



Л. К. ДОЛГОПОЛОВ

**М. Горький и проблема «Детей солнца»
(1900-е годы)***

1

В искусстве 1900-х гг. заметно выдвинулись некоторые образы-символы, сразу же приобретшие известную устойчивость, поэтическое содержание которых отражало оформление нового мироощущения, в свою очередь связанного с наступлением нового периода русской истории. Многие из этих образов-символов, возникшие из устоявшихся категорий мышления, явились следствием поэтического переосмысления традиционной символики, приспособления ее к условиям и требованиям нового исторического времени. Формирующийся в начале XX в. новый тип и стиль художественного мышления прошел в своем развитии несколько этапов. На одном из начальных на первый план и выдвинулась проблема переосмысления традиционной символики, ее использования в новых исторических условиях. Это переосмысление не было тождественным (ни с психологической, ни с социальной точек зрения) у представителей различных художественных группировок, хотя сама проблематика могла быть (и часто оказывалась) общей.

Одним из таких образов-символов, подвергшихся приспособлению к нуждам нового времени, стал образ солнца. Старинный символ, сопровождавший человечество на всем протяжении его истории, он вновь возникает в искусстве конца XIX — начала XX в., широко используется поэтами и писателями как символ независимости, высоты и благородства стремлений, как символ жизни.

В том виде, в каком образ солнца предстал в творчестве поэтов и писателей начала века, он в XIX столетии еще не существовал. Произошло не столько переосмысление, сколько своеобразное пере-

* Впервые: *Долгополов Л. К.* На рубеже веков. О русской литературе конца XIX — начала XX века. Л.: Сов. писатель, 1985. С. 57–90.

создание традиционного символа, которое реализовалось внутри совершенно нового художественного контекста. Обостренному вниманию к образу солнца в начале века способствовало и то обстоятельство, что только во второй половине XIX в. естествоиспытателями и астрономам были сделаны открытия, позволившие по-новому взглянуть на роль солнечной энергии в развитии жизни на земле (открытия Майера, Гельмгольца, Тимирязев и др.). Обоснованный Гельмгольцем закон сохранения энергии позволил Тимирязеву разработать понятие «лучистой энергии», под которой он разумел энергию солнечных лучей, сложными путями воздействующую на преобразование важнейших жизненных импульсов¹⁵. Благодаря открытиям, касающимся роли солнца как источника жизни на земле, возникла и проблема «детей солнца», которая также стала объектом многочисленных и острых споров.

Тимирязев считал, что воплощение идеи солнца как источника жизни осуществилось только в XIX столетии, что все древние мифы не дали в этом смысле ничего. В одной из самых последних своих работ он писал: «...религиозно-поэтической интуиции в своих бесчисленных мифах и символических уподоблениях не удалось додуматься до какого бы то ни было представления о действительной, благотворной, созидающей жизнь на земле творческой силе солнца, и даже когда это было открыто наукой, эта интуиция отвернулась от него, не постигнув всего поэтического величия этого воззрения. Уловить его во всей полноте сумел только гений великого мыслителя-ученого Гельмгольца, увидевшего там “не какой-то газовый завод”, а величайшее из мировых явлений, в котором солнечный луч превращается в те силы, которыми живет, движется и существует сам владыка природы — человек»¹⁶.

Возможно, что с точки зрения художественного осмысления роли солнца в возникновении жизни на земле «традиционные сорок веков», как пишет Тимирязев, действительно дали мало. Но факт остается фактом: понятие «детей солнца», в котором сконцентрировались и научные, и художественные представления о людях как живых организмах, чье существование было бы немислимо без солнца, и которое получило столь широкое распространение в науке и искусстве начала века, пришло из кабинетов и лабораторий ученых. И уже потом, переосмысленное и опозэтизированное, понятие это стало символическим

¹⁵ «Я был первым ботаником, — писал К. Тимирязев, — заговорившим о законе сохранения энергии и соответственно с этим заменившим и слово “свет” выражением “лучистая энергия”» (*Тимирязев К. А. Избр. соч.: в 2 т. М., 1957. Т. 1. С. 78*).

¹⁶ Там же.

обозначением определенной идеи, вокруг которой развернулась ожесточенная полемика.

Распространителем этого понятия в России стал немецкий астроном-популяризатор Г. Клейн. Его книга «Астрономические вечера» выдержала в русском переводе несколько изданий. В третьем ее издании имелось такое место: «Припомните главные произведения человеческого гения: эти научные открытия, эти религиозные и философские системы, эти дивные поэмы, мелодии, картины, статуи, храмы — все, что создано человеческим умом, воображением и волею. Все эти завоевания стоили тысячелетий упорного духовного труда. Силы для него доставлены солнцем. Когда Рафаэль рисовал Сикстинскую Мадонну, когда Ньютон размышлял над законом тяготения, когда Спиноза писал свою “Этику” или Гете своего “Фауста”, — в них работало солнце. Все мы, гении и простые смертные, сильные и слабые, цари и нищие, все мы — дети солнца»¹⁷. Так возникла проблема, которой суждена была не слишком продолжительная, но зато яркая жизнь именно в русской литературе.

Клейн приходит в конце своей книги к прямому обожевлению солнца; научный аспект перемежается в ней с аспектом религиозно-пантеистическим. В художественной литературе мысль Клейна освобождается от духа религиозности, а само понятие «детей солнца» становится предметом полемики, которая получает широкое общественное звучание.

Вниманию к книге Клейна способствовало еще и то обстоятельство, что здесь (как, впрочем, в астрономических сочинениях других авторов), в форме, пленявшей именно художественное воображение, ставилась и другая важнейшая для того времени проблема — проблема человека во времени и пространстве, человека как «частицы» вселенной. «Во всяком мыслящем человеке живет затаенное стремление подняться над областью земною и проникнуть — хотя бы только мысленно — в царство небесных светил, которые теперь, как и тысячи лет назад, блистая, смотрят вниз каждую ясную ночь. Взгляните на звезды, когда они беззвучно, в немом величии, проходят свои небесные пути, вспомните об океане времени и пространства, о котором говорят эти сверкающие точки, и вас невольно охватит чувство вечности»¹⁸ — так начинается Клейн свои беседы с читателем.

Весь этот комплекс проблем оказался созвучным художественным исканиям 1890–1900-х гг. Он попал непосредственно в русло русской

¹⁷ Клейн Г. Астрономические вечера. С четвертого немецкого издания. СПб., 1900. С. 181.

¹⁸ Там же. С. 1.

художественной жизни (чем, очевидно, и объясняется популярность книги Клейна в среде художников). Но он был переосмыслен в связи с запросами исторического времени, был опрокинут в гущу общественной жизни. И здесь наметилось несколько линий в решении темы «детей солнца».

Истоки их уходят еще в 1880–1890-е гг., когда понятие «детей солнца» не имело такого широкого распространения, какое получило оно после выхода «Астрономических вечеров», и вообще, надо полагать, как понятие еще не существовало.

В 1886 г. Мережковский, который выступил как эпигон народничества, пишет стихотворение, в котором рассказывается о том, как некий юноша принес себя в жертву людям взамен погасшего светила. Любовь и сострадание толкают его на подвиг самопожертвования, он бросается в бездну, превращается в солнце, возвращая жизнь оказавшимся во тьме людям:

Солнце, солнце!.. весь преображенный,
То герой на небо восходил:
Темный мир, страданьем утомленный,
Он любовью кротко озарил.

Мережковский по-своему перетолковывает идею подвига — в духе религиозного смирения. Мир, погрязший «во тьме» страдания, спасет лишь «кроткая любовь», только она может толкнуть человека на подвиг. Героем такого подвига и выступает герой стихотворения мексиканский юноша Тонати.

По-иному мотив жертвы использовал через десять лет Горький в легенде о Данко («Старуха Изергиль», 1895). Данко также приносит себя в жертву людям, он превращает в солнце, осветившее им дорогу к лучшей жизни, собственное сердце: «Оно пылало так ярко, как солнце, и ярче солнца, и весь лес замолчал, освещенный этим факелом великой любви к людям, а тьма разлетелась от света его и там, глубоко в лесу, дрожащая, пала в гнилой зев болота». Но любовь Данко к людям действительна, в ней нет места слащавой «кротости».

Аллегория Горького достаточно прозрачна и публицистична. Она выявляет любовь Данко к людям как глубокое чувство, толкающее героя на подвиг. Герои ранних рассказов Горького — природы вообще страстные, не желающие мириться с условиями «среды». Им претят условности социального бытоустройства, в них проснулся протест, сопровождаемый тоской по вольной жизни. Это герои нового мироощущения — дети стихии, целиком ей подвластные и только ее признающие. Неслучайно именно в творчестве Горького по-новому

возрождается цыганская тема, которая впоследствии сильно даст о себе знать в лирике Блока. Ею, собственно, и начался писательский путь Горького («Макар Чудра», 1892). И Макар Чудра, и старуха Изергиль, также как и герои рассказанных ими легенд, с большой художественной силой воплощают идею независимости личности от среды, от условностей и предрассудков.

На более высокую ступень обобщения идея независимости поднимается в рассказах Горького о босяках. В рассказах «цыганской» темы герой составлял одно целое с природой, он жил жизнью природы, его поступки находились в соответствии с ее грозной и могучей стихией. В рассказах о босяках проблема усложняется, появляются дополнительные оттенки, позволяющие сделать вывод о складывающейся концепции.

С одной стороны, герой, если он наделен чертами личности сильной и независимой, находит в природной стихии нечто родственное себе. Таков, например, Челкаш. С другой стороны, природа противопоставит человеку, если он живет не связанной с нею жизнью и не несет в себе волевого начала.

Оба эти аспекта отчетливо обнаруживаются в рассказе «Мальва» (1897). Море и солнце здесь такие же полноправные действующие лица, как и люди. Олицетворением стихии, свободной от всяких уз, живущей лишь по внутреннему велению, выступает героиня рассказа Мальва. Она живет в полном согласии с морем и солнцем, никому и ничему не подвластная. Ей противопоставлен ее любовник Василий, пришедший на рыбные промыслы из деревни и взирающий на Мальву как на некую собственность. И вот однажды Мальва не приехала на песчаную косу, где живет Василий: «Море — пустынно. Не являлось в нем там, далеко у берега, знакомое темное пятно...

— Не едешь? — вслух сказал Василий. — Ну — и не надо! А ты думала как?..

И он презрительно сплюнул по направлению к берегу».

Вот это «сплюнул по направлению к берегу» звучит здесь очень выразительно: Василий не чувствует красоты и мощи природы, он не связан с нею. Он может плюнуть в море, потому что море чуждо ему. И далее Горький повторяет фразу, которой был начат рассказ: «Море смеялось». Природа смеется над человеком, не чувствующим ее мощи, вздумавшим загнать стихию в тесные рамки условности и собственности.

Через год после того, как был опубликован рассказ «Мальва», в русском переводе Т. Щепкиной-Куперник вышла пьеса Э. Ростана «Сирано де Бержерак». В уст главного героя пьесы, гордого и независимого гасконца переводчица вложила стихи, отсутствующие в оригинале:

Дорогу, дорогу гасконцам!
Мы юга родного сыны,
Мы все под полуденным солнцем
И с солнцем в крови рождены!

Именно эти стихи, принадлежащие не автору, а переводчице, но хорошо согласовавшиеся с характером героя пьесы, больше всего пришлись по вкусу Горькому. Щепкина-Куперник уловила дух не только пьесы Ростана, но и своей эпохи. Горький видел пьесу в 1900 г. на сцене нижегородского театра, и она пленила его. Он писал в рецензии по поводу приведенных стихов: «Это, знаете ли, страшно хорошо — быть рожденным с солнцем в крови! Если б нам, людям, кровь которых испорчена пессимистической мутью, отвратительными, отравляющими душу испарениями того болота, где мы киснем, — если б в нашу кровь хоть искру солнца!»¹⁹ Мысль Горького выражена четко: в нынешнем человеке искалечено его здоровое природное начало, и искалечено теми ненормальными условиями общественного бытия, в которых он находится. Норма связывается в представлении Горького с символом солнца как начала и источника жизни активной, действенной. В рецензии на постановку «Сирано де Бержерака», как и в рассказе «Мальва» (и в ряде других произведений того же периода), проявилась мечта Горького о гордом и свободном человеке, не затронутом разлагающим влиянием буржуазной цивилизации. Впоследствии мысль о «солнце в крови» будет вложена Горьким в уста профессора химии Протасова, героя пьесы «Дети солнца», но уже в осложненном плане трагического понимания общего несоответствия высокой нормы человека его реальному облику в действительной жизни.

Тема солнца стала общей темой искусства 1890–1900-х гг. Она разрабатывалась не только Горьким, но и писателями школы символизма, причем в характере взаимодействия этих двух линий отразилась сложность самой эпохи в ее литературном выражении.

Ни у Горького, ни у символистов однозначного решения проблема «детей солнца» не получила. Она не была проблемой отвлеченной, она сразу же стала проблемой и социальной, и эстетической одновременно, т. е., с одной стороны, проблемой личности и ее положения в «переворотившемся» мире, с другой — проблемой роли и назначения искусства в условиях повсеместно развернувшейся общественной борьбы.

Поэзия символизма переживала в начале 1900-х гг. свой расцвет. В лирике И. Коневского, К. Бальмонта, А. Белого, в драме

¹⁹ Горький М. Собр. соч. Т. 23. С. 311.

В. Брюсова «Земля» проблема «детей солнца» решалась каждый раз по-своему, с выводами, нередко взаимоисключающими. В других случаях (например, у Ф. Сологуба, З. Гиппиус) названная тема вообще отсутствовала (центральный «природным» образом здесь оказывался образ не солнца, а луны, что вообще показательно для русской декадентской лирики). Неодинаковым было и отношение к символистам со стороны Горького. Он выделял из их среды, например, Бальмонта. Горькому импонировали многие стороны и личности, и творчества поэта. «Дьявольски интересен и талантлив этот нейрастеник!» — писал Горький о Бальмонте в 1901 г.²⁰

Бальмонт первым в русской литературе так широко и на обширном поэтическом материале поставил тему «детей солнца». Ближайшими его предшественниками из числа современников явились И. Коневской (цикл, сонетов «Сын солнца» и стихотворение «Вожди жизни»! — оба 1896 г.) и Г. Гауптман (пьеса «Потонувший колокол», вышедшая в 1900 г. в переводе Бальмонта). Если для Коневского приобщение к солнцу есть приобщение к стихии мировой жизни, понимаемой мистически и метафизически, то Гауптман выделял другую сторону проблемы. Герой его пьесы мастер Генрих находит в солнце нового бога. «Языческое» начало борется в нем с началом «христианским», он покидает прежнюю веру, которая отъединяет человека от природы, и обращается к солнцу — единственному теперь для него источнику жизни:

О, солнце! Древний праотец! Внимай мне!
Ты возрастил своих детей, моих,
Ты их вскормил, как грудь материнской,
Ты вызвал также темные побеги
Потоком вечным теплого дождя...²¹

Проблема «детей солнца» получает у Гауптмана своеобразное антихристианское решение. Этим она привлекла, видимо, Бальмонта. И хотя герой гибнет, поскольку инерция старого, живущего в нем самом, оказалась сильнее его стремления к пантеистическому слиянию с миром, значительность утверждаемой им идеи от этого не померкла. В предисловии к книге Бальмонт так передает внутренний смысл пьесы Гауптмана: «...устранив ненужное и болезненное, мы должны прорваться сквозь ветхое к бесчисленному ряду новых воплощений, как родник прорывается сквозь мертвые камни, — и, примирившись с Землей,

²⁰ Там же. Т. 28. С. 199.

²¹ Гауптман Г. Драматические сочинения. М., 1900. С. 396.

вернуться к Солнцу, чтобы жить, жить, жить»²². Солнце здесь выступает естественным и единственным источником жизни.

В этом предисловии, как и в самом обращении к «Потонувшему колоколу», наметился новый и очень важный поворот в творческом мироощущении Бальмонта. Еще в конце 1990-х гг. он признавался: «Что мне красота неба, когда его нет, когда оно обман зрения? Что мне красота Красоты, когда все во мне и вокруг меня искажено, извращено, изуродовано?»²³ В то время поэт готовил сборник «Горящие здания» (1900), в котором отразились настроения тревожного ожидания, — ими жила вся русская интеллигенция. Он не приемлет пессимистического мироощущения и в письме к Н. Минскому пишет: «...изучаю декадентов, которых собираюсь разделать под орех в “Русских ведомостях”. Метерлинк возмущает меня до глубины души, и я не вижу и нем ничего, кроме бессмыслицы и шарлатанства»²⁴. Неприязнь к декадансу уберегла Бальмонта от настроения тоски и апатии. Его захватывает идея солнца как животворящего начала, пронизавшего собой вселенную. Однако мы имеем дело здесь не с эстетической системой и лирическим героем, которые формировались бы на фоне *противоречий исторической жизни*. Главное для Бальмонта — не историческая верность времени и действительной жизни, а фиксация мимолетных ощущений, и не все они оказывались одинаково значительными. Но при всем том их так много, поэтические средства бальмонтовской палитры так богаты и разнообразны, что русская поэзия в течение длительного времени пользовалась открытиями Бальмонта в области стихотворного творчества. В течение двух-трех лет Бальмонт создает и выпускает один за другим два сборника — «Будем как Солнце» (1903) и «Только любовь» (1904). Его настроения уже радикально изменились. «О, я люблю жизнь и благословляю ее со всеми ее мучениями! — пишет он в 1900 г. — Только бы жить всегда»²⁵. Через два года он говорит в письме к Л. Н. Вилькиной: «В то время, когда старые с проклятием, или с ужасом, или с насмешкой (насмешка — оплот бессилья) говорят обо мне, помавая своими разумными головами, я пишу звучные стихи, или уношусь мечтою в бесконечность, или вижу, как в глазах у той, которую я целую, дрожит сиянье божьего Солнца»²⁶. Он ищет

²² Там же. С. XIII.

²³ ИРЛИ. Ф. 22. № 78. Л. 9, письмо Г. Бахману.

²⁴ ИРЛИ. Ф. 39. Оп. 1. № 157. Л. 8 об.

²⁵ Долгополов Л. К. Поэмы Блока и русская поэма конца XIX — начала XX века. М.; Л., 1964. С. 45.

²⁶ ИРЛИ. Ф. 39. Оп. 3. № 823. Л. 40.

теперь опору в ритуалах древних народов Латинской Америки, изучает предания и легенды исчезнувших цивилизаций Востока. На отталкивании от теневых сторон современной жизни и возвеличении личности, поднятой над бытом и повседневностью, строит он теперь свою этическую концепцию, основы которой были изложены им впоследствии в статье «Пьяность Солнца», где Бальмонт писал: «Все цветы созданы Солнцем. Каждый народ создан Солнцем и носит в крови своей солнечный хмель... Из Солнца мы тянемся в тьму, а из тьмы к бриллиантам солнца. Цветем, расцветаем, отцветая, и уроним в землю семена, побудем в темноте и в низине, повоюем с ними в незримости, в малых и страшных битвах, — и снова растет изумрудный росток. К Солнцу, выше, к Солнцу»²⁷.

Свет, Огонь для Бальмонта — созидательная стихия, источник жизни, воплощение победы жизни, нетворящего начала над хаосом повседневности. «Вода и Огонь — две мои любимые стихии», — признавался он. Бальмонт не преодолевает серую действительность, он просто отодвигает ее в сторону.

В этой борьбе за новое мироощущение и за полнокровного человека он считает Горького своим союзником. Одну из самых значительных своих поэтических деклараций — стихотворение «В домах» (сборник «Будем как Солнце») — он печатает с посвящением Горькому, вступая тем самым в противоречие со своими союзниками по символистскому лагерю. Горький для него художник, так же, как и он, Бальмонт, утверждающий права сильной личности, с ее стихийным бунтарством, ненавистью к бытовой приземленности, стремлением к высокому и красивому. Он пишет в этом стихотворении:

В мучительно-тесных громадах домов
Живут некрасивые бледные люди,
Окованы памятью выцветших слов,
Забывши о творческом чуде.

И чахнут, замкнувшись в гробницах своих.
А где-то по воздуху носятся птицы.
Что птицы! Мудрей привидений людских
Жуки, пауки и мокрицы.

Я проклял вас, люди. Живите впотьмах.
Тоскуйте в размеренной, чинной боязни.
Бледнейте в мучительных ваших домах.
Вы к казни идете от казни!

²⁷ Бальмонт Л. Морское свечение. Пб.; М., 1910. С. 205.

Вольные птицы, возможно, намекают на желание Бальмонта утвердить преемственность своей позиции от Горького, от его «Песни о Соколе», где та же коллизия — вольный Сокол и прикованный к земле Уж.

Однако прямого тождества с позицией Бальмонта у Горького не было. В романтической концепции Горького личность была включена в жизнь массы, у Бальмонта — выключена из нее. В предисловии к сборнику статей «Горные вершины» (1904) он провозглашает «великий принцип личности» — принцип «отъединенья, уединенности, отделенья от общего, вознесенности к той незримой черте, где грани стираются, куда взойти можно лишь изредка, откуда видно все, личное и общее, жизнь и смерть, грани и безграничность»²⁸. Сознательная и априорная установка Бальмонта: «Где люди, там поруганы виденья высших грез». Символ солнца и требовался ему для утверждения идеи личности, черпающей силы и находящей себя в слиянии с беспредельным, с отвлеченной мечтой, которая уводит ее прочь от быта, от «земного» (равного для Бальмонта приземленному) существования. На разные лады варьирует Бальмонт этот основной мотив своего творчества начала 1900-х гг. Если, скажем, для Блока единство мира заключалось в единстве его противоречий, по-своему формирующих душевный строй личности, то Бальмонт просто уходит от них. Он не ставит перед собой задачу преодоления «хаоса» действительной жизни путем отыскания в нем внутренних сцеплений и соответствий, он проходит мимо него, не придавая ему большого значения.

Но, хотя внутренняя ограниченность героя бальмонтовской лирики очевидна, он выражал исторически вполне определенное решение проблемы личности в ее соотношении с временем. Бальмонт воспринимал его как период общего подъема и оздоровления, период нового расцвета личности. В истолковании Бальмонта этот расцвет имел индивидуалистический характер, но объективно, с точки зрения потребностей исторического развития, здесь содержался свой положительный смысл. Заключался он в том, что утверждалась личность, апеллирующая к высшей красоте, к «солнечности», к свету, личность сильная, волевая, не искушенная в традиционных для декадентского искусства проблемах смерти, отчаяния, страха перед жизнью. Бунтарство Бальмонта носило стихийный, но естественный характер. Поэтому-то объективно стали возможны точки соприкосновения между его творчеством и общественным подъемом начала 1900-х гг. Бальмонт что-то нашел для себя в это время, нашел личность, которой посвятил два своих лучших сборника.

²⁸ Бальмонт К. Д. Горные вершины: Сб. статей. М., 1904. Кн. 1. С. 111.

В стремлении оставаться самим собой Бальмонт находит для себя цельность, нимало не боясь обвинений в ограниченности. Цельность эта таится в способности сохранить «детскость» — непосредственность чувств, стихийность, подвластность мимолетным ощущениям. В такой своеобразной атмосфере творческого самосознания и возникает у Бальмонта образ солнца и тема «детей солнца» — избранных, сознательно и прочно отделивших себя от людей. Поэтической декларацией, имеющей значение исходного тезиса, открывается сборник «Будем как Солнце»:

Будем, как Солнце всегда молодое,
 Нежно ласкать огневые цветы.
 Воздух прозрачный и все золотое.
 Счастливы ты? Будь же счастливее вдвое,
 Будь воплощеньем внезапной мечты!
 Только не медлить в недвижимом покое,
 Дальше, еще, до заветной черты,
 Дальше, нас манит число роковое
 В Вечность, где новые вспыхнут цветы.
 Будем как Солнце, оно — молодое.
 В этом завет Красоты!

С демонстративной резкостью устраняет Бальмонт из сферы интересов своего «героя» быт. Быт и порывы «вдаль» несовместимы — это исходный тезис бальмонтовской эстетической концепции. Он проводит резкую черту между «земной» жизнью и устремленностью Я «надзвездные пространства», пленяющие своей непостижимостью, а также скрытым мятежом и взрывами:

И полюбил он в Мире только то.
 Что замерло в отчаяньи молчанья.

Ночных светил неговорящий свет,
 И между них, с их правильным узором,
 Падение стремительных комет,
 Провал ночей, пронзенный метеором.
 Все то, что, молча выносил свой гнет.
 Внезапной бурей грянет в миг единый,
 Как чистый снег заоблачных высот
 Стремится вниз — губительной лавиной.

Однако мотив катастрофичности мира, пришедший к Бальмонту, очевидно, от Тютчева (которого Бальмонт, как и все русские символисты, очень ценил), открыто возникает лишь в сборнике «Только

любовь» (1904). В книге «Будем как Солнце» он приглушен, там все светло, эгоистично-радостно. Связь человека с Природой рассматривается здесь в тонах полного оптимизма. В сборнике же «Только любовь» вдруг возникает надтреснутость, радость омрачается, поэт начинает говорить о том, что

Сорвался разум мировой,
И миллионы лет в Эфире,
Окутанном угрюмой мглой,
Должны мы подчиняться гнету
Какой-то Власти неземной,
Непобедимую дремоту
Вбирать, как чару Силы злой,
И видеть всюду мрак могильный...

«Детскость» затуманивается, сопричастность человека мировой жизни утрачивает оптимистический колорит и рассматривается как зависимость, лишаящая его черт индивидуальности. Здесь опять-таки многое идет от Тютчева, но важно, что Бальмонт оказался способным воспринять и эту сторону его эстетической концепции, что значительно усложнило позицию.

Сборник «Только любовь» становится свидетельством затруднений, с которыми столкнулся поэт, свидетельством противоречий, неожиданно обнаружившихся в его сознании. Цельность личности, находившей ранее себя в слиянии со стихией мироздания, оказалась нарушенной. Нарушилась и вся художественная концепция. В сознание поэта вторглась новая для него категория — категория времени, и вместе с нею пришла мысль о неизбежной сменяемости и видоизменяемости явлений природной и исторической жизни. Бальмонт не стремится понять причины этого нарушения, что могло бы дать ему возможность подойти и к пониманию исторического смысла своего времени. Но как чуткий и тонкий художник он остро реагировал на изменение общественной атмосферы. Сборник «Только любовь» вышел за год до первой революции. Изменение жизненной обстановки и поколебало, думается, тот индивидуалистический принцип цельности, который был представлен в «Будем как Солнце».

Там все было сравнительно просто: имелись «дети солнца» (избранные, живущие своей жизнью, никому и ничему не подвластные), им противопоставлялись живущие «впотьмах» обитатели «мучительно-тесных» домов — «некрасивые бледные люди», не знающие, что такое «творческое чудо». Теперь дело усложнилось, проблема должна была решаться не только в пространстве, но и во времени, понятием исторически. Течению времени оказался подвержен и герой бальмонтовской

лирики. Он уже не утверждает, не проповедует новое мирозерцание, не призывает уравнивать себя с солнцем. Он скорее оправдывается:

Не кляните, мудрые. Что вам до меня?
 Я ведь только облачко, полное огня.
 Я ведь только облачко. Видите: плыву.
 И зону мечтателей... Вас я не зову!

Это он взывает к инакомыслящим, к тем, кто его не понимает и не принимает. А вот как он обращается к своим «соплеменникам» — молодому поколению поэтов-символистов, только еще вступающих в жизнь. Их-то он и считает избранными и в их памяти хочет остаться поэтом и учителем:

Тише, тише совлекайте с древних идиолов одежды,
 Слишком долго вы молились, не забудьте прошлый свет,
 У развенчанных великих, как и прежде, горды вежды,
 И слагатель вещей песен был поэт и есть поэт.

Он просит не забыть его, напоминает о своих заслугах. Это одно из наиболее известных стихотворений Бальмонта, пожалуй, самое совершенное его создание по законченности поэтической идеи и музыкальности фразы, его исповедь, наиболее сокровенное из всего, что он когда-нибудь говорил. Бальмонт понимает, что перед поэзией возникают новые задачи, он боится и не хочет быть забытым.

Дети Солнца, не забудьте голос меркнувшего брата,
 Я люблю в вас ваше утро, вашу смелость и мечты,
 Но и к вам придет мгновенье охлажденья и заката, —
 В первый миг и в миг последний будьте, будьте как цветы.

Впоследствии он попытался определить для себя эти новые задачи, найти их в слиянии с народной стихией. Произошло это уже в разгар революции 1905 г. В сознании Бальмонта не просто забрехала новая тема. Там, в «Будем как Солнце», была стихия — стихия солнца, мироздания, к которой причащается душа поэта, находя очищение от скверны буржуазного быта. Стихию увидел он и в революционных действиях массы, и он бросился ей навстречу, как некогда бросился к Солнцу, очень смутно представляя себе и классовую расстановку сил в стране, и цели революции. Он напечатал несколько стихотворений в редактируемой В. И. Лениным газете «Новая жизнь» и затем издал в Париже антиправительственный

сборник «Песни мстителя» (1907), — в нем он попытался сойти с позиции индивидуалистического бунтарства и найти себя в слиянии со стихией революции.

Но все это относится уже к личной эволюции Бальмонта и прямого отношения к теме «детей солнца» не имеет. Тема эта была заявлена в сборнике «Будем как Солнце», который и положил начало широкой полемике, завершившейся известной пьесой Горького.

2

Одним из первых вступил в полемику Андрей Белый. В том же 1903 г., когда был издан сборник Бальмонта, он пишет ряд стихотворений, имевших, с его точки зрения, программный для оформлявшегося символизма характер. Он принимает бальмонтовский индивидуализм (сборник Белого «Золото в лазури» (1904) открывается стихотворным обращением к Бальмонту, — Белый объявляет себя его последователем), но его не устраивает лирическая и мировоззренческая аморфность Бальмонта. Он хочет ввести ее в твердые границы символистского канона (был символизм как *литературное течение*, но был и *символистский канон* — вещи разные). Он жалуется Блоку: «В теоретическом отношении я консервативен: рано отказываться от философии, как то пытаются Брюсов, Бальмонт и др. ...надо, уходя, оставлять вехи. Слишком легко летать без границ с легким багажом: как бы не перелететь»²⁹.

Белый хочет ограничить безбрежность бальмонтовских лирических излияний, твердо обвести их рамками концепции. Развитие истории имеет, согласно Белому, роковой по отношению к личности характер. В статье «Театр и современная драма» (1907) он утверждает: «Пространством и временем задавил нас тяжелый рок. Но в духе преодолели мы все пространства и в духе преодолели мы все времена... Времена и пространства не только поглощают наше творчество, но и нас самих выкидывают на поверхность жизни, как ничтожный отброс бессмысленного смысла. Всякое искусство начинается там, где человеческий дух, хотя бы и бессознательно, провозглашает примат творчества над познанием»³⁰.

Мысль о превосходстве «творчества» над «познанием» была одной из излюбленных мыслей Белого. Преодоление личностью в творчестве (творчестве как *искусстве* или «творчестве жизни») рокового характера истории и хаоса действительной жизни и ставит Белый во главу угла.

²⁹ А. Блок и А. Белый. Переписка. М., 1940. С. 47.

³⁰ Белый А. Арабески. Книга статей. М., 1911. С. 19.

Здесь-то и намечается его отличие от Бальмонта. Как и для Бальмонта, «дети солнца» для Белого — это избранные, отделившие себя от общества, но они сознательно поставили перед собой задачу пересоздания себя путем интуитивного приобщения к тайнам вечности, причем осуществиться это приобщение может именно через искусство.

Белый требует восстановления сопричастности человека гармонии мировой жизни. Он считает, что она утрачена людьми, ее вытеснили земные заботы, к ней необходимо вернуться, и вот тогда тайна бытия раскроется в ее подлинном — потустороннем — плане. Обыгрывая обычный факт — солнечный закат, он создает на его основе иносказательную поэтическую картину утраты людьми высшего знания, высшей мудрости, только и способной вывести их из лабиринта роковых противоречий земной жизни:

Горячее солнце — кольцо золотое —
 Твой контур, вонзившийся в тучу, погас.
 Горячее солнце — кольцо золотое —
 Ушло в неизвестность от нас.

Мотив погасшего светила как утраты людьми «высшего» — тайного знания повторяется в сборнике «Золото в лазури» неоднократно:

Дети солнца, вновь холод бесстрастья!
 Закатилось оно —
 Золотое, старинное счастье —
 Золотое руно!

И вслед за этим возникает призыв к дерзанию, к подвигу во имя духовного раскрепощения:

За солнцем, за солнцем, свободу любя,
 Умчимся в эфир
 Голубой!

Белый создает фантастический образ воздушного корабля Арго, на котором избранные («аргонавты» — так называли себя члены московского кружка символистов во главе с Белым) отправляются за мечтой к солнцу.

Другая черта героя этого сборника — постоянное одиночество. Он никак не связан с людьми и не испытывает нужды в них. Он находится «на горах» (так назвал Белый одно из лучших стихотворений сборника, сразу же получившее широкую известность):

Вот ко мне на утес притащился горбун седовласый.
Мне в подарок принес из подземных теплиц ананасы.
Голосил низким басом, в небеса запустил ананасом.
И, дугу описав, озаряя окрестность,
ананас ниспадал, просияв, в неизвестность...

Здесь все явления переведены в план многозначительно иносказаний: ананас вовсе не ананас, а Солнце. Образ запустившего «в небеса ананасом» превращался под пером Белого в романтически-иносказательный символ стихийного протеста против общепринятого, против буржуазно-мещанских норм поведения. Именно так он был воспринят впоследствии молодым Маяковским, отметившим «веселый» характер образа.

Но Белый хочет избежать упрощений и усложняет тему. Оказывается, что бальмонтовская мечта о достижении Солнца — всего лишь иллюзия, за которую человечество может заплатить гибелью: уже находясь «в пути», «магистр ордена аргонавтов» узнает о неисправности корабля (в проект вкралась неточность), но ни ликвидировать ее, ни сообщить о ней на землю он уже не может. Поэтому и его кораблю, и всем остальным, кто отправится вслед за ним, уготована гибель.

Однако гибель не страшна, утверждает тут же Белый, потому что ее ценою люди добудут избавление «от бесконечного прозябания без веры в лучшее будущее». «Замерзая в пустоте», «магистр» думал: «Да, пусть я буду их богом, потому что еще не было на земле никого, кто бы мог придумать последний обман, навсегда избавляющий человечество от страданий». Кончается отрывок многозначительной фразой: «Впереди была пустота. И сзади тоже»³¹. Между пустотой «впереди» и пустотой «сзади» — погоня за иллюзией и гибель.

Белый затрагивает здесь тему очень значительную, широко представленную во всей литературе того времени, — тему «возвышающего обмана», «золотого сна», который будет навеян человечеству «безумцем», стремящимся за мечтой. Мечта дает иллюзию, но она и избавляет от страданий. Белый решает эту тему не так широко и многозначно, как решал ее тогда же Горький («На дне», 1902), но он дает свой ответ; решение его в общем не выходит за границы развития этой темы в русской литературе того времени. Пусть мечта — иллюзия, обман, пусть стремление к ее осуществлению приводит людей к гибели, но она необходима им, потому что дает веру «в лучшее будущее», и потому еще, что она по самой своей природе неискоренима и неуничтожима, и тут никакие уроки, как бы они ни были печальны, не идут людям впрок: и через сто лет человечество будет гибнуть в стремлении за мечтой,

³¹ Белый А. Золото в лазури. М., 1904. С. 209.

однако «флотилии солнечных броненосцев» безостановочно будут стремиться «в высь... к Солнцу».

Вслед за Белым в полемику вокруг проблемы «детей солнца» включается Брюсов. Он ведет себя совершенно самостоятельно, отвергая и Бальмонта с Белым, и Горького. Он нарочито объединяет эти две различные линии в одну и путем такой подстановки получает возможность заявить о своей точке зрения. Она оказалась у него фактически лишенной перспективы и в историческом, и просто в бытовом, «житейском» плане. Брюсов разошелся с Горьким еще в 1901 г.; Горький предложил ему принять участие в протесте против правительственных репрессий, Брюсов ответил решительным отказом. Горький, в свою очередь, столь же решительно отказался от участия в символистском альманахе «Северные цветы». И теперь Брюсов решил включиться в уже разросшуюся полемику вокруг темы солнца. В 1904 г. он пишет и в 1905-м публикует фантастическую пьесу «Земля», и торой излагает свое понимание проблемы «детей солнца», противопоставленное всем участникам дискуссии сразу.

Фантастика здесь играет роль аллегии. Речь идет о проблемах, выдвинутых литературой начала 1900-х, и только о них. Брюсов не верит в солнце (т.е., согласно интерпретации и Бальмонта, и Белого, — в мечту о преображении личности). В пьесе изображается та жизнь, которую будто бы люди будут вести через много столетий. Исчезновение из воздуха кислорода приводит к тому, что они обитают уже не на земле, а в огромном здании, опоясавшем земной шар и состоящем из миллионов залов, соединенных между собой запутанными персами. Всю работу за людей выполняют машины — дают свет, очищают воздух, качают воду в бассейны. Своды покрывает толстая стеклянная крыша, отделяющая обитателей города от внешнего мира³².

³² Идею будущего города-государства под стеклянной крышей, куда собрались остатки вымирающего человеческого рода, Брюсов заимствовал, как видно, из романа К. Фламариона «La fin du monde» («Конец мира»; впервые на русском языке под заглавием «Светопреставление» опубликован в 1893 г.). Фламарион изображает будущее Земли: постепенное уменьшение солнечного тепла и кислорода приводит человечество к вымиранию. Оставшиеся в живых, спасаясь от холода, выстроили себе «два громадных стеклянных города, обращавших собою как бы громадные, величественные зимние сады с прозрачными потолками. В этих колоссальных сооружениях из стекла и железа помещались возделываемые растения... Галереи... находившиеся на большой глубине, вели к сохранившимся еще подземным речкам» *Фламарион К.* Светопреставление. СПб., 1893. С. 111–112). Здесь также за людей все делают машины, вплоть до приготовления химическим путем пищи. Но и эти сооружения не спасают последних обитателей Земли: «Наступил день, когда подземные воды перестали струиться. Почва замерзла на недосягаемую глубину. Солнечные лучи согрели еще воздух в помещениях под стеклянными крышами, но вследствие недостатка воды растения не могли более жить» (Там же. С. 127).

Но вот появляется некто Неватль, чудак, которому неизвестна причина, вынудившая людей укрыться под сводами. Он будоражит их, призывая приподнять крышу, чтобы увидеть солнце, вдохнуть свежего воздуха и начать новую жизнь — «вновь под небом, вновь под Солнцем». Он говорит: «Рухнет завеса, отделяющая нас от вселенной. Из нор мы вырвемся на простор. Ветер, блеск зари, быть может, благодатный дождь хлынут на нашу грудь, и мы оживем, как мертвое зерно, чтобы расцвести новым цветком во вселенной»³³. Нетрудно в этих словах услышать голос Бальмонта. Он слышится и в других местах, например в реплике одного из персонажей, после того как Неватль вернулся к людям, найдя выход из лабиринта и впервые увидев солнце; ему с восторгом говорят: «Ты видел Солнце! О, ты теперь более чем человек!» И он отвечает: «Я видел Солнце...» Вспомним эпиграф к книге Бальмонта: «Я в этот мир пришел, чтоб видеть Солнце». Есть в пьесе и прямые цитаты из Бальмонта. Мы слышим реплики в толпе, опять же касающиеся солнца: «Говорят, оно красное, как кровь. — На старых картинах оно желтое. — Картины выцвели. У одного древнего поэта есть стих: “Солнце, красное, как кровь”». Этот «древний поэт» — Бальмонт:

И повсюду солнце, солнце,
Солнце, красное как кровь.

Так же откровенно использует Брюсов и мотивы ранних рассказов Горького. Он открыто наделяет Неватля чертами романтических горьковских героев. Ближе все к нему стоит Данко, но есть в пьесе и мотивы «Песни о Соколе». Как и Данко, Неватль хочет вывести людей к свету: «Я вырву вас из этих мертвых замкнутых галерей... Я поведу вас к Солнцу, к древнему и вечном Солнцу!» А вот текст Горького («Старуха Изергиль»):

«Посмотрели на него и увидели, что он лучший из всех, потому что в очах его светилось много силы и живого огня.

— Веди ты нас! — сказали они.

Тогда он повел...»

Неватль с готовностью приносит себя в жертву людям: «Пусть умерли мы! Но мы живы в бытии нашей планеты, в ее мечтах, в ее сознании». А вот текст Горького («Песня о Соколе»): «Пускай ты умер!.. Но в песне смелых и сильных духом всегда ты будешь живым примером, призывом гордым к свободе, к свету!»

К моменту выхода пьесы «Земля» все эти мотивы уже утвердились в литературе. «Опора» на Горького и Бальмонта ни для кого не могла

³³ Северные цветы ассирийские. Альманах кн-ва «Скорпион». М., 1905. С. 172.

быть секретом. Брюсов это знал и на это, видимо, и рассчитывал. Он отверг линию Горького-Бальмонта; он вывел романтического героя для того, чтобы показать бесполезность и нежизненность его мечтаний и стремлений. Неватлю удастся убедить своих приверженцев и с их помощью привести в действие механизмы и приподнять часть крыши над городом. Ликующие люди с криками радости устремляются к отверстию, видят солнце и... ослепленные его лучами, погибают, потому что вне города давно уже нет воздуха. Тот, что еще сохранялся под крышей, устремился наружу, и люди задохнулись, оказавшись без кислорода. Заключительная ремарка гласит: «И медленно, медленно вся стихнувшая зала обращается в кладбище неподвижных, скорбных тел, над которыми из разверстого купола сияет глубина небес и, словно ангел с золотой трубой, ослепительное солнце...» Подвиг бесполезен, по мнению Брюсова, будущее земли печально. В конце пьесы выясняется, что в других залах остались люди, и вот они-то и есть «истинное человечество», которому суждено жить под крышей, дышать искусственным воздухом, но никогда не видеть солнца.

Так ответил Брюсов на полемику о «детях солнца». Солнце — обман, не символ жизни, а символ смерти. Вырождение грозит человечеству под куполом города, смерть подстерегает его и вовне. Выхода нет. «Дети солнца» (согласно пониманию Брюсова, люди подвига) заблуждаются сами и ведут на гибель других, ибо там, куда они их ведут, нет кислорода. Безысходность позиции Брюсова усугубляется еще и тем, что никакой это не фантастический город; согласно другим произведениям самого Брюсова, мы можем видеть здесь будущий буржуазный город, изображенный, например, в поэме «Замкнутые» (1901), в которой также чувствуется знакомство с К. Фламарионом:

И, как кошмарный сон, виденьем беспощадным,
Чудовищем размеренно-громадным,
С стеклянным черепом, покрывшим шар земной,
Грядущий Город-дом являлся предо мной.

Но тогда Брюсов еще приветственно писал о грядущей схватке, о том, что на пепелище старого мира неизбежно воссияет солнце:

Освобождение, восторг великий волн.
Приветствую тебя и славлю из цепей!
Я — узник, раб в тюрьме, но вижу поле, поле...
О солнце! о простор! о высота степей!

В «Земле» освобождение уже выступает как «освобождение» в кавычках. И показательно, что романтический порыв Неватля по объективным своим последствиям совпадает в пьесе с тем, к чему стремятся члены тайно действующего в городе «Ордена освободителей» — проповедников смерти и идейных убийц, поставивших целью освобождение «единого духа от условности множественных тел». Неслучайно последние слова в пьесе произносит один из членов Ордена: «Искуплен грех разъединения. Ликует душа, предчувствуя последний миг. Солнце, солнце! Твои лучи не прожгут того мрака, в который ринусь я». Члены Ордена дважды исполняют в пьесе гимн, очень напоминающий декадентские стихи того времени, в частности Сологуба:

Смерть, внемли славословью!
Ты — нетленно чиста!
Сожигают любовью
твои уста.
Всем однажды предстанешь
Обнаженною ты,
Не солжешь, не обманешь
ничей мечты...

С линией бальмонтовско-горьковской объединяется линия Сологуба. Брюсов как бы утверждает объективное тождество обеих этих линий, только для одних проповедь смерти задана программой, в действиях других она оказывается непреложным и неустранимым финалом, хотя и вопреки их личным стремлениям. Брюсов пессимистически смотрит в это время на будущее человечества, которому, как он полагает, суждено вечно прозябать в духовном заточении (символически это и показано в «Земле»). Всякие же попытки вырваться «к свету», к солнцу обречены на неудачу.

3

«С Андреевым... буду писать пьесу “Астроном”. Леонид вдохновился Клейном и хочет изображать человека, живущего жизнью всей вселенной среди нищенски серой обыденщины. За это его треснут в 4-м акте телескопом по башке», — писал Горький Пятницкому в октябре 1903 г.³⁴ Горький и сам горячо увлекался Клейном: он-то и послал «Астрономические вечера» Андрееву. Это обоюдное увлечение послужило толчком к созданию двух совершенно

³⁴ Горький М. Собр. соч. Т. 28. С. 292–293.

самостоятельных пьес: Андреев написал пьесу «К звездам», Горький — «Дети солнца»³⁵.

Так в русской литературе появился еще один аспект и решения проблемы «детей солнца», разработанный на этот раз сторонниками реалистического направления. В каких-то моментах он совпадал с линией символистов (тем более что единоклассники, как мы видели, в их среде не было), но в каких-то, более важных, противостоял ей. Реалисты ввели в полемику *живого человека* и решали проблему уже на фоне конкретной человеческой судьбы и в ее соприкосновении с другими судьбами и с историческим временем. Благодаря этому видоизменилась и сама проблема. Она стала под пером Горького и Л. Андреева фактически частью иной и более широкой проблемы — *интеллигенции и народа*. В таком превращении не было ничего противоестественного, потому что сама тема «детей солнца» уже содержала зерна той проблемы, в которую ей суждено было перерасти. Сыграла свою роль и острота ее первоначальной формы, ибо создавалась она людьми открыто выраженной антиобщественной ориентации (Бальмонт, Белый, Брюсов).

Замысел Андреева настолько увлек Горького, что он просил Андреева уступить его ему. Андреев отказал. Тогда Горький предложил работать вместе. Андреев отверг и это предложение. Но Горький не отступил. Он взял тему Андреева, переосмыслил ее и создал на ее основе вполне самостоятельную пьесу. Появились два произведения, написанные на одну тему, но различные по ее решению. И хотя «Дети солнца» написаны Горьким раньше пьесы Андреева «К звездам» и Андреев, видимо, знал их, когда приступал к работе над собственным произведением, приоритет в этом новом повороте темы все-таки принадлежит ему.

Особенно остро вопрос о народе и интеллигенции поставлен Андреевым в первой редакции пьесы, созданной в октябре 1905 г. Собственно, остро — не то слово: проблема народа и интеллигенции составляет основной драматургический конфликт данной редакции. Народ

³⁵ В статье В. Голубева «К вопросу о литературных источниках пьесы “Дети солнца”» (М. Горький. Материалы и исследования. М.; Л., 1941, т. 3) указывается еще один возможный источник горьковской пьесы — роман Дж. Чена «Ценою жизни», опубликованный в журнале «Мир божий» (1905, № 6–9) и прочитанный Горьким, как полагает исследователь, до появления его в печати. Возможно (хотя и сомнительно), что Горький и познакомился с романом Дж. Чена рукописи, но главное не в этом. Проблема «детей солнца» стала в начале XX века одной из самых «больных» в литературе задолго до появления романа «Ценою жизни». Как таковая она и пришла, думается, к Горькому — из гулчи литературных споров его времени, а не из того или иного источника.

и интеллигенция — два враждебных стана. Столкновение между ними неизбежно, утверждает Андреев, причем если в основе действий представителей интеллигенции лежит разумное начало, то в основе действия толпы лежит стихийная тяга к разрушению, которая в свою очередь вызывается ненавистью к интеллигенции, отождествляемой с имущими классами.

Уже с начальных сцен Андреев создает атмосферу напряженного и тревожного ожидания. На городской площади собирается толпа, заинтересованная появившейся в небе кометой. Ожидается еще более грандиозное событие — солнечное затмение. Толпа взволнована и переносит свое волнение на жизнь вообще. Появление кометы объясняется греховностью мира: «Жить становится страшно», — говорит один голос. Другой ему вторит: «Весь, говорят, простой народ уничтожат будут. По всей земле. Как где есть бедные, или больные, или неимущие, так всех». Грозящие беды связываются тут же с ожидаемым затмением: «...вот сделают они по всей земле темноту, на три дня и три ночи, и всех, какие остались, прикончат». Андреев подчеркивает невежественность толпы: «От книг все... Много книг, много народу горя... У кого все книги? — У господ. Не будь книг, не было бы господ... Научи собаку читать, так она с другими собаками жить не захочет». И тут же возникают угрозы по адресу «господ»: «...скоро весь народ подыметься. Не стало мочи терпеть. Ограбили, обидели! Всю кровушку высосали!»

Затем действие переносится в помещение обсерватории и развивается примерно так же, как и в окончательном варианте. В финале первой редакции действительно дается солнечное затмение, во время которого разъяренная толпа врывается в обсерваторию, производя разрушения. Астроном — Всеволод Николаевич Верховцев — гибнет, защищая свои приборы. Последний его возглас «Не смей трогать моих стекол!»³⁶ есть повторение предсмертного возгласа Архимеда: «Noli tangere circulos meos!» («Не тронь моих чертежей!»), погибшего, согласно преданию, аналогичным образом, от руки невежественного солдата-завоевателя. Земные, низменные интересы толпы противопоставлены Андреевым возвышенным интересам Верховцева, живущего проблемами вечности.

В этой первой редакции пьесы Андреев целиком находится во власти драматургических канонов, требовавших для развития действия традиционного конфликта. И хотя с социальной стороны его конфликт не отличается особой сложностью, он все-таки есть, и именно он лежит в основе сюжета. Андреев и сам, очевидно, ощущал социальную

³⁶ ИРЛИ. Р. III. Оп. I. № 48. Л. 3, 6, 7, 12, 64.

уязвимость центрального конфликта, не дававшего по существу ответа на главный вопрос, естественно возникающий при знакомстве с текстом, — во имя какой цели принесена столь значительная жертва? И, стремясь усложнить содержание, он вводит в пьесу дополнительную коллизию, которую строит на противоречиях внутри семьи Верховцева. Обитатели дома как бы разделены на два лагеря по отношению к его позиции невмешательства: одни его поддерживают, другие порицают, призывая принять участие в общественной жизни. Происходит борьба мнений. Отвечая на упреки, Верховцев ссылается на трагический исход жизненной судьбы его великих предшественников — Галилея и Дж. Бруно: «Если говорить о мученичестве, так путь к звездам также орошен кровью». Финал пьесы иллюстрировал правоту его слов, как и его жизненной позиции: ученый погибал, оставаясь верным своему делу.

Эта дополнительная коллизия становится во второй редакции центральной драматургической коллизией пьесы. Андреев полностью убрал при переработке конфликт, который был главным в первой редакции, — столкновение толпы с ученым-астрономом, убрал толпу из пьесы вообще. В окончательной редакции гибнет не астроном, а его сын-революционер, который во время восстания попал в руки правительственных войск, был заточен в тюрьму и, не выдержав издевательств, потерял рассудок. Но все это происходит за сценой, о судьбе Николая (так зовут сына Верховцева, теперь уже Терновского) мы узнаем только из разговоров действующих лиц.

В пьесе уже нет открытых столкновений враждующих лагерей. Революционная борьба вынесена за сцену, на сцене же происходит лишь обсуждение революции, и в зависимости от отношения к ней действующие лица разбиваются на группы. Внутренним, скрытым центром пьесы, вокруг которого вращаются разговоры действующих лиц, оказываются отец и сын Терновские, один — ученый-астроном, другой — революционер. Каждый из них как бы символизирует определенный путь обновления жизни, причем Андреев подчеркивает родство этих двух путей — революционного пути и пути науки. Они не имеют преимуществ один перед другим, путь людей науки столь же нужен людям, столь же чреват опасностями и усеян жертвами, как и революционная борьба. Оба эти пути ведут к одной цели — обновлению человечества. Фраза Терновского: «Путь к звездам всегда орошен кровью» — становится лейтмотивом окончательной редакции пьесы.

У «детей солнца» и у подлинных «детей земли» одна цель — «к звездам», но идут они к ней разными дорогами. В пьесу вводится новый персонаж — сознательный революционер Трейч, который открыто

высказывает свое одобрение словам и позиции Терновского. Между ними сразу же устанавливается взаимопонимание. Андреев всячески подчеркивает свои симпатии к Терновскому и свое оправдание его взглядов. Нарочито неделикатными, плакатно-прямолинейными делает он его противников — Верховцева, Анну. Не менее откровенен он в выражении своих симпатий к другой группе революционеров — Николаю, Трейчу, Марусе и примыкающему к ним впоследствии помощнику Терновского Лунцу. Эти две группы символизируют различное отношение к Терновскому со стороны активных борцов с социальной несправедливостью. Если Верховной пренебрежительно называет Терновского «звездочетом» и старается всячески его унижить, то Трейч, развивая мысль Терновского о силе человеческого разума, произносит свой известный и вызвавший при постановке драмы в 1906 г. рукоплескания монолог, прославляющий вечное и неостановимое стремление вперед: «Надо идти вперед... Если встретится гора — ее надо срыть. Если встретится пропасть — ее надо перелететь. Если нет крыльев — их надо сделать!» В сущности, это утверждение того же лозунга «*per aspera ad astra*» («через трудности — к звездам»), который лежит в основе жизненной программы Терновского: он специально указывает на латинскую надпись на фронтоне обсерватории: «*Hinc itur ad astra*» («Отсюда идут к звездам»).

Две равноправные силы действуют в пьесе Андреева — научный поиск и революционная борьба. И там и тут человек приносит себя в жертву, и там и тут им руководят высокие соображения. Общим хором, в котором сливаются голоса всех обитателей обсерватории, звучит в пьесе гимн солнцу — символу веры в разумное и светлое начало жизни: «Слава могучему солнцу! Солнце — властитель земли!»

В такой постановке проблемы Андреев и находит себя. Его угнетали противоречия действительности, он видел их не хуже других и мучительно искал объяснения им, искал выхода из них. Но он не хотел искать его только в сфере социальных отношений. Один лишь социальный подход (и исход) казался ему недостаточным для объяснения человека как личности. И Андреев каждый раз переводил разговор из плана общественного в план этический, общечеловеческий, и с этой-то общечеловеческой точки зрения он и хотел решать конкретные социальные вопросы. Решение это оказывалось всякий раз неполным, оно не столько объясняло противоречия действительной жизни и истории, сколько примиряло их, хотя и с высоты значительного этического идеала. Идеал этот нес в себе зерна общественного содержания и поэтому волновал зрителя (или читателя), притягивал к себе внимание. В наглядной форме он был выражен и в пьесе «К звездам», что и обеспечило ей успех при постановке ее

в 1906 г. в Австрии³⁷ (в России постановка пьесы была запрещена цензурой).

Горькому пьеса Андреева не понравилась ни в первой, ни во второй редакции. Трудно сказать, что именно его не удовлетворило. Скорей всего, Горького не устраивала известная отвлеченность постановки проблем в пьесе, в которой он хотел бы видеть больше из действительной жизни. Во всяком случае, своих «Детей солнца» Горький написал в ином ключе.

Впоследствии он вспоминал: «Тревожное ощущение духовной оторванности интеллигенции — как разумного начала — от народной стихии всю жизнь более или менее настойчиво преследовало меня... Постепенно это ощущение перерождалось в предчувствие катастрофы. В 1905 году, сидя в Петропавловской крепости, я пытался разработать эту же тему в неудачной пьесе “Дети солнца”. Если разрыв воли и разума является тяжелой драмой жизни индивидуума, — в жизни народа этот разрыв — трагедия»³⁸.

Обратим внимание: пьеса писалась в 1905 г., в разгар событий первой революции. Проблема «детей солнца» получает в ней новое решение, которое, однако, находилось в прямой связи со всей ее предшествующей эволюцией в русской литературе. Она прочно и окончательно становится теперь проблемой интеллигенции и народа и решается путём столкновения реальных характеров-типов, каждый из которых занимает определенное место в сложной (даже, может быть, излишне усложненной) драматургической системе пьесы.

Со стороны изображенных в ней событий она не связана с тем, что происходило в момент ее создания в России (на что указывалось исследователями Горького). Бунт, изображенный в финале пьесы, на воспроизведение революции претендовать не может.

Но в пьесе имеется другая особенность, которая и говорит о ней как о произведении, рожденном эпохой революции; это ее внутренняя напряженность, которая служит отражением глубокого неблагополучия, царящего в русском обществе, в жизни России вообще, ее бросающееся в глаза «неспокойство». В создании именно такой атмосферы и видел Горький, по всей вероятности, свою задачу. Обостренность драматургической ситуации служила здесь отражением общего обострения классовых отношений в стране. Горький воспроизводит их еще не очень дифференцированно — как обострение отношения между «народом» и «интеллигенцией». Он не претендовал пока на большее. События

³⁷ См. материалы, приведенные в примечаниях В. Чувакова: *Андреев Л.* Пьесы. М., 1959. С. 560–561).

³⁸ *Горький М.* Собр. соч. Т. 15. С. 81.

9 января потрясли его, но их надо было осмыслить. Осмысление пришло не сразу — понимание рождалось вместе с развитием революционного движения. Но вот царящая в обществе напряженность, явившаяся отдаленным предвестием будущего взрыва, ощущалась Горьким задолго до 9 января, и ощущение это, как он сам говорит, постепенно «перерождалось в предчувствие катастрофы».

Это предчувствие и оказалось лежащим в основе психологической коллизии драмы. Горький уничтожает здесь ставшее традиционным деление людей на «детей солнца» и «детей земли», идущее от Бальмонта, от его сборника «Будем как Солнце». Он резко разрушает сложившуюся в литературе традицию, утверждая природную ценность человека независимо от принадлежности его к тому или иному социальному слою. Интеллигенция для него — разум народа; то, что обычно подразумевают под народом, — его воля. Разрыв между «разумом» и «волею» в жизни народа — трагедия. Вряд ли правы исследователи, считающие, что Горький употребил термин «дети солнца» только применительно к интеллигенции, и отыскивающие, согласно этому, в заглавии пьесы один лишь сатирический подтекст. В общем, исходном значении понятие «дети солнца» в употреблении Горького перекликается с его же рецензией на постановку «Сирано де Бержерака», а также с мыслями, изложенными в книге Клейна. Горький неслучайно возвращается к такой широкой, обобщенной интерпретации. Ему важно отметить ценность человека как такового (что он и сделал в рецензии на пьесу Ростана), а уже затем указать на отрицательные качества, которые порождает в нем социальное неравенство. Ту же точку зрения на человека провозглашает в пьесе ее главный герой, ученый-химик Протасов: «...мы, люди, дети солнца, светлого источника жизни, рожденные солнцем, мы победим темный страх смерти! Мы — дети солнца! Это оно горит в нашей крови, это оно рождает гордые, огненные мысли, освещая мрак наших недоумений...» Протасов дословно повторяет Клейна. В черновом варианте финальной сцены он выражал эту мысль еще более обнаженно: «Егор... Так нельзя... мы — люди! Мы все здесь — люди! Это надо понять... это страшно сложно... Мы — дети солнца... видишь — солнце?! Мы его дети... и такими, как оно, светлыми и яркими должны мы быть... ты, я, все!»³⁹ В такой интерпретации мысль Горького получала антидекадентский, конкретно — антисологубовский подтекст (люди — «дети солнца», такими они были и будут, и они побеждают «темный страх смерти»).

Но в жизни, в быту все обстоит не так просто, как кажется Протасову. Уже Бальмонт, переводя разговор о «детях солнца» из сферы «природной»

³⁹ М. Горький. Материалы и исследования. Л., 1934. Т. 1. С. 496.

в сферу социальную, вынужден был провести разграничительную черту: вот — «дети солнца», а вот — обитатели «тесных домов», «некрасивые бледные люди». Но Бальмонт проводил черту с ориентацией на «детей солнца». Горький прежде всего восстанавливает очень важное для него светлое, высокое начало в человеке, *в любом человеке*. За два года до «Детей солнца», в прозаической поэме «Человек» (1903), Горький проводил ту же самую мысль, причем, так же, как и в пьесе, представление о человеке рождало здесь представление о солнце: «Человек! Точно солнце рождается в груди моей, и в ярком свете его медленно шествует — вперед! и — выше! трагически прекрасный Человек! ...И как планеты окружают солнце, — так Человека тесно окружают созданыя его творческого духа...»

В поэме Человек выступает романтическим символом, лишенным конкретных черт личности, воплощением идеального представления о должном. В пьесе этот символ раскрывается на фоне реальной жизни, насыщенной жестокими противоречиями, тайной и явной борьбой, наполненной неудавшимися судьбами, на фоне жизни, в которой нагрозел социальный конфликт, вот-вот готовый разразиться открытым столкновением. Тема «детей солнца» превращается под пером Горького в реальную и конкретную жизненную проблему, проверяемую путем столкновения характеров и целых социальных групп. И вот тут, после того как природный план в истолковании проблемы личности был сопряжен Горьким с планом социальным, выяснилось, что человек еще, в сущности, очень и очень далек от того, чтобы находиться в каком бы то ни было соотношении с категорией «солнечности» как неким жизненным идеалом. Переводя разговор в план естественных отношений и отвечая своим предшественникам — Бальмонту, Белому, Андрееву (Брюсов тут стоит особняком), Горький воспринимает проблему «детей солнца» как проблему *должного*, а не *сущего*. Идеальная гармония отсутствует в мире. Люди разобщены, каждый из них погружен в пучину неурядиц, между интеллигенцией и народом стена непонимания — куда уж тут до «детей солнца».

Картина, нарисованная Горьким, действительно малопривлекательна. Не замечает вокруг себя людей чужаковатый Протасов — центральная фигура в лагере интеллигенции. Его жена Елена бросает ему упрек: «...милая твоя голова много думает о великом, но мало о лучшем из великого — о людях». Протасов — фигура трагическая, несмотря на всю его чужаковатость и комизм ситуаций, в которых он оказывается. Он честен и благороден, его стремления по-настоящему высоки и гуманны. Но ему постоянно кто-нибудь (или что-нибудь) мешает. В этом смысл коллизии, в которую Горький помещает своего героя. Протасов хочет изолировать себя от людей, люди не нужны и не интересны ему.

Но уединения-то как раз и не получается, кто-то (или что-то) постоянно вторгается в его жизнь, мешая его уединенным занятиям. За комизмом ситуации мы ощущаем драму человека, идеал которого — идеал жизни ради науки — постоянно нарушается. В аналогичном положении находится и его приятель художник Вагин — обобщенный тип эстета-индивидуалиста, сознательно утверждающий необходимость изоляции интеллигенции от народа; в его речах слышны отголоски произведений и Бальмонта, и А. Белого.

Столь же неблагоприятно обстоит дело и в лагере, противостоящем интеллигенции. Центральная фигура здесь — слесарь Егор. Вокруг него группируются Яков Трошин, дворник Роман и мужики — участники холерного бунта. Егор — талантливый слесарь, и Протасов ценит его. Втайне и Егор относится с уважением к Протасову, но с развитием действия в душе его растет ненависть к нему как к «барину».

Чрезвычайно знаменательно появление Егора в конце второго действия, в разгар поэтической «дуэли» между Лизой и Вагиным, во время которой ставится вопрос о назначении человека, о том, как относиться к жизни и воспринимать ее — с точки зрения ее трагических противоречий или с точки зрения наивно-эгоистической веры в ее светлое начало. Вагин отстаивает вторую точку зрения, Лиза же раскрывает свое болезненное отношение к окружающему, в котором видит одни только черные краски. Столкнулись два мироощущения. Разрешается спор неожиданно: в самый разгар полемики на сцену с «истерическим криком» выбегает жена Егора Авдотья, за которой гонится пьяный муж с поленом в руках. Разыгрывается дикая сцена, во время которой Чепурной прогоняет Егора:

«Чепурной (идя навстречу Егору, сквозь зубы). А ну, бей...

Егор. Уйди ты... (Готовит полено.)

Чепурной (смотрит в глаза ему). А ну...

Егор. Ударю...

Чепурной (Егору, тихо). Врешь, собака.

Егор. Не лайся...

Чепурной. А ну, бей. . .

Егор. Бей ты! На! (Бросает полено на землю.)

Чепурной. Прочь... Ну?»

Появление Егора с поленом резко нарушает отвлеченный, казалось бы, разговор. Под давлением реальных противоречий жизни смешиваются все карты спорящих. В разговор врывается человек во всей его житейской неприглядности. И совершенно естественно звучит в этой ситуации вопрос Чепурного, обращенный к Протасову: «...А что, коллега, они, вот такие хамы... и они тоже дети солнца?»

Вопрос остается без ответа, что тоже естественно. Ответить на него Протасову нечего. Вместо него отвечает Лиза, но обращается она опять-таки к Протасову, обвиняя его в отвлеченности и незнании жизни: «Ты лгал, Павел! Ничего не будет... Жизнь полна зверей! Зачем вы говорите о радостях будущего, зачем? Зачем вы обманываете сами себя и других? Вы оставили людей далеко сзади себя... вы одинокие, несчастные, маленькие... Неужели вам непонятен ужас этой жизни? Ведь вы окружены врагами... повсюду звери!..» Тезису Протасова «люди — дети солнца» Лиза с ее болезненным мироощущением противопоставляет иное суждение: «люди — звери». Лиза остро чувствует несоответствие в жизни сущего должному, т. е. того, что есть, тому, что должно быть. Это ощущение и является причиной нарушения в ней душевного равновесия. Ее преследует видение песка, залитого человеческой кровью, — следствие расправы озверевшей толпы над человеком, свидетелем чего она была. Ее потрясла жестокость людей. На ее глазах выплеснулась темная сила, она ощутила ее присутствие в человеке, и ей стало страшно. Но она не усматривает ничего положительного и в другом лагере — в лагере интеллигенции.

С одной стороны она видит невежество и жестокость, с другой — эгоизм и индивидуализм. Лиза мечется между этими двумя крайностями, хочет найти выход, находит его и лишается рассудка. Самоубийством кончает по той же причине преданной ей и глубоко любящий ее Чепурной. Они оба ощутили глубину жизненных противоречий, но не смогли найти им объяснения. В своем монологе, произносимом в состоянии сильного нервного возбуждения, Лиза даже путает слова «люди» и «звери». Она говорит: «Жизнь полна зверей». Затем: «Вы оставили людей далеко сзади себя». И снова: «Повсюду звери».

Довершает разоблачение иллюзии Протасова о людях — «детях солнца» — сцена холерного бунта в конце пьесы. Горький очень дорожил ею и не соглашался на купюры⁴⁰. Жестокая и комическая одновременно, сцена бунта показывает, как «дети солнца» безжалостно колошматят друг друга — одни нападают на других в силу своего невежества и дикой злобы, другие неумело обороняются, не в состоянии воздействовать на них убеждением. Особое положение занимает в сцене дворник Роман, который методично и бесстрастно бьет нападающих доской по головам. В оправдание он произносит такую многозначительную фразу: «Так ли бьют людей... и то живы остаются!»

⁴⁰ Важность этой сцены в общем замысле пьесы Горький специально оговорил в письме к А. Дивильковскому от 13 марта 1905 г. Упоминание о нем см. в статье: Кузнецова Н. А. «Дети солнца» М. Горького и «К звездам» Л. Андреева // Вестник Ленингр. ун-та. 1959. № 2. Сер. истории, яз. и лит. Вып. 1. С. 115.

Холерный бунт в финале пьесы потребовался Горькому для окончательного развенчания иллюзий Протасова относительно царящей в мире гармонии. Мир, как и отдельный человек, дисгармоничен. Действительность оказывается гораздо более жестокой и безобразной, чем он мог предполагать. Горький раскрывает ложность самой исходной посылки символистов, согласно которой гармония может быть достигнута путем отделения личности от массы, выделения ее из быта путем создания индивидуалистического «уюта». Народ и интеллигенция в интерпретации Горького и отделены друг от друга стеной взаимного непонимания, и неразрывно друг с другом связаны. Этот второй момент особенно важен в пьесе.

Социальный конфликт не только разделяет людей, но он их еще и связывает. Связь эта проявляется в данном случае в том, что объектом нападения оказывается субъективно ни в чем не повинный Протасов. Он попадает в центр свалки, во время которой его чуть было не задушил тот же Егор. И хотя Егор понимает, что Протасов ни в чем не виноват (на вопрос последнего, за что он с ним так жестоко обошелся, Егор глухо отвечает: «Ничего... не знаю я...»), он все-таки поступает именно так, а не иначе. Здесь сыграла свою роль сама объективность социального неравенства, которую не хочет замечать погруженный в научные изыскания Протасов. Он сам чуть было не стал жертвой собственных иллюзий. Но благодаря холерному бунту что-то сдвинулось в его представлениях, наметился какой-то поворот в самом важном для человека — в его отношении к окружающему, к людям — и к тем, с которыми он непосредственно связан, и к людям вообще. Его идеальные представления поколебались, столкновение с Егором потрясло его. Он пытается дать оценку происшедшему, с которым никак не может примириться, и (согласно авторской ремарке — «волнуясь») произносит: «Люди должны быть светлыми и яркими... как солнце...»

Вот это «должны быть» говорит о многом. Ранее ему казалось, что так и есть. «Мы, люди, дети солнца...» — торжественно декламировал он. Теперь уверенность поколебалась, ее сменили сомнения, понимание, что так еще только «должно быть». «Должны быть, как солнце», но таковыми люди не являются, и причина здесь коренится в самих основах общественного устройства, никем из предшественников Горького (в данной теме) в расчет не принимавшихся.

Здесь, в этом направлении, и следует, видимо, искать полемическую подоснову горьковской пьесы⁴¹. Ставшему к этому времени уже

⁴¹ Обширный материал, наглядно вскрывающий полемичности «Детей солнца» (хотя истолкованный односторонне), приведен в книге Ю. Юзовского «Максим Горький и его драматургия» (М., 1959. С. 361–387).

традиционным делению людей на «детей солнца» и «детей земли» Горький противопоставляет живого человека в реальном многообразии различных качеств его натуры — доброго и жестокого, трагического и комического одновременно, противопоставляет жизнь, чуждую всякой схеме, всякому предвзятому делению, и показывает, что вся ее грубость и жестокость есть следствие того ненормального положения, в котором находится человек в буржуазном обществе.

Основная проблема горьковской пьесы — проблема должного и сущего. Вместе с тем стремление показать сущее не только в сочетании высоких и низких начал, но и с достаточно широким проникновением в смысл подлинного социального конфликта привело к перенасыщению «Детей солнца» необязательным материалом и драматургической рыхлости. Есть в пьесе побочные линии, необходимость которых диктовалась, по-видимому, стремлением подчеркнуть ту или иную особенность характера ее главного героя, но не имеющие самостоятельного значения (такова, например, линия Елены — Вагина). Несколько традиционной оказалась фигура купца Назара Авдеевича. Горький и сам чувствовал все эти просчеты и поэтому назвал «Детей солнца» пьесой «неудачной».

Но, независимо от авторской оценки, пьеса Горького обозначила определенный и важный этап в развитии темы «детей солнца». После событий первой революции, значительно изменивших лицо русской литературы, тема эта в искусстве приобретает иной вид, уже применительно к новым условиям общественного и литературного развития.

