

DOI 10.25991/AE.2019.60.54.009
УДК 82–32

Л. А. Спиридонова

Спиридонова Лидия Алексеевна — доктор филологических наук, профессор Института мировой литературы им. А. М. Горького РАН, зав. отделом изучения и издания творчества М. Горького

ТРАНСФОРМАЦИЯ ЖАНРОВ В ТВОРЧЕСТВЕ М. ГОРЬКОГО*

С самого начала творчества М. Горький стремился к созданию нового искусства, адекватно отражающего веяния времени. Идя по пути синтеза разных художественных структур, он использовал новый метод изображения действительности с точки зрения будущего и соответственно новую систему жанров. Это был не только синтез канонических и неканонических жанров, углубление и расширение традиционных, но и создание новых в соответствии с творческими исканиями писателей Серебряного века. Трансформируя классические жанры оды или энкомии, Горький написал «песни» о Соколе и Буревестнике, обновляя и расширяя жанр повести, создал роман-утопию «Мать» и эпопею «Жизнь Клима Самгина», дав ей подзаголовок «повесть». Очерки об итальянской жизни, ее удивительном народе и чарующей природе писатель назвал «Сказками об Италии». Анализируя творчество Горького — от ранних рассказов до «Жизни Клима Самгина» — можно сделать вывод, что трансформация жанров шла у него в русле творческих экспериментов писателей Серебряного века.

Ключевые слова: Горький, творчество, жанр, трансформация, синтез.

L. A. Spiridonova

TRANSFORMATION OF GENRES IN THE WORK OF M. GORKY

From the very beginning of his work, M. Gorky sought to create a new art that adequately reflects the trends of the time. Going on the way of synthesis of different artistic structures, he used a new method of depicting reality from the point of view of the future and, accordingly, a new system of genres. It was not only a synthesis of canonical and non-canonical genres, the deepening and expansion of traditional, but also the creation of new ones in accordance with the creative quest of writers of the Silver age. Transforming the classic genres of odes or encomia, Gorky wrote “songs” of the Falcon and the Shearwater, updating and expanding the genre of the novel, wrote the novel-utopia “Mother” and the epic “The Life of Klim Samgin”, giving it the subtitle “the story”. The writer called essays about Italian life, its amazing people and charming nature “Fairy Tales about Italy”. Analyzing the work of Gorky—from the early stories to “The Life of Klim Samgin” — we can conclude that the transformation of genres was in line with the creative experiments of writers of the Silver age.

Keywords: Gorky, work, genre, transformmmg, synthesis.

Русская литература Серебряного века, сложная и неоднозначная, отличалась прежде всего стремлением к обновлению старых форм творчества и переоценкой традиционных норм бытия. Грозное дыхание войн и революций, сопровождавшее наступление XX века, чувствовалось уже в конце «золотого» XIX столетия, порождая у одних страх перед неизвестным будущим, а у других — желание кардинально перестроить застоявшуюся жизнь. «Синдром рубежа веков» содействовал обновлению русской литературы, которое выражалось в расцвете индивидуально-творческого художественного сознания и возникновении разных модернистских течений. Качественное изменение коснулось не только конкретных жанров, но и динамики всей жанровой системы.

Авторы коллективного труда «Жанр и жанровая система в русской литературе конца XIX — начала XX века», анализируя литературу Серебряного века, отмечают три ее особенности: 1) создание нового типа жанровой системы 2) деканонизация жанров. 3) взаимодействие канонических и неканонических жанров [13, с. 11]. Назовем хотя бы некоторые из жан-

ров нового типа, возникших в литературе Серебряного века: «симфонии» А. Белого, «мелопея» Вяч. Иванова «мистерии» А. Блока, «сны человеческие» В. Брюсова, «эгопозы» И. Северянина. Синкретические жанры разного рода возникали при соединении художественного слова с живописью (в импрессионизме), театральным искусством (в футуризме), музыкой (в символизме) и др.

Добавим еще, что создание новых образований часто происходило при посредстве синтеза качественно разных, а порой едва ли не противоположных жанров. Так, в подзаголовке книги стихов В. Горянского «Мои дураки» значилось «лиросатиры». Определение жанра, казалось, было составлено из двух несовместимых понятий: сатира и лирика. Однако именно оно точно отражало жанр не только стихотворений Горянского, но и специфику творчества целой плеяды поэтов «Сатирикона» и «Нового Сатирикона», у которых разоблачение героя не было лобовым, а совмещалось с глубоким проникновением в его внутренний мир. Автор фактически критиковал не только героя, но отчасти и самого себя.

* Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 18-012-00158 «Максим Горький как мировое явление. Роль Горького в литературе, критике, публицистике, политике, культуре и искусстве, театре, кино, современной инфосфере».

Психологическая «лиросатира» включала в себя лирический дневник поэта, разоблачение персонажа и критику общества, создавшего такого «героя», Блестящим примером этого жанра может быть творчество Саши Черного, создателя циклов «Всемишним духом», «Горький мед» и др.

Многие теоретики литературы отмечают трудность классификации жанров в литературе Серебряного века. Е. Б. Баринаева утверждает:

Начало XX века было ознаменовано кризисом жанрологии, и на протяжении десятилетий большинство упоминаний о жанровом своеобразии тех или иных литературных произведений сводилось к проблеме размытия жанровых границ как следствие неопределимости, неуловимости и даже разрушения жанров [2, с. 18].

Деканонизация жанров происходила нагляднее всего в эпических произведениях. Можно сказать, что уже в позднем творчестве А. П. Чехова и Л. Н. Толстого размывается понятие больших, средних и малых прозаических жанров. Привычные определения эпоса, романа, повести, рассказа постепенно трансформируются и утрачивают свою роль, становясь неканоническими. Анализируя повесть Л. Толстого «Хаджи Мурат», В. А. Келдыш рассматривает эту небольшую повесть с точки зрения обновления жанра. Сопоставляя произведение с классической исторической прозой, он замечает, что Л. Толстой, «сохраняя масштабы содержания, присущее большой эпической форме, предельно минимизировал занимаемое ими пространство» [13, с. 246–247]. В «Хаджи Мурате» читатель находит философские мысли об «общем бытии», сопряжение художественных времен при изображении двух антагонистических миров, разноплановость повествования и сомкнутость личного сюжета с другими, в том числе эпизодическими фигурами. В. А. Келдыш пишет: «Крупный эпический масштаб небольшой повести предстает в разных ее сторонах» [13, с. 257] и делает вывод, что произошла трансформация «кавказской повести» Л. Толстого в эпопею.

Деканонизацию малых жанров в литературе конца XIX — начала XX в. описывает А. П. Чудаков в работе «Ароморфоз русского рассказа». На материале творчества Чехова он показывает, как происходила реформа малых форм прозы, усложнялась ее структура, разрушались устоявшиеся «перегородки» между жанрами [13, с. 369–375]. Критики неоднократно упрекали Чехова за наличие в рассказах слабо связанных между собой сцен, отсутствие фабульного действия, эпизоды, не работающие на развитие сюжета, открытые финалы. На самом деле в этом и состояло сюжетное и жанровое новаторство писателя. Чеховская «простота» стала новым качеством литературного произведения, которое было призвано изображать поток бытия, не имеющий концов, бегущую «ленту жизни». Поэтому традиционный рассказ превратился в сложный конгломерат, основанный на новом типе мышления.

Б. В. Томашевский писал, что в таком случае «никакой логической и твердой классификации жанров произвести невозможно» и предлагал подходить к вопросу описательно [14, с. 219]. Анализируя творчество Чехова, он называл такие жанры, как «чеховская новелла», «бесфабульная новелла» и даже «новелла-эпос». Добавим к этому ряду «рассказ-портрет» И. Бунина, «этюды» и «миниатюры» А. Куркина, «случай» или «происшествие» И. Шмелева, «легенду» и «восточная сказку» у В. Дорошевича, «очерк-фельетон» А. Амфитеатрова и мн. др.

Усложнение (ароморфоз) повести привело к сближению ее с историческим эпосом, а трансформация малых форм прозы — к возникновению огромного количества обновленных и усложненных жанров: эссе, «дневник», новелла, этюд, случай, картина и др. В литературе Серебряного века разрушались даже перегородки, ставшие привычными, между разными типами жанров: элегии, оды, дружеские послания, идиллии превращались в рассказы, лирическая исповедь или ламентация становилась лиросатирой, а каноническая проза — лирической поэмой, ритмической или двухсложниковой прозой.

Жанровая система эпохи Серебряного века обогащалась не только благодаря расширению смысла и усложнению образной структуры произведений. Немаловажным было взаимодействие канонических и неканонических жанров, ориентация на воскрешение античности как идеала человеческого бытия. Культ Аполлона и Диониса, интерес к изучению древних памятников и античных жанров проявляли многие выдающиеся писатели, как лирики, так и прозаики. Сошлемся на исторические романы Д. Мережковского, В. Брюсова, А. Амфитеатрова, поэзию А. Блока, В. Брюсова, Н. Гумилева, Вяч. Иванова, М. Волошина и мн. др. Активно воскрешались традиционные драматические жанры (трагедия, мистерия, действо, драма, фарс, мелодрама), превращаясь в трагикомедию, мистерию-буфф, пьесу-притчу, народное представление, лубок и даже в «роман-трагедию». В качестве примера приведем экспрессионистские или панпсихические драмы Л. Андреева или «мистерии» В. Маяковского. Реставрация канонических жанров наглядно сказалась в поэзии Серебряного века, породив обилие идиллий, сонетов, триолетов, секстин, канцон, баллад, терцин, од, посланий. В творчестве М. Волошина это привело даже к возрождению алкеевой строфы и других античных размеров в циклах «Лунария» и «Киммерийские сумерки». В. Брюсов в цикле «Сны человеческие» воссоздал все формы лирики прошлых эпох.

Можно сказать, что жанровая система эпохи Серебряного века была неканонической, трудно поддающейся точным определениям. Переход от канонических к неканоническим формам сопровождался стремлением сказать новое слово в литературе начала XX века и даже создать свой собственный метод, отличающийся от критического реализма и натурализма XIX века. Неореализм и неороман-

тизм как определение модернистских течений того времени свидетельствовали о качественном изменении литературы в связи с изменением индивидуально-творческого сознания художника. В. В. Полонский пишет:

Думается, что мифологизация глубинных повествовательных структур — важный этап в живой динамике традиционной прозы на пути к развитым формам неореализма, синтезирующим жизнеподобие с модернистским вкусом к художественному выявлению мировых универсалий [13, с. 169].

Историчность, полифонизм, психологизм, мифологизация, вторгаясь в мироощущение писателей, привели к своеобразию жанровых форм и их синтезу. С другой стороны, «жизнестроительство» как творчество самой жизни, популярное у писателей идеалистов, сказалось на создании «текстов жизни» у В. Розанова, символистских романов Ф. Сологуба («Творимая легенда» и др.) и А. Белого произведений А. Ремизова. Анализируя их, В. В. Полонский замечает:

Структурно воспроизводя архетипические жанрообразующие схемы, писатель выворачивает их функции и заставляет мифопоэтический организм работать в обратном порядке — художественно оформлять распад, хаотизацию, деструкцию картины мира [13, с. 162].

За сферой символического действия чаще всего стоит категория Игры или претензия на «преображение мира», поэтому в теургии за словами проступают следы мифологического сознания.

Имя Максима Горького редко упоминают в трудах, посвященных литературе Серебряного века. Более того, бытует мнение, что писатель вообще не принадлежит к творцам «нового искусства». В фундаментальной «Истории русской литературы», изданной во Франции издательством «Файяр» в 1987 г., первый том которой называется «Серебряный век», есть отдельные главы о Чехове, Бунине, Пришвине и даже о Саше Черном, но анализ горьковского творчества дается только во втором томе, в рубрике «Литература социалистического реализма». Зарубежные литературоведы, да и многие наши соотечественники, выводят Горького за пределы Серебряного века и даже русской литературы вообще, ограничивая его творчество лишь рамками последнего, советского, периода жизни. Эволюцию творческого пути «первого пролетарского писателя и «основоположника социалистического реализма» по-прежнему рассматривают как путь от революционного романтизма к реализму, а затем к социалистическому реализму.

Между тем с конца 1980-х гг. до наших дней начался медленный, но неуклонный процесс «перезагрузки» горьковедения. Впервые опубликованные архивные материалы, запрещенные при советской власти, издание второй серии Полного собрания сочинений Горького (с 1997 г. вышло 20 томов),

14 выпусков серии «М. Горький. Материалы и исследования», два новых тома «Архива А. М. Горького» и значительное число научных сборников «Горьковские чтения», изданных по материалам международных конференций в Москве, Нижнем Новгороде и Казани, позволяют по-новому взглянуть на роль писателя в мировой литературе и его значение в Серебряном веке. В соответствии с изменившейся методологией в произведениях Горького стали отмечать не эпизоды классовой борьбы пролетариата и буржуазии, а более широкое общечеловеческое содержание, религиозно-философскую и мифопоэтическую основу его творчества. Все это заставляет более пристально взглянуть в художественный мир Горького, чтобы определить, был ли он «социалистическим реалистом» или писателем, который с самого начала творческого пути искал свой стиль и новый метод постижения действительности. Ответ на этот непростой вопрос поможет дать анализ жанровой системы в его творчестве.

Первый сборник М. Горького «Очерки и рассказы» (СПб.: изд. С. Дороватовского и А. Чарушникова, 1898) имел четкое определение жанров произведений. Как известно, издание появилось после настойчивой просьбы друзей юного А. М. Пешкова не только рассказать о своих впечатлениях от хождения по Руси, но и написать о них. Книга, действительно, представляет собой повествование о событиях и людях, которые встречались автору на пути от Черного моря до Нижнего Новгорода: Макар Чудра, Емельян Пиляй, старуха Изергиль, дед Архип и Ленька, супруги Орловы. Их судьбы и рассказы о жизни дают повествователю материал для раздумий о человеке и его предназначении, о смысле жизни и поисках счастья. При этом жанр путевого очерка видоизменяется в зависимости от авторского замысла. Небольшие по размеру «наброски» реальной жизни в одних случаях продолжают традиции «физиологического очерка» или этнографического рассказа, популярного в середине XIX века. Достаточно сравнить их с «Очерками народного быта» Н. В. Успенского, «Уличными сценами» В. А. Слепцова или с творчеством И. Ф. Горбунова, родоначальника жанра «сцен», чтобы почувствовать их преемственную связь. Однако у Горького очерк не просто переходит в картины, сцены и наброски, а так же, как у Чехова, насыщается новыми возможностями изображения мира и человека.

Слабо связанные между собой сцены, эпизоды, не работающие на развитие сюжета, отсутствие единой фабулы, усложняя структуру очерка или рассказа, дают возможность Горькому поставить волнующие его философские и социальные вопросы: зачем живет человек, должен ли он быть рабом Божьим и всю жизнь работать, не видя шири степной, не слыша говора морской волны, что сильнее в жизни — любовь или смерть? Создавая «рассказ в рассказе», совмещая его с легендой, сказкой, былью, он вслед за Чеховым, убирает жесткие разграничения

между разными жанрами малой прозы и создает собственную жанровую систему. В рассказе «Старуха Изергиль» несколько разных сюжетов ориентированы на этнографическую реальность: «Я слышал эти рассказы под Аккерманом в Бессарабии, на морском берегу» [5, с. 76]. Так Горький начинает рассказ, сразу же определяя реальный характер повествования. Но вставленные в текст легенды о Ларре и Данко переводят повествование в романтический план, создавая в целом рассказ-притчу, наполненную философским содержанием. Контрастно сопоставленные друг с другом образы индивидуалиста нищезанятого типа и альтруиста, отдающего жизнь за счастье людей, расширяют пространство небольшого рассказа, приближая его к романтической поэме.

В первой книге Горького было единственное произведение, выпадающее из общего контекста по жанру. Это поэма в стихах «Девушка и смерть», названная Горьким сказкой. Известно, что Горький начинал свой творческий путь как поэт и всю жизнь писал стихи, иногда вставляя их в прозаические произведения, пьесы и даже очерки. Сам писатель относился к ним резко критически и большую часть своих ранних произведений уничтожил. Поэма «Девушка и смерть» была написана в 1892 году, хотя опубликована значительно позже. Она названа сказкой, т. к. в ней отчетливо проявляются традиции русского народного творчества: изображение Смерти в виде злодейки с косой, ее облик, похожий на деревенскую старуху в лаптях и онучах, образ царя, соответствующий бытующему в народной сатире. В текст вкраплен рассказ о Каине и Иуде — вариант духовного стиха. Совмещая сказку с апокрифическим сказанием и легендой, Горький создает на спрессованном малом пространстве байроническую поэму о жизни и всемогущей любви, о силе духа одного человека, противостоящего злу, ненависти и даже Смерти.

Можно сказать, что с самого начала творческого пути Горький выступал как новатор в литературе, что сказывалось и в жанровом своеобразии его произведений. Пытаясь воспроизвести жизнь в ее стремительном развитии, он рисовал реальные сценки, куски действительности, подчиняя их определенной идее. Посмотрим, как называл он свои рассказы и очерки, вошедшие в первые тома его сочинений. Реалистические рассказы («На соли», «Емельян Пиляй», «Варенька Олесова», «Челкаш», «Мальва», «Бывшие люди», «Супруги Орловы», «В степи», «Скуки ради» и мн. др.) обычно не имеют подзаголовков. Очерками названы «Мой спутник», «Два босяка» и «Свадьба», легендами — «Слепота любви», «Хан и его сын», «Немой», сказками — «Девушка и смерть», «О маленькой фее и молодом чабане», набросками — «Колыша», «Бабушка Акулина», «Колокол», «Встреча», «У схимника», «Поэт». Иногда определение жанра расширяется, включая в себя элементы содержания: «История, маловероятная, но вполне возможная» («Разговор по душе»). Или

«История, к сожалению, правдивая» («О Чиже, который лгал, и о Дятле, Любителе истины»).

Иногда Горький прямо указывает «Пасхальный рассказ» или «Святочный рассказ», предупреждая читателя, что будет следовать традициям. Но на самом деле он сразу же нарушает их, заявляя, что в его рождественском рассказе мальчик и девочка не замерзнут. В рассказе «На плотках» дана бытовая картина, типичная для русского крестьянского быта. Конфликт между красавцем Силаном, влюбленным в сноху, и убогим сыном Митрием, проецируясь на идеи Ф. Ницше о «праве сильного» и «ненужности слабого», никак не укладывается в каноническую форму пасхального рассказа. Довольно часто писатель пользуется определениями «картина», «эскиз», «с натуры», подчеркивая связь повествования с живописью. Интересно такое жанровое обозначение, как «этиюд», свидетельствующее о включении музыкальных мотивов и терминов в произведение: в рассказе «Соло» протест маленького человека музыканта Илькова выражается громким звуком трубы, на которой он исполняет соло в музыкальной картине «Пробуждение леса».

Трансформация жанров наглядно проявляется в таких произведениях, как «Легенда о Марко», «Песня о Соколе» и «Песня о Буревестнике». Стихотворный отрывок «В лесу над рекой жила фея», включенный в сказку «О маленькой фее и молодом чабане», рассказывал о трагической любви рыбака Марко к лесной фее. В 1902 г. Горький выделил его из романтической сказки и превратил в самостоятельную легенду, которая кончалась словами, полюбившимися революционной молодежи:

А вы на земле проживете,
Как черви слепые живут:
Ни сказок о вас не расскажут,
Ни песен о вас не споют.

Слова были обращены к обывателям, не имеющим высокой цели в жизни, к мещанам, довольным собой и не желающим никаких перемен в обществе. «Легенда о Марко» прославляла человека, способного на сильные чувства и отчаянные поступки. Она стала ступенью к созданию «Песни о Соколе», в которой под формой аллегории был скрыт революционный протест против обывательской жизни и прославление «безумства храбрых». Произведение состоит из двух частей, написанных прозой и стихом, точнее, ритмизированной прозой. Вставной эпизод «сказка», которую рассказывает автору старый крымский чабан, повествует об умирающем Соколе, упавшем в ущелье, где тихо и спокойно живет довольный собою Уж. Сокол мечтает подняться в небо, еще хотя бы раз, чтобы испытать «счастье битвы» Уж, которому хорошо в душном и сыром ущелье, не может понять, в чем прелесть полетов в небо. После смерти Сокола он сам пытается взлететь, но напрасно: «рожденный ползать — летать не может» [6, с. 46].

Сырое мрачное ущелье, где пахнет гнилью — символ современной российской жизни, а образы Сокола и Ужа — аллегорическое изображение героя и мещанина. Их диалог — отражение двух разных правд, которые исповедует современное российское общество. По мнению Ужа, небо — лишь пустое место, где «нет пищи, и нет опоры живому телу» [6, с. 46], а мечта о полетах — обман. Чтобы разрешить спор, Горький подключает к повествованию музыку, создавая песню о Соколе: «Блестело море, все в ярком свете, и грозно волны о берег бились. В их ливнином реве гремела песня о гордой птице, дрожали скалы от их ударов, дрожало небо от грозной песни:

Безумству храбрых поем мы славу!

Безумство храбрых — вот мудрость жизни! О смелый Сокол! В бою с врагами истек ты кровью... Но будет время — и капли крови твоей горячей, как искры, вспыхнут во мраке жизни и много смелых сердец зажгут безумной жаждой свободы, света!

Пускай ты умер! Но в песне смелых и сильных духом всегда ты будешь живым примером, призывом гордым к свободе, к свету.

Безумству храбрых поем мы песню! [6, с. 47]

Попробуем определить жанр этого произведения Горького, учитывая, что в нем есть элементы рассказа, аллегории, сказки и песни. Налицо синтез канонических (ода или энкомий) и неканонических жанров, которые трансформируются, приобретая новое качество. Этнографический рассказ о Крыме и старом чабане Рагиме соединяется с сатирической сказкой и аллегорией и становится качественно новым жанром — *песней-одой*, прославляющей погибшего героя. Формирование этого жанра завершается в «Песне о Буревестнике», написанной в марте 1901 года. В обстановке приближающейся революции она прозвучала как призыв к свержению старого строя. Символическое изображение бушующего народного моря, «демона бури» Буревестника, подобного черной молнии, трусливого жирного пингвина, гагар, замирающих от страха при оглушительных раскатах грома, дополнялось энергичным утверждением автора: «Буря, скоро грянет буря! Пусть сильнее грянет буря!» [7, с. 8]. Эти слова сразу же стали крылатыми, а «Песня» превратилась в революционную прокламацию. Горький создал еще один неканонический жанр, идя от классической оды к *песне-прокламации*. Самого писателя сразу же стали называть буревестником революции, пророком грядущей победы. В «Песне о Буревестнике», как и в «Песне о Соколе» немаловажную роль играет музыкальное сопровождение текста: гулкие удары грома, вой ветра, рев бушующих волн создают ту самую «музыку революции», которую услышал А. Блок, работая над знаменитой поэмой «Двенадцать». Художник революции Горький услышал ее значительно раньше и воплотил в синтезе разных художественных структур.

Новаторская система жанров продолжала складываться на пути Горького к синтезу социализма

с религией, а нищестанства с марксизмом. Обратимся к повести «Мать», которую долгое время рассматривали лишь как первое произведение социалистического реализма в русской литературе и до сих пор спорят, повесть это или роман. Небольшое по объему произведение с явными признаками традиционной повести очень сложно по своему идейному содержанию и поэтике. Задумав написать повесть о Матери, которая стоит у истоков новой жизни, Горький, живя в Америке, представлял себе «весь мировой процесс как шествие *детей* к правде» [8, с. 157]. Правдой для писателя была в тот период идеология социал-демократии и твердая уверенность, что новая жизнь в России начнется только после пролетарской революции. Лидеру американских социалистов Морису Хилквиту Горький сообщил: «Сейчас пишу большую повесть “Мать” — это хроника роста революционного социализма среди рабочих фабрики. Вот, пускай американцы купят и поучатся у русских рабочих — понимать социализм» [4, с. 210].

Однако в процессе работы, которая продолжалась на Капри в 1907 году, Горький расширил замысел произведения, решив показать, как идеи социал-демократии овладевают душами русских людей, постепенно замещая в них христианскую религию. Под влиянием книги американского философа Г. Джемса о многообразии религиозного «опыта» и «других большевиков» (А. Богданова, В. Базарова, А. Луначарского), которые окружали его на Капри, писатель решил, что социализм может стать истинной верой трудового человека в России. Неграмотная вдова рабочего Нилова, которая, поверив в новую «правду сына», распространяет ее в народе (на фабрике и в деревне) приобретает облик Богоматери. Большевик Павел Власов выступает в роли Иисуса Христа, а его друзья напоминают 12 апостолов. Всё произведение после расширения и углубления замысла, стало синтезом реалистической летописи революционных событий 1902 г. в Сормове и мифологического «евангелия для пролетариата». Совмещение реалистических и модернистских художественных приемов в рамках одного произведения потребовало и трансформации его жанра, который можно назвать *романом-утопией*.

Сопоставим «Мать» с романами А. Богданова «Красная звезда» (1908) и «Инженер Мэнни» (1913), повествующими об идеальном коммунистическом обществе, существующем на Марсе. Инженер-большевик Леонид, участник революции 1905 г., отправляется вместе с марсианами на красную планету и узнает, что коммунизм возник там еще во время строительства марсианских каналов. С тех пор наука и техника так далеко шагнули вперед, что марсиане могут совершать космические полеты на Землю и Венеру, широко используют внутриатомную энергию, саморегулирующиеся организмы, знают о компьютерах и телевизорах. Они широко используют «организационную науку»: все заняты разумным творческим трудом, переходя из одного учреж-

дения в другое. Их беспокоит только недостаток радиоактивных материалов, которые они пытаются добыть на других планетах.

Романы А. Богданова — это научные утопии, которые роднит с горьковской «Матерью» вера в безупречность модели социализма (низшей формы коммунизма) для русского общества. Утопия, как изображение идеального общественного строя в прошлом или будущем, основана на критике современного строя в любой стране («Утопия» Томаса Мора). Горький и Богданов, будучи социал-демократами, протестуют против самодержавного строя в России и создают идеальную модель будущего. Однако у Богданова утопия построена на фантастике, осложненной его «организационной наукой» и предвидением новых технических открытий. У Горького реалистическое описание жизни рабочей слободки и революционного движения в Нижнем Новгороде и Соромове сочетается с мифопоэтической символикой. Народная толпа на демонстрации сравнивается с символом революции Буревестником: «Теперь толпа имела форму клина, острием ее был Павел, и над его головой красно горело знамя рабочего народа. И еще толпа походила на черную птицу — широко раскинув свои крылья, она насторожилась, готовая подняться и лететь, а Павел был ее клювом» [8, с. 108]. Модернизация самой идеи революции привела к проповеди социализма как нового Слова Божьего.

Искренняя вера, что социализм станет новой религией трудящегося человека в России и поможет изменить несправедливый социальный строй, сплечивает героев повести «Мать» в одного Человека с большой буквы, полного неисчерпаемой силы. Ниловна говорит о друзьях сына: «... хотя у каждого было свое лицо, — для нее все лица сливались в одно, спокойно решительное, ясное лицо с глубоким взглядом темных глаз, ласковым и строгим, точно взгляд Христа на пути в Эммаус» [8, с. 108]. Апостолы новой веры, они идеализированы автором. поэтому изображены иконописно и исключительно светлыми красками. Характерный для утопии контраст настоящего и будущего Горький передает с помощью чередования черных и белых тонов: изображение грязной слободки и ясного солнечного дня забастовки, отжившие свой век судьи и молодые полные сил подсудимые, утверждающие правду социализма. Характерно для утопии и отсутствие в произведении индивидуализированных характеров, за что Горького не раз упрекали критики, отказывая «Матери» в художественности. Но если учесть жанровое своеобразие и романтический мифологизм произведения, станет ясно, что Горькому важны не реалистические картины борьбы пролетариата, а богостроительские идеи, заключенные в нем. Пропаганда идей социализма была облечена в форму нового пролетарского «евангелия», а ее герои напоминали Христа и апостолов. Идеализирована и «душа воскресшая» Ниловна, хотя по сравнению с другими главная героиня изображена живыми, а не иконописными красками.

Другие признаки утопии как жанра (замкнутость пространства действия, оторванность идеала от реальности) тоже можно найти в «Матери» Горького. Действие происходит в пределах одного небольшого провинциального местечка, центром которого является фабрика. Отдельные отступления («хождение» Ниловны и большевиков-интеллигентов в деревню) даются в духе идеи о необходимости создания нового Бога для народа, т. е. выпадают из реалистического развития событий. Образ Павла Власова и его матери даже большевистские критики, в том числе В. Воровский, считали нетипичными для рабочей среды, хотя Горький утверждал, что у них есть реальные жизненные прототипы. Все это заставляет признать, что «Мать» как роман-утопия отразил новаторские поиски Горького-художника. В нем впервые в русской литературе социализм был изображен как проявление духовной жизни русского народа, мечтающего о свободной и счастливой жизни. Отразив наиболее актуальные религиозно-философские искания своего времени, писатель попытался соединить социализм с религией, что вызвало резкую критику в либеральной среде и неодобрение В. И. Ленина.

Несмотря на холодный прием «Матери» в России, Горький продолжал свой путь к созданию синтеза реализма, романтизма и социалистического мифотворчества. Следующим этапом на этом пути стали «Сказки об Италии» (1911–1913), которые по жанру фактически являются художественными очерками о прекрасной стране Италии и ее удивительном народе. Реалистические описания городов и островов чужой страны, мастерски сделанные портреты простых итальянцев сочетаются в цикле очерков с символическими образами моря, солнца, вечно живой природы. При этом яркие картинки жизни итальянского народа Горький дает сквозь призму социалистического идеала. Идея пролетарской солидарности и активности во имя построения новой счастливой жизни отчетливо слышна во многих сказках: о строительстве Симплонского туннеля, встрече детей Пармы, рабочих обществах Милана и Турина, коммуне в Сенеркиле и др. В XIII сказке Горький приводит слова простого человека: «Социалисты? О, друг мой, рабочий человек родится социалистом, как я думаю, и хотя мы не читаем книг, но правду слышим по запаху, — ведь правда крепко пахнет и всегда одинаково — трудовым потом!» [9, с. 72].

Почему же Горький назвал свои очерки сказками? Канонический жанр сказки существует в разных формах: русская народная сказка, фантастическая сказка, сатирическая сказка, сказка для детей. «Сказки» об Италии близки к фольклорному жанру, о котором сказано «Сказка-ложь, да в ней намек, добрым молодцам урок». Создавая идеализированный образ Италии и ее народа, Горький подчеркивает те черты народного сознания, которые он хотел бы видеть в русском народе: коллективизм, товарищескую взаимопомощь, трудовой энтузиазм, человеческую

отзывчивость, уважение к собственной истории, демократизм. При этом он выражает не расхожий марксистский тезис «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!», а собственные мысли об общественном прогрессе, как движении общества к социалистическому строю. Он верит, что проводником разума должен быть Человек с большой буквы, внутренне свободный, гармонически цельный, непобедимый. Романтическая мечта о новом человеке, характерная для всего творчества Горького, превращает его итальянские очерки в сказки.

Та же мечта является идейным стержнем автобиографической трилогии Горького «Детство», «В людях», «Мои университеты», которые по жанру являются ярчайшим образцом автобиографической прозы. Писатель воссоздает реальную обстановку, в которой проходили его детство и юность, мастерски рисует образы родных (бабушка, дедушка, мать, отчим, родня), обстановку, в которой он жил («в людях»). Но все это — лишь канва, по которой Горький искусно вышивает произведения, наполненные сложной морально философской проблематикой. Он создает миф о себе самом, ибо Алеша Пешков — не просто мальчик, а новый человек, который растет в старом обществе, несмотря на «свинцовые мерзости русской жизни» Писатель признается, что порой изображение мира бывает у него чересчур темным, и замечает: «Но правда выше жалости, а ведь *не про себя* я рассказываю, а про тот тесный душный круг жутких впечатлений, в котором жил — да и по сей день живет — простой русский человек» [10, с. 30].

Сложный процесс формирования детской души под влиянием окружающей среды, описанный в трилогии, сочетается с кардинальными мировоззренческими вопросами о вере и безверии, назначении человека и смысле жизни, свободе и необходимости, гуманизме и жестокости. Алеше ближе добрый Бог бабушки, чем жестокий и злой Бог дедушки, наказывающий человека за малейшую провинность. Но христианское всепрощение тоже чуждо мальчику: он не может подставлять вторую щеку, когда его бьют, и не прощает обид. Со временем у него рождается своя «еретическая» вера в Человека с большой буквы, заменяющая ему религию. В трилогии ощутимо присутствует тема России и ее судьбы, проблема русского национального характера. В «пестрых душах» героев Горького уживаются дерзкая непокорность и рабская психология, звериное и человеческое, но он верит, что в стране «сквозь жирный пласт всяческой дряни победно прорастает яркое, здоровое, творческое, растет доброе, человеческое» [10, с. 134].

Как мы видим, традиционный жанр автобиографической повести («Детство» Л. Толстого, «Детские годы Багрова внука» С. Аксакова) у Горького неизмеримо усложняется. Описание событий реальной жизни ребенка превращается в «жизнестроение», столь популярное в литературе Серебряного века. Элементы мифотворчества явно присутствуют в повестях: Алеша-это Алексей Божий человек, бабуш-

ка и дедушка — контрастно противопоставленные типы русского народа, обладающего двумя душами, восточной и западной, книга — «символ бессознательного» по Юнгу, спасает героя от злых духов. Социалистическое мифотворчество создает из реальной биографии героя символическое повествование о будущих судьбах России. Говоря о жанре биографии, С. Аверинцев писал: «Биография может, не переставая быть биографией, быть энкомием, диалогом и еще много чем другим» [1, с. 198–199].

Синтез реализма, романтизма и социалистического мифотворчества завершился в итоговом произведении Горького «Жизнь Клима Самгина», которую можно назвать книгой века. Говоря о ней, литературоведы обычно пользуются жанровыми определениями роман или эпопея. Бесспорно, это произведение принадлежит в жанровой категории большой прозы, однако сам автор назвал его «повестью». Задумано оно было как роман, действие которого организовано вокруг главного героя, имя которого вынесено в заглавие. Жизнь либерального интеллигента Клима Самгина, человека средних способностей, но «выдумывающего себя» как героя, прослежена от рождения до смерти. Но Горький работал над произведением более 12 лет, и роман постепенно превращался в нечто большее, ибо автор населил его множеством персон, создающих полифоническую симфонию жизни, в которую погружен Самгин. Более того, писатель постепенно переакцентировал внимание читателя, перенося его с жизни отдельного человека на описание сорока лет истории России. Вместо изображения «героя и массы» возникает проблема «героя-массы», т. е. под влиянием пропаганды социализма слепая толпа, не сознающая своих целей «масса икринок», постепенно превращается в революционную силу. Трагедия Ходынки, мирное шествие рабочих к царю в день кровавого воскресенья, похороны Баумана, декабрьское восстание 1905 года, февраль 1917 — этапы развития народного самосознания, позволяющие назвать произведение эпопеей.

Горький довел повествование до Февральской революции, но так и не смог завершить его. М. И. Будберг, которой посвящена «Жизнь Клима Самгина», так ответила на вопрос горьковедов о конце произведения: «Я думаю, что Алексей Максимович так и не пришел к определенному решению» [3]. Этому можно верить. Сохранилось несколько вариантов предполагаемой судьбы главного героя: Клима Самгина убивает революционная толпа («Уйди с дороги, таракан!»), он уезжает за границу и примыкает к эмигрантам, остается в Советском Союзе и становится «врагом народа», кончает жизнь самоубийством. Неоднозначное отношение Горького к событиям Февраля и Октября 1917 года заставило его заново пересмотреть соответствующие страницы истории. Четвертый неоконченный том «Жизни Клима Самгина» свидетельствует о мучительном процессе пересмотра горьковских взглядов в 1933–1936 гг.

Тем не менее советские литературоведы уверенно называли произведение Горького крупным достижением социалистического реализма. Б. В. Михайловский сделал такой вывод, основываясь на том, что российская действительность показана писателем в ее революционном развитии [12, с. 403]. Историзм, действительно, присущ произведению. Но сложное полифоническое единство, в котором судьба отдельной личности рассматривается на фоне сорока лет жизни России и развития общественного сознания интеллигенции, никак не назовешь типичным образцом социалистического реализма. Показывая трагедию личности в период смены эпох и глобальной переоценки ценностей, Горький следует за мастерами европейского интеллектуального романа (Р. Роллан, Г. и Т. Манны, Г. Уэллс, Д. Джойс, М. Пруст). Но в отличие от них, он называет свое произведение повестью, имея в виду широкое толкование термина — «повествование», как в древнерусской «Повести временных лет». Жанр среднего эпоса расширяется в этом случае безмерно, т. к. повесть о герое плавно переходит в описание судеб русской интеллигенции на переломе XIX–XX веков и шире — о трагической истории страны и ее народа. А Самгин выступает в роли медиума, сознание которого вызывает к жизни «все наши ходынки, все гетакомбы, принесенные нами в жертву истории» [11, с. 644]. Постигание России происходит параллельно с раскрытием характера главного героя. Художественное мастерство писателя столь велико, что каждая идея облекается в образы реальных персонажей, а иногда и в образы исторических деятелей эпохи.

Можно сделать вывод, что, будучи художником-новатором, Горький с самого начала творчества искал способы создания нового искусства, адекватного требованиям времени. Синтез реализма и романтизма, который он осуществлял в раннем творчестве и на уровне метода, и в области поэтики и жанра, осложнился идеями богостроительства и социалистического мифотворчества, которые широко распространялись в литературе Серебряного века. Полемицируя с писателями-декадентами, Горький тем не менее внимательно присматривался к творческим достижениям модернизма и использовал их в своих произведениях. Зрелое творчество писателя прошло в значительной степени за границей, где Горький внимательно следил за современными те-

чениями в науке, философии и искусстве. Идя по пути синтеза разных литературных форм, он стал новатором и в области жанров, о чем свидетельствуют «песни» вместо традиционной «оды», «роман-утопия» «Мать», «сказка» вместо «очерка», «жизнестроение» вместо автобиографической повести, наконец, «повествование», объединяющее одновременно роман и эпопею. Новаторство Горького в области жанров во многом было подхвачено советской литературой 1920-х гг. В частности, его «песня», заменяющая восторженную оду революции, широко распространялась в творчестве пролетарских поэтов, а роман-утопия воскрес в творчестве А. Толстого («Аэлита»), А. Беляева («Человек-амфибия» и др.). Писатель был не только связующим звеном между русской классической и новой советской литературой, но и ярчайшим представителем Серебряного века.

Литература

1. Аверинцев С. С. Жанр как абстракция и жанры как реальность: диалектика замкнутости и разомкнутости // Аверинцев С. С. Риторика и истоки европейской литературной традиции. М.: Языки русской культуры, 1996. 448 с.
2. Баринаева Е. Б. Проблема классификации в теории жанров // Вестник Челябинского государственного университета. 2012. № 6(260). Вып. 64. С. 17–25.
3. Беседа М. И. Будберг с сотрудниками ИМЛИ 6 декабря 1973 г. // Архив А. М. Горького. МоГ-2–48–7.
4. Горький М. Полное собрание сочинений. Письма: в 24 т. Т. 5. М.: Наука, 1999. 492 с.
5. Горький М. Полное собрание сочинений: в 25 т. Т. 1. М.: Наука, 1968. 702 с.
6. Горький М. Полное собрание сочинений: в 25 т. Т. 2. М.: Наука, 1969. 479 с.
7. Горький М. Полное собрание сочинений: в 25 т. Т. 6. М.: Наука, 1970. 622 с.
8. Горький М. Полное собрание сочинений: в 25 т. Т. 8. М.: Наука, 1970. 604 с.
9. Горький М. Полное собрание сочинений: в 25 т. Т. 12. М.: Наука, 1971. 623 с.
10. Горький М. Полное собрание сочинений: в 25 т. Т. 15. М.: Наука, 1972. 965 с.
11. Максим Горький. Pro et contra. Антология. СПб.: РХГИ, 1997. 901 с.
12. Михайловский Б. В. Творчество Горького и мировая литература. М.: Наука, 1965. 648 с.
13. Поэтика русской литературы конца XIX — начала XX века. Динамика жанра. Общие проблемы. Проза. М.: ИМЛИ РАН, 2009. 829 с.
14. Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. М.: Наука, 1996. 334 с.