



И. К. КУЗЬМИЧЕВ

В художественном мире Максима Горького *

Суждения о Горьком-художнике в мировом литературоведении и критике крайне противоречивы. Для одних зарубежных деятелей он «современный гений», «действительный творец всей современной литературы», для других — «antiwriter», «гений плохого письма», который пользуется языком, как дубинкой¹.

Не менее противоречива его оценка и в отечественной критике. Еще в эпоху первой русской революции он получил всеобщее признание и мировую известность. Но тогда же консервативно настроенные литераторы заговорив о «конце Горького», о том, что он как художник «никогда и не начинался», что его, по словам Зинаиды Гиппиус, «съела социал-демократия, съела без остатка». Говорили, и даже после Октября, что успех Горького якобы имел не столько литературный, сколько социальный и даже этнографический характер.

В тридцатые, военные и послевоенные годы в нашей печати было сказано немало высоких слов о значении Горького. Говорятся они и сейчас. Горького представляют одним из величайших мировых писателей XX века, свершившим «дерзкий прорыв в принципы литературы грядущего, в XXI век»². Но, к сожалению, подобного рода суждения воспринимаются теперь многими, особенно молодыми читателями, как литературоведческая риторика и не столько поднимают авторитет писателя, сколько порождают к нему определенное недоверие. Иногда прямо утверждается, что Горький для наших дней перестал актуальным. Сергей Залыгин, к примеру, заявил, что Горький «много работал

* Впервые: М. Горький — художник и современность. Горьковские чтения — 1988. Горький, 1988. С. 7–18.

¹ Иностранная литература. 1986. № 6. С. 218, 220.

² Перспектива-86. Советская литература сегодня: Сб. статей. М., 1987. С. 197.

над тем, чтобы передать свою традицию, но кто стал его наследником? Подражали Толстому, Достоевскому, Чехову, а Горькому нет...»³.

В том, что суждения о Горьком-писателе носят парадоксальный характер, нет ничего удивительного или необычного: художественный гений — великая тайна, и постигается она не сразу. Вергилия Европа чуть ли не до XVIII века ценила выше Гомера, а всеобщее признание Шекспира для Льва Толстого так и осталось проблематичным. Сам Толстой в глазах многих народов предстал прежде всего проповедником, апостолом новой морали, а не художником. На Горького в эпоху войн, революций и социальных смут смотрели прежде всего как на публициста, «буревестника», и меньше всего задумывались над разгадкой его эстетического феномена, хотя и было высказано несколько прозорливых суждений на этот счет. Особенно интересны высказывания Ленина и Толстого.

Толстой не раз говаривал в узком кругу, что главная заслуга Горького в изображении в натуральную величину заброшенных оборванцев, босяков, о которых прежде почти не писали. Но Горький сделал больше. В эпоху первой русской революции он прочно связал себя с пролетариатом, что позволило Ленину назвать его пролетарским художником.

Верный и глубокий сам по себе тезис Ленина требовал от литературоведов расшифровки, исторического и теоретического обоснования. Однако в силу ряда причин тезис этот не столько углубляется, сколько вульгаризируется, упрощается. Горького объявляют первооткрывателем рабочей, пролетарской темы. Эта мысль, благодаря своей доступности и кажущейся очевидности, широко распространяется, входит в школьную поэтику и в той или иной форме доживает до наших дней, хотя Колумбом рабочей темы Горького назвать никак нельзя. Жизнь рабочего класса нашла достаточно широкое изображение независимо от Горького и задолго до него и в русской литературе, и в литературе других народов, других сирий.

Добавим, что в то время, когда социологическая критика объявила Горького зачинателем рабочей темы, формалисты провозгласили его, как и Блока, защитником русской интеллигенции. Только Блок, по словам Б. Эйхенбаума, был ее «безумным рыцарем», а Горький — истинным и верным слугой⁴.

Горький, безусловно, имел отношение к изображению и «бывших людей», никудышников, и рабочих, и интеллигенции. Однако через тему саму по себе, какой бы она ни была, едва ли возможно проникнуть в глубинную сущность художественного творчества. В чем же в таком

³ Русская литература. 1987. № 3. С. 253.

⁴ Эйхенбаум Б. О литературе. М., 1987. С. 442.

случае секрет горьковского видения мира? Нельзя сказать, чтобы наше горьковедение изобиловало идеями на этот счет. Однако на две-три попытки решить эту проблему в ее общем, принципиальном виде, выдвинутые за последние 15–20 лет, все же можно указать. Одна из них связана с утверждением идеи *активности*.

«Активность, творческое восприятие жизни составляют внутреннюю сущность художественного метода Горького», — пишет В. Щербина⁵.

«Лейтмотив горьковских произведений — это мотив неустанного движения, вечного обновления жизни, — утверждает Е. Тагер и поясняет: — В системе идей Горького, быть может, центральную роль играет идея активности»⁶. Говорится еще, что якобы до Горького никто из романистов не пользовался «методом динамического развертывания характера», связанным с той же активностью, которая авторами академической «Теории литературы» возводится в основополагающий принцип социалистического реализма вообще.

Было бы неосмотрительно с нашей стороны отрицать социальную активность горьковских героев и героев искусства социалистического реализма вообще. Но не менее опрометчиво было бы отрицание этого качества у героев критического реализма XIX века или персонажей романтического искусства. Что касается метода динамического развертывания характеров, то чем же интересен Лев Толстой, если не мастерством изображать диалектику души человеческой? И что тогда вообще нового внес европейский роман прошлого века, если не принцип развертывания характера не только в пространстве, но и во времени?

Из сказанного следует, что идея активности в той форме, в какой она выдвинута нашими горьковедами, может оказаться недостаточно продуктивной для решения проблемы творческого метода Горького. Видимо, следовало бы говорить о качественно новом характере этой активности и формах его проявления в сознании писателя и его художественной практике.

П. В. Палиевский в одной из своих недавних работ предложил подойти к решению поставленной проблемы через соотношение «факта» и «литературы». По его мнению, классическая литература до Горького как бы господствовала над фактом. «Переменилось все, — пишет он, — лишь с появления Горького. Здесь произошел переворот в судьбе факта, и он вырвался на оперативный простор». У Горького, по мнению ученого, «произошло разделение «я» писателя и жизни. Никогда еще так резко они не обособлялись в способе рассказа. Писатель в своем

⁵ Щербина В. Горький. Концепция мира. Концепция искусства // Литературная газета. 1968. 28 февраля.

⁶ История русской советской литературы: в 3 т. 2-е изд. М.: Наука, 1967. Т. 1. С. 189.

собственном мире оказался «проходящим», которого могут принять, а могут и избить и прогнать»⁷. Отсюда — «две души» Горького: одна пестрая, озорная, неистовая, другая — сухая, учительная, рассудочная...

Время покажет, насколько состоятельна концепция П. В. Палиевского о «двух душах» Горького. Однако попытку заглянуть в художественный мир писателя сквозь щель между документом и литературой, фактом и образом следует перепроверить. Внимательному взору тут может кое-что приоткрыться, особенно в произведениях автобиографического цикла.

Наконец, остановимся еще на одной попытке проникнуть в художественный мир Горького. Предпринята она была автором данных строк и впервые изложена в Варшаве на торжественном собрании в Польской академии наук, посвященном 100-летию со дня рождения Горького, в 1968 году. Суть ее в общем виде сформулирована в словах: если Толстой — мастер изображать диалектику души человеческой, то Горький — диалектику души и мысли революционной⁸.

А. И. Овчаренко по этому поводу заметил:

«Утверждение это не вызовет возражений, если будет согласовано с тем, что было достигнуто предыдущей литературой, не только, скажем, Вольтером в зарубежной, Герценом или Чернышевским в русской литературе, но и тем же Достоевским, почему-то истолкованным исследователем очень односторонне. Только с такой оговоркой можно принять плодотворное, хотя и дискуссионное, утверждение, что Горький положил начало новому роману, в котором внутренней пружиной, приводящей в действие все, организующей сюжет, контролирующей поступки героев и т. д., является революционная *мысль*»⁹.

Мы благодарны Л. И. Овчаренко за внимание к нашей гипотезе о поэтизации мысли у Горького и, конечно же, понимаем, что она должна быть согласована с тем, что было достигнуто предыдущей литературой, русской и мировой. Но не таится ли в этом пожелании нашего уважаемого оппонента лукавое предположение, что при согласовании вдруг выяснится, что все то, что мы приписываем Горькому в области поэтизации мысли, в той или иной мере уже было у его великих предшественников, скажем, того же Достоевского, общепризнанного мастера идеологического романа? Если это предположение подтвердится, то ни о каком «сверхоткрытии» Горького не может быть и речи. Горький окажется в общем, весьма почтенном ряду классиков русской и мировой литературы, а никак не начинателем принципиально

⁷ Палиевский П. В. Русские классики. М., 1987. С. 227–228.

⁸ Волга. 1970. № 9. С. 173.

⁹ Овчаренко А. И. Избранные произведения: в 2 т. М., 1986. Т. 1. С. 437.

нового искусства. Исходный же тезис нашей гипотезы таков: именно он, Горький, заложил фундамент нового, интеллектуального искусства XX века, искусства социалистического реализма. Разумеется, появление Горького было подготовлено всем ходом развития художественного сознания человечества, но именно с него начинается качественный скачок в искусстве XX столетия.

В чем же в таком случае этот скачок заключается? Чтобы ответить на этот вопрос хотя бы в самом общем виде, необходимо условиться, что мы будем понимать под мыслью, разумом.

Разум представляет одно из коренных качеств, отличающих человека от животного. В то время как поведение животного определяется инстинктом, человек руководствуется в окружающей среде мышлением, чувством, волею и в конечном счете степенью познания заколов природы, общества, самого себя.

Процесс познания сложен. Кант выделил три типа, три способа познания: практический разум, когда человек познает себя и мир в процессе своей практической трудовой деятельности; чистый разум, основанный на теоретических умозаключениях и понятиях, и так называемую критику способности суждения, получившую название эстетики и связанную с художественным освоением действительности, с искусством.

Практический разум реализуется через волю, поступки, действия на охоте, при обработке земли, в ратном деле и т.д. и т.п. Художественное сознание представляет собою тоже деятельность, но деятельность особого рода, игровую, подражательную. Человек при помощи слова, звуков, красок, линий и прочего воспроизводит окружающий мир, самого себя, свою практическую деятельность в конкретно-чувственных образах, рисует и лепит животных, орудия труда, самого себя. В нем неразрывно связаны и чувства, и мысль. Это так называемое чувственное познание или, как говорил А. Баумгартен, чувствуемая мысль.

Между практическим и художественным сознанием со времен первобытных европейских охотников сложились гармонические отношения. Они дополняли и развивали друг друга на протяжении веков и тысячелетий. Мысль в этих формах познания находится как бы в связанном состоянии и неотделима от конкретной действительности, реальной и воображаемой.

Сложнее сложились отношения к искусству с появлением новой формы познания — чистого разума, науки, философии. Недаром Платон заметил, что «философия и поэзия издавна в каком-то разладе»¹⁰. Не будем вдаваться ни в историю этого разлада, ни в его причины. Отметим

¹⁰ Платон. Государство. Кн. X, 607в // Платон. Соч. СПб., 1863. Ч. 3. С. 504.

как факт, что во всех эстетических системах, начиная с того же Платона, искусство как форма познания занимало промежуточное положение между практическим и теоретическим разумом, причем предпочтение отдавалось, как правило, «чистому», понятийному разуму.

Предпочтение понятия образу, философии искусству продиктовано культом разума, провозглашенным древними греками и унаследованным от них европейским Возрождением и Просвещением. В силу мысли отцы Возрождения верили почти с тем же суеверием, как язычники в силу слова. Недаром Шекспир говорил: «Само по себе все ни дурно, ни хорошо; одно дурным, другое хорошим делает лишь мысль». Рационалистическая философия XVII–XVIII веков подняла мысль на недостижимую высоту и противопоставила ее искусству. «Рассудок — будь царем, а рифма — будь рабой», — говорил Буало. Идея, понятие, «чистая» мысль находились как бы над искусством, господствовали над образом.

Крушение просветительской идеологии на грани XVIII–XIX веков одновременно означало и крушение всей классицистической системы с ее культом разума. Русская литература одна из первых среди европейских литератур освобождается от деспотизма мысли и устремляется к истине своим особенным путем, получившим впоследствии название реализма. Для классиков XIX века ум как таковой перестает быть всемогущей и самодовлеющей силой. Больше того, порой он рассматривается как обуза, липший груз, от которого не худо бы и освободиться. И не к рассудку чаще всего обращаются писатели и их герои, а к сердцу, которое «не обманет». Жуковским объявляет ум палачом «всех радостей», а Пушкин пишет программное стихотворение «Не дай мне бог сойти с ума». «Горе от ума» испытывают не только «лишние люди» Грибоедова, Пушкина, Лермонтова, Герцена, но и герои Толстого и Достоевского.

Среди многих противоречий, мучивших Толстого, был и «разлад» между наукой и искусством, мыслью и образом. Признавая и отвергая мысль в искусстве, Толстой в конечном счете сформулирует знаменитую сенсуалистическую по своей сути теорию искусства, согласно которой оно, искусство, «есть деятельность человеческая, состоящая в том, что один человек сознательно известными внешними знаками передает другим испытываемые им чувства, а другие люди заражаются этими чувствами и переживают их».

Примерно в том же направлении шли поиски и Достоевского. Правда, Достоевского иногда представляют творцом особого, «идеологического» романа, где якобы идея играет чуть ли не решающую роль. Однако «идеологичность» его романов, как нам думается, сильно преувеличена, ибо у этого писателя в конечном счете живое человеческое чувство берет верх над мыслью, над идеей.

Возьмем, к примеру, «Преступление и наказание». Мы не знаем, да и никогда не узнаем, как, когда, при каких обстоятельствах овладела Родионом Раскольниковым роковая идея вседозволенности. Роман начинается не с изображения становления этой пагубной мысли в сознании героя, а с поступка, с действия — с убийства старухи-процентщицы и ее сестры. Побудительная же мысль, приведшая Раскольникова к преступлению, остается как бы за рамками сюжета и никак не конкретизируется, не развивается, не облекается в плоть и кровь и не становится образом. Правда, герой Достоевского лихорадочно пытается восстановить логическую цепь мотивов преступления, но это ему положительно не удается. Мысль, доставившая герою величайшие страдания, как бы улетучилась, исчезла, превратилась в «бессмыслицу», в призрак. После одной из таких безуспешных попыток «ухватить» смысл случившегося герой размышляет:

«Если действительно все это дело (убийство старухи и ее сестры. — *И. К.*) сделано было сознательно, а не по-дурацки, если у тебя действительно была определенная и твердая цель, то каким же образом ты до сих пор даже не заглянул в кошелек и не знаешь, что тебе досталось, из-за чего все муки принял и на такое подлое, гадкое, низкое дело сознательно шел?».

Не найдя ответа, Раскольников решил: «Это оттого, что я очень болен... Я сам измучил и истерзал себя, и сам не знаю, что делаю...»

В романе художественно исследуются нравственные и физические последствия преступления, а не идея, не мысль о вседозволенности. Она, эта идея, вернется в роман в ее «чистом» виде под занавес. Герой не осудит ее и согласится, что «погиб так слепо, безнадежно, глухо и глупо, по какому-то приговору слепой судьбы, и должен смириться и покориться перед “бессмыслицей” какого-то приговора, если хочет сколько-нибудь успокоить себя». Героя утешит, обновит, введет в новую жизнь любящее сердце Сони. Их, Раскольникова и Соню, читаем в эпилоге, «воскресила любовь, сердце одного заключало бесконечные источники жизни для сердца другого».

Но ведь это традиционнейшее решение для психологического реализма XIX века!

К идее, к «мысли изреченной» будет очень осторожен и Чехов, а Шопенгауэр в своей книге «Мир как воля и представление» скажет, что понятие, «как оно ни полезно для жизни и как оно ни приемлемо, необходимо и плодотворно для науки, для искусства вовеки бесплодно». В этом контексте отношения деятелей культуры прошлого века можно понять и Толстого, который скажет, что «сознание есть величайшее зло, которое только может постичь человека», и Леонида Андреева, который воспринимал мысль как «злую шутку дьявола над человеком».

К концу XIX — началу XX века многим стало ясно, что и «сердце» не всегда знает дорогу к храму истины. Начинаются усиленные поиски новой эстетической концепции во всех европейских странах, в том числе и в России. Ницшеанцы сделают ставку на волю, фрейдисты — на секс, а Бергсон заложит фундамент интуитивистской эстетики, которая провозгласит интуицию, инстинкт и сверхинстинкт спасителями от всех бед. Интуитивистская эстетика послужит теоретической, философской опорой всевозможных модернистских течений в искусстве XX столетия. Они, эти течения, очень разные, но все сойдутся в одном — в резко отрицательном отношении к разуму и примут ярко выраженный антиинтеллектуальный характер.

Горький один из первых, если не первый, на заре нынешнего столетия высоко поднимет культ разума и положит начало интеллектуальному искусству социалистического реализма. «Я чувствую, — скажет он о себе, — живущим в атмосфере мысли, и, видя, как много создано ею великого и величественного, — верю, что ее бессилие временно».

И 1903 году он создает поэму «Человек», представляющую возвышенный гимн Мысли. «Мое оружие, — пишет он, — Мысль, а твердая уверенность в свободе Мысли, в ее бессмертии и вечном росте творчества ее — неисчерпаемый источник моей силы!»

И еще:

«Мысль для меня есть вечный и единственно не ложный маяк во мраке жизни, огонь во тьме ее позорных заблуждений...».

Горький не сразу провозгласит поэтизацию мысли своей наиглавнейшей задачи, но интеллектуальная тема глубоко войдет уже в ранние его произведения. Так, в «Макаре Чудре» явственно проступает интеллектуальный конфликт между Макаром Чудрой и проходящим, вооруженным книжными знаниями и преисполненным желанием учиться и учить других.

Умудренный богатым жизненным опытом, много повидавший на своем веку («Эге, сколько я знаю!»), Макар без труда берет верх над проходящим со всей его книжной мудростью и настойчиво советует бегать «от дум про жизнь». Он убежден, что истинного смысла жизни никто не знает. Чтобы не разлюбить жизнь, не надо «опрашивать себя про это»: «Живи, и все тут». Или еще совет: «Ходи и смотри, насмотрелся, ляг и умирай — вот и все!».

Макар не признает книжных знаний, искренне не понимает, зачем они. Он вполне в духе Толстого отрицает сознание и полагается на свой опыт, на народную мудрость, на мудрость самой жизни. Но жизнь иногда выкидывает такие коленца, которые не под силу понять и разгадать не только книжникам, но и самим народным мудрецам. Таким «коленцем» оказалась в рассказе легенда о Лойко Зобаре и Радде.

Лойко и Радда своим поведением ввели в заблуждение весь табор. Они утверждают в жизни совершенно новые, непривычные представления и ценят дороже счастья, любви, самой жизни — волю, свободу. Художественный разум самого автора оказался в плену своих героев. Очарованный Лойко и особенно Раддой, этой степной Кассандрой, автор славит не мысль, а волю, силу, красоту, отвагу.

Герои молодого Горького не бездумны. Напротив, они много и мучительно размышляют, горько сетуют на свою интеллектуальную немочь. «У меня ум глухой», — говорит Фома Гордеев, а Коновалов признается, что очень он «дураковат»: «Что делаю — не понимаю. Как живу — не думаю!» Но от этого еще до преклонения перед разумом — далеко. Художественное сознание автора пока еще слагает гимны не уму, а «безумству храбрых».

Но чем зрелее становится Горький, тем внимательнее его отношение к разуму. В упомянутой выше поэме «Человек» мысль воспевается, объявляется верной и неразлучной подругой Человека. Она «освещает перед ним препятствия его пути, загадки жизни, сумрак тайн природы и темный хаос в сердце у него». Мысль помогает Человеку, по словам Горького, разглядеть «Любви коварные и подлые уловки», преодолеть «пугливое бессилие Надежды», разоблачить Ложь, оценить Дружбу, уберечь от Ненависти, предостеречь от слепой Веры и вступить в борьбу с самой Смертью.

Поэма «Человек», написанная накануне первой русской революции, — важный шаг в творчестве Горького и в русской эстетике. В ней был провозглашен курс на поэтизацию разума.

Трудность, однако, заключается в том, чтобы приживить идею к образу, сделать мысль не только объектом изображения, но и важнейшим характерологическим средством, изображать не только поступки героя, но и его сознание. Сложно это потому, что процесс формирования мысли носит в высшей степени изменчивый, неуловимый и очень интимный, индивидуальный характер, чисто духовный. Человеческие чувства так или иначе выражаются в поступках, в действиях, в поведении человека. Состояние души, как бы глубоко оно ни было запрятано, непременно выдаст себя каким-нибудь внешним образом: невольным движением тела, жестом, изменением цвета лица и проч. Мысль же гнездится в глубине человеческого сознания и может внешне не проявить себя. Задача художника заключается в том, чтобы проникнуть в таинственное царство разума, высветить мысль, сделать ее наглядной, образной.

В этой связи отметим два основополагающих фактора в творчестве Горького.

Первый заключается в том, что Горький как никто из его великих предшественников сосредоточивает внимание на изображении

становления и формирования сознания нового, социалистического типа. Всем своим ранним творчеством он шел к этому и в образе Ниловны достиг первого внушительного результата.

Второй фактор связан с особым состоянием художественного разума самого автора, повествователя.

В литературе XIX века повествователь да и сам автор шли как бы за своими героями. Вспомним пушкинскую Татьяну, которая против воли автора замуж вышла. Горький вырабатывает такой принцип организации материала, где решающую, определяющую роль играет художественный разум автора. Впервые это проявилось у него с силой необыкновенной в пьесе «На дне».

С точки зрения классических канонов драмы пьеса «На дне» — без начала и конца, а сами сцены как будто бы даже не связаны между собой. Но пьесу связывает авторская мысль.

Наталья Некоркина в своей работе «Характер сюжетно-композиционной мотивации в “Жизни Клима Самгина”», ссылаясь на В. Жильцова, указывает на то, что в исследованиях, посвященных этому произведению, не раз высказывалась мысль о «неожиданности» введения того или иного персонажа в повествование, о внешней причинно-следственной немотивированности смены композиционных планов романа-эпопеи. Сходная точка зрения, по наблюдениям С. И. Сухих, на архитектуру этого произведения господствовала и в зарубежном литературоведении¹¹.

Но в «Жизни Клима Самгина», как и в пьесе «На дне», организующей силой выступает художественный разум автора.

Итак, в поэтизации разума, как нам кажется, кроется тайна художественного своеобразия Горького.



¹¹ Сухих С. Проблемы поэтики «Жизни Клима Самгина» (по материалам зарубежной печати) // М. Горький и вопросы поэтики: Межвузовский сб. Горький, 1982. С. 3.