастное сопоставление происходящего в двух враждебных лагерях с особой отчетливостью раскрывает закономерность победы народа и неизбежность гибели контрреволюции.

Интересной особенностью этой пьесы является и строгая последовательность развертывания на сцене всех ее значительных событий. Пьеса воспроизводит изображаемую действительность как бы буквально. Благодаря этому действие воспринимается как непосредственное зрелище, яркое и впечатляющее. Так проявляются черты эпичности в пьесе «Бронепоезд 14—69».

Новаторство пьесы «Разлом» основано на том, что она соединяет в себе как бы драму собственно психологическую с широкой картиной революционного движения, что и вносит в форму пьесы элемент эпичности. «Разлом» в семье Берсеневых, в среде интеллигенции раскрывается как исторический процесс всеобщего революционного «разлома». Огромным достижением Лавренева является образ матросской массы, сложной и противоречивой, охваченной процессом революционной перековки. Закономерности развития действия пьесы определяются соотношением двух его планов: широкого и узкого — событий «на улице», в матросской среде и тем, что происходит в тесной зависимости от них в семье Берсеневых. Обе эти линии сплавлены в пьесе, образуя сложное и целостное единство, совершенное по необычайному мастерству исполнения.

Неповторимое своеобразие отличает и эпический характер драматургии Вс. Вишневского. Программным для Вс. Вишневского было стремление к крупномасштабной, емкой драматургической форме. В одной из своих деклараций Вс. Вишневский писал: «Против настойчивого стремления вогнать трагедии нашего времени в узкие рамки я снова выдвигаю принцип широкого временного и пространственного раскрытия событий, массы и людей в массе. Надо показать их большими, широкими, полными страсти и трепета мазками. Волосяными акварельными кисточками сейчас ничего нельзя сделать, потому что в людях идут буквально «доменные» процессы» [16].

Вишневский развертывает свои произведения как широкие повествования, полные драматизма. Черты эпичности в его произведениях складываются не только из монументальности замыслов, но и из непосредственного введения в действие повествовательного элемента через образ Ведущего, рассказывающего о происходящем, разъясняющего события. И в то же время этот повествовательный элемент пьес Вс. Вишневского

[16] Вс. Вишневский. О нашей драматургии, о тематике революции, о новой пьесе.— «Театр и драматургия», 1935, № 9, стр. 21—22.

оказывается претворенным в драматический, так как в лучших образцах его драм Ведущий выполняет очень активную роль. Через него драматург стремится установить непосредственный контакт между действием и зрителем, сделать зрителя как бы непосредственным участником всего происходящего. Использование повествовательного момента оказывается здесь необходимым для интенсификации действенной основы драмы.

Пьесы Горького 30-х годов нельзя не рассматривать в связи именно с этим направлением советской драматургии, разрабатывавшим различные способы всестороннего изображения действительности. Не повторяя того, что было сделано советской драматургией в 20-е годы, Горький внес много существенно нового и оригинального в развитие формы большой, монументальной драмы. Он стремился в своих пьесах последнего периода раскрыть закономерные процессы действительности с подлинно философской глубиной.

Поиски новых возможностей драмы являются неотъемлемой частью новаторства драматургии социалистического реализма. С этим мы встречаемся и в передовой драматургии Запада.

Сюда нужно отнести, например, яркое и неповторимое в своем своеобразии явление — драматургию Р. Роллана, осуществляющую его идею народного революционного театра. Несомненно, что свое место в формировании новой драматургии в Германии занимает и театр Пискатора.

Оригинальную форму так называемой эпической драмы создал выдающийся драматург современности Б. Брехт. Понятие эпичности драмы в эстетике Брехта имеет особый смысл, не тождественный с выдвигаемым нами. Но в своей сущности эта драма основывается во многом и на тех же новых приемах действенности, которые свойственны советской драматургии и драматургии Горького, хотя ряд черт эпической драмы Брехта неповторимо своеобразен. Как и драматургия Горького, как и советская драматургия в целом, эпическая драма Брехта раскрывает с новой глубиной взаимоотношения классовой, общественно-исторической среды и человеческих поступков, единство частных и общих судеб.

Сюжеты драм Брехта грандиозны, обширны, эпичны. Они не умещаются в обычное сценическое действие. Недаром, многие драмы Брехта никогда не игрались полностью, так как их исполнение не могло бы уложиться в один вечер. Эпически спокойное повествование о событиях в пьесах Брехта ставит себе задачей раскрытие всего драматизма связей личных судеб простых и великих людей с общественными и историческими условиями их деятельности. Ведь именно этим объясняется развернутость построения и «Жизни Галилея», и драмы «Матушка

Кураж и ее дети». Воздействуя на сознание, на мысль зрителей, Брехт стремится убедить их объективностью драматической картины, показанной широко и детально.

Итак, эпическая драма характеризуется более широкой социальной обусловленностью поступков человека, чем предшествующая драма. Она по-новому раскрывает взаимоотношения элементов собственно драмы и эпоса внутри драматической формы, раздвигая ее пределы, выявляя новые возможности в развитии современного драматического искусства.

А. А. Тарасова

РАБОТА ГОРЬКОГО НАД ТЕКСТАМИ РАННИХ РАССКАЗОВ

(Подготовка собрания сочинений в издательстве «Книга». 1923—1927 годы)

Горький был строгим и взыскательным редактором собственных произведений. Опубликовав произведение, писатель обычно не прекращал работы над ним, внося изменения, совершенствуя его при подготовке новых изданий. Редакторская работа Горького начинается еще в 90-е годы прошлого столетия и с тех пор сопутствует творческой деятельности писателя. Но есть периоды, когда одновременно редактировались все или большинство созданных произведений. Это обычно связано с подготовкой собрания сочинений, сборников и других крупных изданий. Однако вовсе не каждое издание предварялось большой и серьезной авторской правкой. Существуют более глубокие причины, объясняющие, почему Горький предпринимал одновременную редактуру почти всех произведений. Такие исправления связаны с эволюцией стиля писателя и возникают, как правило, на рубеже старых и новых творческих требований.

Так, конец 90-х — начало 900-х годов являются переходным периодом для Горького, когда он поднимается на качественно новую ступень творчества. И именно в этот период писатель неоднократно обращается к редактированию своих произведений. Он приступает к работе уже в 1898 году при подготовке первого избранного собрания «Очерков и рассказов», продолжает ее в 1899 году, осуществляя второе издание этого сборника в том же издательстве С. П. Дороватовского и А. П. Чарушникова, и в 1900—1902 годах, готовя «Рассказы» в издательстве т-ва «Знание». Редактирование ранее созданного явилось как бы своеоб-

разным итогом, который подводил писатель своему творчеству, вступая в его новый этап [1].

В 1922 году Горький редактирует почти все созданное им в течение 30-летнего писательского труда, подготавливая первое послеоктябрьское собрание сочинений в берлинском издательстве «Книга». И опять эта тщательная и чрезвычайно большая работа предшествует новому этапу в творчестве Горького, открываемому замечательным созданием выдающегося мастера — романом «Дело Артамоновых».

Работа писателя над собранием сочинений в издательстве «Книга» может быть детально изучена благодаря тому, что в Архиве А. М. Горького сохранился оригинал набора издаваемых томов с правкой автора. Печатной основой для них послужили I, II и III тома «Рассказов» Горького десятого издания «Знания» (1908, 1911, 1921 гг.). Редакторская работа Горького 1922 года не одинакова в отношении отдельных произведений. Правка ранних рассказов и первых романов — «Фома Гордеев» и «Трое», — несмотря на то, что они редактировались в 900-х годах, очень большая. Своеобразный характер носит правка романа «Мать» и хронологически близких к нему рассказов периода революции 1905—1907 годов. Исправления в сборниках «По Руси», «Сказки об Италии», в повести «Хозяин» и других произведениях 10-х годов немногочисленны, хотя некоторые из них правились в 1922 году впервые.

В данной работе мы ограничиваем свою задачу анализом редакторской работы Горького над рассказами 90-х — начала 900-х годов. Нами зафиксировано около четырех тысяч исправлений, внесенных автором в тексты рассказов. Систематизация этих исправлений позволила установить ряд редакторских приемов Горького.

Характер исправлений в ранних редакциях и правка 1922 года различны. Принципы редактирования определялись основными художественными требованиями Горького в каждый период и отражали эволюцию стиля писателя.

1

Исправления 1922 года наслаивались на правку Горького ранних лет. И прежде чем приступить к анализу редакторской работы писателя 1922 года, необходимо уяснить, какой характер носит правка конца 90-х — начала 900-х годов? В целом ря-

[1] Значительной была авторская правка произведений при подготовке собрания сочинений издания «Жизнь и знание» (1914—1916). Это издание является продолжением «знаньевского» и начинается с X тома. Редакторская работа Горького представляется здесь не столько принципиально новой, сколько завершающей работу 1902 года.

де произведений редактирование шло по линии усиления их идейного звучания, более смелого и яркого выявления революционного содержания. Именно в эти годы возникает вторая редакция «Песни о Соколе». Подготавливая ее к изданию в «Очерках и рассказах» 1899 года, Горький лирическую концовку первопечатного текста превращает в подлинно революционный гимн «безумству храбрых». Ряд других изменений и дополнений, внесенных в текст «Песни о Соколе», подчеркивает политический смысл образа Сокола, общую революционную настроенность произведения [2].

В том же направлении идет работа над «Песней о Буревестнике». Из первоначального: «Ждите! Скоро грянет буря!» (в рукописном тексте «Весенних мелодий») — рождается страстный, призывный клич: «Пусть сильнее грянет буря!» [3].

Переработка Горьким ряда произведений показывает явную тенденцию автора активизировать своих героев, наделить их чертами борцов. Интересные в этом отношении наблюдения провела Н. П. Белкина [4]. Сличая текст одной из песен чабана, входившей в сюжет «Валашской сказки», напечатанной в «Самарской газете» 1895 года, с текстом той же песни, но переработанной Горьким в самостоятельное произведение — «Легенду о Марко» (1901), Н. П. Белкина установила, что образ Марко значительно изменился. Теперь это не влюбленный юноша, который повесился от тоски по любимой, но сильный и мужественный человек. В новой редакции мотив безысходной любви сменяется нотами протеста, которые и рождают заключительные строки произведения:

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

эти строки завершают небольшую красивую легенду философским обобщением, как бы открывающим одну из основных и решающих тем всего горьковского творчества — тему Человека и мещанина.

При авторедактировании «Челкаша» также ведется работа над углублением идейного содержания произведения, его образов. Н. Л. Бродский, исследуя творческую историю рассказа, указывал, что редакция 1903 года (4-е издание «Знания») содержит существенную правку автора. Горький сокращает рас-

[2] Подробный анализ творческой истории «Песни о Соколе» см. в статье С. Д. Балухатого «Песня о Соколе» («М. Горький. Материалы и исследования», т. III. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1941).

[3] «Жизнь», 1901, № 4, стр. 323.

[4] Н. Белкина. В творческой лаборатории М. Горького. М., «Советский писатель», 1940.

суждения Челкаша о благах деревенского житья, устраняет мотив сожаления героя о своем крестьянском прошлом, вычеркивает все, что могло прозвучать, по словам исследователя, «авторской агитацией за „преимущества" крестьянской жизни» [5]. Фигура босяка становится более типичной, идея рассказа более четко выраженной. Однако, справедливо отмечая серьезную работу Горького над рассказом, Н. Л. Бродский необоснованно считает эту работу лишь восстанавливающей первоначальный текст рассказа, который якобы был изменен редактурой В. Г. Короленко. В критике указывалось на несостоятельность этой точки зрения, не подтвержденной какими-либо документальными данными и, напротив, опровергаемой заявлением самого писателя. В ответ И. Груздеву на специально заданный им вопрос о судьбе рассказа, Горький писал: «... кажется мне, что Короленко не правил „Челкаша" а только посоветовал мне выбросить сцену: Челкаш наблюдает игру уличных детей, что я и сделал» [6].

Представляется более правильным предположение, что мотив, устраняемый Горьким в 1903 году, присутствовал в первой публикации и что факт его устранения свидетельствует об идеологическом росте писателя к началу 900-х годов [7].

Тщательная работа над главными образами и основным конфликтом рассказа «Супруги Орловы» ведется Горьким при подготовке 2-го издания «Очерков и рассказов» [8]. Значительные исправления, внесенные в рассказ, представляют несомненный интерес для выяснения характера правки ранних лет.

Уже в первоначальном виде [9] рассказ представлял ярко написанную трагическую историю сапожника Григория Орлова, от пустоты и скуки жизни превратившегося в пьяницу и бродягу. Продолжая работу над образом Орлова, Горький в издание

[5] Н. Л. Бродский. Работа А. М. Горького над «Челкашом» «Горьковские чтения», т. I, М.— Л., Изд-во АН СССР, 1940, стр. 86.

[6] Илья Груздев. Короленко и Горький. Горьковское издательство, 1948, стр. 24.

[7] Нужно отметить, что упомянутая статья Н. Л. Бродского, при интересных конкретных стилистических наблюдениях, содержит еще одно ошибочное утверждение. Исследователь устанавливает три редакции рассказа: 1-я в журнале «Русское богатство», 1895, № 6; 2-я — в полном собрании сочинений А. М. Горького, изд. А. Ф. Маркса, 1917; 3-я — в собрании сочинений изд. «Книга», 1923. Ошибка Бродского, во-первых, в том, что, по вышеизложенным причинам, он не считает самостоятельной редакцией 4-е издание «Знания» (1903), во-вторых, многочисленные исправления стилистического характера, сделанные Горьким еще в 1899—1903 годах, как это нам удалось установить, сличая издания разных лет, он относит к 1917 году и приурочивает их к работе Горького над подготовкой рассказа к изданию А. Ф. Маркса. Но по имеющимся данным Горький тогда вообще не редактировал свои произведения.

[8] М. Горький. Очерки и рассказы, т. I, СПб., 1899.

[9] «Русская мысль», 1897, кн. X.

1899 года вносит ряд дополнений и изменений, которые еще больше подчеркивают непримиримость Григория к существующей действительности, неприятие им пути мещанского благополучия. Большое идейно-художественное значение имеют сцены, где показано пробуждение человеческого достоинства у Орлова, желание совершить подвиг:

«С полуслова понимая приказания медицинского персонала, всегда добрый и разговорчивый, умевший развлекать больных, он все более и более нравился докторам и студентам *и, конечно, все более возбуждал зависть товарищей. Но эта зависть после двух-трех стычек с Григорием обратилась в чувство скрытое и выжидающее; убедившись, что с Орловым связываться невыгодно, они оставили его в покое и уже не портили кислотами его одежды, за что сначала принялись было весьма усердно, да и не жаловались на него барачному начальству, видя, что оно ценит его выше их.*

А у Орлова и в о т, под влиянием совокупности всех впечатлений новой формы *его* бытия у н е г о образовалось странное, повышенное настроение. Он чувствовал себя человеком особых свойств, *далеко не ровней своим сослуживцам, и скоро он уже мог относиться к ним без подозрения и зла, а небрежно, с презрением, часто даже открыто посмеиваясь над ними.* И в нем с *некоторых пор* забилось желание сделать что-то такое, что обратило бы на него внимание всех, всех поразило бы и заставило убедиться в его праве на самочувствие, так поднявшее его в своих глазах. Это было своеобразное честолюбие человека, который вдруг сознал себя таковым и, как бы еще не уверенный в этом новом для него факте, хотел подтвердить его чем-либо для себя и других; это было честолюбие, постепенно перерождавшееся в жажду бескорыстного подвига» [10].

В вычеркнутых фразах говорится о зависти сослуживцев к Григорию, о его кичливости перед ними. Эти мелкие чувства были действительно присущи Орлову, о чем автор рассказывает выше. Здесь же, где речь идет о самом высоком в человеке, о пробуждении его сознания, было излишне говорить о низменных чертах человеческой натуры. Горький произвел как будто небольшое сокращение текста, а достиг этим многого. Убрав снижающие образ Григория детали, писатель подчеркнул всю значительность происходящего в герое духовного процесса.

К данной сцене Горький возвращается вторично в 1903 году. Писатель исправляет последнюю фразу приводимого отрывка. Теперь она звучит так:

---

[10] «Русская мысль», 1897, кн. X, стр. 36.— М. Г о р ь к и й. Очерки и рассказы, т. I, 1899, стр. 307.

Здесь и далее курсивом выделяются слова, исключаемые автором из первоначального текста, разрядкой — вновь введенные слова.

«Это было своеобразное честолюбие существа, которое вдруг сознало себя человеком и, еще не уверенное в этом новом для него факте, хотело подтвердить его чем-либо для себя и других...» [11]

Новая конструкция фразы, противопоставление, заключенное во вновь введенных словах, еще сильнее выявляют основную авторскую мысль о том, что Григорий Орлов под влиянием трудовой деятельности превращается из бессознательного «существа» в человека с проснувшимся сознанием собственного достоинства.

Внося изменения в первопечатный текст, Горький стремится явственнее показать то новое, положительное, что открылось в Орлове: изменяется облик героя, его отношение к жене, его поведение. Вот показательный штрих. Орлов сообщает жене, что и она вместе с ним будет работать в холерном бараке. Матрена счастлива. Ей хочется назвать мужа самыми ласковыми словами, сделать ему приятное. «Зверюшка ты моя свирепая» [12],— обращается она к мужу в первопечатном тексте. Ласкательный характер этого обращения подчеркивает нежность Матрены к Григорию в данную минуту, но в то же время объективно отмечает одну из характерных черт его натуры — озлобленность. В издании 1899 года эта реплика Матрены звучит по-иному: «Еруслан ты мой храбрый!» [13]. Здесь сохранена эмоциональность тона, субъективное отношение Матрены к мужу, но объективная оценка подчеркивает в Орлове новое качество — смелость. В первопечатном тексте Орлов раскрывает Матрене свою душу, жаждущую подвига:

«Он говорил, бил себя в грудь руками, и лицо его горело, а глаза сверкали.

— Страшный ты мой! — ласково шепнула Матрена, прижимаясь к нему боком» [14].

Вместе с удалением слов «бил себя в грудь руками» — исправлением стилистического характера — Горький во второй редакции производит характерную замену в реплике Матрены: «Силач ты мой!» [15] — обращается она к Григорию, вновь подчеркивая то новое, что раскрылось в облике Орлова.

Особенно существенно переделана Горьким финальная сцена в бараке, являющаяся кульминационным моментом рассказа и одновременно его развязкой. В ней взаимоотношения супругов Орловых достигают наибольшей остроты и заканчиваются разрывом.

---

[11] М. Горький. Рассказы, т. II. 1903, «Знание», стр. 123.
[12] «Русская мысль», 1897, кн. X, стр. 27.
[13] М. Горький. Очерки и рассказы, т. I. 1899, стр. 293.
[14] «Русская мысль», 1897, кн. X, стр. 37.
[15] М. Горький. Очерки и рассказы, т. I. 1899, стр. 309.

По сравнению с первопечатным текстом эта сцена не только значительно расширена (введен новый эпизод — столкновение Орлова с доктором Ващенко, увеличен и переработан диалог Григория и Матрены), но и по-новому воспринимается. В первопечатном тексте она представляла очередную ссору мужа и жены, отношения которых подчас были переданы несколько мелодраматично (коленопреклоненный Григорий) и носили чисто личный характер. В издании 1899 года явственнее звучат социальные мотивы столкновения. Орлов предстает перед читателем с первых же реплик данной сцены прежним Григорием, озлобленным и полностью разочарованным в жизни. В журнальной редакции решение порвать с окружающим миром созревает в Орлове во время размолвки с женой, в результате отказа Матрены простить его и продолжать совместную жизнь. Во второй редакции Горький показывает Орлова уже решившим этот вопрос для себя до прихода к Матрене. Окончательный разрыв с женой является не причиной, а, скорее, следствием этого решения. Причины ухода в босяки становятся более вескими и значительными:

«— Так мне тошно! Так мне тесно на земле! Ведь разве это жизнь? Ну, скажем, холерные,— что они? Разве они мне поддержка? Одни помрут, другие выздоровеют... а я опять должон буду жить. Как жить? не жизнь — одни судороги... разве не обидно это? Ведь я всё понимаю, только мне трудно сказать, что я не могу так жить... а как мне надо — не знаю! Их, вон, лечат и всякое им внимание... а я здоровый, но ежели у меня душа болит, разве я их дешевле. Ты подумай — ведь я хуже холерного... у меня в сердце судороги — вот в чем гвоздь!.. А ты на меня кричишь?.. Ты думаешь, я зверь? Пьяница — и все тут? Эх, ты... баба ты! Деревянная...» [16]

Эти вновь написанные Горьким слова Григория вскрывают ту подлинную причину, которая толкает его на путь босячества,— непримиримость с жизнью, подобной судороге умирающего. «Больных лечите... а здоровые помирают от тесноты жизни...» [17] — бросает Орлов справедливые гневные слова доктору Ващенко. Но неумение что-либо изменить в этой опостылевшей ему жизни, духовная слепота и бессилие делают Орлова способным лишь на последнюю драку с женой и нелепый скандал с доктором.

Писатель предельно обнажает всю противоречивость натуры своего героя, с одной стороны, гневно протестующего против несправедливости жизни, с другой — бесполезного, бессильного в своем слепом протесте.

---

[16] М. Горький. Очерки и рассказы, т. I. 1899, стр. 328.
[17] Там же, стр. 332.

Значительным изменениям как в анализируемой сцене, так и на протяжении всего рассказа, подвергается и образ Матрены. Дополнения, вводимые Горьким, иногда довольно значительны, они показывают, что эта забитая женщина начинает чувствовать себя человеком.

Вот примеры нового текста, отсутствовавшего в ранней редакции рассказа:

«Трудовая и бойкая жизнь в бараке сильно приподняла ее самооценку,— это случилось незаметно для Матрены. Она не думала, не рассуждала, но, вспоминая свою прежнюю жизнь в подвале, в тесном кругу забот о муже и хозяйстве, она невольно сравнивала прошлое с настоящим, и мрачные картины подвального существования постепенно отходили все далее и далее от нее... в ней видели человека, и это было ново для нее, оживляло ее...» [18] Рассказав докторше в одно из ночных дежурств о своей прежней жизни, Матрена добавила: «... очень уже плохо жила я... и ведь, поверите ли, милая моя барыня,— не понимала я этого... вот до сего часу не понимала, как плохо» [19].

«...Прежняя жизнь,— читаем во второй редакции,— возбуждала в ней боязнь и отвращение — чувства новые, ранее неведомые ей» [20].

Итак, ряд приведенных примеров позволяет сказать, что ранняя работа Горького над текстами его рассказов была связана, в первую очередь, с углублением и прояснением идейного содержания, основных образов, ведущего конфликта произведения.

Определяющим приемом правки являлась вставка нового текста. Иногда это были отдельные слова или фразы, а подчас и целые сцены, эпизоды, вновь создаваемые автором, как это мы наблюдали в «Песне о Соколе», «Супругах Орловых».

В ранних редакциях имеют место и стилистические исправления, но они сравнительно невелики по объему. Эти исправления являются лишь началом большой, разнообразной, ювелирно-тонкой редакторской работы Горького в 20-х годах.

В 1922 году зрелый художник оттачивает, отшлифовывает свои ранние создания, преимущественно со стороны стиля, добиваясь пластичности и краткости поэтического языка. Однако и эта работа безусловно направлена на уточнение и прояснение содержания произведений в целом. Характерным приемом правки становится мелкий многократный вычерк. Горький совершенствует свои рассказы, существенно сокращая их.

Основное направление правки 1922 года определено и самим писателем. Первый том собрания сочинений издания «Книга» открывается следующим заявлением Горького:

---

[18] М. Горький. Очерки и рассказы, т. I. 1899, стр. 316.
[19] Там же.
[20] Там же, стр. 323.

«Настоящее издание просмотрено автором. Почти все рассказы редактированы, исправлен язык. Некоторые значительно сокращены».

2

Раннее творчество Горького развивается под знаком романтической поэтики. Молодой писатель создает незабываемые по красоте и силе человеческие характеры, воспевает гордых и смелых людей, их подвиги во имя свободы, их героизм и большие чувства. Одна из ведущих тем творчества писателя, тема Человека и мещанина разрешается и реализуется им в этот период приемами романтического письма.

Е. Б. Тагер, исследуя эволюцию стиля Горького, развитие его творческих принципов, отмечает своеобразие стилистической системы раннего периода творчества писателя[21]. Рассказам Горького был присущ высокий романтический пафос, большая эмоциональная насыщенность, субъективно-оценочный критерий в создании образов. Характерной фигурой легенд, сказок и рассказов раннего Горького является герой-одиночка, противостоящий окружающей его враждебной среде. Историческая абстрактность романтических произведений 90-х — начала 900-х годов, их обобщенно-философский характер не помешали им быть подлинно и глубоко революционными. Духом протеста, борьбы, героической, революционной патетики полны первые творения писателя, явившиеся для людей того времени «призывом гордым к свободе, к свету».

И вот к этим своеобразным и замечательным созданиям своей молодости возвращается писатель в пору зрелого таланта, в период, когда его стилевые требования стали иными. Раннее романтическое творчество оценивается под углом зрения новой, реалистической поэтики. Однако нужно сразу сказать, что, несмотря на многочисленные, разнообразные изменения, внесенные писателем в его ранние создания, романтическая основа их стиля бережно сохранена Горьким. Характер правки ранних рассказов позволяет говорить не об устранении романтической стилистики вообще, не о переделке произведений, а об устранении некоторых излишеств романтизма. Сохраняя романтический стиль письма, необычность образов, исключительность их положений, писатель мелкими штрихами своей правки удаляет лишь «издержки» стиля. Изучение правки интересно не столько в плане творческой истории отдельных рассказов, так как,

---

[21] Е. Тагер. О стиле Горького.— «Ученые записки Московского городского педагогического института им. В. П. Потемкина», т. XX, вып. 2, 1952; Е. Тагер. О художественном мастерстве Горького.— «Октябрь», 1951, № 11 и др.

повторяем, в целом каждый из них сохранил свой прежний стиль, сколько в плане общей эволюции стиля писателя. Редакторская работа Горького своеобразно раскрывает постоянную и устойчивую тенденцию отхода писателя от романтической стилистики.

Субъективно-эмоциональный элемент описания характерен для поэтики романтизма. К нему часто обращается Горький в ранних рассказах, передавая бурные переживания своих гордых и мятежных героев. Но подчас чрезмерное использование средств романтической стилистики вело к утрате точности, конкретности описания. На эту черту горьковского творчества обратил внимание А. П. Чехов. Он писал: «...У Вас, по моему мнению, нет сдержанности. Вы как зритель в театре, который выражает свои восторги так несдержанно, что мешает слушать себе и другим» [22]. Эта несдержанность до некоторой степени стала ощущаться и самим писателем уже в 90-е годы, о чем говорит правка отдельных рассказов в 1898 году.

В правке 1922 года мы еще чаще встречаемся с удалением описаний субъективного, эмоционального характера. Такие исправления приобретают определенную последовательность, систематичность. В рассказе «Старуха Изергиль» бережно сохраняется пафосность, эмоциональная насыщенность речей героини. Возвышенный язык старухи Изергиль позволяет автору ярче раскрыть ее романтический образ. Но писатель очищает текст автора-рассказчика от некоторых чрезмерно субъективных определений, абстрактных описаний: «... *и воображение рисовало все звуки гирляндой разноцветных лент, реявших в воздухе над темными фигурами людей, поглощаемых мглой*» (т. I, стр. 107—108) [23]. Образ, создаваемый автором, передает лишь его личные ощущения, его эмоциональную настроенность, но не дает объективно верного описания явления. То же наблюдаем и в другом примере: «Старуха, очевидно, часто рассказывала о горящем сердце Данко: *фразы являлись длинными и гладкими лентами*. Она говорила певуче...» (т. I, стр. 129).

Горький оставляет во вступлении рассказа все, что связано с конкретным изображением людей, их действий, обстановки, пейзажа, но сокращает описание неясных настроений повествователя, его смутных, невыполнимых желаний, его философических рассуждений о человеческом счастье. Это делает образ повествователя менее экспрессивным, а описание — реалистически точным, не лишая его, однако, романтической окрашенности.

---

[22] М. Горький и А. Чехов. Переписка, статьи, высказывания. М., ГИХЛ, 1951, стр. 27.

[23] Здесь и далее в скобках указываются том и страница «Рассказов» М. Горького с правкой автора, хранящихся в Архиве А. М. Горького.

Первопечатный текст

«Воздух был пропитан острым запахом моря и жирными испарениями земли, незадолго до вечера обильно смоченной дождем. Еще и теперь по небу бродили обрывки туч, пышные, странных очертаний и красок, тут — мягкие, как клубы дыма, сизые и пепельно-голубые, там — резкие, как обломки скал, матово-черные или коричневые. Между ними ласково блестели темно-голубые клочки неба, украшенные золотыми крапинками звезд. И все это — звуки и запахи, тучи и люди — было волшебно красиво, но грустно; казалось началом чудной сказки, *слишком хорошим началом для обычного конца.* Все было дивно и гармонично, но казалось остановившимся в своем росте и умирающим, так как мало было шума, живого, нервного шума, пылающего от времени все ярче; шум же, который был — был слаб, часто прерывался и все гас, удаляясь и перерождаясь в печальные вздохи сожаления о чем-то, *может быть, о счастье, которое так неуловимо и случайно.*

Я созерцал все это и во мне рождались фантастические желания: хотелось превратиться в пыль и быть разнесенным повсюду ветром; хотелось разлиться теплой рекой по степи, вливаться в море и дышать в небо опаловым туманом,— хотелось наполнить собой весь этот чарующе-печальный вечер... и было грустно почему-то».

Редакция 1922 года

«Воздух был пропитан острым запахом моря и жирными испарениями земли, незадолго до вечера обильно смоченной дождем. Еще и теперь по небу бродили обрывки туч, пышные, странных очертаний и красок, тут — мягкие, как клубы дыма, сизые и пепельно-голубые, там — резкие, как обломки скал, матово-черные или коричневые. Между ними ласково блестели темно-голубые клочки неба, украшенные золотыми крапинками звезд. Все это — звуки и запахи, тучи и люди — было странно красиво и грустно, казалось началом чудной сказки.

И все как бы остановилось в своем росте, умирало; шум голосов гас, удаляясь, перерождался в печальные вздохи».

Мы привели отрывок из вступления по первопечатному тексту и по изданию «Книга» [24]. Набранные курсивом в левом столбце фразы были удалены Горьким еще в ранних ре-

[24] «Самарская газета», 1895, № 80; М. Горький. Собр. соч., т. 1, «Книга», 1923, стр. 90—91.

дакциях [25]. Но основные изменения сделаны писателем, как видим, при последней правке 1922 года. Интересно, что Горький не только убирает описания подчеркнуто субъективного характера, но подчас и умело превращает их в объективно-точные, реалистические. Так, в ранних редакциях в понятие «шум» вкладывалось слишком общее всеобъемлющее содержание. Это был шум Природы вообще, одухотворяемой автором. Ей же, видимо, принадлежали и печальные вздохи. Теперь вместо абстрактного образа Природы Горький дает зарисовку реального ночного пейзажа, а неведомый шум и таинственные вздохи превращаются в шум человеческих голосов, которые, удаляясь от рассказчика, кажутся ему вздохами. Подобный перевод изобразительных средств из ряда субъективно-эмоциональных в ряд вещественно-конкретных наблюдается и в других случаях, например, в рассказе «О Чиже, который лгал...» (см. т. I, стр. 19).

Субъективно-эмоциональный элемент у раннего Горького особенно ощутим в описаниях природы. Пейзаж обычно наполнен настроениями, переживаниями автора или героя, восхищением прекрасной природой. Природа олицетворяется, одухотворяется писателем. Пейзажные описания нередко переплетаются с философскими рассуждениями о смысле жизни, о человеческом бытии.

Вышеприведенный пример из «Старухи Изергиль» показывает, что Горький бережно вносит изменения в подобные описания. Не нарушая общего романтического стиля, он снимает излишний, с его точки зрения, субъективизм и абстрактность, делая пейзажные картины более предметными и пластичными.

В «Моем спутнике» Горький так же исправляет описание грозы в степи. Сохраняя грандиозность и возвышенность картины в целом, писатель освобождает ее от налета таинственности, некоторой неточности в описании, вычеркивает фразы, говорящие о душевном состоянии рассказчика, устраняет встречающуюся иногда вычурность, «красивость» стиля.

«Широкий горизонт моря был пустынен, небо над ним безоблачно, и я чувствовал себя на краю земли, созерцающим пространство — эту чарующую душу загадку... *Упоенный торжественной красотой ночи, я как бы таял в дивной гармонии красок, звуков и запахов,* пугливое чувство близости к чему-то великому наполняло мою душу, и сердце трепетно замирало *от наслаждения жизнью*» (т. I, стр. 188).

«И мне захотелось принять участие в ней, выразить чем-нибудь переполнившее меня чувство восхищения перед этой *тайной* силой, *сокрушающей тьму и тучи*» (т. I, стр. 207).

«Я — безумствовал: это простительно, ибо не вредило никому,

[25] М. Горький. Очерки и рассказы, т. II. 1898, стр. 292; М. Горький. Рассказы, т. I. 1903, «Знание», стр. 112.

кроме меня. *Я был полон желания как можно больше схватить и впитать в себя живой и могучей красоты и силы, бушевавшей в степи, и стать ближе к ней...* Буря на море и гроза в степи! — я не знаю более грандиозных явлений в природе» (т. I, стр. 207).

В ряде рассказов Горький несколько приглушает одушевление природы, на чрезмерность которого указывал молодому писателю А. П. Чехов: «Описания природы художественны; Вы настоящий пейзажист. Только частое уподобление человеку (антропоморфизм), когда море дышит, небо глядит, степь нежится, природа шепчет, говорит, грустит и т. п.— такие уподобления делают описания несколько однотонными, иногда слащавыми, иногда неясными...» [26].

Вот примеры из «Кирилки» и «Вареньки Олесовой»:

«Вокруг них царила сумрачная тишина леса, та тишина, по которой звуки как бы скользят, не нарушая ее меланхоличной гармонии. *Листья осин нервно трепетали, точно дерево нетерпеливо ожидало чего-то, страстно желаемого»* (т. II, стр. 284—285).

«С юга дул ветер, вода в лужах морщилась и примасничала, в воздухе метался скучный, сырой звук — хлюпала грязь под ногами лошади... *И во всей природе было разлито что-то печальное, точно она утомилась в ожидании яркого солнца весны, была недовольна тем, что так долго нет лучей его, и было тяжело и скучно без них»* (т. III, стр. 252).

В «Мальве», «Челкаше» одухотворенные, романтически возвышенные описания моря сохраняются Горьким. Но небольшие вычерки свидетельствуют о желании автора устранить некоторую однотонность, убрать излишнюю метафоричность образов.

«Море отражало огни фонарей и было усеяно массой желтых пятен. Они красиво трепетали на его *бархатной груди, мягкой, матово-черной и так ровно, могуче вздымавшейся,* б а р х а т е, м я г к о м, м а т о в о - ч е р н о м... она (лодка.— *А. Т.*) быстро поплыла по скользкой воде...» («Челкаш».— Т. I, стр. 81).

«В этот день даже чайки истомлены зноем. Они сидят рядами на песке... без обычного *им* хищного оживления.

Под жаркой лаской солнца грудь моря вздымается так сладострастно, и в воздухе разлита опьяняющая истома...» («Мальва».— Т. III, стр. 19).

«*И* Мальве было грустно смотреть на эту красную точку, потерянную в пустыне, *и* слабо трепетавшую в неугомонном, *никому не понятном* рокоте волн» («Мальва».— Т. III, стр. 59).

Стремление автора освободить описание от излишних или неудачных метафор явственнее раскрывается, если сопоставить пример из рассказа «Челкаш» с журнальной редакцией:

«Море отражало огни фонарей и было усеяно массой желтых трепещущих пятен. Это было очень красиво на его бархатной

[26] М. Горький и А. Чехов. Переписка, статьи, высказывания, стр. 30.

груди, мягкой, матово-черной и так ровно, могуче вздыхающей... Они быстро помчались по скользкой скатерти...» [27].

Замечательный образ смеющегося моря в «Мальве» употребляется несколько реже, по сравнению с первопечатным текстом, благодаря исправлениям вроде: «...волна, *смеясь*, назад скатилась в море». В данном примере Горький не ограничивается одним исправлением. Он стремится избавить рассказ и от ритмизованной фразы, склонность к которой писатель имел в молодости. В новом варианте фраза окончательно звучит так: «...волна скатилась назад в море» (т. III, стр. 20).

Можно привести еще некоторые примеры нарушения «ритмической прозы» ранних рассказов. Горький вычеркивает некоторые повторения, многократные определения, особенно в постпозитивном их положении, соединительные союзы — все, что создает напевность, ритмичность фразы:

«...*И он* подошел к ней, стиснув зубы *и* сверкая глазами» («Макар Чудра».— Т. I, стр. 10).

«Шум дождя сливался с их (волн.— *А. Т.*) плеском, и над опрокинутой лодкой плавал *как бы вздох* — протяжный, *бесконечный*, тяжелый вздох земли...» («Однажды осенью».— Т. I, стр. 139).

«Дождь шел крупный, *и* долго *он* шел — часа три, *и все* эти *три часа* часы мельник провел в *своих* думах, навеявших на него какое-то оцепенение» («Тоска».— Т. I, стр. 284).

«Они бросились за ним, *любопытные и* очарованные» («Старуха Изергиль».— Т. I, стр. 132).

«Хана все любили, а он любил одну казачку-полонянку из днепровских степей и всегда ласкал ее охотнее, чем других женщин гарема, *своего большого гарема*, где было триста жен из разных земель, и все они *были* красивы, как весенние цветы...» («Хан и его сын».— Т. II, стр. 70).

«Оттуда, с ветром, прилетал тяжелый запах, непонятный и оскорбительный здесь, среди *пустынного*, чистого моря, под голубым, ясным кровом неба» («Мальва».— Т. III, стр. 18).

«Увидишь,— спокойно сказала Мальва, *очень спокойно сказала*, но губы у нее дрогнули» (т. III, стр. 32).

Приведенные примеры почти исчерпывают этот вид горьковских исправлений. Они не велики, но интересны, как знак новых эстетических требований писателя. Горький в 20-х годах оценивает свое былое пристрастие к «ритмической прозе» и красивости описаний с точки зрения реалистических принципов. В статье «О том, как я учился писать» эти особенности стиля рассматриваются как недостатки: «„Море смеялось“,— писал я и долго верил, что это — хорошо. В погоне за красотой я постоянно грешил против точности описаний...» (24, 489).

[27] «Русское богатство», 1895, № 6, стр. 16.

Именно требование предметности, точности описаний заставляет писателя в 1922 году сократить такого рода субъективные определения, как «смеющиеся» волны в «Мальве» или шуршащая «бледным звуком» трава в «Старухе Изергиль» или «иззябшие» листья в «Макаре Чудре» (т. I, стр. 207, 1).

Редактируя ранние рассказы, А. М. Горький в 1922 году удаляет излишний субъективизм в изображении внутреннего мира героя, его ощущений и чувств, в описаниях его внешности. Например, герои рассказов «Тоска» и «Варенька Олесова» являются натурами рефлексирующими, склонными к самоанализу, разъедаемыми душевными сомнениями и пр., но и их автор изображает с большей сдержанностью:

«И мельнику *снова* страшно захотелось покоя, глубокого, сонного *покоя,* без дум и без забот. *И* это желание потянуло его куда-то. Тогда он *снова* пошел в город, и шел теперь холодный и безучастный ко всему, *кроме того, что смутно шевелилось в его душе, что было так непонятно ему и так мешало жить»* («Тоска».— Т. I, стр. 284).

«...Ему (Полканову.— *А. Т.*) *совершенно не хотелось* говорить, хотя иногда он чувствовал, что много мог бы сказать ей. *Но это были внутренние взрывы желаний, вспыхивавшие на поверхности его спокойного настроения и в секунду угасавшие, не волнуя его.* Варенька шла рядом с ним, и он видел на лице ее отражение тихого восторга» («Варенька Олесова».— Т. II. стр. 341).

«Он был уверен, что человек должен *и может* понимать свои эмоции... *Тем хуже было для него теперь чувствовать себя вступившим в круг каких-то непонятных волнений»* («Варенька Олесова».— Т. II, стр. 267).

«Просидев с час в состоянии борьбы с самим собой, *в безуспешном стремлении понять то, что оставалось непонятным и было сильнее всего непонятого им,* он решил лечь и заснуть...» («Варенька Олесова».— Т. II, стр. 367).

Бо́льшая определенность и конкретность чувств и настроений героев, как видим, часто достигается писателем путем удаления неопределенных местоимений, к которым он был пристрастен в раннем творчестве.

«Конец рассказа она вела таким возвышенным, *чему-то* угрожающим тоном...» («Старуха Изергиль».— Т. I, стр. 115).

«Дед все говорил что-то, *говорил,* прерывая себя кашлем, махал руками, *радостно улыбнулся чему-то,* тряс головой и отирал пот...» («Дед Архип и Ленька».— Т. I, стр. 61).

«Гаврила весь трепетал от ожидания *и еще от чего-то* острого *и* сосавшего ему грудь» («Челкаш».— Т. I, стр. 100).

«Но он (смутный страх.— *А. Т.*) являлся уже в новой форме — в форме тоскливой, *чего-то* ожидающей, неотвязной боязни...» («Ошибка».— Т. I, стр. 146).

«Трое людей стояли и смотрели на него *тоже* с *каким-то* боязливым любопытством и догадкой. Кирилл *Иванович* то краснел, то бледнел от *какой-то* внутренней работы. Улыбка исчезла из его глаз, и они, странно расширяясь, вдруг ярко вспыхнули *какою-то* мыслью» («Ошибка».— Т. I, стр. 172—173).

«...И вдруг ему (учителю.— *А. Т.*) стало до боли жалко себя *и грустно о чем-то*» («Бывшие люди».— Т. II, стр. 172).

«В его голубых, ясных глазах *светилось много печали о чем-то* светилась печаль» («Коновалов».— Т. II. стр. 10).

«Радость,— такая странная,— тихая и оживляющая радость, грела сердце по мере того, как наполнялся желудок, *и общее состояние мое было сходно с каким-то полусном*» («В степи».— Т. III, стр. 8).

«Чувствуешь *себя взятым в плен чем-то темным, чувствуешь* себя внутренне связанным, не способным жить в мире с самим собой...» («Проходимец».— Т. III, стр. 213).

Писатель вычеркивает неопределенные местоимения или наречия и тогда, когда они относятся к явлению, предмету или характеризуют действия, определяемые и другими словами: помещение лишено *«какого-либо* комфорта», *«какой-то* рев, дикий и грозный», звучал *«как-то* оскорбительно-нахально», «ему стало *как-то* еще скучнее», *«какой-то* молодой человек в пиджаке» (т. I. стр. 139, 211, 285, 297); *«какое-то* странное уважение *к себе», глаза* «смотрят *куда-то* вдаль», охвачен *«каким-то* приятным чувством», говорил *«как-то так* осторожно и *даже* робко», трактир казался *«каким-то* большим паразитом», охвачены «чувством *какой-то* неловкости и *стеснения»*, «чувствуешь себя *какой-то* бродягой свободной» (т. II, стр. 10, 77, 134, 163, 188, 303, 325); издавал *«какой-то* дрожащий, пугливый вой», «пел Лука *какую-то* ерунду», звук «громкий и *какой-то* досадливый», приступы *«какого-то* удушья», лицо «точно *какое-то* новое», *«какое-то* суетливое движение», *«некий* спокойно-предупреждающий голос», «утратил *что-то из моей способности* мою способность уживаться с людьми» (т. III, стр. 11, 49, 70, 72, 121, 150, 188, 227).

Подобные примеры можно продолжить, их очень много в правке 1922 года. Слова «как-то», «каким-то», «какой-то» и т. п. Горький называл пустыми, он считал, что писатель должен знать, как происходит то или иное событие в его произведении и какие люди, явления, предметы описываются им,— или молчать.

Устраняя некоторые излишества романтического стиля, Горький освобождается подчас от чрезмерного гиперболизма в характеристике героев. Интересна в этом плане авторская правка портрета Коновалова. Горький устраняет из описаний внешности Коновалова гиперболические поэтические определения, застав-

лявшие воспринимать этого человека как необычного, исключительного.

«Обнажив *богатырскую*, мускулистую руку, белую и красивую, он показал мне ее, улыбаясь добродушно-печальной улыбкой» (т. II, стр. 16).

«Он *раскинулся* с и д е л на мешках с мукой, держа в одной руке стакан чаю, а другой медленно поглаживая бороду» (т. II, стр. 17).

«И мне было приятно смотреть на *этого гигантского* ребенка, влагавшего всю душу в работу свою...» (т. II, стр. 19).

«И вот я дошел до того, как поймали Стеньку.

— Поймали — *рявкнул* к р и к н у л Коновалов.

Боль, обида, гнев, *готовность выручить Степана* звучали в *его сильном* э т о м возгласе» (т. II, стр. 29).

«Он еще не был пьян, только глаза голубые его сверкали *отчаянным* возбуждением...» (Горький изменяет также порядок слов в этой фразе, делая его более обычным: «глаза голубые»— «голубые глаза».— Т. II, стр. 50).

В работе над образами героев Горький проявлял большую требовательность в употреблении эпитетов. Например, в характеристиках Челкаша, Мальвы сокращается эпитет «свободный»:

«Челкаш... шел *медленной походкой свободного человека* м е д л е н н о» (т. I, стр. 72).

«— ...*Я свободная!* Я сама себе барыня и никого не боюсь» (т. III, стр. 30).

«— А здесь я,— не слушая его, говорила она (Мальва.— *А. Т.*),— *я здесь* ничья... *Свободная*... Как чайка, куда захочу, туда и полечу!» («ничья» — ставится перед словами «не слушая».— Т. III, стр. 34).

Небольшие исправления, внесенные писателем, не изменяют ранее созданных характеров, но усиливают авторскую тенденцию, подчеркивают отношение Горького к героям-босякам: они никогда не были для писателя воплощением его положительного идеала.

Горький устраняет недостаточно точные поэтические определения, вычеркивает эпитеты, если их смысловое значение не способствует более углубленному раскрытию характера героя. Бескорыстного Челкаша писатель лишает «жадного огонька» в его глазах (т. I, стр. 91), а рассудочную, «земную» Вареньку Олесову — «мистического огня» глаз (т. II, стр. 336). При описании лица простого деревенского парня писатель снимает эпитет «орлиный» (т. II, стр. 324), как синоним слов «величественный», «царственный», «гордый».

В правке 1922 года большая работа Горького над эпитетами характерна не только для портретных описаний. Исследователями установлено, что одной из черт всей стилистики раннего

Горького является обилие эпитетов. С. Д. Балухатый, например, писал: «Горький необычайно щедр при выборе красок, давая обильные определения, накапливая эпитеты в таком большом числе, что они преобладают в синтаксическом строе фразы, причем конкретным признакам предмета обычно сопутствуют эмоциональные его знаки» [28].

Для достижения большей точности и реалистичности описаний Горький снимает многие эпитеты в текстах ранних рассказов. Часто при нескольких эпитетах Горький оставляет «конкретные признаки предмета», удаляя «эмоциональные его знаки»:

«...Они направились в этот проулок *усталой,* развалистой походкой много ходивших пешком людей» («Дед Архип и Ленька».— Т. I, стр. 49).

«...Шла девочка лет семи, *красивая,* чисто одетая, с красным и вспухшим от слез лицом...» («Дед Архип и Ленька».— Т. I, стр. 51).

«...Но вскоре по стеклам окон и стене барака зашуршал мелкий частый дождь — предвестник бесконечных, наводящих тоску дождей *хмурой* осени» («Супруги Орловы».— Т. II, стр. 140).

«В конце этой *жалкой* улицы, выброшенной из города под гору, стоял длинный двухэтажный выморочный дом...» («Бывшие люди».— Т. II, стр. 154).

«А через день, много через два, он, *разбитый, утомленный,* жаждущий, *уже* смотрел на ротмистра...» («Бывшие люди».— Т. II, стр. 162).

«...Впадали в тупое равнодушное отчаяние... слушая *торжествующий* вой ветра и думая о том, как бы напиться *водки...*» («Бывшие люди».— Т. II, стр. 187).

«—...Что,— хорошо?.. Как вы придете в дом такой?.. весь *скверный,* грязный, мокрый, оборванный...» («Варенька Олесова».— Т. II, стр. 373).

«Несколько *долгих* минут все четверо молчали» («Мальва».— Т. III, стр. 73).

Как правило, Горький устраняет эпитеты, вносящие элемент преувеличения, чрезмерного усиления. Обычно вычеркиваются определения, относящиеся к словам, которые сами выражают высокую степень качества и не нуждаются в усилении, например: «*холодный* ужас», «*упорно* уставился», «*страшно* взвыл», «*невообразимо* дикий танец», «*нестерпимо* яркое» солнце (т. I, стр. 63, 73, 197, 198, 247); «*бездонная* бездна», «*тоскливое* озлобление», речь «*страшно* сильна», «*пылкое* любопытство», «*откровенный* эгоизм», «*холодная* логика», «*сладострастное* вожделение», «*мертвая* тишина», «*гордая* радость», «*дивная* красота»,

---

[28] С. Д. Балухатый. Стиль раннего Горького.— Труды юбилейной научной сессии. ЛГУ. Л., 1946, стр. 327.

(т. II, стр. 35, 168, 172, 192, 273, 288, 307, 315, 345, 370); «*горячее* увлечение», «*страшно* возбужденный» Каин, «*острое* презрение» (т. III, стр. 63, 145, 236) и т. д.

Многие ранние произведения Горького построены так, что в них автор в роли повествователя-рассказчика активно участвует в ходе событий. Повествователь является спутником героя, в горьковском понимании этого слова, соучастником его жизненных перипетий. Благодаря такому построению мы особенно ясно и отчетливо слышим взволнованный, страстный голос автора, видим его отношение к описываемому. Эта черта стиля раннего творчества бережно сохраняется Горьким при редактировании рассказов в 1922 году, хотя в произведениях зрелого мастера-реалиста авторская оценка, отношение к описываемому выражаются уже иным, более сложным путем. Однако в ряде ранних рассказов иногда наблюдалось и другого рода авторское «вмешательство». Оно сказалось в элементах дидактизма, в стремлении интересную, важную мысль выразить не только образно, но и непосредственно высказать ее в виде сентенции.

Позднее, все более овладевая искусством объективного отражения действительности, писатель не раз указывал молодым авторам на необходимость преодоления субъективизма, дидактического тона в повествовании. «Читатель — скептик,— писал Горький в письме к Л. А. Никифоровой в 1909 году,— он знает все моральные сентенции,— они на него действуют отрицательно» (29, 91). Разбирая повесть Никифоровой «Две лестницы», Горький советовал писательнице «изгнать» из нее «саму себя, автора». В другом письме, к П. Н. Сурожскому, уже в 1913 году, Горький восклицает: «Не навязывайте Вашим героям себя самого и не поучайте меня, читателя, дайте мне хорошие, точные ясные образы, а до выводов я сам додумаюсь» (29, 295).

Такого рода «вмешательство» устраняет Горький и в своем творчестве. Некоторые авторские сентенции, данные в форме комментария повествователя, вычеркиваются.

«Я ждал ее рассказа и молчал, боясь, что если спрошу ее о чем-либо, она опять отвлечется в сторону. *Я знал, что когда она отправляется в бурное море своих воспоминаний, оно веет на нее философией, и часто случалось, что конец той или иной легенды гиб под гнетом этой философии, свободной и простой, но в изложении старой Изергиль представлявшей из себя какой-то странный клубок разноцветных ниток, хитро перепутанных временем*» («Старуха Изергиль».— Т. I, стр. 127).

«*Прислонясь спиной к корзине с виноградом,* старуха дремала. Я смотрел на нее и думал: сколько еще сказок и воспоминаний осталось в ее памяти? И думал о великом горящем сердце Данко и о человеческой фантазии, создавшей столько красивых и сильных легенд *старине, в которой были герои и подвиги*,

и о печальном времени, бедном сильными людьми и крупными событиями, богатом холодным недоверием, смеющимся надо всем,— жалком времени мизерных людей с мертворожденными сердцами.

Дунул ветер и обнажил из-под лохмотьев сухую грудь старухи Изергиль, засыпавшей все крепче» (т. I, стр. 133).

Вступление в рассказе «Челкаш» в яркой образной форме раскрывает противоречия, царящие в капиталистическом обществе. Последние строки вступительной части наполнены подлинно революционным пафосом. В них предвещается «грандиозная катастрофа», «взрыв», после которых «будет дышаться свободно и легко». Но пафос созданной картины несколько снижался следующей фразой, вычеркнутой писателем в 1922 году: «*Но это только казалось. Это казалось потому, что человек еще не устал надеяться на лучшее и желание чувствовать себя свободным не умерло в нем...*» (т. I, стр. 69).

Исправления в двух последних примерах вызваны не только соображениями стилистического характера, желанием освободить рассказы от излишних авторских выводов, но и причинами идеологическими. Сама действительность в данном случае явилась хорошим редактором. Революционная борьба русского народа и его победа в этой борьбе «подправили» писателя. То, что в 90-е годы казалось писателю далеким и несбыточным, осуществилось в 1917 году.

Но чаще всего борьба Горького с излишними авторскими комментариями объясняется стилистическими требованиями. Исправления ведут к большей объективности изложения, самостоятельному, «самосильному», по выражению писателя, раскрытию характеров.

В рассказе «Проходимец» сокращаются размышления повествователя о судьбе страны, в которых высказывается мысль, образно раскрытая всем развитием действия:

«Промтов болтал — веселый, как чиж, а я слушал *его* и думал о *мужике* и новом для меня виде паразита, разъедающего его мужицкое призрачное благосостояние... *Когда мужику заплатят чем-нибудь хорошим за все дурное, которым так щедро награждают его? Вот рядом со мной идет продукт городской жизни, циничный и умный проходимец, живущий насчет соков этого мужика, волк, уверенный в своей волчьей силе...*» (т. III, стр. 202).

Многие авторские сентенции морального порядка удаляет писатель из рассказа «Варенька Олесова», сохраняя подобные рассуждения лишь в устах «моралиста» Полканова:

«Рассудок становится невероятно деятелен и гибок, когда чувству человека нужна маска, чтобы скрыть за ней грубую истину своих запросов. Но по существу своему прямое и правди-

вое, как всякая сила, чувство, когда оно разбито жизнью или изломано чрезмерными усилиями сдержать его порывы холодной уздой разума, лишается и правдивости, и прямоты, оставаясь только грубым. И тогда, нуждаясь в прикрытии своей слабости и грубости, оно обращается за помощью к великой способности рассудка придавать лжи физиономию истины. Эта способность была хорошо развита у Ипполита Сергеевича, и при помощи ее он успешно придавал своему влечению к Вареньке характер чистого от всяких побуждений интереса к ней» (т. II, стр. 318—319).

«...Тогда он (Полканов.— *А. Т.*) слышал в учащенном биении своего сердца упрек себе и сознавал, что состояние, переживаемое им, *чуждо ему,* позорно для него, болезненно и гадко. *Но внутренний мир человека слишком сложен и разнообразен для того, чтобы нечто одно всегда стойко удерживало в равновесии все стремления, а потому в жизни каждого есть пропасть, в которую он непредотвратимо упадет, когда наступит время для этого. И осторожные, по горькой иронии инстинкта, глубже падают и больнее разбиваются.*

До утра бредил он, мучимый страстью...» (т. II, стр. 368).

Горький освобождает ранние произведения от афоризмов, вносивших в содержание излишний отвлеченный, дидактический элемент:

«Шакро стал торопить меня уходить из Крыма, резонно заявляя мне, что *скоро* уже — осень, а путь еще далек... *Снова приходилось питаться фруктами и надеждами на будущее.*

Бедное будущее! От избытка надежд, возлагаемых людьми на него, оно теряет почти всю свою прелесть, чуть только становится настоящим!» («Мой спутник».— Т. I, стр. 187).

«*Как* человек высокой культуры, он внешне относился к женщине, как к существу умственно равному, но в глубине души, как все мужчины, думал о женщине скептически и с иронией. *В сердце человека есть много места вере, но убеждению в нем тесно*» («Варенька Олесова».— Т. II, стр. 334).

«Каин *задумывался. Ведь уж это всегда бывает так, что в прошлом человек склонен видеть даже и маленькое хорошее, раньше не замеченное им...*

Он задумывался, чутко слушал и зорко смотрел» (Горький устраняет абзац; «Каин и Артем».— Т. III, стр. 159).

«Его откровенность нравилась мне. *Откровенность — всегда хорошее качество, и очень жаль, что оно редко встречается среди порядочных людей»* («Проходимец».— Т. III, стр. 202).

К группе исправлений, устраняющих слишком большое авторское «вмешательство», можно отнести и последовательные сокращения Горьким косвенной характеристики героев. Горький убирал в ряде случаев из рассказа то, что в драматическом

произведении входит в авторскую ремарку — разъяснения, как, каким образом, с каким настроением герой совершил тот или иной поступок, произвел то или иное действие.

Правда, Горький уже в первых творческих опытах умело использовал и прием действенной характеристики героя, но иногда сопровождал показ действий, поступков персонажей пространным рассказом о них. Неумение раскрыть характеры в действии явилось причиной неудачи первого драматургического опыта Горького, о чем он сообщал в письме А. П. Чехову в 1900 году: «Ее (драму.— *А. Т.*) разорвало со скуки и от обилия ремарок». Но писатель обещает непременно написать драму. «Это, знаете, очень любопытно как дисциплина, очень учит дорожить словами. Хочется сказать: „Он с усмешкой посмотрел на шкаф",— а нельзя!» (28, 126, 127). Такие фразы ремарочного характера, особенно часто встречающиеся в диалогах, и вычеркиваются в ряде случаев писателем в 1922 году:

«...Он (Ленька.— *А. Т.*) протянул в сторону руку и, посмотрев на нее, бросил тряпку в бурьян... *Бросил и остановился пораженный*» («Дед Архип и Ленька».— Т. I, стр. 57).

«— Что ты... *внучек мой*... Боишься...— хрипло проговорил дед, не шевелясь.

В его словах звучала горечь, и боль, и насмешка. Леньке они показались произнесенными чужим» («Дед Архип и Ленька».— Т. I, стр. 62).

«Челкаш *почувствовал, что ему уже не хочется разговаривать, но почему-то все-таки* спросил *еще:*

— Теперь куда ж ты?

— Да, ведь,— куда? Известно домой...

— Экой ты дурак!— вздохнул Челкаш и снова отворотился от собеседника, *на этот раз почувствовав полное нежелание кинуть ему хотя бы слово.* В нем этот здоровый деревенский парень что-то будил...» (т. I, стр. 76).

«— Нет... я... не пойду... я...— Гаврила задыхался и давился чем-то. *В нем бурлила целая тьма желаний, слов, чувств, взаимно поглощавших друг друга и паливших его, как огнем.*

Челкаш посмотрел на него *недоумевая*» (т. I, стр. 101).

Горький часто вычеркивает сложные эпитеты, тяготение к которым наблюдалось у писателя в раннем творчестве. Исправления делают фразу более простой, устраняют ненужную замысловатость: «*бешено*-страстный гимн» (т. I, стр. 68); «*юмористически*-шероховатая лошаденка», «беспокойно-*тоскливые* глаза», «*холодно*-спокойная, неумолимая фигура в клетчатом костюме», «тонко выполненная, *но фантастически-уродливая* статуэтка китайца» (т. II, стр. 77, 161, 205, 278); «насмешливо-жалобный вой рожка», «детина с *правильно-круглой* головой в густой шапке кудрявых волос» (т. III, стр. 124, 131).

Разбираемые в данной главе примеры горьковской правки, различные по своим конкретным признакам, объединяются тем, что показывают борьбу писателя против излишеств и несовершенств романтического стиля в ранних рассказах. Правка вскрывает специфику стиля раннего Горького, обнаруживает одну из черт творчества молодого писателя — субъективно-лирическое, эмоциональное отражение действительности. С другой стороны, редакторская работа показывает изменение художественных принципов писателя в зрелом периоде его творчества, эволюцию его стиля, творческий рост. С высоты новых требований Горький подходит к редактированию ранее созданного.

3

В редакторской работе Горького большое место занимает упорная борьба писателя за лаконизм языка, сжатость изложения. В многочисленных статьях и письмах Горького, особенно обращенных к начинающим писателям, мы найдем целый ряд высказываний о точности, «прозрачности» языка, об экономии слова, советы следовать мудрому завету Некрасова — писать так, чтоб словам было тесно, а мыслям просторно.

«...Нужно, чтобы язык был прост, ясен, точен — тогда он красив и понятен, тогда все, что Вы скажете этим языком, прозвучит сильно и ясно,— пишет Горький С. Н. Елеонскому еще в 1904 году.— Все Ваши рассказы — страшно растянуты, раздражающе длинны. Я не однажды указывал Вам на это, и — повторяю — Вы должны избавляться от этого серьезного недостатка» (28, 322).

Возвращая Ф. В. Гладкову в 1916 году рукопись его рассказа «Единородный сын» (напечатанного позднее в журнале «Летопись» под названием «Пучина»), писатель предлагает «сократить ее». «Кое-где я отметил повторения недопустимые и убивающие интерес читателя. Не бойтесь сокращать, пусть от рассказа останется половина, но — хорошая!» (29, 364).

К Всеволоду Иванову Горький обращается уже в 1923 году,— в период завершения работы по редактированию собственных произведений:

«Вам надо себя сжать, укротить словоточивость. Вам легко сделать это, ибо Вы, как настоящий художник, мыслите образами, а образ тем более ярок и ощутим, чем меньше затрачено на него слов» (29, 406).

Требование кратко, сжато выражать мысль предъявляется писателем прежде всего к самому себе. Оно находит отражение еще в ранних редакциях произведений и особенно возрастает в зрелый период творчества.

Сделать образы ранних рассказов еще более яркими и выразительными при минимальной затрате на них словесного мате-

риала — такова цель писателя. Это самый обширный по количеству исправлений и самый трудоемкий вид редакторской работы Горького.

Просматривая оригинал набора рассказов 90-х годов для издания «Книга», мы не нашли почти ни одной фразы, по которой не прошлось бы перо автора. Мелкие, порой будто бы незначительные сокращения текста в своей совокупности свидетельствуют об огромном труде писателя.

Лаконизм языка, четкость стиля, простота фразы — вот что характерно для творческой манеры Горького 20-х годов. Эти качества становятся критерием оценки ранних рассказов. Своеобразный, яркий стиль произведений 90-х — 900-х годов получает окончательную отделку.

«Сжимая» повествование, чтобы сделать более четким его ритм, энергичным развитие действия, Горький устраняет подробности второстепенного плана. В «Супругах Орловых» он вычеркивает довольно пространное размышление Григория о семье умершего полицейского, судьбе его детей-сирот: полицейский является эпизодической фигурой в рассказе, поэтому излишни подробности его биографии. По таким же причинам сводится до минимума роль хохла в рассказе «Коновалов». Горький уже в одной из ранних редакций (при подготовке 4-го издания «Знания», 1903) убирает некоторые его реплики. В 1922 году писатель продолжает эту работу, вычеркивая оставшиеся рассуждения хохла философско-резонерского характера. В рассказе «Ошибка» удаляется характеристика третьестепенного персонажа Ляхова, сокращается сцена встречи Ярославцева с эпизодическим героем Лыжиным.

Образ Матрены из «Супругов Орловых» не изменяется сколько-нибудь существенно в последней редакции. Однако сокращение некоторых подробностей и повторений ведет к усилению образа. Редактируя рассказ в 1899 году, Горький вложил в уста Матрены, взволнованной первым столкновением с Григорием в холерном бараке, вопрос: «Что-то теперь будет?» Повторенный несколько раз, он звучит лейтмотивом всей сцены, определяет главную тему Матрены. Правка 1922 года придает финалу бóльшую стройность и выделяет этот мотив:

«В монотонном шуме дождя она слышала тоскливый и пугавший ее вопрос:

— Что-*то* теперь будет? *Что-то теперь будет?*

Он неотвязно звучал за окнами и отзывался ноющей болью во всем существе ее.

— *Что-то теперь будет?*

Женщина боялась отвечать себе, хотя ответ *то и дело* вспыхивал пред нею в образе пьяного и *зверски-свирепого* мужа» (т. II, стр. 140).

«Мелкий дождь сыпался *из серых туч*... Больше ничего не было *там*. Матрена отвернулась от окна и, тяжело вздохнув, села за стол, занятая *своим* вопросом.

— Что-*то* теперь будет? *И сердце ее билось в такт этим словам...*» (т. II, стр. 142).

«...*Григорий* Орлов замолчал. Матрена не двигалась, отвернувшись от него. В ней *происходил лихорадочно быстрый подсчет всего пережитого с мужем* и бился этот неотвязный вопрос: „Что-*то* теперь будет?“» (т. II, стр. 145).

Горький вычеркивает «обрамление» вопроса, убирает все разъяснения к нему, оставляя только сам вопрос, этим композиционно выделяет его и делает еще более идейно значимым.

Другим приемом правки, ведущим к лаконизму, сжатости изложения, является удаление повторяющихся или однаковых по смыслу фраз и отдельных слов. Подобные сокращения — более мелкие, но и более многочисленные:

«Молчал его сын... Остановились они у дверей гарема и, *молча*, опустив на груди головы, стояли долго перед ней» («Хан и его сын». Т. II, стр. 72).

«...Они оба недолго горевали о нем (ребенке.— *А. Т.*), *быстро* успокоившись в надежде иметь другого» («Супруги Орловы».— Т. II, стр. 88).

«*Тут* он узнал себя, *ибо это он был весь исполнен ожидания и боязни*» («Ошибка».— Т. I, стр. 159).

«...Его (Шакро.— *А. Т.*) блестящее в огне тело покрывалось крупными каплями пота. *Эти капли от огня* они казались красными, как кровь» («Мой спутник».— Т. I, стр. 198).

«Там, в большой комнате, народу набралось *уже* много, *почти все столы были заняты* и гудел могучий, пьяный шум» («Тоска».— Т. I, стр. 297).

«Потом он *был* слу жил конторщиком на кожевенном заводе *и тоже принужден был уйти. Был* библиотекарем *в какой-то частной библиотеке,* изведал еще несколько профессий...» («Бывшие люди».— Т. II, стр. 161).

Часто Горький вычеркивает пояснения, которые не требуют отдельного словесного обозначения в данном контексте. Сокращаются излишние уточнения:

«В голове у него (Григория Орлова.— *А. Т.*) шумело, под ложечкой сосало, *и* ноги болели ноющей болью *усталости*» («Супруги Орловы».— Т. II, стр. 121).

«Он заплакал *так* легко и свободно, *такими* обильными слезами...» («Бывшие люди».— Т. II, стр. 173).

«В этой улице всегда было много тени *от высоких домов*, много грязи и пьяных...» («Каин и Артем».— Т. III, стр. 128).

«Прошло около месяца *времени*» («Каин и Артем».— Т. III, стр. 149).

Порыв ветра «рождал еще много невеселых звуков, нарушая скорбной музыкой *стонов и вздохов* темную тишину ночи» («Проходимец».— Т. III, стр. 188).

Целый ряд пояснительных слов Горький вычеркивает потому, что они сужают высказываемую мысль, излишне конкретизируют ее:

«Посреди зала за одним из столов шумела компания пьяных *извозчиков*» («Тоска».— Т. I, стр. 288).

«Его (ротмистра.— *А. Т.*) слушают с удовольствием *в глазах*, потому что он зло ругается» («Бывшие люди».— Т. II, стр. 175).

«...Знойный блеск солнца, наркотические ароматы парка и задумчивые лунные ночи — все это возбуждало *в душе* мечтательную лень» («Варенька Олесова».— Т. II, стр. 316).

«...*Ипполит Сергеевич* Полканов сделал себе строгое замечание за то, что он так ведет себя по отношению к этой девушке, точно боится, что *его самообладание* не устоит против ее чар» («Варенька Олесова».— Т. II, стр. 319—320).

Особенно много вычерков пояснений и уточнений, выраженных местоимениями:

«Ярко улыбалось безоблачное небо, изливая *из себя* жгучий зной...» («Дед Архип и Ленька».— Т. I, стр. 45).

«*А* море вдали уже покрылось багрецом и золотом, *и* навстречу солнцу *из него* поднимались розовато-дымчатые облака мягких очертаний» («Коновалов».— Т. II, стр. 64).

«Облака над морем потемнели, море тоже стало темным, и *с него* повеяло прохладой» («Коновалов».— Т. II, стр. 65).

«Восхищение пред ней боролось *в нем* с раздражением на себя...» («Варенька Олесова».— Т. II, стр. 264).

«Потом дверь харчевни отворилась, и Петунников вышел *из нее* такой же спокойный, каким вошел *в нее*» («Бывшие люди».— Т. II, стр. 196—197).

«Ночь собирала вокруг *нас* свои темные силы» («В степи».— Т. III, стр. 9).

«На станции зажигают огни; ярче и выше *их* зеленоватый огонь семафора» («Скуки ради».— Т. III, стр. 108—109).

«Гомозов дошел до двери в казарму и скрылся *в ней*» («Скуки ради».— Т. III, стр. 122).

«Красавец, кивнув ему головой, поманил *его* к себе пальцем» («Каин и Артем».— Т. III, стр. 161).

«Над нами нависло серое небо, сплошь покрытое тучами, вокруг *нас* распростерлись луга в темных пятнах проталин. Впереди, верстах в трех *от нас*, возвышались синеватые холмы горного берега Волги, *и* тяжелое небо опиралось на них» («Кирилка»,— Т. III, стр. 252).

«...Хозяйка была уверена, что кража — дело их рук, и желала получить *от них* свою долю» («Васька Красный».— Т. III, стр. 296).

Как видно из приведенных примеров, количество которых можно намного увеличить, Горький очищает тексты от слов с малой смысловой нагрузкой. Особенно непримирим писатель к встречающимся иногда излишне часто словам типа «этот», «тот», «свой», «такой», «так», «как», «уже», «же» и т. п.

Выше было отмечено, что стилистические требования писателя осуществлялись постепенно, не возникли в 1922 году, а явились итогом многолетнего опыта Горького. Последняя авторедактура была реализацией новых стилевых принципов, складывавшихся на протяжении всего творческого пути писателя.

Интересны в этом отношении некоторые примеры так называемой «многослойной» правки, когда писатель к одной и той же фразе или более крупному смысловому отрывку возвращается в процессе редактуры по нескольку раз.

Первопечатный текст	*Ранние редакции*	*Редакция 1922 года*
	«Старуха Изергиль»	
«И вот они собрались, чтобы придумать ему **казнь, достойную** его преступления...» («Самарская газета», 1895, № 80).	«И вот они собрались, чтобы придумать э т у казнь, достойную его преступления...» («Очерки и рассказы», т. II, 1898, стр. 297). «И вот они собрались, чтобы придумать казнь, достойную его преступления» («Рассказы», т. I. 1903, «Знание», стр. 116).	«И вот они собрались, чтобы придумать казнь, достойную *его* преступления...» (т. I, стр. 111).
«Были это **веселые,** сильные и **смелые** люди, не желавшие многого... Должно быть,— цыгане. И вот пришла однажды такая смутная пора...» («Самарская газета», 1895, № 89).	«Были это веселые, сильные и смелые люди, не желавшие многого. И вот пришла однажды т я ж е л а я пора...» (там же, стр. 132).	«Были это веселые, сильные и смелые люди, *не желавшие многого*... И вот пришла однажды тяжелая пора...» (т. I, стр. 128).
	«Челкаш»	
«...Фосфорическим **сиянием.** Целая лента такого сияния, широ-	«...Фосфорическим сиянием. Д л и н н а я лента такого сияния,	«...Фосфорическим сиянием, длинная лента такого сияния е г о,

кая и трепещущая, вилась за кормою лодки» («Русское богатство», 1895, № 6, стр. 16).	мягко сверкая, вилась за кормой лодки» («Очерки и рассказы», т. I, 1899, стр. 18).	мягко сверкая, вилась за кормой *лодки»* (т. I, стр. 81).
«А Челкаш снова торжествовал: полная удача! конец всем беспокойствам!.. Его привычные к потрясениям нервы ослабли, вошли в норму» (там же, стр. 23).	«А Челкаш снова торжествовал: полная удача!.. Его привычные к потрясениям нервы уже успокоились» (там же, стр. 29).	«А Челкаш *снова* торжествовал: *полная удача!* Его привычные к потрясениям нервы уже успокоились» (т. I, стр. 91).

«Супруги Орловы»

«Нашелся, как всегда в толпе, **шутник.** — Он тебе даст такой бордолэз, чтобы ты в минуту на небо влез!» («Русская мысль», 1897, кн. X, стр. 21).	«Нашелся, как всегда в толпе, шутник. — Он тебе даст такой суп, что у тебя сразу лопнет пуп!» («Очерки и рассказы», т. I, 1899, стр. 286).	«Нашелся, как всегда, в толпе шутник. — Он *тебе,* те даст такой суп, что у тебя *сразу* лопнет пуп!» (т. II, стр. 108).
«Дверь отворилась и вошел Григорий. Он остановился у порога, бросил на пол мокрый картуз, и картуз шлепнулся, как кусок грязи» (там же, стр. 46).	«А Григорий остановился у порога, бросил на пол свой мокрый картуз и, громко топая ногами, пошел к жене» (там же, стр. 325).	«...А Григорий остановился у порога, бросил на пол *свой* мокрый картуз и, громко топая ногами, пошел к жене» (т. II, стр. 142).
«Весь пропитанный водой, с приставшей к телу одеждой и склоненною головой, он был жалок» (там же).	«Он был жалок, и в этом виде не представлялся ей» (там же).	«Он был жалок, *и в этом виде не представлялся ей,* таким она не ждала его» (т. II, стр. 142).
«...Он очень зловеще сказал ей эти предупреждающие слова, и голос его был хрипл, губы дрожали и ноздри тоже вздрагивали» (там же, стр. 47).	«Он сказал это очень зловеще, у него вздрагивали губы и ноздри раздувались» (там же, стр. 326).	«Он сказал это *очень* зловеще, у него вздрагивали губы и ноздри раздувались» (т. II, стр. 143).

Приведенные примеры показывают, что Горький от издания к изданию совершенствовал рассказы, все более повышая свои стилистические требования.

* * *

Горький-редактор боролся не только за краткость авторского языка, но — уже имея опыт драматурга — за лаконизм, четкость, стройность диалога и сжатость, выразительность речи героев.

Диалог по своей драматической природе должен быть действенен, поэтому здесь, как нигде, нетерпима повторяемость мысли, отвлечение от основной темы. Исправления 1922 года ведут к внутреннему единству диалога, его большей целенаправленности:

« — Эй! куда же мы едем? — спросил вдруг Гаврила...

— Ишь, черт занес!.. *Ничего...* Греби-ка погуще... *Сейчас приедем.*

— Задумался? — улыбаясь, спросил Гаврила.

— Устал... *Да и качает...*

— *Покачивает, это верно...* Так теперь мы, значит, уже не попадемся с этим?— Гаврила ткнул ногой в тюки» («Челкаш».— Т. I, стр. 96).

«— *Да* кого забрало-*то*? — спросил Григорий, поднимаясь с постели.

— Гармониста! *Его... Выпил, слышь, воды из фонтана вчера вечером.* В ночь *его и* схватило...» («Супруги Орловы».— Т. II, стр. 103).

« — Будет! Я возвращаюсь в лоно культуры. *Еще неделю работы, и я оденусь прилично и addio, mio caro!*

— Похвально! Сочувствуя от души твоему, Филипп, решению, я не дам тебе ни рюмки *за всю эту неделю,*— строго предупреждал его ротмистр.

— Буду благодарен!.. *Ни единой капли не дашь?..*» («Бывшие люди».— Т. II, стр. 161).

« — Представь себе! — воскликнула Елизавета Сергеевна,— она сбежала из дома!

— *Т. е.* это как? — спросил *у нее брат* П о л к а н о в.

— Потихоньку,— объяснила Варенька.

— *Ха, ха, ха! — смеялась Елизавета Сергеевна.*

— *Но... зачем же? — допрашивал Ипполит.*

— От женихов...— *призналась девушка и тоже расхохоталась...*» («Варенька Олесова».— Т. II, стр. 320—321).

«Это Мальва юродивая? — спросил Василий, и глаза его вспыхнули *злобной тоской* з л о б о й.

— *Она...*

— Давно ли такой стала?

— *Всегда была.* У нее, брат, *Вася*, душа не по телу... *можешь ты это понять?*

— *Я понял уж...* Подлая у нее душа» («Мальва».— Т. III, стр. 55).

« — А как вы думаете?— *Скажите откровенно...*

— Откровенно говоря...— начал я, придумывая колкость, и замолчал» («Читатель».— Т. III, стр. 236).

Уже при создании ранних рассказов Горький добивался того, чтобы язык персонажей служил средством характеристики героя, раскрывал внутреннюю сущность человека, подчеркивал индивидуальное в нем. Поэтому в 1922 году писатель ведет исправления лишь в плане сокращения, «сжатия» реплик героев, их монологов, а также иногда устраняет излишние просторечные, «разговорные» выражения.

Много исправлений внесено, например, в речь Григория Орлова. Местами вычеркиваются из лексикона сапожника слова, не характерные для его простой речи: «Нужно мне оно, твое прощение? *Превосходно* обойдусь и без него...» (т. II, стр. 143).

Но чаще писатель очищает язык героя от некоторой словесной засоренности, подчас грубых, бранных слов:

«...А про них говорят, что они отравляют народ! Да разве человек с такой рожей будет этим заниматься? *И опять же голос! И все прочее...*» (т. II, стр. 100—101).

«Обращение со всеми материнское... *и все прочее...* Н-да...» (т. II, стр. 112).

«Жили в яме... Свету не видели, людей *почти* не знали. Выбрался из ямы и прозрел, *вроде как* а д о э т о слепой был *насчет жизни*» (т. II, стр. 131).

«*И* понимаю теперь, что жена, как-никак, первый в жизни друг. Потому люди — змеи *и гады*, ежели правду сказать...» (т. II, стр. 131).

«— Ты что, ведьма, а? Ты что играешь? Убью, *стерва!*» (т. II, стр. 146).

Язык персонажей других рассказов также тщательно редактируется:

«...Думал было я (Гаврила.— *А. Т.*): вот, мол, на Кубань-то пойду, рублев два ста тяпну,— шабаш! барин!.. Ан *оно и тю-тю*!.. не выгорело. Ну, и пойдешь *в зятья!* В батраки... *Потому* своим хозяйством не исправлюсь я...» («Челкаш».— Т. I, стр. 75).

«— А ведь я вижу, о чем вы *это* думаете!» («Ошибка».— Т. I, стр. 147).

« — ...Как бы мне (мельнику.— *А. Т.*) *это* начать разговор?» («Тоска».— Т. I, стр. 277).

«— Так и скажи!.. А то говоришь ты *больно* много,— будто все знаешь. Слушать мне (Тяпе.— *А. Т.*) тебя тошно... душу ты *мне* мутишь» («Бывшие люди».— Т. II, стр. 172).

« — За эту твою дерзость мы тебе, душа, воздадим!..— добавил он (издатель.— *А. Т.*).

— Да, *ведь* уж, наверно, *так* не спустите,— согласился наборщик» («Озорник».— Т. II, стр. 237).

« —...Люблю я, друг, эту бродяжную жизнь... Нет над тобой никакого начальства... *сам ты своей жизни хозяин*... Хоть голову себе откуси — никто тебе слова не *может сказать* с к а ж е т... *Хорошо*... Звезды мигают мне... *ровно говорят*: ничего, Лакутин, ходи, знай, по земле и никому не поддавайся... *Н-да*...» («В степи».— Т. III, стр. 13).

«— У меня душа, *ровно* тает, когда я смотрю, как солнышко заходит, право, ей-богу! — сказал Василий...» («Мальва».— Т. III, стр. 36).

Однако, борясь с некоторой растянутостью и подчас излишним просторечьем в языке героев, Горький никогда не впадал в крайность, не допускал нивелировки языка, его обесцвечивания, олитературивания.

Это видно из приводимых примеров. Горький бережно сохраняет сочные народные выражения, просторечные слова, вольные обороты. Среди исправлений есть примеры, когда писатель вводит просторечье или грубоватое слово, которое ближе натуре героя, нежели его литературный синоним:

«— Мало сегодня пароходов чего-то... Кой час плывем, а всего один *встретился* в с т р е л с я» (речь Сергея, деревенского парня, работника; «На плотах».— Т. I, стр. 241).

« — Эх, ежели бы я красивой *женщиной* б а б о й был...» (из речи босяка Сережки; «Мальва».— Т. III, стр. 63).

* * *

Добиваясь большего лаконизма стиля, Горький в 1922 году стремился к точному словоупотреблению, как и в предшествующих правках. Так, в «Супругах Орловых» многословное выражение не только заменяется более кратким, но и состояние супругов передается точнее; вместо неясного ощущения — вполне определенное настроение:

«И он исчез так же быстро, как и вошел, оставив как бы в виде воспоминания о своих смеющихся глазах растерянные и довольные улыбки на лицах четы Орловых. С минуту они молчали, глядя друг на друга и еще не умея оформить впечатление, оставленное этим внезапным набегом сознательной энергии на их темную автоматическую жизнь» («Рассказы», т. II. 1903, «Знание», стр. 96).

«Он исчез так же быстро, как явился, оставив воспоминанием о своих смеющихся глазах довольные улыбки на лицах Орловых,— они были смущены набегом сознательной энергии в их темную жизнь» (Собр. соч., т. 1, «Книга», 1923, стр. 317).

Некоторая расплывчатость описаний и в других рассказах заменяется более конкретными словесными выражениями.

Писатель устраняет неточности языка, приводящие подчас к нечеткости создаваемой картины: «...Чем *больше* д а л ь ш е выносило нас в пролив, тем они (волны.— *А. Т.*) становились *сильней и шумней* в ы ш е» («Мой спутник».— Т. I, стр. 193).

«Женщина, чуть приподняв ресницы, посмотрела вслед ему и вздохнула *так,* как вздыхают люди *от ноши, утомившей их* с б р о с и в ношу, у т о м и в ш у ю их» («Мальва».— Т. III, стр. 33).

В поисках словесной четкости Горький нередко находит такие выражения, которые глубоко вскрывают сущность явления или образа. Например, обитателей ночлежки у ротмистра Кувалды (рассказ «Бывшие люди») Горький вначале характеризует просто как «людей деревни». Но, редактируя рассказ, писатель находит им образное определение — «бывшие мужики» (т. II, стр. 167). Новый словесный образ подчеркивает и то, что роднит этих людей с другими жителями ночлежки — «бывшие», и то, что их отличает — «мужики», а не городские босяки. Большое количество изменений связано с поисками более точного выражения психологического состояния героев, их поведения.

Челкаш, только что появившийся в гавани, не просто «пошел дальше», а «шагал дальше» (т. I, стр. 70). Новый глагол определяет не только действие героя, но одновременно и характер этого действия. Внесенный писателем новый оттенок с первых же строк рассказа помогает представить Челкаша человеком независимым, вольным.

Гаврила, готовый бросить в Челкаша камень, не «стал на одно колено», а «вскочил на ноги» (т. I, стр. 103). Уточнение физического действия героя полнее раскрывает и его внутреннюю напряженность.

Глубже передано душевное расстройство Ярославцева в рассказе «Ошибка», когда он, обуреваемый гнетущими мыслями, не «ложился», а «валился на диван» (т. I, стр. 146).

Новая черточка вносится в образ деда Архипа, резче ощущается искусственность его поведения, рассчитанного на то, чтоб разжалобить людей, когда Горький, определяя голос деда, вместо «монотонного», «гнусавого» делает его «нарочито гнусавым» (т. I, стр. 48).

Горький подчас «снижает» некоторые выражения, подыскивая к соответствующим словам синоним более простого характера. До редакции 1922 года герой «Супругов Орловых» — «несколько нафантазировал», рассказывая Матрене о разговоре с доктором Ващенко. В рассказе издания «Книга» он — просто «приврал» (т. II, стр. 125). Такое обозначение более соответствует всей натуре Орлова, грубоватой и прямой.

Много подобных тонких замен в «Мальве», «Варенькe Олесовой» и других рассказах:

«— Вы боитесь этого?

— Я? *Их?* (женихов.— *А. Т.*) — *тихо, но гневно* равнодушно спросила она» («Варенька Олесова».— Т. II, стр. 328).

«Ипполит *Сергеевич* смотрел вокруг себя, а пелена *грязи* тоски, одевшая его ум и душу за эту ночь, понемногу освобождала его...» («Варенька Олесова».— Т. II, стр. 370).

«Василий... сел и, прикрыв глаза ладонью, *с неудовольствием* тревогой в сердце стал рассматривать, кто еще там едет?» («Мальва».— Т. III, стр. 19).

«— Ну, вот, молодец хороший, я доставила тебя к отцу,— говорила Мальва, *испытующе* искоса оглядывая *с бока* коренастую фигуру Якова» («Мальва».— Т. III, стр. 21).

«*Яков* он слышал ее (Мальвы.— *А. Т.*) голос *сочный и такой* тихий, ласковый...» («Мальва».— Т. III, стр. 52).

«— Да разве я знал, чудак ты,— виновато *усмехнулся* пробормотал Артем» («Каин и Артем».— Т. III, стр. 146).

Часто работа писателя направлена на то, чтобы найти наиболее точное обозначение предмета или понятия. Так, вводя студента-медика в жилище супругов Орловых, Горький называл их жилище «комнатой». Такое обозначение давало слишком общее понятие, замена «комнаты» на «подвал» (т. II, стр. 98) сообщила описанию требуемую конкретность и точность.

В других рассказах мы также находим исправления уточняющего характера:

«Около него лежала маленькая котомка и коса без черенка, обернутая в жгут из *сена* соломы, аккуратно перекрученный веревочкой...» («Челкаш».— Т. I, стр. 73).

«К ногам моим выкатился коровай и за ним она, моя доблестная *подруга* соучастница» («Однажды осенью».— Т. I, стр. 138).

«Вдруг откуда-то вырвалась толпа странных, точно сцепившихся между собой *нот* звуков духовой музыки...» («Тоска».— Т. I, стр. 285).

«Он (Полканов.— *А. Т.*) смотрел на нее... чувствуя, что его ноги погружаются глубоко в *вязкую сырость* грязь» («Варенька Олесова».— Т. II, стр. 326—327).

«По ту сторону *грязи* лужи Варенька встряхивала *свое* платье...» («Варенька Олесова».— Т. II, стр. 327).

«...Говорил он (Яков.— *А. Т.*), идя к ней по *палубе* борту баркаса...» («Мальва».— Т. III, стр. 41).

«А Артем смотрел за реку, в луга... *свистят* засвистят там косы, а с мягким *шумом* шелестом трава ляжет к ногам косарей *ложится*» («Каин и Артем».— Т. III, стр. 157).

«...Он одет в остатки старого ватного пальто, подпоясан ве-

ревкой, а на ногах у него *башмаки* л а п т и из цельного куска кожи — «поршни», как их зовут на Дону» («Проходимец».— Т. III, стр. 190).

Правя ранние рассказы, Горький широко использует свой богатый синонимический словарь, стремясь к большей смысловой нагрузке слова:

«Челкашу *сделалось* с т а л о не по себе при виде такого возбуждения в этом парне» (т. I, стр. 101).

«...Я ушел из города в местность, называемую *«Усть»* «У с т ь е», где *были* с т о я л и пароходные пристани...» («Однажды осенью».— Т. I, стр. 135).

«Я... стал около ящиков так, что совершенно *загородил моего бедного* с к р ы л франта от посторонних взглядов» («Мой спутник».— Т. I, стр. 178).

«Старик замолчал и *стал* с насмешливой улыбкой в устах *смотреть* в з г л я н у л на меня...» («Мой спутник».— Т. I, стр. 199).

«Бойкость студента *как-то ошеломила* н е с к о л ь к о с м у т и л а Орловых» (т. II, стр. 99).

«Еще по его шагам на лестнице она (Матрена.— *А. Т.*) *определила* д о г а д а л а с ь, что *он* м у ж в духе» («Супруги Орловы».— Т. II, стр. 115).

«Кувалда *посмотрел* в з г л я н у л на часы з а с т о й к о и» («Бывшие люди».— Т. II, стр. 209).

«И ваше прямое заявление только понравилось мне, если позволите *так выразиться* с к а з а т ь п р я м о» («Варенька Олесова».— Т. II, стр. 304).

«Потом, снисходительно улыбаясь самому себе, *он вспомнил* свое *твердое* решение *развить* р а з б у д и т ь ее ум...» («Варенька Олесова».— Т. II, стр. 343).

«— Конечно,— *поддакивал ему* с о г л а ш а л с я Яков...» («Мальва».— Т. III, стр. 27).

«...Яков, бледный и потный, со стиснутыми зубами и *мрачно* по-волчьи горевшим взглядом, медленно отступал перед отцом, а тот *наступал* ш е л на него, свирепо махая *руками по воздуху* к у л а к а м и...» («Мальва».— Т. III, стр. 67).

«И еще,— *снова заговорил* п р о д о л ж а л мой странный собеседник,— можешь ли ты возбудить в человеке жизнерадостный смех, очищающий душу?» («Читатель».— Т. III, стр. 245).

«Когда его высокая и мощная фигура *явилась* в с т а л а на пороге трактира,— в длинной и низкой комнате с кирпичным сводчатым потолком, гостей было немного» («Каин и Артем».— Т. III, стр. 150).

«Каждое утро он (Каин.— *А. Т.*) *являлся* п р и х о д и л в улицу, твердо уверенный, что сегодня у него никто не посмеет отнять его копеек» (т. III, стр. 160).

«Это верно — *качнул головой* с о г л а с и л с я Уповающий» («Дружки».— Т. III, стр. 180).

«...Сыпался мелкий, холодный дождь, *и* грязная земля была *густо* п л о т н о окутана тьмой» («Проходимец».— Т. III, стр. 187).

Одним из видов правки Горького является довольно частая замена глагольных форм прошедшего времени на настоящее время. Особенно часто этот вид правки применяется при описании обстановки, портрета героя, пейзажа. Горький не изгоняет прошедшее время совершенно, он лишь умело разнообразит употребление времен, избегая монотонности, слишком частого повторения глагола «были». Кроме того, развертывая события в момент повествования, Горький и читателя делает соучастником этих событий, сообщая изложению большую живость:

«Стоя под парами, тяжелые гиганты-пароходы *то свистели* с в и с т я т, *то шипели* ш и п я т, *то как-то* глубоко *вздыхали* в з д ы х а ю т, и в каждом *рожденном ими звуке чудилась* з в у к е, р о ж д е н н о м и м и, ч у д и т с я насмешливая нота *иронического* презрения к серым, пыльным фигурам людей...

До слез смешны *были* длинные вереницы грузчиков, *носивших* н е с у щ и х на плечах своих тысячи пудов хлеба...» («Челкаш».— Т. I, стр. 68).

«Небо *было* тяжело и мрачно, с него неустанно сыпались еле видные глазам капельки дождя...» («Однажды осенью».— Т. I, стр. 136).

«Вот Шакро уже *сидел* с и д и т на земле, закутанный в чекмень, и *ел* е с т что-то, поглядывая на меня с в о и м и черными глазами...» («Мой спутник».— т. I, стр. 198).

«Пекарня помещалась в подвале со сводчатым потолком, *и* ее три окна были ниже уровня земли. Света *было* мало, мало *было* и воздуха, но зато много *было* сырости, грязи и мучной пыли» («Коновалов».— Т. II, стр. 9).

«С одной стороны, они в его представлении являлись вполне правоспособными к устройству свободной жизни, с другой — они *являлись какими-то слабыми, хлипкими и не способными решительно ни на что* к а к и е - т о с л а б ы е, х л и п к и е и р е ш и т е л ь н о н е с п о с о б н ы н и н а ч т о...» («Коновалов».— Т. II, стр. 35).

«Подвал, *в котором* г д е они помещались, *представлял собою большую продолговатую темную комнату* б о л ь ш а я п р о д о л г о в а т а я т е м н а я к о м н а т а со сводчатым потолком. Прямо у двери *стояла* большая русская печь, челом к окнам...

Против печи, по стене, *стояла* деревянная двухспальная кровать за ситцевым пологом, *коричневым* ж е л т ы м, с розовыми цветами...» («Супруги Орловы».— Т. II, стр. 88).

«Он (дом.— *А. Т.*) *был крайним* к р а й н и й в порядке, *находясь* о н уже под горой, *и* дальше за ним широко *развертывалось* р а з в е р т ы в а е т с я поле...

Ворота *были* отворены — одна половина их, сорванная с петель, *лежала* л е ж и т на земле, и в щели, между ее досками, проросла трава, густо *покрывавшая* п о к р ы в ш а я большой *и* пустынный двор дома. В глубине двора *стояло* низенькое закопченное здание...

Самый дом, *конечно, был* необитаем, но в этом здании, раньше *представлявшем собою кузницу* к у з н и ц е, теперь помещалась «ночлежка»...» («Бывшие люди».— Т. II, стр. 154—155).

«Внутри ночлежка *была длинной и мрачной норой* д л и н н а я и м р а ч н а я н о р а размером в четыре и *десять* ш е с т ь сажен; она освещалась... четырьмя маленькими *квадратными* окнами... Кирпичные, нештукатуренные стены ее *были* черны от копоти...» («Бывшие люди».— Т. II, стр. 155).

«Нас *было* трое; мы все недавно познакомились, столкнувшись друг с другом в Херсоне...» («В степи».— Т. III, стр. 1).

Попутно отметим одну деталь правки Горького. В предпоследнем примере писатель производит так называемую цифровую замену, устанавливая размеры комнаты более возможные. «Цифровое» уточнение наблюдаем и в других случаях. Каждый раз оно связано со стремлением к большей правдивости и точности описания. Рассказывая жене о хорошем содержании больных в холерном бараке, Григорий Орлов замечал, что больных поят вином, бутылка стоит «шесть с полтиной» [29]. В 1922 году Горький исправляет эту цифру на «два с полтиной» (т. II, стр. 112). Вспоминая о бурной молодости, старуха Изергиль говорила собеседнику, что она каждый вечер ходила на свиданье *к любимому человеку за 27 верст и к утру возвращалась обратно* [30]. Правя рассказ, писатель сокращает путь Изергиль сначала до девяти верст [31], а в последней редакции вовсе убирает количество пройденных верст (т. I, стр. 116).

Редактируя эпизод, в котором возбужденный Гаврила бросает камень вслед уходящему Челкашу, Горький увеличивает расстояние между героями с двух до пяти шагов. Если бы Челкаш отошел только на два шага, не было бы необходимости бросать в него камнем, вернее было бы ударить его (т. I, стр. 103).

Горький систематически очищал свои произведения от излишнего употребления иностранных слов, которые, по справедливому замечанию А. П. Чехова [32], нарушали единство стиля пи-

---

[29] «Русская мысль», 1897, кн. X, стр. 24.

[30] «Самарская газета», 1895, № 86.

[31] М. Горький. Очерки и рассказы, т. II. 1898, стр. 302.

[32] М. Горький и А. Чехов. Переписка, статьи, высказывания, стр. 27, 30.

сателя. Горький и сам неоднократно говорил о том, что употребление «чужих слов» лишено всякой необходимости, так как русский язык достаточно богат. Для раннего Горького не является характерным тяготение к иностранным словам. Но писатель еще более сокращает их употребление, заменяя русскими синонимами. Очищение поэтического словаря от иностранных слов Горький проводит с момента первых правок рассказов:

«Супруги Орловы»

«Страстный любитель криминальных происшествий, Чижик...» («Очерки и рассказы», т. I. 1898, стр. 252).	«Страстный любитель **всевозможных** происшествий, Чижик...» («Очерки и рассказы», т. I. 1899, стр. 256).
«Антракты между их побоями все сокращались...» (там же, стр. 268).	«**Промежутки** между их побоями все сокращались...» (там же, стр. 272).

«Коновалов»

«„Стеклянные люди“ по-своему любили нас, почти всегда были моей аудиторией» (там же, т. II, стр. 29).	«„Стеклянные люди“ по-своему любили нас и почти всегда были **моими внимательными слушателями**» (там же, т. II, стр. 34).
«Это замечали потому, что это делалось демонстративно» (там же, стр. 30).	«Это замечали потому, что это делалось **открыто**» (там же, стр. 35).
«Компания была совершенно готова вытурить меня в шею из среды своей, и я, не желая дожидаться такого триумфа, ушел» (там же, стр. 49).	«Компания была совершенно готова вытурить меня в шею из среды своей, и я, не желая дожидаться **этого**, ушел» (там же, стр. 55—56).
«Мне стало досадно. Я не ответил ему, чувствуя, что эта досада родит во мне раздражение против моей своеобразной аудитории...» («Рассказы», т. II. 1901, «Знание», стр. 18).	«Мне стало досадно. Я не ответил ему, чувствуя, что эта досада родит во мне раздражение против **моего слушателя**...» («Рассказы», т. II. 1903, «Знание», стр. 18).

«Старуха Изергиль»

«Песня на берегу моря уже умолкла, и старухе аккомпанировал теперь шум морских волн; задумчивый, мятежный шум был славным аккомпанементом рассказу о мятежной жизни» (там же, т. I, стр. 125).	«Песня на берегу моря уже умолкла, и старухе **вторил** теперь шум морских волн; **задумчивый**, мятежный шум был славной **второй** рассказу о мятежной жизни» (там же, т. I, стр. 118).

В правке 1922 года Горький продолжает эту работу с большей последовательностью.

Например, в «Старухе Изергиль» замену, произведенную в 1903 году, писатель распространяет и на другую фразу, в которой содержалось это же иностранное слово.

«*И* море тихо *аккомпанировало* в т о р и л о началу одной из *тех* древних легенд, которые, может быть, создались на его берегах» (т. I, стр. 110).

Производится соответствующая замена и в других рассказах:

«Вдали над морем родился мрак и плыл над ним, покрывая *легким голубоватым флером* г о л у б о в а т о й м у т ь ю мелкую зыбь» («Емельян Пиляй».— Т. I, стр. 31).

«Сначала он говорил, *скептически* посмеиваясь себе в усы...» («Челкаш».— Т. I, стр. 93).

«...Десять раз в день он проходил мимо меня походкой беспечного *фланера ч е л о в е к а*» («Мой спутник».— Т. I, стр. 177).

«... Ревел солдат и уже лез на хозяина с кулаками. Тот *ретировался* у х о д и л, отплевываясь...» («Коновалов».— Т. II, стр. 6).

«— Нужно такую жизнь строить, чтоб в ней всем было просторно, и никто никому не мешал — *сентенциозно ставят* г о в о р я т Коновалову *тезис*» (т. II, стр. 34).

«...Выслушав такую историю, всегда носящую характер оправдательно-защитительной *реляции* р е ч и, Коновалов задумчиво улыбался...» («Коновалов».— Т. II, стр. 34).

« — Батюшки! *И* сапожника схватило! В больницу побежал,— крикливо-плачущим голосом *комментировала* о б ъ я с н и л а стряпка его бегство» («Супруги Орловы».— Т. II, стр. 107).

«— Там, чай, уж побольше твоего знают,— сказала она, когда он кончил, и *скептически* поджала губы» («Супруги Орловы».— Т. II, стр. 112).

«Дождь шел и тогда, когда небо покрылось *предрассветным колоритом* п р е д р а с с в е т н о й с ы р о с т ь ю...» («Супруги Орловы».— Т. II, стр. 140).

«Поле темнело, хлеба *уже потеряли* п о т е р я в свой золотистый *колорит* б л е с к *и стали* розовато-желтыми...» («Товарищи».— Т. III, стр. 384).

Зазубрина, «не уставая, танцевал *и импровизировал* п р и п е в а я...» (т. III, стр. 100).

«... Ожили в нем все они (слова.— *А. Т.*) и вот лились из его сердца горячим *каскадом* р у ч ь е м» («Каин и Артем».— Т. III, стр. 144).

«— Это слыхали! — *скептически* воскликнул кто-то из публики» («Каин и Артем».— Т. III, стр. 160).

* * *

До сих пор речь шла о разнообразной работе Горького со словарем, об уточнении словесных характеристик и их более глубоком смысловом наполнении. Часто словарная работа сказывалась и на синтаксическом строе. Но Горький вносил в рассказы изменения, специально направленные на упрощение синтаксиса. Эти исправления находятся в общем русле борьбы писателя за простоту и ясность стиля.

Для ранних рассказов Горького были характерны сложноподчиненные предложения с несколькими придаточными или простые предложения с большим количеством однородных членов, обособлений, причастных и деепричастных оборотов.

Примеры «облегчения» простого предложения можно наблюдать в ранних правках Горького. Они связаны, в основном, с «борьбой» против причастий как формы, которая создает неблагозвучные сочетания «вший», «щий». В правке 1922 года также много подобных исправлений. Горький или совершенно удаляет причастия и причастные обороты или заменяет их другими синтаксическими конструкциями.

«У нее были большие черные глаза, теперь — обиженные, грустные и влажные, *и* маленькие, тонкие, розовые ушки, шаловливо *выглядывавшие* в ы г л я д ы в а л и из прядей каштановых волос...» («Дед Архип и Ленька».— Т. I, стр. 51).

«Челкаш презрительно сплюнул и *прервал свои вопросы, отвернувшись* о т в е р н у л с я от парня» («Челкаш».— Т. I, стр. 75).

«...*И* так, с той поры остался он (Ларра.— *А. Т.*) один свободный и *ищущий* о ж и д а я смерти» («Старуха Изергиль».— Т. I, стр. 114).

«Искорки... казались голубыми воздушными цветами, *расцветавшими р а с ц в е т а я* только на миг» («Старуха Изергиль».— Т. I, стр. 129).

«Лукич фыркал от пыли, *забившейся ему в ноздри,* поматывал головой и, солидно вскидывая ноги, подвозил своего прежнего хозяина к Ямкам» («Тоска».— Т. I, стр. 276).

« — Здравствуйте!...— воскликнул он *еще не окрепнувшим* баском» («Супруги Орловы».— Т. II, стр. 98).

«Презрительно щуря глаза, он дарил их таким же вниманием, как и весь другой мусор, *валявшийся на дворе* у л и ц ы («Бывшие люди».— Т. II, стр. 194).

«...Сквозь ветви просвечивало небо, *уже облеченное в краски* в к р а с к а х заката...» («Озорник».— Т. II, стр. 249).

«Он смотрел ей в лицо, и, нервозно покручивая бородку, искал таких возражений, которые сразу сорвали бы с ее ума эту грубую пелену пыли, *покрывавшую его*» («Варенька Олесова».— Т. II, стр. 282).

«...Отовсюду веяло *стариной, разрушающейся от утомления жизнью* с т а р о с т ь ю, р а з р у ш е н и е м» («Варенька Олесова».— Т. II, стр. 348).

« — Ну, вот и я! — воскликнул Василий, являясь в шалаш с *трепещущей* рыбой в одной руке и ножом — в другой» («Мальва».— Т. III, стр. 23).

«Мальва не вмешиваясь, слушала их *медленно развертывавшиеся* м е д л е н н ы е речи» («Мальва».— Т. III, стр. 33).

Если Горький, руководствуясь законами благозвучия, существенно сокращал употребление причастий, то деепричастия и деепричастные обороты писатель, как мы уже отчасти видели выше, напротив, вводил:

«*Когда мы с ним развесили и разложили* р а з в е с и в одну гору теста в *чашки, замесили* з а м е с и в другую *и поставили опару для третьей,*— мы сели пить чай...» («Коновалов».— Т. II, стр. 11).

«Он (Тяпа.— *А. Т.*) отрицал *существование у него денег* ч т о у н е г о е с т ь д е н ь г и, *говорил, что* г о в о р я «Шарк-нули *его* просто так, *из-за озорства* о з о р с т в о...»» («Бывшие люди».— Т. II, стр. 168).

«...Медленно выговорил Ипполит *Сергеевич и, замолчав, стал смотреть в удивленное лицо Вареньки с блуждающей улыбкой на своих губах с* у л ы б к о й г л я д я в л и ц о В а р е н ь к и» («Варенька Олесова».— Т. II, стр. 327).

«*Когда он отпил* о т п и в более четверти бутылки, он вздохнул глубоко и облегченно и с хрипом в груди заговорил...» («Каин и Артем».— Т. III, стр. 141).

«— Здорово продрало дыхалки-то,— сказал он, *когда перестал п е р е с т а в* кашлять» («Дружки».— Т. III, стр. 171).

Многократное употребление глагола в одинаковой форме утяжеляет фразу, делает ее монотонной и утомительной для восприятия. Введение деепричастий придает фразе большую гибкость и стройность. Но перестройка фразы ведет не только к стройности, а нередко и к уточнению смысла: понятным становится, что Тяпа отрицал существование денег у себя самого, а не у кого-то другого, устраняется возможность двоякого толкования слов, сказанных о Полканове и Вареньке. Многие замены глагола деепричастием связаны с уточнением характера действия. Строя фразу на употреблении различных глагольных форм, Горький получает возможность синтаксически подчеркнуть главное действие, обозначив его спрягаемой формой. Кроме того, многообразие глагольных форм позволяет писателю передать не только результат действия, но и весь его процесс, последовательность или одновременность совершения поступков:

«Тот (Лойко Забар.— *А. Т.*) повел оком на Радду, что неподалеку от него лежала кверху лицом, да смотрела г л я д я в

небо, и ударил по струнам» («Макар Чудра».— Т. I, стр. 8).

«Емельян курил и поплевывал; я смотрел кругом *и молча наслаждался* наслаждаясь дивной картиной вечера» («Емельян Пиляй».— Т. I, стр. 32).

«... Я видел, как он по целым часам стоял на граните мола, засунув в рот набалдашник трости, и тоскливо *разглядывал* разглядывая мутную воду гавани *своими* черными миндалевидными глазами» («Мой спутник».— Т. I, стр. 177).

«...Она поглядывала на него *и* тихонько *вздыхала* вздыхая» («Супруги Орловы».— т. II, стр. 130).

«Он *по*смотрел на Вареньку и не *мешал* мешая себе любоваться ею...» («Варенька Олесова».— Т. II, стр. 272).

«*Она ускорила* ускорив шаги *и* крикнула...» («Варенька Олесова».— т. II, стр. 336).

«Мы разошлись по сторонам дороги *и стали собирать* собирая сухой бурьян...» («В степи».— Т. III, стр. 5).

«Мы сидели тесной группой *и искоса посматривали* посматривая туда, где сидел наш благодетель» («В степи».— Т. III, стр. 9).

«Мальва не *переставала* переставая грызть семечки, бесцеремонно разглядывала Якова...» (Т. III, стр. 23).

«Теперь за жаворонками очередь,— говорил Уповающий *и принимался* принимаясь чинить старую полусгнившую сеть» («Дружки».— Т. III, стр. 170).

В 1922 году Горький упорно работает над упрощением фразы. Излюбленные ранее громоздкие сложноподчиненные предложения с многими придаточными, теперь зачастую разрушаются. Писатель строит фразу из простых предложений, которые входят в сложное как равноправные, самостоятельные синтаксические единицы. Простые предложения с причастными оборотами также часто превращаются автором в два-три самостоятельных предложения, объединенных в сложное общностью мысли. Такое построение создает «прозрачность», четкость фраз и языка в целом, делает весомее мысль, заключенную в каждом отдельном предложении. Излишняя усложненность синтаксиса, свойственная стилю раннего Горького, исчезает:

«Ленька был маленький, хрупкий, в *своих* лохмотьях *казавшийся* он казался корявым сучком, отломленным от деда — старого иссохшего дерева, принесенного и выброшенного сюда на песок *холодными и сильными* волнами реки,— *сбоку его свернулся калачиком*» («Дед Архип и Ленька».— Т. I, стр. 39).

«*Затем ему* вспомнился товарищ Мишка, *который он* очень бы пригодился сегодня ночью, если бы не сломал себе ногу» («Челкаш».— Т. I, стр. 73).

«На море в нем всегда поднималось широкое, теплое чувст

во, *охватывавшее* о х в а т ы в а я всю его душу *и* оно немного *очищавшее* о ч и щ а л о ее от житейской скверны» («Челкаш».— Т. I, стр. 83).

«Я встречал только людей, которые всегда все винили *и* на все жаловались, упорно отодвигая самих себя в сторону *от* и з ряда очевидностей, опровергавших их настойчивые доказательства личной непогрешимости, *и* о н и всегда *сваливавших* с в а л и в а л и свои неудачи на безмолвную судьбу, на злых людей...» («Коновалов».— Т. II, стр. 26).

«А свою казачку он часто звал к себе в башню, из которой было видно море, *и где он* т а м для казачки о н имел все, что нужно женщине, чтобы ей весело жилось...» («Хан и его сын».— Т. II, стр. 70).

«— Ну, *Орлов,* где больной? — громко спрашивал он, искоса посматривая на публику, собравшуюся в уголке у ворот *и встретившую* л ю д и в с т р е т и л и его *появление весьма* недоброжелательно, *хотя не без любопытства следившую за ним*» (в конце первого авторского предложения, после слов «у ворот». Горький ставит запятую и тире; «Супруги Орловы».— Т. II стр. 108).

«Ротмистр не ответил, *ибо* о н пил водку *в это время*» («Бывшие люди».— Т. II, стр. 218).

«Сидя за столом, *на котором стоял остывший стакан* п р е д о с т ы в ш и м с т а к а н о м *его* чая, он попробовал уничтожить всю эту игру раздраженных за день чувств...» («Варенька Олесова».— Т. II, стр. 342—343).

«На крыльце дома стояли Елизавета Сергеевна и тетя Лучицкая в большой соломенной шляпе на голове, *что придавало* ш л я п а п р и д а в а л а ей сходство с подсолнухом» («Варенька Олесова».— Т. II, стр. 357).

Василий «свалился грудью в лодку и царапал ногтями *ее* дерево, глядя на сына, *кричавшего* а т о т к р и ч а л ему издали...» («Мальва».— Т. III, стр. 68).

«Староста выбрал в конвоиры ему сотского и теперь, в избе у себя, напутствовал его, оставив арестанта среди толпы, *потешающейся* о н а г р у б о п о т е ш а л а с ь над ним» («Товарищи».— Т. III, стр. 376. После слова «толпы» вместо запятой Горький ставит тире).

Такие виды правки Горького в 1922 году, как устранение повторяющихся и второстепенных мотивов, поиски словесной точности, упрощение синтаксиса доводят до совершенства художественную форму рассказов. Горький не наделяет героев новыми чертами характера, не изменяет их взаимоотношений, не вводит новых сюжетных или композиционных поворотов — редактура писателя не идет по идейно-тематической линии.

Однако его мелкие, но многочисленные и тонкие исправления стилистического характера проясняют и углубляют содержание произведений в целом.

Итак, правку ранних рассказов Горький ведет в двух основных направлениях, прибегая в их пределах к многочисленным приемам, отмечавшимся нами выше. Одно из этих направлений — борьба с излишествами романтического стиля с позиций последовательного реалиста. Второе направление — борьба за лаконизм стиля, простоту и выразительность языка.

Примеры правки первого рода, как отмечалось нами, наблюдаются в ранних редакциях. Но там они невелики. Превращение единичных примеров ранней правки в один из принципов авторедактирования в 1922 году связано с новым этапом развития реалистического искусства Горького.

Правка второго рода велась писателем на протяжении всего его творчества, но в 1922 году и она приобретает новые черты. В углубленных, повышенных требованиях писателя сказывается зрелость его мастерства.

Анализ многочисленных исправлений, внесенных писателем в 1922 году в тексты ранних рассказов, помогает глубже понять характер эволюции его стиля в советскую эпоху. Редакторская работа Горького имеет огромное поучительное значение для советских писателей, она показывает, как неустанно оттачивал великий писатель свое искусство слова, никогда не останавливаясь на достигнутом.

Е. Б. ТАГЕР

ЖАНР ЛИТЕРАТУРНОГО ПОРТРЕТА В ТВОРЧЕСТВЕ ГОРЬКОГО

1

Термины литературной науки несовершенны и зачастую метафоричны. Нередко они заимствуются из архитектуры, живописи, скульптуры, музыки. В свою очередь и литература делится своей терминологией со смежными искусствами. Мы говорим об «архитектонике» пьесы и о «лиричности» пейзажа, о «лейтмотивах» романа и о «повествовательности» скульптурной композиции. Этот взаимообмен терминами узаконен традицией и имеет свои положительные стороны: опытом одного искусства проясняются сходные черты другого. Но когда термин из своей родной «среды» переносится в другую, когда меняются материал искусства, его «язык», средства выразительности, не может не меняться и первоначальное терминологическое значение.

К числу таких заимствованных, метафорических, многозначных терминов относится и «литературный портрет».

Термин «портрет» в литературоведении употребляется по крайней мере в двух значениях. Наиболее распространено понимание литературного портрета как словесного изображения физического облика человека — его внешности, мимики, жестов, костюма и пр. Во многих литературоведческих работах, а особенно в кандидатских диссертациях, раздел, посвященный анализу «портретного мастерства», стал почти канонической неизбежностью.

Между тем выделение портрета как особого объекта исследования с методологической точки зрения не вполне оправдано. Портрет как внешность персонажа может изучаться в разных

аспектах, но отнюдь не в качестве самостоятельной темы литературного произведения.

Прежде всего портретное изображение выступает в роли одного из способов создания образа, как момент характеристики персонажа. Но если живописец, кроме физически телесного облика человека, никаким другим материалом и не располагает, то писателю портретно-изобразительные штрихи служат наравне с рядом других средств характеристики — манерой речи героя, его поступками, высказываниями и т. п. Портретная характеристика может обладать большим или меньшим весом, более или менее подчеркнутой выразительностью, но в принципе она ничем не отличается от характеристики речевой, сюжетной, идеологической. Благопристойная округлость Чичикова, затянутого во фрак цвета «наваринского дыма с пламенем», или халат и туфли Обломова, или лучистые глаза княжны Марьи, или ястребиная внешность Челкаша — все это знаки некоего содержания, это штрихи, которые в сложном сочетании со всем поведением персонажа, его воззрениями и действиями помогают нам уяснить смысл образа. Всесторонний анализ образа требует учета и этой, «портретной», формы обнаружения характера, но лишь в связи со всеми другими элементами, из которых данный характер складывается. Иначе говоря, проблема «портрета» есть лишь часть проблемы содержания образа, один из многих аспектов бытовой, социальной, психологической характеристики героя произведения. Однако возможен и другой подход к портретным зарисовкам, при котором существенным оказывается не смысловая связь между внешними чертами человека и его характером, а сама манера изображения этой внешности.

В самом деле, мы замечаем, что одним писателям свойствен подчеркнутый интерес к портретным изображениям, у других портрет сведен к минимуму; бесконечно варьируется и характер этой портретной живописи, способы выделения тех или иных деталей, подбор и компановка портретных штрихов.

Сравним два, почти наудачу взятые отрывка:

«Он остановился и стал смотреть на окна. В одном увидел он черноволосую головку, наклоненную, вероятно, над книгой или над работой. Головка приподнялась. Герман увидел свежее личико и черные глаза» (Пушкин, «Пиковая дама»).

«— Бежим! — скомандовал мой спутник Григорий Иванович, длинный, тощий человек, с костлявым лицом угодника божьего, на его лице серой кожи, в морщинах глубоких глазниц и под кустиками седых бровей прятались маленькие, очень сердитые и докрасна воспаленные глаза» (М. Горький, «Об избытке и недостатках».— 17, 345).

Пропасть, лежащая между этими двумя портретными изображениями, не сводится к самоочевидному различию между

отставным солдатом-бродягой горьковского очерка и миловидной героиней пушкинской повести. Не менее разительно отличие в методах изображения.

Пушкинский рисунок предельно скуп и лаконичен. Сверх этого описания на протяжении всей повести мы ничего так и не узнаем о внешности Лизаветы Ивановны. Беглые упоминания о бледности или румянце, заливающем ее щеки, ничего не добавляют к портрету героини; они рисуют ситуацию (смущение, испуг), а не личность.

Данное изображение не только экономно, но и преднамеренно обобщено. Не индивидуальные черточки, а типизированные приметы, говорящие о юной свежести, , да еще, пожалуй, о трудолюбивой скромности (головка, наклоненная над книгой или работой) — вот и все, что требуется Пушкину, чтоб нарисовать облик бедной воспитанницы старой графини. Особому, личному здесь нет места. Причем это объясняется не «безличностью» характера героини, а стилевыми принципами Пушкина. В характере Германа все необычно. Однако Пушкин не рисует «необычную» внешность своего героя, а ограничивается указанием на его сходство с Наполеоном. Непосредственное изображение заменяется отсылкой к давно известному, сложившемуся образу, к готовому типу, обладающему уже отпечатлевшейся в сознании читателя выразительностью. Точно также Стендаль в «Пармской обители» почти не дает портретных изображений, но для того чтобы подчеркнуть отличие между своими героинями, Клелией Конти и герцогиней Сансеверина, он отсылает читателя к «знакомым идеалам» женской красоты, отстоявшимся в итальянской живописи: лицо Клелии «напоминало прекрасные образы Гвидо», а черты герцогини приводили на память «сладостную улыбку и томную грусть прекрасных «Иродиад» Леонардо да Винчи» [1].

В противоположность Пушкину и Стендалю горьковский портрет, наоборот, крайне детализован; он строится на множестве отдельных штрихов, зорко подмеченных и тщательно выписанных. Единственному эпитету, характеризующему глаза пушкинской Лизы («черные»), у Горького противостоит целый поток уточняющих и живописующих подробностей. Глаза солдата прячутся «в морщинах глубоких глазниц», «под кустиками седых бровей», они, во-первых, «маленькие», во-вторых, «очень сердитые», в-третьих, «докрасна воспаленные». При этом все эти детали лишены обобщенно-типизирующего значения; они сугубо индивидуальны, остро характерны. Нередко горьковский портрет складывается из деталей резко противоречивых, трудно

[1] Стендаль. Собрание сочинений в пятнадцати томах, т. 3. М., 1959, стр. 277.

согласуемых друг с другом, строится на причудливых и неожиданных ракурсах. Такова, например, изощренно сложная портретная характеристика булочника Семенова в повести «Хозяин».

Итак, своеобразие портретов Пушкина и Горького в этом, стилистическом, разрезе восходит не к особенностям характеров, запечатленных в соответствующих портретных приметах, а к особенностям художественного «зрения», к разным способам «видеть» человека. И так же, как проблема портрета-характеристики является частью более общей проблемы истолкования образа в целом, так и проблема различных методов портретного изображения входит в более широкую проблему «описания» вообще. Разным писателям присущи разные принципы живописно-пластического ви́дения мира, и эти принципы в равной мере сказываются в изображении природы, вещной обстановки, т. е. во всей изобразительно-описательной сфере словесного искусства.

Лаконизм и типизирующая обобщенность одинаково свойственны как портретным, так и пейзажным описаниям Пушкина. «Погода была ужасная, ветер выл, мокрый снег падал хлопьями («Пиковая дама»). «Воющий ветер» — такой же родовой признак непогоды, как «свежее личико» — молодой девушки. А у Горького в пейзажном зачине цитированного выше очерка, в полном согласии с типом его портретных зарисовок, ветер «индивидуализируется», наделяется сложным, капризным характером, оснащается рядом конкретных, чувственно воспринимаемых, живописных деталей: «...озорничал неприятный ветерок, толкая нас в затылки и спины, хлопотливо собирал серые облака, лепил из них сизоватую тучу, по рыжей щетине унылой земли метались тени, шевеля оголенные кусты, как будто желая спрятаться в них» (17, 345).

Отсюда следует, что портрет как изображение внешности персонажа, вряд ли заслуживает самостоятельного, изолированного изучения. Речь может идти либо об истолковании определенного образа, и тогда описание внешности привлекается в качестве одного из многих выразительных моментов, из которых складывается представление о характере человека, либо о своеобразии описательной манеры автора, его изобразительного стиля, и тогда грани между «портретом», «пейзажем», «интерьером», по существу, стираются.

Кроме того, слово «портрет» в указанном значении — термин весьма неточный и условный. Прямой аналогии с портретом живописным или скульптурным здесь нет. Ведь изображение внешности не является прерогативой именно портретного жанра; в любом жанре изобразительных искусств человек не может быть показан иначе, как через его внешность. Точнее

было бы говорить о словесной «пластике» или «живописи» применительно к изображению человека.

Но в литературоведении термин «портрет» употребляется и в другом смысле, гораздо теснее связанном со спецификой собственно портретного искусства.

В чем же эта специфика?

Портрет — это прежде всего изображение конкретного лица, не вымышленного образа, созданного воображением художника, а единичной, «именованной» личности. С этим связана практическая, «иконографическая» ценность портрета. Сходство с натурой, достоверность воспроизведения реального облика современника — прямая задача портрета. Было бы эстетским высокомерием игнорировать эту познавательную функцию портретного изображения, которой присуще бесспорное культурно-историческое значение. Однако существо портрета его иконографической ролью отнюдь не исчерпывается.

С одной стороны, отнюдь не всегда наличие модели делает произведение искусства портретом. Тициановская «Саломея», писанная с дочери художника Лавинии, мадонны Рафаэля, в которых мы узнаем черты его возлюбленной — Форнарины,— не портреты. А с другой стороны, отсутствие какого бы то ни было интереса к оригиналу, изображенному художником, или полная анонимность этого оригинала (бесчисленные примеры портретов «неизвестного» в истории искусства) не лишают произведения его портретной значительности и характерности. Безвестные старики и старухи на рембрандтовских полотнах тем не менее воспринимаются нами как непревзойденные шедевры портретного искусства.

Таким образом, в самой структуре образа, вне зависимости от его соотнесенности с моделью, есть нечто, превращающее изображение данного человека именно в портрет.

Этим «нечто» оказывается интерес к индивидуальному в человеке. В портрете устанавливается особенно напряженная и интимная связь с отдельной личностью, со всем богатством неповторимо личного содержания человеческой жизни. Казалось бы, сюжетная картина, располагая такими средствами, как действие, взаимохарактеристика различных образов, выразительная историческая или бытовая обстановка, обладает несравненно бо́льшими возможностями передать зрителю знание художника о мире, нежели портрет, ограниченный, как правило, изображением одного человека. Но эта сравнительная бедность средств возмещается более глубоким раскрытием индивидуальности, более интенсивным проникновением в духовный мир личности. Эти черты портрета позволяют выдвинуть широкое понятие «портретного метода», особой, «портретной» трактовки образа.

Еще Гегель в своей «Эстетике» говорил: «Среди изобразительных искусств живопись особое значение придает индивидуальному образу и индивидуальному характеру, поэтому она легко переходит к портретности как таковой... В известном смысле можно заявить, что прогресс живописи, начиная с ее несовершенных опытов, заключается в том, чтобы доработаться до портрета» [2].

Можно не соглашаться с мыслью о том, что развитие живописи шло по линии усиления «портретности», но бесспорно, что в определенные моменты в искусстве возникают такие методы показа человека, которые ассоциируются с представлением о портрете.

И в литературе, как и в живописи, возможен портретный метод изображения человека. Вспомним известное письмо Грибоедова Катенину по поводу «Горя от ума»: «„Характеры портретны". Да! и я, коли не имею таланта Мольера, то, по крайней мере, чистосердечнее его; портреты и только портреты входят в состав комедии и трагедии, в них, однако, есть черты, свойственные многим другим лицам, а иные всему роду человеческому настолько, насколько каждый человек похож на всех своих двуногих собратий. Карикатур ненавижу, в моей картине ни одной не найдешь. Вот моя поэтика... Одно прибавлю о характерах Мольера: Мещанин во дворянстве, Мнимый больной — портреты, и превосходные; Скупец: Антропос собственной фабрики, и несносен» [3].

За этим противопоставлением «портрета» «антропосу собственной фабрики» скрывается различие именно в методах изображения человека: образу, широко обобщенному, созданному лишь воображением художника, противополагается не просто сколок с натуры [4], но образ, построенный на живых и единичных приметах отдельной личности.

В известном смысле принцип «портретности» рождается из особенностей реалистической типизации, т. е. такого художественного обобщения, которое неотделимо от индивидуализированного изображения человека. Поэтому по мере развития реалистического искусства, по мере усложнения и утончения способов передачи индивидуального своеобразия личности меняется, эволюционирует и ощущение «портретности». Катенину характеры Грибоедова, одного из зачинателей русского реализма, мог-

---

[2] Гегель. Сочинения, т. XIV. М., 1958, стр. 73—74.

[3] А. С. Грибоедов. Полное собрание сочинений, т. III. Пг. Изд. Академии наук, 1917, стр. 168.

[4] «Карикатур ненавижу» — в контексте высказывания Грибоедова означает протест не столько против утрирования, сколько против передразнивания действительности, отказ от непосредственного списывания с натуры.

ли казаться на фоне классицистических образов «портретными». Для современного читателя в фигурах Фамусова, Молчалина, Скалозуба на первый план выступают, наоборот, типизирующие, обобщающие тенденции. Гораздо резче портретно-индивидуализирующие акценты ощущаются нами в персонажах Л. Толстого, причем не только по сравнению с героями «Горя от ума», но и рядом с образами-типами Тургенева или Гончарова. Именно эти толстовские традиции оригинально развиты и продолжены в творчестве зрелого Горького, начиная примерно с конца 900-х годов [5].

Разумеется, проблема «портретности» не исчерпывается требованиями индивидуализированного изображения личности. Но рассмотрение портретного метода трактовки человека выходит за рамки данной статьи. Для нас важно лишь подчеркнуть, что «портретность» есть та общая предпосылка, на почве которой возможно появление и особого жанра — литературного портрета. Правда, в искусстве слова портретный жанр играет меньшую роль, чем в искусствах изобразительных. Тем не менее литературный портрет существует и обладает специфической художественной структурой.

Как и портрет живописный или скульптурный, литературный портрет может рассматриваться в плоскости «иконографической», документальной. Проблеме внешнего сходства здесь соответствует проблема мемуарной или исторической точности. Но отличие литературного портрета от мемуаров или биографического очерка (как и живописного портрета от фотографии) не просто в художественности «отделки», а в наличии особого художественного содержания. Ярким подтверждением этого является творчество Горького.

2

Горький был замечательным мастером литературного портрета. Ни один русский писатель, за исключением, пожалуй, Герцена, не оставил после себя такой богатой и разнообразной портретной галереи своих современников, как Горький. На протяжении целого тридцатилетия, от 1904 года, которым датируется очерк о Чехове, и вплоть до весны 1936 года, когда были написаны воспоминания о И. П. Павлове, Горьким было создано около 30 литературных портретов, среди которых мы находим такие общепризнанные шедевры, как очерки о В. И. Ленине и Льве Толстом.

В тесных и сковывающих рамках достоверного мемуарно-исторического повествования, ни мало не поступаясь требованиями фактической точности и правдивости, Горький сознатель-

[5] Подробнее о портретно-аналитическом методе Горького я говорю в статье «О стиле Горького».— «Ученые записки МГПИ им. Потемкина», т. XX, вып. 2. М., 1952.

но стремится создать художественный образ, т. е. образ, обладающий всей той глубиной обобщения действительности, какая свойственна образам романа, повести, пьесы.

Такого рода задачу не всегда выдвигает перед собой писатель-мемуарист. Так, например, Короленко в «Истории моего современника» предваряет рассказ об одном из эпизодов своей сибирской ссылки следующим характерным заявлением: «Если бы я писал художественный очерк, то тема была бы очень благодарная. И даже теперь художник во мне подвергает искушению бытописателя... Так соблазнительно устранить случайные черты, слишком реальные, чтобы быть красивыми.

Но — я пишу только то, что видел сам и что испытал среди этих лесных людей. Поэтому буду рассказывать лишь так, как видел» [6].

Не следует слишком прямолинейно понимать это противопоставление «бытописателя» «художнику», поскольку и сам Короленко в «Истории моего современника», произведении высоких художественных достоинств, выступает, разумеется, не только в роли мемуариста. Но показательно то различие в методах мемуарного повествования и собственно художественного, «беллетристического» творчества, которое сознательно проводит Короленко: в искусстве необходим отбор и сгущение, устранение «случайных черт», мешающих цельности художественного впечатления; «бытописатель» связан эмпирической действительностью, он рассказывает лишь о том, что «сам видел».

Горький подобного заявления сделать бы не мог. В своем подходе к материалу действительности он един и в качестве историка-бытописателя, и в качестве художника. В его литературных портретах нет ничего «случайного», и это не потому, что он отступает от «виденного» им, а потому, что в этом «виденном» он открывает такие черты, которым присущ своего рода «типический» смысл. Более того, как правило, самый замысел литературного портрета подчинен у Горького чрезвычайно широкому типическому обобщению.

Единственной статьей, которую Горький включил в прижизненное собрание своих сочинений, была статья «Заметки читателя» (1927). Именно этой статьей завершался вышедший в 1931 году XXII том гизовского издания собрания сочинений, причем этот том был целиком посвящен мемуарным очеркам Горького. Это обстоятельство позволяет предполагать, что Горький усматривал некоторую связь между идеями статьи и общей направленностью своих литературных портретов.

«Заметки читателя» касаются ряда вопросов, но центральной и сквозной их темой является характерная горьковская тема

[6] В. Г. Короленко. Собрание сочинений, т. 7. М., 1955, стр. 55—56.

«человека». В рукописи статья так и называлась: «О человеке и литературе», «О человеке». Мысль о неистощимости творческих сил человека, о могуществе его разума, воображения, интуиции разнообразно развивается Горьким и афористически выражена в заключительной фразе статьи: «Человек есть украшение мира, и он имеет все основания удивляться себе самому» (24, 284).

В этой статье Горький и развернул свою концепцию «великого человека», концепцию, которая имеет прямое отношение к большинству созданных им портретов его замечательных современников.

«Со стороны своей «плоховатости» человек мало интересен, и не этим он удивителен,— писал Горький.— Для меня человек, по природе его,— великомученик, у которого нет желания сделаться святым, и, попрузясь в дела мира сего, он стал просто великим человеком. Дефо, Ломоносов, Руссо, Пушкин, Байрон, Мусоргский, Менделеев, Лессепс и сотни подобных — вот что есть человек по природе своей» (24, 272—273).

Эксплуататорское классовое общество подавляет и сковывает возможности человека, но «великое», т. е. деятельное и творческое,— это и есть подлинная сущность человеческой природы. Таков органический вывод из глубоко революционной и оптимистической горьковской философии социалистического гуманизма.

Кстати сказать, эта мысль, прямо противостоящая реакционным концепциям буржуазных философов вроде Ломброзо, трактующих гениальность как аномалию, болезненное уклонение от низменной человеческой нормы, непосредственно перекликается с идеями Чернышевского, высказанными в его статье «Критический взгляд на современные эстетические понятия»: «...Необыкновенная личность — самое лучшее выражение человека и человеческой природы вообще. Герой — не урод между людьми; напротив того, в нем яснее, резче высказалось то, что есть, более или менее, в каждом человеке; потому что в каждом, самом робком человеке есть своя доля мужества; поэтическая личность — не уродство между людьми, потому что в самом прозаическом человеке есть своя доля поэзии... Люди бесцветные, не отличающиеся ничем особенным, не имеющие оригинальности, почти никогда не бывают людьми в настоящем смысле слова: они прозябают, а не живут; великий человек, редкий человек — человек вполне; гениальный человек — настоящий человек, и только гениальный полководец, гениальный ученый заслуживают имени полководца, ученого» [7].

[7] Н. Г. Чернышевский. Полное собрание сочинений, т. 2. М., 1949, стр. 139.

Горьковская концепция «великого человека» объясняет тот особый интерес, который питал писатель к изданию биографий «замечательных людей». В жизни выдающегося деятеля он видел огромный и знаменательный социально-педагогический смысл. Так, задумав еще в 1916 году издание серии книг для детей, состоящей из биографий «великих умов человечества», он писал Ромэну Роллану: «...напомним им (детям.— *Е. Т.*), что у всех народов были — и есть сейчас — великие люди, благородные сердца!» (29, 375).

Этой задачей был воодушевлен Горький и тогда, когда он помогал Шаляпину создавать его автобиографию. В известном письме к Н. Е. Буренину Горький писал о «символичности» жизненного пути артиста: «Такие люди, каков он, являются для того, чтобы напомнить всем нам: вот как силен, красив, талантлив русский народ! Вот плоть от плоти его, человек, своими силами прошедший сквозь терния и теснины жизни, чтобы гордо встать в ряд с лучшими людьми мира, чтобы петь всем людям о России, показать всем, как она — внутри, в глубине своей — талантлива и крупна, обаятельна» (29, 187). И характерно, что эта мысль, в выражениях, выдающих бесспорное авторство Горького, встречается и в самом тексте шаляпинской автобиографии: «Поверьте мне,— я говорю все это не для того, чтобы любоваться Федором Шаляпиным... Суть в том, что я — человек загнанной, замученной страны, страны, которая, несмотря на трудную жизнь свою, создала великое искусство, нужное всему миру, понимаемое всеми людьми земли!

...И не о Шаляпине я рассказываю, а о русском человеке, которого люблю» [8].

Еще резче этот широкий социально-педагогический замысел, мотивирующий и оправдывающий рассказ о жизни отдельного лица, был подчеркнут в предисловии к «Автобиографии», написанном Горьким от имени Шаляпина: «Мне хочется, чтоб книга моя внушила читателям несколько иное отношение к простому человеку низов жизни, возбудила бы больше внимания и уважения к нему... Забудьте, что этого человека зовут Федор Шаляпин, и подумайте о тех сотнях и тысячах, которые по природе своей даровиты не менее Шаляпина, Горького, Сурикова и множества других, но у которых не хватило сил победить препятствия жизни...» [9].

Таков типизирующий аспект, в котором мыслит Горький биографическое повествование. С одной стороны, поле изображения сужается до рассказа о единичной, индивидуальной судьбе, а с другой — бесконечно ширится внутренний смысл произ-

[8] «Ф. И. Шаляпин», т. I. М., «Искусство», 1957, стр. 210.
[9] Там же, стр. 751.

ведения, встает образ человека, воплотившего в себе величие своего народа, своей страны.

С такого рода типизацией мы и встречаемся в большинстве литературных портретов Горького, в этих маленьких поэтических «монографиях», рассказывающих миру о «великих людях и благородных сердцах».

С исключительной бережностью сохраняет Горький неповторимую характерность изображаемых им исторических лиц, резкую несхожесть таких далеких друг от друга людей, как, например, Стасов и Каронин-Петропавловский, Коцюбинский и Гарин-Михайловский, Вилонов и Красин и др.

И вместе с тем сквозь подчеркнуто индивидуальные особенности отдельной личности явственно проступают в очерках Горького типизированные образы русского писателя, общественного деятеля, борца-революционера.

Свои литературные портреты он стремится, как правило, возвести к тому обобщающему плану, в котором «великое» утверждается как некая норма, как общеобязательный идеал человека.

Замечательная историческая личность выступает в изображении Горького в качестве конкретного примера того, каким вообще должен быть человек — как реальное воплощение Человека с большой буквы.

С особой очевидностью эта художественная задача решалась Горьким в его очерках, посвященных образам деятелей пролетарской революции.

Выступая в 1928 году на одном из митингов в Тифлисе, Горький говорил: «Когда впервые я писал Человек с большой буквы, я еще не знал, что это за великий человек. Образ его не был мне ясен. В 1903 году я постиг, что Человек с большой буквы воплощается в большевиках во главе с Лениным, а в 1907 году я увидел [их] воочию на Лондонском съезде...»[10].

Известно, что в черновой редакции очерк о В. И. Ленине был назван: «Человек». А в тексте очерка Горький прямо называет Владимира Ильича «Человеком с большой буквы». Точно также в очерке о большевике-ленинце Михаиле Вилонове мы читаем: «...я сказал ему, что для меня вот он, Вилонов, уже Человек с большой буквы». И заканчивает Горький свои воспоминания словами: «...Вот к пятнадцатилетию работы «Правды» я счел за лучшее всяких поздравлений рассказать ее неутомимым работникам о Человеке...» (17, 84 и 91).

Когда в издании 1923 года Горький дополнял свои воспоминания о Чехове, он завершил их опять-таки обобщающей темой человека: «Хорошо вспомнить о таком человеке, тотчас в

[10] «В. И. Ленин и А. М. Горький. Письма, воспоминания, документы». М., 1958, стр. 271.

жизнь твою возвращается бодрость, снова входит в нее ясный смысл.

Человек — ось мира» (5, 435).

О Льве Толстом Горький в своей книжке воспоминаний взволнованно пишет: «в нем есть нечто, всегда возбуждавшее у меня желание кричать всем и каждому: смотрите, какой удивительный человек живет на земле! Ибо он, так сказать, всеобъемлюще и прежде всего человек,— человек человечества» (14, 278).

Эта направленность горьковских литературных портретов иногда подчеркивается их композиционной структурой: тезис о прекрасном, творческом, «великом» человеке нередко дается писателем в виде обобщающей рамы, внутри которой развертывается повествование о данной, конкретной личности.

«Прекрасное — это редкое»,— говорили Гонкуры. Он был одним из тех редких людей, которые при первой же встрече с ними вызывают благостное чувство удовлетворения: именно этого человека ты давно ждал...» — так начинаются воспоминания о М. М. Коцюбинском.

«...Насладимся грустью воспоминаний... о красоте этих светлых душ, любивших беззаветно людей и весь мир, о сильных людях, которые умели работать для счастья родины своей»,— так заканчиваются эти воспоминания (14, 102, 108).

Подобным же образом построен и очерк о В. В. Стасове. Он начинается обобщенной характеристикой «Гомеров и Плутархов» северных деревень, поражавших своей бодростью духа, любовью к жизни, верой в будущее, и кончается точно так же обобщенной сентенцией: «Вот человек, который делал все, что мог, и все, что мог,— сделал» (10, 206).

Не всегда соблюдал Горький подобную симметрию, подчас обобщающие итоговые оценки вовсе отсутствуют в его литературных портретах, но и тогда, как правило, в подтексте произведения звучал тезис о «великом человеке», которым должен явиться «по природе своей» каждый из людей.

Главную художественную задачу, которую решал Горький в жанре литературного портрета, можно определить как задачу создания образа положительного героя русской исторической действительности. Это типическое обобщение оказывается возможным благодаря умелому подчеркиванию социально ценных, полезных черт личности, черт, объединяющих индивидуально не схожие между собой фигуры, связывающих их с искомым образом положительного героя, деятеля, неустанно идущего «встречу дню» и все свои силы отдающего, чтобы «ускорить рассвет этого дня», как писал Горький о В. Г. Короленко.

В серии горьковских литературных портретов есть, разумеется, и такие, в которых говорится о людях, более или менее

далеких, а иногда и прямо враждебных писателю. Таковы его воспоминания о Л. Андрееве, Есенине, Блоке, таковы сохранившиеся в архиве писателя незаконченные памфлетно-сатирические портретные наброски Вяч. Иванова, А. Белого, В. Черткова. Однако и в них другими, более сложными способами, так сказать негативно, решается та же проблема раскрытия положительного образа писателя.

Так, например, литературный портрет Л. Андреева построен на своеобразном споре между героем очерка — Леонидом Андреевым и повествователем, т. е. самим Горьким: «Не было почти ни одного факта, ни одного вопроса, на которые мы с Л. Н. смотрели бы одинаково...», «спорили мы все чаще, все напряженнее», «как всегда, мы заспорили...» и т. д., и т. д. В каждой сцене, в каждом диалоге звучат два разных голоса, сталкиваются два противоположных взгляда. Но в итоге этих различных отношений к труду, разуму, культуре, искусству и т. п. вырисовывается перед читателем тот нормативный писательский облик, в свете которого оценивается и характеризуется личность Л. Андреева.

С особой наглядностью это стремление подчинить конкретную портретную характеристику того или иного деятеля раскрытию типизированного образа положительного героя русской исторической действительности можно проследить, сопоставив две различные зарисовки образа Н. Каронина: в очерке 1911 года и в написанном уже после Октября рассказе «Время Короленко». Этой задаче посвящена специальная статья К. Д. Муратовой «Из литературной борьбы М. Горького» [11]. «Непосредственным ответом на вопрос, каким должен быть писатель,— пишет К. Д. Муратова,— явились его воспоминания о Н. Е. Каронине-Петропавловском».

Знаменательно, что в первой публикации очерк так и назывался: «Писатель». Само заглавие подчеркивало авторский замысел: развернуть типический образ русского писателя. Этот замысел постепенно и тонко осуществляется в очерке. Своего рода сюжетным стержнем очерка является история знакомства юного Пешкова с первым писателем в его жизни, знакомства, к которому он взволнованно и трепетно готовится. Правда, еще до встречи с Карониным Пешков был уже знаком с одним писателем, неким Старостиным-Маненковым, третьестепенным литератором народнического круга, шумно изъяснявшимся в любви к русскому народу. Но когда однажды Пешков предложил ему пойти и вытащить пьяного, утопавшего в глубокой луже по-

[11] «Известия АН СССР, отд. литературы и языка», т. VIII, вып. 6, 1949, стр. 522—535.

среди площади, то Маненков, только что разглагольствовавший о вине интеллигенции перед народом, заявил:

« — Если я пойду, то потеряю калоши.

Пошел я и потерял интерес к народолюбцу» (10, 290).

Этот маленький вступительный эпизод играет существенную роль в развитии темы очерка. Маненков оказывается л ж е п и с а т е л е м, он не имеет отношения к заглавию очерка, и именно потому, что является лжедемократом и лжегуманистом.

Однако раскрытие образа «настоящего» писателя связано еще с одним разочарованием.

Пешков составил по книгам романтическое представление о русском писателе в «красивом сказочном образе» сурового глашатая правды, несокрушимой силы, воинствующего нелюдима с неистощимо пламенной душой.

Но при первой встрече с Карониным реальная проза действительности разрушает красивый поэтический вымысел: «Предо мною высокий человек, в туфлях на босую ногу, в стареньком, рыжем пиджаке, надетом на рубаху, не лучше моей,— на вороте рубахи одна пуговица оторвана. Брюки его измяты, вытянуты на коленях и тоже не лучше моих, длинные волосы растрепаны так же, вероятно, как и у меня» (10, 290).

И только впоследствии, сквозь прозаически неприглядный облик проступает подлинная, а не вымышленная красота образа «писателя» — демократа, гуманиста, художника жизненной правды,— и тогда Пешкову начинает казаться, что своим глуховатым, слегка заикающимся голосом Каронин «обо всем говорит стихами».

Для того, чтобы отчетливее представить себе роль типизирующих тенденций в создании этого образа писателя, поучительно сравнить данный портрет Каронина с позднейшей его зарисовкой из рассказа «Время Короленко».

В раннем очерке почти не затронуто народничество Каронина. Только в позднейшем добавлении к очерку говорится о его упованиях на крестьянство, со справедливой оговоркой, что вера его была «зрячей», не слепой. В рассказе «Время Короленко» Каронин предстает уже в другом освещении, подчеркивающем беспочвенность его народнических позиций. В очерке 1911 года Каронин при всей своей болезненности рисовался внутренне крепким, стойким человеком. Даже легкое заикание, точно отсекающее апострофом первый звук слова, сообщает его речи не оттенок неуверенности, а, наоборот, неожиданную убедительность. Во «Времени Короленко» подчеркивается прежде всего «мучительная усталость», беспомощность Каронина. Он вызывает «памятное впечатление человека, который всю свою жизнь попадал не туда, куда ему хотелось.

— В сущности, напрасно я сюда приехал!»

Именно нерешительность, внутренняя неустойчивость Каронина выдвигается на первый план.

«Может быть и так,— говорил он, выдувая из ноздрей густейшие струи дыма папиросы, снова глубоко вдыхал дым и, усмехаясь, оканчивал:— А может быть и не так...» (15, 6, 7).

Изменился самый колорит, в котором выдержан внешний облик писателя: он — «светел» в очерке о Каронине, «тускл» во «Времени Короленко».

Чем же объясняются эти спорящие друг с другом краски в двух портретных зарисовках одного и того же лица?

Вполне вероятно, что в реальном Каронине своеобразно сочетались оба облика, разновременно зарисованные Горьким. С одной стороны, Каронину безусловно был присущ и подлинный гуманизм писателя-демократа, и самоотверженная любовь к народу, и та реалистическая трезвость, которая в свое время была отмечена Плехановым в его известной статье. А с другой стороны, растущее сознание ложности народнических идеалов, при неуменье разорвать с народническими традициями, могло порождать настроения неуверенности, чувство социальной дезориентированности.

Но для Горького как художника решающим было различие литературных заданий, художественных функций образа в двух разных произведениях.

Замысел очерка «Писатель» требовал обобщения положительных, общественно-прогрессивных черт в облике Каронина и, естественно, оставлял в тени противоречащие этому замыслу черты как побочные и несущественные.

Во «Времени Короленко» задача изменилась. «Героем» рассказа выступает Короленко, а не Каронин. Функция образа Каронина здесь второстепенная: контрастно оттенить фигуру Короленко. Отсюда и изменение акцентов, новый поворот, в котором показан Каронин.

3

Особенности литературного портрета не ограничиваются особенностями типизации. Литературный портрет обладает и специфической внутренней структурой. То художественное обобщение, которое мы наблюдаем в портретном очерке, возведение характера реальной личности в ранг о б р а з а осуществляется иными, чем в прочих литературных жанрах, приемами.

Первой и самой общей отличительной чертой литературного портрета является его «бессюжетность». Точнее говоря, литературному портрету свойствен специфический сюжет, который строится не на динамическом развитии вытекающих одно из другого событий, а на сложной связи чисто характеристических моментов.

Обычно — в романе, рассказе, драме — решающую роль для раскрытия образа играет изображение той ситуации, которая обязывает героя к действию, а тем самым и позволяет развернуть логику его характера. Недаром, первоначальный замысел произведения, его черновой «план» чаще всего выражается в конспективной записи сюжета: «Криспин приезжает в губернию на ярмонку. Его принимают за Ambas[sadeur]. Губернатор честный дурак. Губ[ернаторша] с ним кокетнич[ает] . Криспин сватается за дочь» (Пушкин).

Конечно, сюжет в литературном произведении — это не самоцель, а средство. В последнем счете задача художника сводится к тому, чтобы донести до читателя с о д е р ж а н и е образа. И то содержание, которое несут в себе Гамлет или Анна Каренина, итоговый смысл этих образов, существует как бы независимо от сцепления событий и обстоятельств, обуславливающих их индивидуальное поведение. Функция сюжета, по существу, служебна, но в ряду тех средств, с помощью которых раскрывается содержание образа, именно сюжету принадлежит первостепенное значение.

Особенность литературного портрета в том и состоит, что он отказывается от этой важнейшей посредствующей призмы, через которую преломляются характеры героев в пьесе или романе.

Это объясняется, в первую очередь, невозможностью для автора мемуарного очерка измыслить, придумать наиболее «выгодное» для данного героя положение. Мемуарист связан фактами. Но дело не только в этом. Литературный портрет не только лишен возможности воспользоваться «услугами» сюжета, но, собственно, и не нуждается в них.

Специфика портретного жанра, всецело сосредоточенного на внутреннем, духовном мире личности, рождает потребность максимально сократить расстояние между «изображением» и «характеристикой»; художником отбираются такие средства показа человека, которым принадлежит открытый, обнаженный, а не косвенный характеристический смысл. Можно сказать, что в литературном портрете по сравнению с сюжетными жанрами резко повышается характеристический удельный вес всех его слагаемых.

В свое время на это указывал еще Плутарх, пожалуй, один из зачинателей жанра литературного портрета. «Мы пишем жизнеописания, а не историю,— говорил он во вступлении к параллельным биографиям Юлия Цезаря и Александра Македонского,— замечательные деяния далеко не всегда являются обнаружением доблести или порока. Незначительный поступок, словцо, шутка часто лучше выявляют характер, чем кровопролитнейшие сражения, великие битвы и осады городов. Как жи-

вописцы, не заботясь об отдельных частях, стараются схватить сходство в лице и в глазах, в чертах, в которых выражается характер, так да будет позволено и нам глубже проникнуть в проявления души и с их помощью очертить облик жизни обоих (т. е. Цезаря и Александра.— *Е. Т.*)...» [12].

Эта установка на прямые и непосредственные формы характеристики человека в противоположность «обходной» тактике сюжетного действия, обусловила ряд структурных признаков литературного портрета: предпочтение жеста — поступку, высказывания — диалогу и, если воспользоваться кинематографическими терминами, крупного плана — общему.

Всякий поступок единичен, это — неповторимое действие, вызванное особым стечением обстоятельств. Жест — в широком смысле слова — это такое обнаружение сущности человека, которое постоянно свойственно данному лицу, это его характерная примета.

Если живописец-портретист рисует писателя пишущим за письменным столом или же показывает музыканта играющим на своем инструменте, то он изображает не однажды свершившийся поступок, а своего рода свойство модели, ее неприменный атрибут; он дает человека в характеризующем его жесте. Когда в картине Тициана «Христос с динарием» фарисей протягивает Иисусу монету с изображением кесаря, зритель оказывается перед неким поступком; в картине завязан сюжетный узел, в распутывании которого раскрываются образы обоих персонажей. Но когда в портрете Серова мы видим фабриканта М. А. Морозова, в руках которого угадывается зажатый червонец,— перед нами остро схваченный и разоблачительный жест буржуа, повадка капиталиста.

Точно также и в литературном портрете образ раскрывается с помощью целой системы характеризующих его «жестов», начиная с жестов в собственном смысле слова, о чем еще будет речь ниже, и кончая деталями поведения и эпизодами, трактованными не динамически, не в качестве необходимых звеньев развивающегося действия, а характеристически, т. е. в роли своего рода выразительных «жестов» персонажа, раскрывающих его существо.

Задача писателя-портретиста не в том, чтобы рассказать о единожды случившемся в жизни его героя или поведать о событиях, свидетелем которых он был, а в том, чтобы подчеркнуть устойчивые черты изображаемой личности, обрисовать определенный тип жизненного поведения.

Иногда это делается прямо и демонстративно: реплика или

---

[12] Цит. по кн.: И. М. Тронский. История античной литературы. Л., 1947, стр. 244.

действие героя теряют свою однократность, преподносятся как выразительные в своей повторяемости штрихи.

Так, в очерке о Льве Толстом мы читаем:

«Он любил ставить трудные и коварные вопросы:

— Что вы думаете о себе?

— Вы любите вашу жену?

— Как, по-вашему, сын мой Лев — талантливый?

— Вам нравится Софья Андреевна?

Лгать перед ним — нельзя.

Однажды он спросил:

— Вы любите меня, А. М.?

Это — озорство богатыря: такие игры играл в юности своей Васька Буслаев, новгородский озорник. «Испытует» он, все пробует что-то, точно драться собирается» (14, 226).

Подобным же образом характеризует Горький Чехова, Леонида Андреева:

«...Презирая, он сожалел, и когда, бывало, при нем ругнешь кого-нибудь, Антон Павлович сейчас же вступится:

— Ну, зачем вы? Он уже старик, ему же семьдесят лет...

Или:

— Он же ведь еще молодой, это же по глупости...

И, когда он говорил так,— я не видел на его лице брезгливости...» (5, 426—427).

«У него была неприятная манера испытывать искренность взаимных отношений людей; он делал это так: неожиданно, между прочим, спрашивает:

— Знаешь, что Z сказал про тебя? — или сообщит:

— A S. говорит о тебе...

И темным взглядом, испытуя, заглядывает в глаза» [13].

Но и тогда, когда Горький рисует конкретную сцену, единичный эпизод,— это воспринимается лишь как один из многих возможных примеров, иллюстрирующих характер данного человека.

Так, рассказ о том, как Гарин-Михайловский скупает у бедного сызранского часовщика-еврея все его стенные часы и посылает их почему-то в «Самарскую газету» к Горькому, трактован как один из выразительных «анекдотов», выпукло обрисовывающих широкую, чудаческую и гуманную натуру Гарина. Так, эпизоды врачебной практики Алексина даны в качестве типических иллюстраций дерзкой самобытности этого талантливого и оригинального человека.

Акцент на характерных «жестах» персонажа отодвигает на второй план события его жизни, подчас весьма существенные.

В воспоминаниях о Чехове, например, Горький не рассказал

[13] М. Горький. Литературные портреты. М., 1959, стр. 185.

ни об участии Чехова в журнале «Жизнь», ни об их общих связях с Московским Художественным театром, ни о попытках «Знания» вызволить Чехова из кабальной зависимости от издателя Маркса, ни о протесте Чехова против исключения Горького из Академии наук, ни о взаимных литературно-критических оценках, хотя из всего этого и складывались взаимоотношения обоих писателей. Но Горький предпочитает построить свой очерк на столкновениях Чехова с провинциальным учителем, буржуазными барыньками, новоиспеченным судейским чиновником и пр., с этими анонимными и, может быть, даже вымышленными персонажами, потому что эти столкновения позволяют обнаружить главное в характере Чехова — его «манеру опрощать людей», его нетерпимость ко всякой позе и фальши.

Отбор фактов и сцен у Горького прямо и непосредственно подчинен той концепции характера, которую развивает писатель в своих портретах.

В личности Камо Горького заинтересовал человек пусть детски наивный, но обаятельный в своей кристальной чистоте и прямолинейности подлинно-социалистического мироощущения. Поэтому он начисто отказывается от такого, казалось бы, соблазнительного материала, как романтика революционных подвигов Камо. Зато внимание писателя привлекают эпизоды, с первого взгляда малозначащие и случайные:

«Был такой случай: незадолго до ареста, в Берлине, он шел по улице с товарищем, русской девицей, она указала ему в окне бюргерского домика на подоконнике котенка и говорит: «Смотрите, какой хороший!» Камо подпрыгнул, схватил котенка и подал спутнице:

«Возьми, пожалуйста!»

Девица должна была доказывать немцам, что котенок сам спрыгнул с окна» (17, 338).

Чудеса конспирации, на которые был способен Камо, дерзкие экспроприации, в которых он участвовал, головокружительно смелые побеги из тюрем сами по себе значительнее подобных анекдотических частностей. Но какой психологической весомостью для обрисовки человека, органически лишенного инстинкта собственности, обладает этот жест Камо, «дарящего» спутнице чужого котенка!

В тесной связи с этим подчеркиванием характерных жестов персонажа находится и другой, указанный нами структурный признак литературного портрета: предпочтение «высказывания» — диалогу.

В диалоге классического типа равноправны оба голоса. Это — столкновение реплик, друг от друга отталкивающихся, одна другую порождающих. Диалог выступает как речевое обличье движущегося, развивающегося действия.

В портрете, не знающем сюжетной динамики, диалогичность резко убывает. Собеседник — чаще всего автор, повествователь — тушуется.

В очерке о Толстом мы читаем:

«Прочитал ему сцены из пьесы «На дне»; он выслушал внимательно, потом спросил:

— Зачем вы пишете это?

Я объяснил как умел» (14, 270).

Читатель, бесспорно, был бы благодарен Горькому за расшифровку этих «объяснений». Но в литературном портрете центр тяжести переносится на высказывание самого героя этого портрета, и реплика повествователя преднамеренно обесцвечивается, чтобы уступить место развернутому суждению Толстого.

В другом месте очерка Горький пишет:

«Вчера вечером я рассказал ему о моей битве с генеральшей Корнэ, он хохотал до слез, до боли в груди, охал и все покрикивал тоненько:

— Лопатой! По... Лопатой, а? По самой по... И — широкая лопата?» (14, 267).

Но горьковский рассказ, вызвавший этот толстовский отклик, в тексте не приводится, а переносится — в примечание. Весьма показательный штрих! Чрезвычайно колоритный сам по себе, рассказ Горького в ценностной иерархии портретного жанра как бы ниже ответной толстовской реплики и не должен затенять ее. Важна именно реакция Толстого, его оценка, его самообнаружение.

Нередко реплики собеседника вообще опускаются:

«Утром были штундисты из Феодосии и сегодня целый день он с восторгом говорит о мужиках за завтраком:

— Пришли они,— оба такие крепкие, плотные...» и т. д.

«После завтрака, на террасе:

— Скоро мы совсем перестанем понимать язык народа...» и т. д. (14, 265).

Авторское повествование, слова собеседника — все это лишь повод, чтоб подвести к главному — высказыванию героя.

В портрете Толстого этот принцип выступает с оголенной очевидностью, некоторые «заметки» состоят только из слов Толстого —порой озаглавленных («О науке»), порой просто взятых в кавычки (о женщине, о Достоевском и пр.),— неизвестно когда и в какой обстановке произнесенных. Они обладают самостоятельной ценностью как афоризмы, как изречения.

В других портретах нет этой демонстративности приема, но сохраняется та же тенденция: сделать опорой произведения суждения героя, переданные то в сжатой сентенции, то в развернутой монологической речи.

Если в живописном, изобразительном портрете основное внимание художника обращено на выражение лица человека как средоточия его внутреннего мира, то в портрете словесном этим «лицом» является мысль, прямое. высказывание, непосредственно выявляющее духовную сущность человека, его мировоззрение. В этом смысле литературный портрет Горького предельно «идеологичен». Отсюда не следует, разумеется, что ему свойственна сухая рационалистичность. Наоборот, как мы увидим далее, в лепке образа Горький исключительно конкретен и «вещественен», но все элементы, из которых складывается представление о живой индивидуальности, подчинены главной задаче — раскрытию мировоззрения, миропонимания человека.

Наконец, третью структурную особенность литературного портрета мы определили как вытеснение «общего плана» «крупным планом».

Реально человек существует только в обступающей его среде — в пейзаже или интерьере, в непрерывных и разнообразных связях с окружающими его людьми; он является частицей многошумного жизненного потока. В широком, «панорамном» пространстве романа господствует «общий план»: герой и «среда», сфера его непосредственной деятельности, неотделимы друг от друга и в принципе равнозначимы. В противоположность этому литературный портрет, целиком направленный на углубленную разработку внутреннего мира человека, не терпит этой равнозначимости героя и его окружения. Речь героя, его реакции, оценки, жесты выделяются крупным планом, заполняют собой все поле изображения.

Это не значит, что «среда», окружение человека вовсе исчезают в литературном портрете. Иногда Горький разворачивает портретные образы, проецируя их на определенную среду — общественную и бытовую. Но как пейзаж или интерьер в живописном портрете теряют свою самостоятельность и приобретают значение фона, так и детали бытовой обстановки, люди, сталкивающиеся с героями портретных очерков Горького, конструктивно всегда повернуты к этим главным героям, подчинены задачам их характеристики, выступают своеобразным фоном, а не самостоятельным объектом изображения.

4

Указанные выше признаки литературного портрета в той или иной степени можно встретить в любом произведении этого жанра. Но горьковское портретное мастерство имеет свое особое лицо. Литературные портреты Горького отличает удивительная наглядность в демонстрации характера, преобладание объективного показа рисуемой личности над оценками и истолкованиями от лица автора.

Полезно сопоставить в этом отношении Горького с его предшественниками — Тургеневым и Герценом.

Воспоминания Тургенева о Белинском — это классический пример портрета, почти целиком растворенного в авторской характеристике.

«Не знаю, насколько мне удалось передать читателям главные черты его образа»,— пишет Тургенев в конце своего очерка. И эти «главные черты» образа Белинского, тщательно взвешенные и продуманные, со строгой систематичностью развертываются одна за другой в тех двух десятках маленьких главок, на которые разбиты воспоминания.

Портрет начинается рассказом о знакомстве автора с Белинским,— сперва заочном, по его произведениям, затем — личном. «Опишу его наружность»,— говорит Тургенев, приступая к непосредственному изображению Белинского, и дает подробное описание его внешности, костюма, манеры речи. Далее последовательно характеризуются взгляды, темперамент, душевный склад Белинского: его страстная преданность своим убеждениям, его умственный и образовательный кругозор, общественные идеалы, свойства его критического дара, отношение к искусству для искусства и т. п. Как бы исчерпав важнейшие идейно-психологические особенности личности Белинского, Тургенев переходит к более частным, житейским его чертам: «...Говорить ли об отношении Белинского к женщинам?» — спрашивает он себя и посвящает особый раздел этому «деликатному вопросу»; рассказывает о поведении Белинского за границей, об увлечении карточной игрой в часы досуга и пр.

Портрет архитектонически ясен, уравновешен, имеет вступление и заключение, сопровождается документальными приложениями (отрывками из писем) и даже критическими отзывами (Галахова и Пыпина).

И в этой обдуманной построенности все время чувствуется рука умного и опытного писателя, спокойно развертывающего перед нами отдельные стороны аналитически расчлененного образа Белинского.

Стержнем почти каждого раздела воспоминаний является суммарная авторская оценка, характеризующая формула: «Белинский был, что у нас редко, действительно страстный и действительно искренний человек...»; «Белинский был тем, что я позволю себе назвать центральной натурой...»; «...как литературный критик, он был именно тем, что англичане называют — „the right man on the right plase“, „настоящим человеком на настоящем месте“...»; «Быть может некоторые читатели удивятся слову „идеалист“, которым я почел за нужное охарактеризовать Белинского» и т. д. Развитие и обоснование этих формул и составляет главное содержание воспоминаний.

Что же касается собственно изобразительных деталей — сцен, диалогов,— то они даются крайне скупо. Лишь изредка, оговорившись: «приведу один пример», воспроизводит Тургенев живую реплику, рассказывает выразительный эпизод. Для современного читателя именно в этих подробностях сосредоточен главный интерес воспоминаний. Вспомним хотя бы приведенное Тургеневым знаменитое восклицание Белинского: «Мы не решили еще вопроса о существовании бога,— сказал он мне однажды с горьким упреком,— а вы хотите есть!...» [14] И, наоборот, авторские оценки и истолкования образа великого критика представляются подчас спорными, не всегда убедительными, несут на себе слишком явную печать либеральных настроений Тургенева конца 60-х годов. Но в жанровой системе тургеневского портрета конкретно-изобразительным материалам отведена скромная роль подножия для того монумента, который возводится в авторских подытоживающих характеристиках.

Несравненно больше живых красок в незабываемой и яркодраматической веренице образов современников, которая создана Герценом в «Былом и думах».

Однако и метод Герцена во многом отличается от горьковского.

В пятой части «Былого и дум», рассказав о своем первом впечатлении от облика Мицкевича, Герцен добавляет: «Это был пластический образ с у д е б П о л ь ш и» [15]. Метафора — не случайная, в ней выражен общий принцип Герцена. При всем блеске своих портретных зарисовок, он стремится в первую очередь к воплощению о б р а з а в р е м е н и, исторической эпохи, а не индивидуальной личности.

Приведем типичную для Герцена страницу: «Говоря о московских гостиных и столовых, я говорю о тех, в которых некогда царил А. С. Пушкин; где до нас декабристы давали тон; где смеялся Грибоедов; где М. Ф. Орлов и А. П. Ермолов встречали дружеский привет, потому что они были в опале; где, наконец, А. С. Хомяков спорил до четырех часов утра, начавши в девять; где К. Аксаков с мурмолкой в руке свирепствовал за Москву, на которую никто не нападал, и никогда не брал в руки бокала шампанского, чтоб не сотворить тайно моление и тост, который все знали; где Р[едкин] выводил логически личного бога, ad majorem gloriam Hegeli [16]; где Грановский являлся с своей тихой, но твердой речью; где все помнили Бакунина и Станкевича; где Чаадаев, тщательно одетый, с нежным, как из

[14] И. С. Т у р г е н е в. Собрание сочинений в двенадцати томах, т. 10. М., 1956, стр. 280.

[15] А. И. Г е р ц е н. Собрание сочинений в тридцати томах, т. X. М., Изд-во АН СССР, стр. 38.

[16] К вящей славе Гегеля (лат.).

воску, лицом, сердил оторопевших аристократов и православных славян колкими замечаниями, всегда отлитыми в оригинальную форму и намеренно замороженными; где молодой старик А. И. Тургенев мило сплетничал обо всех знаменитостях Европы, от Шатобриана и Рекамье до Шеллинга и Рахели Варнгаген; где Боткин и Крюков пантеистически наслаждались рассказами М. С. Щепкина и куда, наконец, иногда падал, как Конгривова ракета, Белинский, выжигая кругом все, что попадало» [17].

В этом феерическом каскаде метких характеристик портретные штрихи важны не сами по себе, а как слагаемые некоего целого, картины, рисующей общественную жизнь России за два с лишним десятилетия. Перед читателем встает динамический образ исторической действительности, обозначенной бегло, почти пунктирно, но во всей ее сложности и в процессе развития.

Подобно тому, как сжато, в миниатюре, раскрывается образ времени в этом описании московских гостиных, развернуто и монументально осуществляет Герцен ту же задачу в масштабах всего произведения.

Россия и Западная Европа, Москва стариков екатерининской эпохи и передовой университетской молодежи, николаевский Петербург после 14 декабря, Париж после 1848 года, Лондон политических эмигрантов — вот подлинные герои его повествования. Это исторические категории, отвлеченные понятия, гениально облеченные в поэтически-конкретную плоть образным строем мышления художника.

С тем же мастерством, с каким рассказывает Герцен отдельные сцены и эпизоды, создает он и образы-олицетворения, образы-символы самой истории, будет ли это «старый мир, осмеянный Вольтером, подшибленный революцией, но закрепленный, перешитый и упроченный мещанством для своего обихода...» [18] или послереволюционный «новый» Париж, который «расплылся в своем звании мирового отеля, караван-сарая и потерял свою самобытную личность» [19], или Латинский квартал, который с каждым ударом реакции «приподнимает голову, а mezza voce у себя дома поет «Марсельезу» и, поправляя фуражку, говорит: «Этого-то и надобно было. Они дойдут до предела... чем скорее, тем лучше» [20] и т. п.

И отдельные личности, реальные общественные деятели даются как бы в одном ряду с метафорами, олицетворениями, остроумными характеристиками, непосредственно воплощающи-

[17] А. И. Герцен. Собрание сочинений в тридцати томах, т. IX стр. 153.
[18] Там же, т. VIII, стр. 162.
[19] Там же, т. X, стр. 325.
[20] Там же, т. XI, стр. 510.

ми внеличного «героя» — историческую действительность. Потому-то отдельные персонажи изображаются, как правило, в рамках определенного круга, стана, того или иного лагеря общественной борьбы: «Наши» (т. е. западники), «не наши» (славянофилы), «польские выходцы», «хористы революции» и пр. Люди и художественно конкретизированные явления общественной действительности выступают на равных правах, как элементы единого синтетического образа эпохи.

Еще в юношеском наброске «Первая встреча» Герцен противопоставил описанию жизни личности монументально-эпическую задачу создания «биографии человечества». В «Былом и думах» он эту задачу осуществил. Однако эта задача осложнилась внесением лирического голоса автора.

Сам Герцен превосходно сознавал жанровую необычность своего произведения. «Это не столько з а п и с к и, сколько и с п о в е д ь, около которой, по поводу которой собрались там-сям схваченные воспоминания из Б ы л о г о, там-сям остановленные мысли из Д у м. Впрочем, в совокупности этих пристроек, надстроек, флигелей е д и н с т в о е с т ь, по крайней мере мне так кажется»,— писал он в предисловии к двум первым частям своей книги [21]. Позднее родилось его замечательное определение: «„Былое и думы“ — не историческая монография, а отражение истории в человеке, с л у ч а й н о попавшем на ее дороге» [22], определение, в котором все безукоризненно, кроме слова «случайно».

Авторскому «я» принадлежит решающая, конструктивная роль в «Былом и думах». Это «я» не сводится ни к автобиографическому образу самого Герцена, как одного из участников описываемых событий, ни к авторским размышлениям в «лирических отступлениях». Взволнованный голос мыслящего, осознающего и «переживающего» историю человека слышен везде и повсюду; это то начало, которое образует внутреннее единство повествования, та оправа, на которую — по слову Герцена — нанизываются отдельные сцены и «подстрочные» рассуждения, как «картинки из мозаики в итальянских браслетах». Именно лирика философско-публицистического осмысления исторического процесса, сплавляя воедино пестрое многообразие исторических картин и мотивов, превращает «Былое и думы» в глубоко новаторский вид лирического эпоса.

Художественный опыт Герцена прошел далеко не бесследно для Горького. Но, пожалуй, этот опыт скорее претворился в таких вещах, как автобиографическая трилогия или «Жизнь Клима Самгина», т. е. в произведениях эпического жанра, выдвигав-

---

[21] Там же, т. VIII, стр. 9.
[22] Там же, т. X, стр. 9.

ших проблему изображения человека в связи с его ролью в историческом процессе.

Что же касается Горького-портретиста, то отличает его от Герцена, как и от Тургенева, иная функция авторского, осмысливающего начала.

И у Горького подчас явственно и властно звучит авторский голос. Его оценки, порой очень тонкие и глубокие, обнажают тот замысел, тот обобщенный смысл, который вкладывает Горький в свои портретные образы. Но они теряют ведущую, определяющую роль в произведении. Авторская интерпретация лишь вторит тому, что уже заключено в самой портретной живописи, исключительно плотной, насыщенной, с предметной объективностью демонстрирующей читателю сущность изображаемой личности.

Этим определяется как изобразительная манера горьковских портретов, так и принципы их композиционного построения.

5

Выше уже отмечался подчеркнуто идеологический строй горьковских портретов. Позиция человека в мире, его понимание коренных вопросов искусства, политики, истории — вот что стоит в центре внимания писателя, преобладает над интересом к житейски-бытовым, интимно-психологическим свойствам личности. Казалось бы, подобная установка должна была увести в сторону от собственно изобразительных задач. На самом деле портретный метод Горького отличается предельно напряженной пластической выразительностью.

«Не всегда важно — что говорят, но всегда важно, как говорят»,— пишет Горький в очерке о В. И. Ленине (17, 11). И неважно, «что говорят» именно потому, что для Горького в том «как говорят» уже заключено это «что́», в «пластике» заложено ядро содержания. Горький иллюстрирует эту свою мысль, проводя читателя через целый строй пластических образов, рисующих различных ораторов на трибуне партийного съезда.

Этот любопытный образный ряд начинается фигурой Плеханова. В сюртуке, застегнутом на все пуговицы, выступает он в роли законоучителя, уверенного в неоспоримости и драгоценности каждого своего слова: «Очень искусно он развешивал в воздухе над головами съездовцев красиво закругленные фразы, и когда на скамьях большевиков кто-нибудь шевелил языком, перешептываясь с товарищем, почтенный оратор, сделав маленькую паузу, вонзал в него свой взгляд, точно гвоздь».

Ирония описания усугубляется следующей, комически снижающей деталью: «Одна из пуговиц на его сюртуке была любима Плехановым больше других, он ее ласково и непрерывно гладил пальцем, а во время паузы прижимал ее, точно кнопку звон-

ка,— можно было думать, что именно этот нажим и прерывает плавное течение речи» (17, 11).

Далее на сцену появляется «коротенький» Федор Дан с грубым самодовольством поучающий «недоучек»-большевиков:

«— Вы — не марксисты,— пренебрежительно говорил он,— нет, вы не марксисты!— И толкал в воздух, направо, желтым кулаком» (17, 12).

Затем перед нами истерически взвинченная сумятица Мартова, бывшего «искриста», болезненно переживающего драму раскола партии: «Он весь содрогался, качался, судорожно расстегивал воротник крахмальной рубашки, размахивал руками; обшлага, выскакивая из рукава пиджака, закрывали ему кисть руки, он высоко поднимал руку и тряс ею, чтобы водрузить обшлаг на его законное место. Мне казалось, что Мартов не доказывает, а — упрашивает, умоляет...» (17, 12).

И наконец вырастает классический образ Владимира Ильича на трибуне: «Его рука, протянутая вперед и немного поднятая вверх, ладонь, которая как бы взвешивала каждое слово, отсеивая фразы противников, заменяя их вескими положениями, доказательствами права и долга рабочего класса идти своим путем, а не сзади и даже не рядом с либеральной буржуазией,— все это было необыкновенно и говорилось им, Лениным, как-то не от себя, а действительно по воле истории. Слитность, законченность, прямота и сила его речи, весь он на кафедре — точно произведение классического искусства: все есть, и ничего лишнего, никаких украшений...» (17, 13).

Горький почти не воспроизводит содержания речей, он лишь рисует четыре жеста, четыре ораторских позы. Но в этом внешнем рисунке с самоочевидной наглядностью обнажаются четыре разных идейных позиции, четыре типа воздействия воли и мысли на массы. Попытки воздействовать давлением непререкаемого авторитета (Плеханов), высокомерно-пренебрежительной демагогией (Дан), нервическими заклинаниями (Мартов) свидетельствуют о несостоятельности меньшевистских лидеров. И этой мнимой силе противостоит единственно подлинная — неотразимая власть ленинской мысли, опирающейся на волю и логику самой истории.

Горький умеет сделать жест порой более красноречивым и убедительным, чем слово. Рассказывая, как Каронин разрушил его юношеские упования на трудовые толстовские колонии, он пишет:

«Провел в воздухе рукою длинную линию и разрубил ее посередине убедительным жестом, а потом сморщил лицо, вздохнув:

— К-колония — эх! Р'азве это нужно?

Более тысячи верст нес я мечту о независимой жизни с людь-

ми-друзьями, о земле, которую я сам вспашу, засею и своими руками соберу ее плоды, о жизни без начальства, без хозяина, без унижений, я уже был пресыщен ими. А тихий, мягкий человек взмахнул рукой и как бы отсек голову моей мечте... И особенно странно — даже обидно — было то, что не слова его, а этот жест и гримаса опрокинули меня» (10, 293).

Бесконечно разнообразны те смысловые вариации, которые сообщает Горький рисунку человеческих рук.

В том же очерке о Каронине мы читаем: «Помню его поднятую руку, тонкий вытянутый палец...» (10, 295). Казалось бы, перед нами ораторский жест, напоминающий протянутую руку Ленина. Но как различны по своему «смыслу» ленинская ладонь, взвешивающая и отсеивающая логические аргументы, и «тонкий вытянутый палец» страстотерпца-писателя, проникновенно внушающего Пешкову: «Вы читайте, читайте русскую литературу... Это лучшая литература в мире».

Сравним «некрасивые, узловатые» толстовские руки, удивительно трепетные, «такие нервные, когда он берет карты, точно он живых птиц держит в пальцах, а не мертвые куски картона» (14, 254, 269), с руками Есенина: «А руки его беспокойны и в кистях размотаны, точно у барабанщика» (17, 60). В обоих случаях речь идет о руках нервных, всегда в движении, но у Толстого это говорит о творческой, всеоживляющей силе, а у Есенина — о тревожной смятенности.

Когда Тургенев в противовес идеализированному изображению Белинского на литографическом портрете, пишет, что он был среднего роста, на первый взгляд некрасивый и нескладный, со впалой грудью и понурой головой, что у него были густые белокурые волосы и прелестные голубые с золотыми искорками глаза, что он имел слабый, с хрипотою, но приятный голос, и т. п., то в итоге, конечно, восстанавливается подлинный облик Белинского.

Но Горький подобным «эмпирическим» изображением не мог бы удовлетвориться. Пластические задачи, которые он ставит перед собой в литературном портрете, состоят в установлении нерасторжимой связи между физическим обликом и внутренним смыслом образа. Конечно, он связан реальными чертами, присущими тому или иному описываемому лицу. Но все искусство Горького заключается в том, чтобы, не имея возможности «сочинить» внешность своего героя, тем не менее осмыслить ее в плане внутреннего содержания образа.

Так, например, то, что Короленко обладал коренастой фигурой, является таким же случайным фактом, как слабогрудость болезненного Белинского. Но искусно вплетая в характеристику Короленко мотивы физической крепости, «прочности», свежести и здоровья, Горький создает образ писателя глубокой внутрен-

ней силы, спокойной устойчивости, образ, противопоставленный шатаниям и брожению внутренне раздвоенной интеллигенции 80-х годов.

Приемы, с помощью которых пластически изобразительные штрихи превращаются в ключ к пониманию глубинного содержания образа, чрезвычайно многообразны. Тут и непосредственная экспрессия портретной детали («всевидящие глазки Ильича»), и своего рода перекличка между внешним обликом персонажа и характером его общественного поведения (очерки о Короленко, Каронине), и даже игра каламбурными сближениями и переосмыслениями слов.

Так, например, дано ироническое описание обеда с лидерами немецкой социал-демократии в квартире, увешанной клетками с канарейками и вышитыми салфеточками. Горький обедал, «сидя рядом с очень толстым Зингером и в среде других, тоже весьма крупных людей» (17, 8). «Толстый» применительно к Зингеру — это безобидная характеристика его физической комплекции, а «весьма крупные» другие люди — это аттестация их духовной значительности. Но лукавое словечко «тоже» возвращает определению «крупные» его первичный смысл и как бы переводит почтенных гостей из разряда выдающихся деятелей в разряд просто «толстых» обывателей [23].

Точка над і поставлена Горьким в его каламбурно-этимологическом осмыслении добропорядочно-бюргерского приветствия: «Мальцейт!», торжественно провозглашавшегося торжественно кушавшими гостями: «Слово это было незнакомо мне, но я знал, что французское «маль» по-русски значит — плохо, немецкое «цейт» — время, вышло: плохое время». Восклицание «мальцейт» превращается в своего рода символ буржуазно-самодовольной ограниченности, сиречь — по Горькому — в знак наступления плохих времен.

К сфере пластического изображения личности относятся и формы речевой характеристики персонажа, раскрытие образа через своеобразие его языка. Здесь перед автором литературного портрета встают особые трудности.

Во-первых, как правило, он имеет дело с носителями высококвалифицированной, литературной, интеллигентской речи, лишенной тех сочных красок, которыми изобилуют различные профессиональные и сословные диалекты. Во-вторых, он не может произвольно наделять своих героев характерными языковыми особенностями, как это делает романист или драматург. Свя-

[23] Несколькими строками ниже Горький вновь использовал этот сатирически снижающий прием: «Пили рейнское вино и пиво; вино было кислое и теплое, пиво хорошее; о русской революции и партии с.-д. говорили тоже кисловато и снисходительно, а о своей, немецкой партии — очень хорошо!»

занный требованиями мемуарной достоверности, он обязан с максимально возможной точностью воспроизводить высказывания портретируемого лица.

Однако наивно было бы видеть в этих диалогах стенографическую запись когда-то произнесенных слов. «Я думаю, что нет надобности напоминать,— пишет в одном месте Горький,— что я воспроизвел ее (беседу.— *Е. Т.*) не в точных словах, не буквально. В точности смысла — не сомневаюсь» (17, 20). Подобная оговорка приложима ко всем — за единичными, может быть, исключениями — разговорам, приводимым Горьким. Даже тогда, когда Горькому явно запомнилась какая-то фраза, он работает над ней, строит ее заново. Так в статье 1910 года «О писателях-самоучках» Горький приводит следующие слова Толстого: «Что такое талантливый человек? Это прежде всего человек, который любит. Вот, посмотрите, все влюбленные — талантливы, когда влюблены» (24, 133). В портрете Толстого 1919 года это же высказывание сжимается и перестраивается: «Талант — это любовь. Кто любит, тот и талантлив. Смотрите на влюбленных,— все талантливы!» (14, 288).

Итак Горький, как художник, «создает» язык своих героев, «лепит» их речевые портреты.

С исключительным тактом и мастерством находит он соответствие между стилем живой речи и духовным строем изображаемой личности.

Превосходно, например, найдены короткие, отрывистые, «восклицательные» фразы Камо, его слегка инфантильный синтаксис, семантическая бедность слова, за которой скрывается напряженное и сильное чувство, не нашедшее себе другого выражения:

«— Она замечательная! Доктор, понимаешь, и все знает, все науки. Она приходит с работы и говорит мне: „Что такое? Не можешь понять? Так это очень просто“. И верно! очень просто! Ах, какой человек!»

Или: «— Просил Ильича: „Отпусти, я буду за границей полезный человек!“ — „Нет, сказал, учись!“ Ну, что ж? Он знает. Такой человек!» (17, 341).

Мы непосредственно ощущаем в этих словах и нерусскую интонацию кавказца, и подкупающее простодушие, детскую чистоту этой душевно богатой и цельной натуры. «Такой человек!» — так «бледно» и в то же время так сильно мог сказать только Камо.

Более сложная и ответственная задача встала при воссоздании языка Толстого. Горький нашел верное решение этой задачи, построив живую речь Толстого по законам его же, толстовского, стиля.

«Надо было видеть, как он говорит, чтоб понять особенную,

невыразимую красоту его речи, как будто неправильной, изобильной повторениями одних и тех же слов, насыщенной деревенской простотой» (14, 289).

Это — характеристика разговорного языка Толстого, но она целиком применима и к его художественному творчеству.

И Горький действительно сумел передать невыразимую красоту этой как будто неправильной речи.

Вот один из многочисленных примеров, рисующий Толстого, разбрасывающего «вокруг себя живые зерна неукротимой мысли»:

«— Ты, Левушка, ничего не читаешь, это нехорошо, потому что самонадеянно, а вот Горький читает много, это — тоже нехорошо,— это от недоверия к себе. Я — много пишу, и это не хорошо, потому что — от старческого самолюбия, от желания, чтобы все думали по-моему. Конечно,— я думаю хорошо для себя, а Горький думает, что для него нехорошо это, а ты — ничего не думаешь, просто: хлопаешь глазами, высматриваешь — во что вцепиться. И вцепишься не в свое дело,— это уже бывало с тобой. Вцепишься, подержишься, а когда оно само начнет отваливаться от тебя, ты и удерживать не станешь. У Чехова есть прекрасный рассказ «Душечка»,— ты почти похож на нее.

— Чем? — спросил Сулер, смеясь.

— Любить — любишь, а выбрать — не умеешь, и уйдешь весь на пустяки» (14, 299—300).

Характерно-толстовский принцип, по которому построено это высказывание,— это прежде всего принцип предельной языковой свободы, не боящейся громоздких конструкций, допускающей повторения, но именно потому добивающейся удивительной точности мысли:

«Ты... ничего не читаешь, это нехорошо, потому что самонадеянно...

...Горький читает много, это — тоже нехорошо — это от недоверия к себе...

...Я — много пишу, и это нехорошо, потому что — от старческого самолюбия...» и т. д.

Вместе с тем это язык, смело использующий народное просторечие, с его чувственной предметностью, осязательной наглядностью: «Ты ничего не думаешь, просто: хлопаешь глазами, высматриваешь — во что вцепиться.... Вцепишься, подержишься, а когда оно само станет отваливаться от тебя, ты и удерживать не станешь».

В другом месте, в ответ на философствования Сулержицкого, начитавшегося Кропоткина, Толстой говорит: «Твердишь как попугай, одно слово — свобода, свобода, а где, в чем его смысл?.. В философском смысле — бездонная пустота, а в жизни, в практике — станешь ты лентяем, побирохой» (14, 255). И это

областное словечко «побироха», вторгающееся в философский спор, с поистине толстовской смелостью срывает маску с отвлеченных и ложных понятий о беспредельной свободе в духе анархизма.

Наконец, замечательна афористическая чеканка толстовской речи в передаче Горького. Можно ли проще, короче и точнее определить смысл чеховской «Душечки»: «Любить — любишь, а выбрать — не умеешь, и уйдешь весь на пустяки».

В языке Толстого Горький подчеркивает поразительную «вещественность», конкретность, материализованность образного мышления художника. Суждения о людях, как правило, превращаются у Толстого в образные характеристики, живые и наглядные.

«Кто-то напомнил о Забелине (историке.— *Е. Т.*).

— Очень милый. Подьячий такой. Старьевщик-любитель, собирает все, что нужно и не нужно. Еду описывает так, точно сам никогда не ел досыта. Но — очень, очень забавный» (14, 257).

Модный в начале века декадентский философ Лев Шестов назван Толстым «смелым парикмахером».

«Сулер спросил:

— А почему — парикмахер?

— Так,— задумчиво ответил он,— пришло в голову, модный он, шикарный — и вспомнился парикмахер из Москвы на свадьбе у дяди-мужика в деревне. Самые лучшие манеры, и лянсье пляшет, отчего и презирает всех» (14, 281).

Подобные образные оценки-характеристики постоянно и естественно возникают в толстовской речи, применяясь и к отвлеченным понятиям: «Неверующий не может любить. Он влюбляется сегодня в одну, через год — в другую. Душа таких людей — бродяга, она живет бесплодно, это — нехорошо» (14, 300). «Душа-бродяга»— это сказано мимоходом, но как сильно и зримо раскрывает толстовскую мысль.

Огромная художественная заслуга Горького в том, что он заставил нас поверить подлинности — не внешней, формальной, а внутренней подлинности толстовской речи: это речь гениального писателя, какой она может и должна быть.

Пожалуй, менее удачна у Горького речевая характеристика Чехова в очерке 1904 года. Но в позднейших прибавлениях к очерку, относящихся уже к началу 20-х годов, Горький применил тот же метод, что и в воспоминаниях о Толстом, т. е. дал речь Чехова в ключе чеховского стиля:

«Как-то при мне Толстой восхищался рассказом Чехова, кажется — «Душенькой». Он говорил:

— Это — как бы кружево, сплетенное целомудренной девушкой; были встарину такие девушки-кружевницы, «векову-

ши», они всю жизнь свою, все мечты о счастье влагали в узор. Мечтали узорами о самом милом, всю неясную, чистую любовь свою вплетали в кружево.— Толстой говорил очень волнуясь, со слезами на глазах.

А у Чехова в этот день была повышенная температура, он сидел с красными пятнами на щеках и, наклоня голову, тщательно протирал пенсне. Долго молчал, наконец, вздохнув, сказал тихо и смущенно:

—Там — опечатки...» (5, 434—435).

И эта коротенькая реплика «Там — опечатки...», внешне нейтральная и безразличная, а в то же время насыщенная исключительно сложным «подтекстом», наподобие знаменитой реплики доктора Астрова о жарище в Африке, звучит так «по-чеховски», так выразительно передает чеховскую боязнь громкой фразы, что может быть причислена к лучшим находкам Горького.

Наибольшие трудности представляло художественное воплощение живой речи Ленина.

В практике советской литературы нередко случалось, что писатели, изображавшие Ленина, старательно копировали фразы, обороты, словечки из ленинских текстов. Но, как всякая копия, и это стилистическое копирование не способно создать ощущения подлинника. К тому же принципы научного, публицистического, ораторского языка далеки от стиля языка разговорного. Горький пошел по другому пути.

В речи Владимира Ильича он отразил исключительную концентрированность и энергию ленинской мысли.

«Густо говорит»,— шептали рабочие, слушая выступления Ленина на съезде. Вот эту «густоту», насыщенность мыслями, динамически следующими одна за другой, и сумел показать Горький: «Война будет. Неизбежно. Капиталистический мир достиг состояния гнилостного брожения, уже и сейчас люди начинают отравляться ядами шовинизма, национализма.

...Пролетариат, конечно, пострадает ужасно — такова, пока, его судьба. Но враги его — обессилят друг друга. Это — тоже неизбежно» (17, 18).

Лапидарность ленинской речи — это не стилистическая манера, щеголяющая отточенными афоризмами и сентенциями. Это, если можно так выразиться,— «интеллектуальная лапидарность», отражающая живость и ясность мышления.

Горькому удалось уловить особый, стремительный ритм ленинской речи, передающий быстроту его реакций, способность мгновенно схватить главное и тут же сделать необходимые выводы.

Вот Горький рассказывает о приезде Ленина на Капри:

«По дороге на квартиру ко мне и там я пробовал объяснить

ему, что он не совсем прав: у меня не было и нет намерения примирять философские распри, кстати, — не очень понятные мне. К тому же я, от юности, заражен недоверием ко всякой философии, а причиной этого недоверия служило и служит разноречие философии с моим личным, «субъективным» опытом: для меня мир только что начинался, «становился», а философия шлепала его по голове и совершенно неуместно, несвоевременно спрашивала:

«Куда идешь? Зачем идешь? Почему — думаешь?»

Некоторые же философы просто и строго командовали:

«Стой!»

Кроме того, я уже знал, что философия, как женщина, может быть очень некрасивой, даже уродливой, но одета настолько ловко и убедительно, что ее можно принять за красавицу. Это рассмешило Владимира Ильича.

— Ну, это — юмористика,— сказал он.— А что мир только начинается, становится — хорошо! Над этим вы подумайте серьезно, отсюда вы придете, куда вам давно следует придти» (17, 19—20).

В реплике Ленина три фразы. Первая отсекает, как забавное, но несущественное, шутки Горького о принаряжающейся поженски философии. Вторая выхватывает и утверждает то ценное, что было в речах Горького: философскую идею развивающегося, «становящегося» мира. Третья фраза — вывод, указание пути, выхода из махистского тупика, в котором чуть не оказался Горький в те годы.

В очерке не раз подчеркивается требовательное пристрастие Ленина к скупой и содержательной речи: и в его подтрунивании над путаными, многословными объяснениями Богданова, и в его восхищении членами Российской Академии наук: «Это — умники. Все у них просто, все формулировано строго, сразу видишь, что люди хорошо знают, чего хотят» (17, 31—32).

В сущности, это и автохарактеристика. Вспомним, хотя бы, приведенную Горьким ленинскую оценку «Матери»: несколько просто и строго сформулированных положений, ставших основой и программой стольких исследований горьковского романа.

В то же время эта речь, движущаяся непрерывными толчками мысли, отнюдь не суха, не рационалистична: она богато интонирована, эмоционально окрашена то иронией, то гневом, то пафосом, то азартом спора, то беззлобной шуткой.

Когда авторы воспоминаний — в том числе иногда и крупные писатели — прибегают к прямой речи, то нередко испытываешь раздражение от привкуса развязной и искусственной беллетристики. И чувствуешь благодарность к тем более скромным мемуаристам, которые передают чужие высказывания в косвенной речи.

Но разговорный язык исторических лиц в литературных портретах Горького по своей естественности, непринужденности, а главное, по глубоко типической характерности стоит на уровне лучших образцов диалогической речи в мировой художественной литературе.

6

Свой очерк «О Гарине-Михайловском» Горький начинает следующей фразой: «Изредка в мире нашем являются люди, которых я назвал бы веселыми праведниками» (17, 66). Но представителем этого типа «веселых праведников» выступает не Гарин, чего, естественно, ожидает читатель, а самарский судебный следователь Яков Львович Тейтель. Лишь обрисовав колоритную фигуру Тейтеля, переходит Горький к настоящему герою своего очерка («У Тейтеля я и познакомился с Н. Г. Михайловским-Гариным») с тем, чтобы больше ни к Тейтелю, ни к теме «веселых праведников» не возвращаться.

С первого взгляда такое вступление к портрету Гарина, чрезмерно разросшееся и прямо не связанное с дальнейшим, кажется композиционно не оправданным.

Но в литературных портретах Горького господствует принцип свободной композиции. Части произведения объединены не взаимной обусловленностью развивающихся событий, не естественной логикой последовательно развертывающегося во времени повествования, а менее явной, внутренней, смысловой связью. Они вступают в своего рода смысловую перекличку друг с другом; начинает действовать принцип сопоставления отдельных образов и мотивов, как бы проясняющих друг друга.

Наиболее прозрачный пример таких сопоставлений — это параллели по сходству или контрасту.

В портрете Гарина-Михайловского Горький нигде не подчеркивает близость Гарина с Тейтелем. Но, несомненно, мотив «веселого праведника» как великого художника любви и жизни», существующего «вопреки здравому смыслу», бросает свет на различные чудаческие «подвиги» Гарина-Михайловского.

Образ В. И. Ленина окружается, как мы видели, остро контрастными зарисовками деятелей немецкой социал-демократии и русских меньшевиков.

Особенно настойчиво проведены через весь очерк многократные сопоставления Владимира Ильича с Плехановым. Параллели начинаются с первых же страниц очерка: «Когда меня «подводили» к Г. В. Плеханову, он стоял скрестив руки на груди и смотрел строго, скучновато, как смотрит утомленный своими обязанностями учитель еще на одного нового ученика. Он сказал мне весьма обычную фразу: «Я поклонник вашего таланта».

...А этот лысый, картавый, плотный, крепкий человек, потирая одною рукой сократовский лоб, дергая другою мою руку, ласково поблескивая удивительно живыми глазами, тотчас же заговорил о недостатках книги «Мать», оказалось, что он прочитал ее в рукописи, взятой у И. П. Ладыжникова» (17, 7).

Поучительна противопоставленность этих двух встреч. Внешне значительная (скрещенные руки), но условная, искусственная поза и любезная, но пустая бессодержательная фраза — у Плеханова. Глубоко естественный, не «позирующий» жест и живая заинтересованность в содержании беседы — у Ленина. Выразительна деталь: сочетание «ласкового» поблескивания глаз с разговором о «недостатках». На фоне безличного плехановского комплимента это лишь подчеркивает, как из любви и уважения к Горькому рождается серьезность, требовательность в важном для обоих деле.

И в дальнейшем, после рассказа о пребывании Ленина на Капри, Горький дает описание каприйского визита Плеханова. В Ленине пленительна его ненасытимая жажда знать, вторгаться в гущу жизни; на Капри он повидал всех из местной эмигрантской колонии, сблизился с каприйскими рыбаками, подробно расспрашивал об их жизни, заработке, о влиянии попов, о школе. Плеханов никого не захотел видеть, «ни о чем не расспрашивал, он уже все знал и сам рассказывал... Вообще же он относился к людям снисходительно, разумеется, не так, как бог, но несколько похоже» (17, 23). Сравним это с ленинским неумением, вернее, нежеланием сознавать свое превосходство над окружающими, с его сердечным вниманием к товарищам, чувством любви равного к равным.

Так из этих сопоставлений вырастает тема подлинного величия, не афишированного, быть может, даже не сознаваемого, но глубоко органичного, в противоположность величию мнимому, именно потому и нуждающемуся в подчеркивании, в оберегании авторитета (вспомним такой штрих, как побледневшая щека Плеханова, когда его презрительное «Х-хе» вызвало смех среди рабочих-большевиков).

В задачу Горького не входило, разумеется, умалить талантливость и заслуги Плеханова, но ему важно было показать принципиальное отличие всего склада плехановского характера от ленинского. «Это и естественно,— пишет он,— один заканчивал свою работу разрушения старого мира, другой уже начал строить новый мир» (17, 23).

Тот же прием контраста видим мы в маленьком портрете И. П. Павлова. «Собак нужно, собак»,— горячо и строго заявил он комиссии Совнаркома, организованной в трудные годы гражданской войны для помощи знаменитому ученому.— «Положение такое, что хоть сам бегай по улицам, лови собак!». Потребовав

еще воз сена, лошадей, хоть раненых и хромых,— для получения сыворотки, если можно, дров — для отопления замерзшей лаборатории, он категорически отказался от помощи лично ему: «Продукты надо расходовать бережно».

И следом дается сатирический набросок некоего именитого профессора. Аккуратно являясь на заседания Дома ученых, «он приносил в платке сухие комья просяной каши, развертывал платок и, отправляя маленькие комочки каши в свой ученый рот, тяжко вздыхая, уныло покачивая умной главой, показывал собратьям своим, до чего доведен большевиками деятель науки» (17, 468, 469).

Подобного рода параллели представляют собой, разумеется, простейший случай композиции, построенной на смысловой соотнесенности разных элементов произведения.

Более сложный тип композиционной структуры можно проиллюстрировать очерком о С. Есенине.

Вступлением к очерку служит рассказ о крестьянском мальчике, заплутавшемся в каменных теснинах Кракова и, наконец, бросившемся с моста в Вислу, чтобы река вынесла его на желанный простор.

Эта история, своего рода ключ к образу Есенина, как бы накладывается на описание двух встреч с поэтом: ранней, петербургской, и поздней, берлинской.

Первая встреча, даже во внешних деталях напоминает рассказ о крестьянском мальчике в большом городе. Мы видим Есенина кудрявеньким мальчиком, в поддевке и сапогах с набором, он блуждает по ночным улицам Петербурга и даже стоит на мосту, глядя в черную воду.

Но драматический мотив вступления пока еще только намечен: «Есенин вызвал у меня неяркое впечатление скромного и несколько растерявшегося мальчика, который сам чувствует, что не место ему в огромном Петербурге» (17, 59).

Во второй и центральной по своему значению встрече с Есениным в берлинской квартире А. Н. Толстого внешние черты сходства с вступительным рассказом о мальчике исчезают. Но углубляется и ширится мотив трагического одиночества человека, заблудившегося в чужом ему мире.

Портретный образ развертывается на внутреннем и все усиливающемся противоречии между поэтом и его окружением.

Как ни различны между собой и развязный имажинист Кусиков, «тоже поэт», но вооруженный гитарой, «любимым инструментом парикмахеров», и знаменитая танцовщица, «прославленная тысячами эстетов Европы» Айседора Дункан, и, наконец, «безобразное великолепие Луна-парка» в «скучнейшем бранденбургском городе Берлине» — все это преподносится Горьким как олицетворение того, что предельно чуждо, «не нужно»

Есенину. Он подчеркивает в мире, окружающем маленького рязанского поэта,— и особенно беспощадно в пляске постаревшей и отяжелевшей Дункан — печать ложности, искусственности, насильственной претенциозности.

Тем разительней выступает беспримесная чистота, органичность, подлинность искусства, есенинской поэзии, Горький не характеризует произведения Есенина, он только описывает его чтение, живописует интонации поэта:

«Совершенно изумительно прочитал он вопрос Пугачева, трижды повторенный:

Вы с ума сошли?

— громко и гневно, затем тише, но еще горячей:

Вы с ума сошли?

И наконец совсем тихо, задыхаясь в отчаянии:

Вы с ума сошли?

Кто сказал вам, что мы уничтожены?» (17, 63).

И именно это, взволновавшее «до спазмы горла», чтение стихов заставляет подумать, что Есенин «не столько человек, сколько орган, созданный природой исключительно для поэзии, для выражения неисчерпаемой «печали полей», любви ко всему живому в мире и милосердия...» (17, 64).

И когда Горький рассказывает, что Есенин, читая стихи, казалось, мечет слова, «одно — под ноги себе, другое — далеко, третье — в чье-то ненавистное ему лицо», что все в Есенине — и хриплый голос, и неверные жесты и тоской горящие глаза — «было таким, как и следовало быть всему в обстановке, окружавшей поэта в тот час», то он с огромной силой раскрывает драму поэта, заключенного в мире, оскорбительно чуждом поэзии и не нуждающемся в ней.

Еще своеобразнее построен портрет А. Блока. Он состоит из четырех маленьких главок, почти не связанных друг с другом. Сам Блок появляется во второй и четвертой, причем в последней — отраженно, через рассказ третьего лица. Первая главка содержит отвлеченные, теоретические рассуждения, а третья — эпизод, никакого отношения к Блоку не имеющий. И тем не менее все эти четыре части взаимодействуют друг с другом и только в этом взаимодействии раскрывается до конца задуманный Горьким образ поэта.

Первая главка очерка заполнена целым потоком афоризмов и изречений, почерпнутых у В. В. Розанова, Л. Андреева, А. Ф. Писемского, Л. Толстого и т. д. вплоть до Тертуллиана и библии. Все эти цитаты варьируют одну тему: вражду к разуму, мысли, тщетность и тлетворность познания. Это как бы гигантски разросшийся эпиграф ко всему произведению.

И действительно, следующая сцена — беседа с Блоком в Летнем саду — развивает тезисы, сформулированные в первом

разделе. Горький спорит с блоковским «скифством», с его нападками на цивилизацию, с его нигилизмом отчаяния, заставляющим мечтать о забытьи, о том, чтобы «погасить этот обманчивый, болотный огонек» разума, влекущий «все глубже в ночь мира» (15, 332). В этой сцене дан по-своему законченный идеологический портрет Блока, раскрывающий его как носителя иррационализма, рожденного страхом перед мыслью, как «человека декаданса». Но последний абзац вносит новую, осложняющую ноту: «Походка его на первый взгляд кажется твердой, но, присмотревшись, видишь, что он нерешительно качается на ногах. И как бы хорошо ни был он одет,— хочешь видеть его одетым иначе, не так, как все. Гумилев даже в каком-то меховом костюме лопаря или самоеда кажется одетым, как все. А Блок требует одеяний необычных» (15, 332—333). В соответствии с законами горьковской поэтики многозначительных и «говорящих» внешних деталей это описание возвещает о каких-то других возможностях развития образа, о мотивах тайных противоречий, о притягательной «необычности» поэта.

Третья заметка круто поворачивает в сторону. Без связи с предыдущим, мотивированная случайной последовательностью дневниковых записей, заметка эта рисует неожиданно появившегося матроса Балтфлота. По-детски влюбленный в науку, он ошеломляет потрясающей новостью: изобретена, дескать, машинка, в которой стоит лишь повернуть ручку, и — «все видно: анализ, тригонометрия, критика и вообще смысл всех историй жизни. Покажет машинка и — свистит» (15, 333). Но «случайная» запись, по существу, является своего рода идеологической развязкой очерка. За анекдотической наивностью матроса с его чудесной машинкой мы слышим голос человека нового, революционного мира, противопоставляющего декадентскому отрицанию «разумности человечества» убеждение в историческом всемогуществе разума, способного разрешить всю «путаницу жизни».

В первоначальной публикации воспоминания о Блоке этим и заканчивались. Но затем Горький добавил четвертый раздел, рассказ «барышни с Невского», подхватывающий ранее намеченный мотив «необычайности» Блока и наново освещающий весь образ поэта.

Поразительна не только психологическая верность и художественная точность речевого портрета самой девицы, задорной и жалкой, с «плутоватыми глазами бездомной собачонки». Поразительна та глубокая перспектива, в которой встает образ Блока, показанного в бесхитростном восприятии «барышни с Невского».

Вначале Блок — это некто «прилично одетый, красивый такой, очень гордое лицо, я даже подумала: иностранец». Затем,

когда озябшая и усталая, невзначай заснувшая девушка просыпается, она видит: «... он сидит напротив, держит голову в руках, облокотясь на стол, и смотрит на меня так строго — ужасные глаза!» И наконец, вновь и вновь засыпающая, не в силах побороть дремоту («Скандал! Понимаю, конечно, что это нехорошо, но — не могу»), она чувствует, как бережно, с какой целомудренной нежностью баюкает он ее, усадив на колени: «... открою глаза, улыбнусь, и он улыбнется» (15, 333, 334).

И в тривиальной раме ночного Петербурга с его убогими номерами для свиданий вырастает образ трагического скитальца в беззвездном мраке «страшного мира», образ поэта, с болью и гневом всматривающегося в «непроглядный ужас жизни» и, вместе с тем, изнутри просветленного величайшей человечностью, исполненного сердечного тепла и доброты.

И этот новый, социально-гуманистический аспект в образе великого поэта резко меняет прежнее представление о Блоке; искаженная мукой безверия гримаса уступает место поистине прекрасному облику: «Отдал барышне все деньги, какие были со мной, и с того часа почувствовал Блока очень понятным и близким.

Нравится мне его строгое лицо и голова флорентинца эпохи Возрождения» (15, 334).

С наибольшей подчеркнутостью и изощренностью эта свободная композиция литературного портрета, сталкивающая между собой разные аспекты образа, проясняющая одни сцены и эпизоды светом, который отбрасывают другие, применена в очерке о Толстом. Начисто отказавшись от связного авторского повествования, Горький построил очерк как мозаику фрагментарных заметок — каждая со своей особой темой. И за кажущейся хаотичностью чередования этих заметок скрывается осознанный и тонкий художественный замысел. «Книга эта составлена из кусочков и отрывков, сделана крепко,— писал В. Шкловский.— Мне приходилось видеть рукопись, и я знаю, сколько раз переставлялись эти кусочки, чтобы стать вот так крепко» [24].

Трудно, а иногда и невозможно, логически мотивировать сложные и подчас капризные переходы от одного отрывка к другому. Но общий композиционный принцип Горького состоит в своего рода варьировании ритма, в введении неожиданных смысловых перебоев, резкой смены масштабов изображения.

Обобщенная характеристика мировоззрения писателя сменяется частной портретной деталью, за воспроизведением афористически выразительной мысли следует запись непринужденно живой реплики, от диалогически построенной сцены

[24] В. Шкловский. Удачи и поражения Максима Горького. Тифлис, 1926, стр. 41.

читатель переходит к авторским размышлениям о Толстом и т. д.

Заметки то отталкиваются друг от друга, то притягиваются — образуется сложная система связей и перекличек.

Проследим, для примера, чередование заметок в начале очерка. Первая заметка начинается фразой: «Мысль, которая, заметно, чаще других точит его сердце — мысль о боге» (14, 253). Так сразу вводится кардинальная, ответственнейшая тема мировоззрения позднего Толстого.

Но следом происходит резкое переключение масштабов: «У него удивительные руки — некрасивые, узловатые от расширенных вен...». С горных высот духовной жизни Толстого мы спускаемся в «низины» предметно-чувственного наблюдения, к мельчайшим подробностям его физического облика.

Третья заметка вносит новый, неожиданный аспект: «К Сулержицкому он относился с нежностью женщины... Пожалуй, в этом чувстве есть нечто немножко смешное, как любовь старой девы к попугаю, моське, коту» (14, 254).

Словно повинуясь незримым поворотам рычага, сменяются на экране разные кадры: глубинный мир религиозно-философских исканий вытесняется поданной крупным планом портретной деталью, в свою очередь уступающей кадру, рисующему парадоксальные изгибы индивидуальной психики и т. д.

А в то же время эти, казалось бы, не пересекающиеся планы образа внутренне объединены, связаны между собой. Так, во всех трех заметках подспудно звучит мотив гигантской творческой личности. Мысль о боге и о бессмертии, «точащая» сердце Толстого, рождается из «прекрасной человеческой гордости», гордости гения, для которого «оскорбительно подчинить свою волю какому-то стрептококу», который не хочет мириться с ограничением его сил неумолимыми, сверхличными законами. Но и руки с расширенными венами — это руки творца, руки, какие могли быть у Леонардо да Винчи, которыми «можно делать все». И оказывается, что и сам Толстой похож на бога, не на церковного Саваофа, а на этакого хитрого мужицкого бога, из русской народной сказки. Наконец, его влюбленное восхищение Сулержицким — это не просто необъяснимое пристрастие, а невольное влечение к тому, что родственно художественной натуре Толстого: к неистощимой, буйной, озорной талантливости Сулера.

Бесконечно варьируются Горьким эти смысловые переклички между отдельными заметками, их взаимные притяжения и отталкивания.

В седьмой заметке говорится о характере проповедничества Толстого: «О буддизме и Христе он говорит всегда сентиментально: о Христе особенно плохо — ни энтузиазма, ни пафоса

нет в словах его и ни единой искры сердечного огня» (14, 257). А в следующей заметке описывается случайный визит великого князя Николая Михайловича, историка: «Л. Н. ласково улыбался ему и говорил то по-французски, то по-английски. По-русски сказал:

— Карамзин писал для царя, Соловьев — длинно и скучно, а Ключевский для своего развлечения. Хитрый: читаешь — будто хвалит, а вникнешь — обругал» (14, 257).

И читатель незаметно для себя самого начинает ощущать знаменательную противоположность между принужденностью проповеднической речи Толстого, холодностью вероучителя и блеском острой, лукавой мысли в живом разговоре не на «свою», «толстовскую», тему.

Композиционный принцип сложной, «мозаичной» характеристики человека, обнаженно представленный в очерке о Толстом, но лежащий в основе и других литературных портретов, был замечательным художественным открытием Горького.

Этот принцип предоставил широкую возможность для многопланового, не плоскостного, а «стереометрического» показа человека, точно поворачивающегося перед читателем в самых многообразных своих реакциях на мир.

Отсюда, в частности, удивительная насыщенность содержанием горьковских портретных очерков.

Если бы перечислить все проблемы — философские, религиозные, политические, нравственные,— затронутые в очерке о Толстом, собрать все его высказывания об искусстве, языке, науке, медицине, музыке, романтизме, декадентстве, его характеристики различных писателей — Достоевского, Успенского, Андерсена, Короленко, Л. Андреева, Горького, Лескова, Чехова, Руссо, Диккенса, Гонкуров, его суждения о народе, мужике, интеллигенции, женщине, любви, ревности и т. д., то этот перечень показался бы материалом солидной монографии, а не миниатюрной книжечки, чудесным образом вместившей в себя все это огромное количество тем и вопросов.

Вместе с тем этот композиционный метод Горького позволяет передать многогранность индивидуальной личности, со всей непринужденностью запечатлеть множество психологических оттенков, из которых складывается характер, развернуть прихотливую противоречивость человеческой натуры.

Однако воссоздание живого богатства и многообразия человека не сразу стало главной задачей Горького-портретиста. В ранних его литературных портретах преобладал интерес к цельному синтетическому образу, построенному на одной господствующей ноте.

Именно так задуман был в 1904 году портрет Чехова. Известно, что первоначально Горький предполагал написать

статью под названием «Чудовище», в которой должна была быть обличена пошлая мещанская толпа — естественный враг Чехова. Статья не была написана, но мысль ее легла в основу горьковского портрета, рисующего своеобразный поединок «поэта» с «чудовищем» окружающей его пошлости. Потому-то Горький изъял в своих воспоминаниях фигуру Чехова из круга тех людей, с которыми писатель был реально связан,— Л. Толстого, Станиславского, Сулержицкого и т. д. Горьковский замысел требовал для Чехова другого окружения. И место писателей и артистов заняли типизированные представители пошлой действительности, как бы потенциальные прототипы ненаписанных чеховских рассказов, наряду с доподлинными его персонажами, тусклой вереницей «рабов и рабынь своей любви, своей глупости и лени, своей жадности к благам жизни». И в редакции 1904 года очерк закономерно кончался образом большого, умного, красивого человека, который бросал в лицо скучной, серой толпе свое обвинение: «Скверно вы живете, господа!» (5, 429).

Подобного рода синтетическую обобщенность образа можно заметить и в очерке «Писатель» (о Каронине-Петропавловском), в воспоминаниях о Стасове и др.

Но в портретах конца 10—20-х годов центр тяжести переносится именно на сложность, многосторонность человеческого характера.

До нас не дошел очерк о Толстом, написанный Горьким для «Пролетария» в 1908 году. Вспоминая впоследствии об утраченной рукописи, Горький писал: «Как была озаглавлена рукопись — тоже не помню. Возможно: «Большой человек», потому что речь шла о человеке, который вырос таким большим, что уже не видит и не слышит людей, а разговаривает только сам с собою и со своей тенью» (30, 44). Мотив «непомерно разросшейся личности», своего рода «Святогора-богатыря, которого земля не держит» (14, 279—280), сохранен Горьким и в книжке о Толстом 1919 года. Но если в раннем очерке этот мотив был, по-видимому, главным и всеопределяющим, то в портрете 1919 года он становится лишь одной из граней толстовского образа.

Известна многосоставная характеристика, данная Горьким Толстому: «В нем, как я думаю, жило дерзкое и пытливое озорство Васьки Буслаева и часть упрямой души протопопа Аввакума, а где-то наверху или сбоку таился чаадаевский скептицизм» (14, 290). А ведь в этом тройственном образе не отражен еще ряд других существенных сторон Толстого, запечатленных в горьковском портрете: и покоряющая его артистичность, и народная, мужицкая основа характера, и порой подымающийся из-под мужицкой блузы «старый русский барин», «существо чистых кровей», и всезнающий старый ведун и кудесник и т. д.

Выразительная метафора Горького — «человек-оркестр», конечно продиктована свойствами, присущими именно Льву Толстому, «самому сложному человеку» XIX столетия.

Но в том-то и дело, что «оркестровым» становится художественное мышление и самого Горького, стремящегося раскрыть человека прежде всего в его многообразии. Характерно, что в тех добавлениях к воспоминаниям о Чехове, которые появились в издании 1923 года, Горький как бы расширяет ранее созданный образ Чехова. Он отмечает и противоречия в чеховских высказываниях, и порой возникавшие у него мизантропические настроения, и добродушное ликование по поводу несправедливоревнивых пристрастий Л. Толстого, словом, вводит ряд штрихов, не обязательных для образа борца с ложью и пошлостью, но обогащающих и усложняющих наше представление о личности писателя.

Однако это усложнение человеческого характера отнюдь не исключает итоговой цельности образа.

И в лучших образцах горьковских литературных портретов, в частности, в очерке о В. И. Ленине, мы видим, как органически слиты воедино монолитность образа, в котором воплощен идеал Человека с большой буквы, со всем богатством и многообразием чувств многосторонне одаренной личности.

Жанр литературного портрета имеет, думается, широкое будущее в советской литературе. Напряженный интерес к углубленному познанию нашего современника, с одной стороны, пафос исторической точности и документальности — с другой, повелительно подсказывают обращение к портретному жанру.

И не потерял актуальности завет Горького, о котором рассказал П. Павленко в своих воспоминаниях: «Он часто говорил, что пора писать научные исследования о русском и советском характерах и, оглядывая гостивших у него литераторов, добавлял: — Был бы помоложе, написал бы кипу портретов. Тридцать или, скажем, пятьдесят. Отборных. И всех бы вас, молодых, обогнал. Догоняйте!»

СОДЕРЖАНИЕ

Б. В. Михайловский. Из этюдов о романтизме раннего Горького 5

В. А. Келдыш. Тип рассказчика в новеллах и очерках Горького 72

А. Д. Синявский. Горький-сатирик 131

Б. В. Нейман. Речь персонажей в пьесах Горького 174

В. Н. Ланина. Групповые образы в романах Горького 230

М. Г. Петрова. Приемы образной характеристики в романе «Жизнь Клима Самгина» 269

И. А. Ревякина. О природе драматического конфликта пьесы «Достигаев и другие» 305

А. А. Тарасова. Работа Горького над текстами ранних рассказов (подготовка собрания сочинений в издательстве «Книга». 1923—1927 годы) 332

Е. Б. Тагер. Жанр литературного портрета в творчестве Горького 375

О художественном мастерстве М. Горького

Утверждено к печати
Институтом мировой литературы
Академии наук СССР

Редактор издательства *И. И. Вайнберг*
Технический редактор *П. С. Кашина*
Художник *М. И. Эльцуфен*

РИСО АН СССР № 48—56В Сдано в набор 12/II 1960 г.
Подп. к печ. 4/VI 1960 г. Формат 60×92¹/₁₆. Печ. л. 26,25.
Уч.-изд. 26. Тираж 6500 экз. Т-06657. Изд. № 4060. Тип. зак. № 160
Цена 12 р. 50 к., с 1/I—61 г. 1 р. 25 к.

Издательство Академии наук СССР
Москва, Б-62, Подсосенский пер., 21

2-я типография Издательства АН СССР,
Москва, Г-99, Шубинский пер., 10

Исправления и опечатки

Страница	*Строка*	*Напечатано*	*Должно быть*
15	14 св.	имеет,	имеет
60	21 св.	«азопового языка»	«эзопового языка»
74	11 сн.	«Сказки Италии»	«Сказки об Италии»
171	13 св.	существа	существа:
219	3 св.	«Мне не кажется,	«И очень резко,
264	19 сн.	уверенно	большинство идет в одном направлении, идет поспешно и уверенно»
279	9 св.	казалось	казалась
300	21 св.	демопстрирую	демонстрируя
350	1 сн.	*старине*	*о старине*
369	12 сп.	сыростью	серостью
409	13 сп.	великого художника любви и жизни»	«великого художника любви к жизни»

ЦЕНА
с 1 января 1961 г.
1 руб. 25 коп