

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ИСКАНИЯ М. ГОРЬКОГО НАЧАЛА 1920-Х ГОДОВ (РАССКАЗ “О ТАРАКАНАХ”)

© 2008 г. Н. Н. Примочкина

На примере рассказа “О тараканах” в статье рассматриваются настойчивые попытки Горького обновить в начале 1920-х годов свой творческий метод, найти новые художественные формы для создания одного из самых грандиозных литературных произведений XX столетия – романа-эпопеи “Жизнь Клима Самгина”.

On the basis of Gorky's short story “On Cockroaches” the author presents the writer's persistent attempts to renovate his method at the beginning of the 1920s, to find new forms necessary, he felt, for the creation of his novel “Klim Samgin. A Life”, one of the greatest literary works of the 20th century.

Менее всего я поклонник Горького...
М. Горький

В общем контексте горьковского творчества несколько особняком стоят произведения, написанные в 1922–1924 годах. В них наиболее заметен глубокий духовный и творческий кризис писателя и в то же время его упорные попытки преодолеть этот кризис путем обновления своего искусства.

На пороге 50-летия Горькому пришлось пережить тяжелейшую духовную драму. Предчувствие близящихся социальных и национальных потрясений стало преследовать писателя за несколько лет до начала Первой мировой войны. Война почти до основания разрушила его прежнюю веру в богоподобного Человека и в торжество человеческого разума. О душевном смятении писателя свидетельствуют, в частности, строки из его стихотворения 1914 г., в котором все происходящее на земле предстало как подлые козни дьявола:

Что я тебе, дьявол, отвечу?
Да, мой разум онемел.
Да, ты всю глупость человечью
Жарко разжечь сумел!
.....
Как же мы потом жить будем?
Что нам этот ужас принесет?
Что теперь от ненависти к людям
Душу мою спасет? [1, с. 175].

Эти настроения еще более усилились в последующие годы. Горький не мог смириться с тем, что творимая большевиками революция очень мало походила на ту, о которой он страстно мечтал всю жизнь, ибо не несла в себе подлинного

освобождения человеческой личности, свободы духа. Глубоко разочарованный и потрясенный жестокостью революции, ее террором и кровью, писатель был вынужден на долгие годы покинуть Россию.

Переживания кошмаров военной и революционной действительности были особенно тяжелы для человека такого психического склада, как Горький. Сохранилось множество свидетельств об его чрезмерной впечатлительности и гипертрофированной чувствительности. Например, М.Ф. Андреева вспоминала, как он, описывая в повести “Жизнь Матвея Кожемякина” убийство мужем своей жены, потерял сознание и упал со стула, а на теле у него, в том месте, куда муж ударил жену ножом, проступила узкая розовая полоска. “Я только потом поняла, – добавляла Андреева, – что он до такой степени ярко представил себе эту боль, ее ощущение, рану этой женщины, что у него образовалась стигма, которая, я помню, держалась несколько дней” [2, с. 200–202, 404].

Писательница-эмигрантка Т.И. Манухина, жена лечившего Горького доктора И.И. Манухина, отнюдь не склонная идеализировать противоречивую личность Горького, утверждала: “... впечатлительность у него была, действительно, необыкновенная, ненормальная – сверхнормальная и в некоторых случаях граничила с истерией. <...> Повышенная эмоциональность Горького была связана с болезненно-обостренной нервной возбудимостью. Нервная система у него была хрупкая. Равновесие душевных сил неустойчивое. Он плакал легко и по самым разнообразным, даже неожиданным поводам: от восхищения приро-

дой, красивым поступком, от сострадания, от умиления чьей-либо одаренностью. <...> Он был склонен к бреду и к галлюцинациям. Ему делалось дурно под влиянием какого-нибудь сильного впечатления или ошеломляющей, радостной или скорбной вести. Прimitивно-страстная эмоциональность обуславливала, вероятно, и своеобразное мироощущение Горького...” [3, с. 564–565].

Можно представить себе, какие страшные сцены насилия и беззакония, голода и нищеты, нравственного падения и унижения человека наблюдал сверхчувствительный Горький в охваченной огнем революции и гражданской войны России. Н. Берберова в книге “Курсив мой” привела один из таких эпизодов – посещение Горьким в 1920 г. детского дома для малолетних девочек-беспризорниц, “в лохмотьях и во вшах”, бывших воров, больных сифилисом, половина из которых была к тому же беременна. «...когда он заговорил <...>, – вспоминала писательница, – ужас был на его лице, он стиснул челюсти и вдруг замолк. Видно было, что это посещение глубоко потрясло его, больше, может быть, чем многие прежние впечатления “босняка” от ужасов “дна”, из которых он делал свои ранние вещи». Здесь же Берберова писала о тяжелом душевном состоянии Горького в первые годы его жизни за границей: “Он приехал в Европу <...> сердитый на многое, в том числе и на Ленина. И не только сердитый на то, что творилось в России в 1918–1921 годах, но и тяжело разрушенный виденным и пережитым” [4, с. 228, 226].

Горький все яснее видел, что его утопическая концепция Человека, равного Богу, рушится на глазах, столкнувшись с жестокой реальностью. Он глубже, чем прежде, начинает постигать разлитую в мире стихию зла, меньше верит в рациональные начала человеческой жизни, в справедливость и правильность мироустройства. В его произведениях начала 1920-х годов все обнаженнее выступает мысль о том, что мир устроен плохо, абсурдно, что им правит не высшая разумная сила, а некто злой и коварный, кто глумится и совершает свои страшные опыты над живым материалом – людьми. Горький писал в связи с этим в октябре 1924 г. М. Осоргину: “Это очень соблазнительная и человечески дерзкая задача: взять нашу русскую трагедию как частицу непрерывного вселенского террора, как одну из недоступных пониманию нашему и столь мучительных для нас шуточек некоего таинственного Химика, – а вернее, Алхимика, – которого, пожалуй, можно окрестить именем Вселенского Инквизитора” [5, с. 436].

Чтобы душевно “восстановиться”, если не полюбить снова людей и жизнь, то хотя бы избавиться от своего глубокого разочарования, писатель стал искать какие-либо внешние или внут-

ренние “опоры”. Горький не мог найти их ни в обманувшей его ожидания действительности, ни в идейной сфере: почти все питавшие его былой оптимизм идеи были разрушены, многие из них казались ему теперь сомнительными или же ложными. И он стал искать опору в том единственном, что еще оставалось для него святым и непрекаемым – в сфере искусства, в области художественного творчества. Вскоре после приезда в Германию Горький сообщал Е.П. Пешковой: “Пишу много и с удовольствием. *Это мое настоящее дело*” (курсив мой. – Н.П.) [6, с. 217].

Как чуткий художник, Горький в первые революционные годы остро почувствовал, что старое искусство, при всем его величии, уже не способно целиком охватить и воссоздать глобальные перемены в жизни и сознании людей порубежной эпохи, что для их изображения нужны новые художественные формы. Все это касалось и его собственного творчества. “В конце концов, я думаю, – признавался он в 1923 г. в письме к Р. Роллану, – что если б я написал критическую статью о Горьком, – это была бы самая злая и беспощадная критика. Поверьте, что я говорю это, отнюдь не рисуясь. Менее всего я поклонник Горького...” [7, с. 78]. Поэтому писатель предпринимает в начале 1920-х годов поистине героические усилия по обновлению своего творческого метода и приемов письма. Вот как об этом писал в 1924 г. его современник К. Чуковский: “Замечательно, что на старости лет Горький сызнова начал учиться писать. Напечатав около десятка томов, доставивших ему всемирную славу, он не только не почил на лаврах, но самым беспощадным судом осудил свои прославленные книги и, с необыкновенной скромностью, на пятом десятке, стал пробовать другие приемы искусства, которых до толе чуждался. <...> Горький впервые стал относиться к своему творчеству как к мастерству” [8, с. 72].

Оставаясь реалистом, писатель обращается к творческому опыту модернистов, использует отдельные элементы символистского и импрессионистического искусства. Двойственность, фантастичность изображаемой реальности, символическое звучание отдельных образов, символический подтекст, – все это углубляло и обогащало смысловое содержание его новых произведений, придавало им дополнительную объемность и глубину, многозначность и многомерность.

Эти новации не прошли незамеченными. В начале 1920-х годов критики самых разных направлений и эстетических школ заговорили о “новом” Горьком. Философ и публицист Ф.А. Степун, выдворенный советскими властями из России, писал в 1923 г. в рецензии на последние произведения Горького: его рассказы “не только новы по манере, но и по настроениям – в них силен элемент му-

чительства, они свидетельствуют о растущем у писателя интересе к области психопатологии, в них нет прежней цельной веры в человека. <...> К новому Горькому нужно привыкнуть». Критик заканчивал характеристику вопросом: «Что это: этюды? <...> Или это “кризис” в его творчестве?» [9, с. 371]. Годом позже “сменовеховец” И.Г. Лежнев, который тоже вскоре будет принудительно выслан из России, в статье “Где же новая литература?” сравнивал Горького с такими писателями-модернистами, как А. Белый, А. Ремизов, Е. Замятин, Б. Пильняк. По мнению критика, их всех объединяла новая тенденция – “преодоление реализма” [10, с. 198]. О “новом Горьком” писал в одноименной статье и теоретик формальной школы В.Б. Шкловский [11].

В этом же ряду выступала и марксистская критика. Новые пессимистические настроения заметил в произведениях писателя один из главных идеологов советской власти Н.И. Бухарин. Он с тревогой писал Горькому осенью 1923 г.: «Прочел Вашу, напечатанную в последнем № “Красной нови”, вещичку. Художественно, читать – наслаждение. Но нет ли у Вас начала опростительства под влиянием западно-европейского кризиса и переоценки всех ценностей в “буддийском” направлении? Не влияет ли на Вас сейчас трагическая червоточина *гибнущих* кругов? Не колебнулись ли Вы в своем человеческом *оптимизме*, без которого психологически трудно жить? Вы, конечно, простите меня за залезание без мыла в душу. Но мне казалось, что этикие нотки сквозят у Вас, *новые* и печальные» [12, с. 103–104].

Не без злорадства говорили о новых, “декадентских” тенденциях в творчестве Горького и критики-рапповцы. В. Вешнев в статье “Горькое лакомство” писал о его послереволюционных произведениях: “Галерея человеческих фигур развертывается непрерывно, все фантастичнее и уродливее и превращается в непостижимый, душный кошмар бредовых галлюцинаций. <...> Он приобрел вкус к гиперболическому психологизму Достоевского, к розановщине, к солугубовскому бредовому вымыслу и к пустому андреевскому парадоксу” [13, с. 45]. Несмотря на явное желание дискредитировать писателя, Вешнев в общем-то довольно точно “угадал” эстетические ориентиры “нового” Горького.

Об этом периоде максимальной творческой открытости Горького новым литературным веяниям верно сказала Н. Берберова. По ее мнению, «эти годы, между приездом его из России в Германию и “Артамоновыми”, были лучшими во всей творческой истории Горького. Это был подъем всех его сил и ослабление его нравоучительного нажима. В Германии, в Чехии, в Италии, между 1921 и 1925 годом он не поучал, он писал с максимумом свободы, равновесия и вдохновения, с ми-

нимумом оглядки на то, какую *пользу* будущему коммунизму принесут его писания. Он написал семь или восемь больших рассказов как бы для себя самого, это были рассказы-сны, рассказы-видения, рассказы-безумства» [4, с. 225–226].

Несомненно, к числу таких “рассказов-снов”, “рассказов-видений” относится и горьковский рассказ “О тараканах”, написанный в 1924–1925 годах в Италии. Постараемся на примере этого произведения проследить, каким путем шел писатель к решению новых художественных задач.

Композиционно рассказ резко делится на три неравные части: пролог, жизнеописание главного героя и краткий эпилог. Первая часть представляет собой лирико-философское авторское вступление. Повествование здесь ведется от лица автора-рассказчика, того самого “проходящего”, от имени которого написано большинство предреволюционных рассказов Горького из цикла “По Руси”.

Увидав на дороге труп неизвестного человека, умершего “на ходу”, автор начинает размышлять над самыми сложными философскими проблемами человеческого существования, над неразрешимыми загадками жизни и смерти. Силой своей фантазии и мысли он до бесконечности раздвигает границы времени и пространства, которые незаметно перемещаются из реальности в духовный, внутренний мир автора. Он вспоминает Марка Твена и Ницше, Декарта и Анатоля Франса, Шильонского узника и учителя физики Шкалика. Все они одинаково близки и знакомы писателю, все они – его духовные собеседники и оппоненты. Автор-рассказчик мысленно поднимается в небо и сверху, будто лермонтовский Демон, оглядывает грешную землю. “У меня, – признается он, – трудная позиция человека, который, квартируя между небом и землею, оглушен ревом, воплем земли, ничего не понимает в астрономии и которому в тихие ночи кажется, что созвездия иронически посвистывают” [14, с. 37].

Горького – человека, мыслителя и художника, – всю жизнь мучила неразрешимость антитезы “правда – ложь”. В. Ходасевич, хорошо знавший писателя, имевший возможность в течение ряда лет (с 1918 до 1925 г.) близко наблюдать за его поведением, в своем блестящем мемуарном очерке “Горький” доказывает, что проблема жестокой, ненавистной “правды” и милой сердцу “лжи”, “возвышающего обмана” составляла основу биографии и судьбы писателя. Эта антитеза пронизывает и все творчество Горького, начиная с ранней сказки “О Чиже, который лгал, и о Дятле – любителе истины”. Для писателя будничная, обывательская “правда” Дятла на самом деле не является истиной, ибо она “камнем ложится на крылья”, не дает душе взлететь.

Проблема не утратила для Горького своей актуальности и после революции. В послесловии к книге 1924 г. “Заметки из дневника. Воспоминания” он писал: “...на мой взгляд, правда не вся и не так нужна людям, как об этом думают. Когда я чувствовал, что та или иная правда только жестоко бьет по душе, а ничему не учит, только унижает человека, а не объясняет мне его, я, разумеется, считал лучшим не писать об этой правде. Ведь есть немало правд, которые надо забыть. Эти правды рождены ложью и обладают всеми свойствами той ядовитейшей лжи, которая, исказив наше отношение друг к другу, сделала жизнь грязным, бессмысленным адом” [1, с. 230].

В лирико-философском вступлении к рассказу “О тараканах” Горький подвергает сомнению, ироническому снижению и пародированию многие свои самые заветные мысли, в том числе и об относительности правды и лжи, о “совершенной истине” и т.п. Например, он отдает здесь “на откуп” дьяволу собственное предпочтение “возвышающего обмана” разного рода “низким истинам”: “Мне кажется, – пишет он, – эта бестия, дьявол искренно убежден, что хорошая ложь полезнее плохой правды” [14, с. 37]. В то же время автор почти издевается над любителями всяких “вечных” “разнообразнейших истин”, уподобляя храм, где они обитают, публичному дому.

Неизменным для писателя осталось одно – его пристальное внимание к человеку. Тут его тон становится почти патетическим. Причем Горький намеренно выбрал на сей раз в герои не Буревестника, не Человека с большой буквы, а самого что ни на есть ничтожного, мелкого, невежественного и глуповатого чудака. Одним словом – человека-“таракана”. И провозгласил, что уже самим фактом своего существования этот человек заслужил, чтобы о нем осталась память: “уж если он жил – он человек истории” [14, с. 37]. Сам писатель в письме К. Федину так объяснял свой нынешний особый интерес к подобным “антигероям”: «Я думаю, что “действенная моя любовь к человеку” – Ваши слова – эта любовь, вероятно, миф. Истина же, реальное же в том, что человек мучительно интересует меня, не дает мне покоя, желает, чтоб я хорошо его понял и достойно изобразил. И с этой “точки зрения” Эйнштейн, пытающийся радикально изменить все наше представление о вселенной, равен – для меня – герою рассказа “О тараканах”...» [15, с. 502].

Авторское вступление занимает четыре страницы текста. Следующая, основная часть составляет более пятидесяти. Заявив, что неизвестный, умерший “на ходу” человек вполне мог быть сыном жандармского вахмистра Василия Еремина, Горький переходит к жизнеописанию главного героя рассказа – часовщика Платона Еремина – с момента его рождения до дня смерти. Рассказав

“от себя” о родителях и первых годах жизни Платона, автор постепенно самоустранивается из повествования, вернее, как бы вселяется в душу героя, начинает смотреть на происходящее его глазами, становится медитумом, передающим его мысли и чувства. Подобный принцип изображения жизни, как мы помним, станет определяющим в итоговом романе Горького “Жизнь Клима Самгина”.

В центре рассказа, так же, как в других произведениях начала 1920-х годов, – углубленное философско-художественное исследование национального русского характера, “пестрого” человека из российской глубинки. Писатель вновь возвращается к излюбленному им образу чудака, человека, стремящегося “выломиться” из своей среды, который, как может, пытается бунтовать против косности и пошлости окружающей его действительности. Подвергая строгой проверке путем иронического снижения и пародирования собственные былые симпатии и пристрастия, Горький показывает нам характер мелкий и ничтожный, но сложный и запутанный, в котором причудливо сочетаются героизм с трусостью перед жизнью, щедрость и благородство с глупостью и невежеством. Особый интерес писателя к психике “иррационального”, “фантастического” русского человека подтверждается и его прямыми высказываниями того времени. «Я особенно люблю, – признавался Горький, – людей недоделанных, не очень “мудрых”, немножко “сумасшедших”, “безумных”, люди же “здравомыслящие” мало интересны мне» [16, с. 11].

Как в некоторых других произведениях того времени (например, в “Рассказе о герое”, в “Голубой жизни”), Горький в рассказе “О тараканах” уже подошел к проблеме изображения бесцветного, анемичного, вялого характера – проблеме, вставшей во весь рост в романе “Жизнь Клима Самгина”, – и начал нащупывать приемы построения системы образов, которые помогли бы разрешить эту задачу. Недаром позже он признавался: «“Рассказы 22–24-го гг.” <...> это – ряд поисков иной формы, иного тона для “Клима Самгина”, – работы очень трудной и ответственной. Лично для меня поиски эти я считаю очень полезными...» [17, с. 351]. В “Самгине” герой окружен целым хором персонажей, каждый из которых какими-то своими гранями “отражал”, усиливал или оттенял по контрасту стоящий в центре характер. В рассказе “О тараканах” принцип зеркального “отражения” характерен для построения большинства не только главных, но и второстепенных, даже самых незначительных и мимолетных персонажей и образов. “Двойники”, пары есть даже у портретов: в детстве Платон из озорства намазал патокой “портреты двух царей, одного – с бритым подбородком и баками,

другого – широколицего, с большою бородой” (Александра II и Александра III. – *Н.П.*) [14, с. 44].

Сам главный герой является ни чем иным, как карикатурным “зеркальным отражением” его кумира, англичанина-эксцентрика Лесли Мортон, которому Платон пытался безуспешно подражать своими чудачествами. Хозяин Платона, часовщик Ананий Тумпаков, имеет “двойника” и вечного оппонента, “скотского доктора” Софрона Беневоленского. Когда Ананий умер, в доме появились его родственницы: “Приехали две старухи: одна – толстая, с палкой, с пучком седых волос на подбородке и тряпичным носом; другая – длинная, с маленькой, несогласно кивающей головою, в очках...” [14, с. 66]. Новый хозяин Платона ювелир и фальшивомонетчик Эраст Паламидин по прозвищу Грек тоже имеет “пару” – такого же мошенника, красавца Агата. Даже Пушкин, о котором Платону рассказывает Агат, тут же приобретает своего пародийно-сниженного двойника – поэта Баркова. И Дворянский дом имеет, оказывается, карикатурное отражение в ... публичном доме.

Одна пара персонажей по ходу сюжета сменяется другой. Грека заменяет член шайки фальшивомонетчиков Кароль Покорский. Вместе с Агатом они травят Платона рахат-лукумом. При этом Покорский так характеризует свою жертву, подчеркивая лишний раз авторский прием: “Глуп, как двое” [14, с. 86]. Принцип “парности” проводится по всему рассказу, вплоть до конца. Перед смертью Платон встречает на площади двух лошадей и двух извозчиков – рыжебородого и с папиросой. И когда больному герою показалось, что монумент на площади окликнул его: “Куда, дурак?”, он подумал, что “ругаться должен бы не этот, а другой, который стоит перед домом Дворянского собрания” [14, с. 91].

Эта почти навязчивая взаимоотражаемость, парность образов и персонажей, вероятно, возникла у Горького бессознательно, интуитивно. Но у настоящего художника ничего случайного не бывает. Видимо, подобный принцип построения образной системы подчеркивал иллюзорность окружающей действительности, относительность всяких идей и “совершенных” истин, “сдвиг” во времени и пространстве, наконец, призрачность существования самого главного героя. Ведь в прологе к рассказу автор “назначил” Платона Еремина “двойником” умершего неизвестного человека, а в кратком эпилоге сам подверг их связь сомнению. «...Разумеется, – говорится в финале рассказа, – вполне возможно, что “нездешний” человек, умерший “на ходу”, – не тот, о котором я рассказывал...» [14, с. 92].

В связи с проблемой “двойника” следует также вспомнить пьесу Горького “Фальшивая монета”. Во второй редакции, над которой писатель начал

работать в том же 1924 г., появился новый персонаж – сумасшедший Лузгин. В финальной сцене он смотрится в зеркало и видит там своего двойника-врага, “фальшивого, как бес”, который “изуродовал” его жизнь и “оболгал всю правду!” [18, с. 537]. Принцип “двойничества”, зеркального “отражения” становится здесь одним из главных сюжетных ходов и выражает одну из основных идей этого сложного произведения. Как не вспомнить при этом о разглядывании себя в зеркале и ожесточенных спорах со своим отражением главного героя горьковской эпопеи “Жизнь Клима Самгина”!

Кстати, вполне возможно, что возобновление Горьким работы над “Фальшивой монетой” стало одним из толчков к созданию рассказа “О тараканах”. В обоих произведениях действие происходит в часовом магазине, главные их персонажи – часовщики, в том и другом орудуют фальшивомонетчики, а главное – в обоих исследуется и в который раз подвергается проверке мучительная и, видимо, неразрешимая для автора проблема соотношения правды и лжи, “возвышающего обмана” и “низких истин”. Как уже говорилось, в лирико-философском вступлении к рассказу “О тараканах” автор весьма едко иронизирует над всякими “совершенными истинами”, а в основной его части он показывает несостоятельность человека, живущего в мире “возвышающего обмана”, пытающегося уйти от кошмарной действительности в свои мечты и фантазии.

Возможно также, что основная художественная идея рассказа – уподобление жизни человека тараканьему существованию – родилась у Горького еще раньше под влиянием литературного опыта Е. Замятина. В небольшой, пронизанной авторской иронией сказочке Замятина “Бог”, которую Горький напечатал незадолго до революции в своем журнале “Летопись” (1916, № 4), весь мир был показан “глазами” таракана, с его запечной, тараканьей “точки зрения”.

Сквозная тема произведения Горького подчеркнута уже в названии. “Тараканий” мотив возникает с первых строк рассказа, в описании отраженных в воде озера звезд, которые “шевелились золотыми тараканами”, и проходит четким пунктиром по всему повествованию, многократно варьируясь и видоизменяясь. Сначала это реальные черные и рыжие тараканы, живущие в комнате героя, которых он вынужден бить резиновой подошвой. Позже Платон превратил ловлю тараканов в развлечение: смазывал патокой портреты царей, к которым прилипали эти насекомые.

Постепенно образ таракана становится все более фантастичным и обретает значение символа. Юный герой, чтобы изжить скуку повседневности, внести в свою жизнь яркость и разнообразие, попытался писать стихи. Но стихи не получались,

поэтому к каждой букве он начал пририсовывать лапки, ножки, усы, создавая целые ряды уродцев – то ли человечков, то ли тараканов. В конце рассказа смертельно больной герой сам все более уподобляется таракану. Бессмысленная, никому не заметная, нелепая смерть Платона, отравленного злыми людьми и выброшенного равнодушным извозчиком околевать в снежном сугробе – без просветления, без покаяния – довершает это сходство.

Здесь опять вспоминается неоконченный роман Горького “Жизнь Клима Самгина”. Интересно отметить, что в одном из вариантов финала, в котором описывается смерть главного героя во время народной демонстрации, его гибель также соотносится с уничтожением вредного насекомого. “Уйди! Уйди, с дороги, таракан. И-эх, таракан!”, – кричал Самгину идущий навстречу мужик. Потом он “отставил ногу назад <...> размахнулся ею и ударил Самгина в живот...” [19, с. 587].

Символичность этого образа и некоторых других (например, “жидких глаз” часовщика Анания) усиливается благодаря музыкальному принципу их развития. Возникнув впервые в тексте, они появляются в нем снова и снова, развиваются, варьируются, обогащаются новыми обертонами и проходят сквозь все произведение, как музыкальный лейтмотив. Символисты возвели музыкальный принцип построения образов в эстетический закон. Затем он перекочевал в прозу неореалистов. Например, у превосходного стилиста Е. Замятина выделение яркой черты, детали и ее многократное вариативное повторение стало одним из главных приемов создания смысловой доминанты образа.

Как мы видели, в рассказе “О тараканах” Горький также пользуется этим принципом. Стремление писателя к музыкальности построения системы образов косвенно подтверждается его собственными высказываниями. Например, ознакомившись с последними произведениями К. Федина, Горький писал ему в начале 1926 г.: «...работа над языком, над формой – цель всей жизни художника. Не хочу говорить комплиментов, но уже “Наровчатская хроника” звучит у Вас по-новому. Шопен “Тишины”, “Сада”, Скрябин некоторых страниц романа “Гор<ода> и годы” как будто уступает место Глинке и Мусоргскому. Сей последний особенно, как мне кажется, – нужен Вам. <...> Художнику слова вообще следует внимательно слушать музыку, это – так!» [15, с. 503–504].

Темноту ума, неясность мышления, спутанность моральных представлений и неразбериху чувств главного героя рассказа “О тараканах” Горький изображает, кроме всего прочего, и через его восприятие времени и пространства. Бесконечно летящее время и раздвинутое, почти кос-

мическое пространство пролога находится в контрастном противоречии с их изображением в основной части рассказа. Время здесь прихотливо скачет, фантастически оживает, корчит рожи и поет на разные голоса. Думается, не случайно писатель сделал главного героя часовых дел мастером. Время как будто материализуется и оживает в многочисленных часах, стоявших и висевших в мастерской: “...слова не заглушали разнозвучного непрерывного чмокания и чавкания многочисленных маятников, скользивших по стенам маленького сумрачного магазина, чавкая время” [14, с. 46]. Часы “чавкали” и глотали время. Платон нарочно заводил часы так, чтобы все они показывали разное, нереальное, неточное время: “Чмокали, такали, чавкали маятники; по круглым рожицам часов незаметно передвигались черные усы стрелок, звенели и гудели боевые пружины, куковали две кукушки, разнозвучно отсчитывая семь, иногда восемь и даже девять...” [14, с. 48]. Отметим, кстати, как искусно Горький вводит здесь связанную с принципом музыкальности звукопись словом, которой широко пользовались в своих стихах и в прозе символисты и неореалисты (А. Блок, А. Белый, А. Ремизов, Е. Замятин и др.).

Столь же прихотливо и изменчиво ведет себя в мире Платона Еремина окружающее пространство, искривленное и сжатое пределами его тараканьего восприятия мира. Пространство это сужено в детстве героя до каморки под лестницей, потом ограничено маленькой часовой мастерской и до конца рассказа не выходит за пределы глухих заснеженных улиц города, на одной из которых Платону суждено умереть.

При изображении сдвинутого, деформированного, колеблющегося пространства Горький также пользуется модернистскими приемами. Свои ярко импрессионистичные, замечательно искусные описания он, правда, всегда старается мотивировать реалистически: то особыми условиями восприятия героя, то его психофизиологическим состоянием. Вот, например, как дается картина городской жизни, которую наблюдает Платон из своей мастерской: “Сквозь старые, мутноватые стекла окна и двери жизнь на улице казалась настоящей, фигуры людей теряли правильность форм, расплывались, как тени, ползли, точно облака, медноголовая команда пожарных почему-то свертывалась в огромные быстрые комья, а лошади извозчиков, наоборот, вытягивались, становясь длиннее, чем они были. Когда же шли солдаты – как будто двигалась гребенка зубцами вверх и вычесывала из воздуха солнце, лучи его приставали к штыкам серебряными клочьями” [14, с. 48–49]. А вот восприятие смертельно больным героем пространства публичного дома, в который его приводит мошенник Агат: «Коричневая стена перед ним раздалась, распахнулась, как

шуба, из нее обнажилась девица, подхватила Платона под руку и повела его куда-то <...> навстречу “Дунайским волнам”; волны раскачивали пол, выгибая и проваливая шашки паркета на полу; совсем как в Дворянском доме, качались разноцветные девицы, черные мужчины; по стене над пианино и лысой головой тапера прыгала желтая, голая женщина с бубном» [14, с. 87].

Вообще, по мнению современного горьковед, «мотив “необыкновенного” в “Рассказах 1922–1924 годов”, практически не исследованный учеными, непосредственно связан с темой и идеей всей книги и является в ней основным, так как повторяется внутри отдельных рассказов, переходит из одного произведения в другое в разных вариациях, способствует развитию повествования и выражению идейной глубины отдельных образов» [20, с. 15]. Сказанное в полной мере относится и к примыкающему к этой книге рассказу “О тараканах”, в котором идея “необыкновенного”, как и многие другие горьковские “истины”, подвергается ироническому снижению, пародированию, переосмыслению и переоценке. По контрасту вспоминается другое произведение Горького этого времени – “Рассказ о необыкновенном”, в котором автор упорно отстаивал необходимость существования в жизни чего-то необычного, чудесного, утверждал его высокую ценность и защищал от посягательств разных “упростителей” (см. [12, с. 27–31]). В рассказе “О тараканах” стремление Платона Еремина ко всему необыкновенному приобретает уродливые формы глупых чудачеств и подводит его к опасной черте: он готов войти в шайку фальшивомонетчиков и участвовать в преступном ремесле. В конце концов именно погоня за необыкновенным стала причиной его бесславной гибели.

Как уже говорилось, Горький рассматривал свои рассказы начала 1920-х годов как подготовку к будущей работе над романом “Жизнь Клима Самгина”. На внутреннюю связь рассказа “О тараканах” с этим романом указывает, кроме всего прочего, и такая мелкая, на первый взгляд, деталь, как скрытое цитирование в рассказе изречения Ф. Шиллера “Любовь и голод правят миром”, которое затем будет неоднократно использовано в “Климе Самгине”.

Особый интерес Горького к данному изречению был вызван его напряженными размышлениями о кризисном состоянии культуры в послевоенной Европе. В основе культурологической концепции Горького лежала довольно распространенная в то время среди интеллектуальной элиты идея перерождения живой, одухотворенной, творческой культуры в омертвевшую, механическую, порочную цивилизацию. С наибольшей силой выраженная в книге О. Шпенглера “Закат Европы” (1918), она была подхвачена и

развита в трудах европейских и русских философов, в статьях и книгах Н. Бердяева, А. Белого, Вяч. Иванова, А. Блока и др.

Горький познакомился с теорией Шпенглера в начале 1920-х годов. Русский перевод “Заката Европы” (М.: Пг., 1923) с пометами Горького сохранился в его личной библиотеке. Он далеко не во всем был согласен с немецким философом. Цитата из стихотворения Шиллера “Мудрецы” имела для писателя ключевое значение и помогла ему сформулировать свой взгляд на проблему противостояния культуры и цивилизации в современном мире. В те же дни, когда Горький начал работать над рассказом “О тараканах”, он размышлял в одном из писем: «“Любовь и голод правят миром”, – указал Шиллер два рычага, неустанно поднимающих нас на какую-то высоту. Но там, где правит голод, – экономия, политика и все то, угнетающее нас всех, что заключено в понятие “цивилизация”, там же, где правит любовь, – возникает и развивается жизнь духа – “культура”» [21].

В рассказе “О тараканах”, казалось бы, весьма далеко от философствований на подобные темы, эти раздумья писателя также нашли свое косвенное отражение. Но здесь они пародийно снижены и заметно окрашены авторской иронией и юмором. А отправной точкой для авторских сентенций служат ... певчие птицы, которых необходимо держать в голоде, чтобы заставить петь. “Ибо птицы, – замечает автор, – прославляют богов земли и неба только с голода, свои же свободные песни поют ради любви, так же, как и другие честные художники” [14, с. 40].

Размышления о культуре и цивилизации, о подлинном, свободном либо продажном искусстве не только не перестают волновать Горького в последующие годы, но даже обостряются в связи с началом работы над романом “Жизнь Клима Самгина”. В этом он сам признался в письме от 15 марта 1926 г. писателю С. Григорьеву: “Жили мы – и живем до сего дня инстинктом голода, откуда истекло все, именуемое цивилизацией, инстинктом любви, создавшим все, что мы зовем культурой, и вот находимся накануне возникновения третьего инстинкта, который неизбежно должен возникнуть на почве всех наших трагических разочарований. <...> Это одна из тем моего романа, над коим сижу” [15, с. 135].

Добавим, что в самом романе Клим Самгин повторяет по разным поводам слова Шиллера целых три раза. Во второй части романа, опираясь на ту же цитату, он намеренно грубо разъясняет Варваре свое понимание движущих рычагов жизни: «“Любовь и голод правят миром”, и мы все выполняем повеления этих двух основных сил. Искусство пытается прикрасить зоологические требования инстинкта пола, наука помогает удо-

влетворить запросы желудка, вот и – все» [22, с. 120].

В фантастическом рассказе “Превращение” Ф. Кафки герой прямо “на глазах” изумленного читателя превращается в большого жука. Он имеет внешний вид, тело жука, но при этом сохраняет человеческую способность мыслить, чувствовать и страдать. Платон Еремин, в отличие от героя Кафки, до конца остается человеком. Но в его отношении к враждебной и непонятной действительности, в образе его спутанных и смутных мыслей и чувств, даже в восприятии им окружающего пространства есть что-то тараканье. Особенно ярко это сходство проявляется в конце рассказа, когда смертельно отравленный герой мечется по городу, натываясь на предметы, стены домов и заборы улиц: “В спину холодно светила луна, тяжелая вязкая тень путалась под ногами, мешая идти, и все кружилось: дома, связанные заборами, ошмыганные ветром веники деревьев; стеною вставала огромная льдина неба в мелких трещинках звезд, Платон всползал на небо и, соскальзывая с него, как таракан со стекла, упирался руками, лбом в шаткие стены домов, покрытые инеем...” [14, с. 88].

Хотя в рассказе Горького иная, фантастическая реальность только брезжит, чуть просвечивает сквозь плотную, густую обыденность и пошлость окружающей жизни, многие современники отмечали в связи с его появлением “уклон” писателя в сторону фантастики, “сдвиг с бытового плана” [14, с. 491]. Например, бельгийский писатель Ф. Элленс, прочитав новый рассказ Горького, писал ему: «Ваши “Тараканы” <...> мне необыкновенно понравились. В них, в сжатом виде, сосредоточено все, за что я люблю Ваше творчество, такое человеческое. В этот фантастический рассказ Вы, по обыкновению, вложили много от себя, от своего мироощущения, от своей утонченности чувств! Мне нравится то, что поэт вторгается в область прозаика. В этом фантастическом рассказе поэзия бьет через край. <...> Что мне также нравится в этом маленьком романе, это особый юмор, не “интеллектуальный”, как у англичан, а “душевный”, если можно так выразиться, без горечи, но все же с легким оттенком меланхолии, которая как бы озарена легкой улыбкой» [23, с. 100].

Действительно, в начале 1920-х годов Горького чрезвычайно волновала проблема фантастики в литературе. Он полагал, что сама неустоявшаяся жизнь, ее сложность требует от художника обращения к фантастическим сюжетам и иным средствам изображения. В 1925 г. он писал К. Федину, посылая для публикации рассказ “О тараканах”: “... ведь писатель-то ныне работает с материалом, который зыблется, изменяется, фантастически соединяя в себе красное с черным и

белым <...> И современное искусство слова еще не настолько мощно и всевластно, чтоб преодолеть эту сложность бытия, где правда с неправдою танцуют весьма запутанный и мрачный танец” [15, с. 497]. При этом Горький приветствовал не всякую фантастику. По мнению писателя, она должна была вырастать из фантастичности самой русской современной жизни и психологии человека, чтобы “обнаружить ирреальное, полужантасическое, дьявольски русское во всей его полноте” [15, с. 387].

В Московском музее А.М. Горького сохранился рисунок сына писателя Максима (он был очень оригинальным и талантливым художником) “Паук”. На рисунке изображен холодный ледяной вечер, мимо глухого забора по пустынной улице идет человек в пальто, а рядом с ним ковыляет на тонких паучьих лапах фантастическое то ли животное, то ли насекомое с туловищем таракана и кошачьей мордой. Он датируется 1923–1924 годами и по своей тональности весьма близок рассказу “О тараканах”. Исследователям еще предстоит выяснить, является ли рисунок своеобразной художественной реакцией на произведение Горького или же, наоборот, писатель при его создании вдохновился работой сына.

Как и в других произведениях той поры, Горький в своем рассказе экспериментировал, искал новые художественные приемы, пытался выработать новую форму и чувствовал себя при этом отнюдь не мэтром, задающим тон молодым литераторам, а скорее учеником, которому предстоит многому научиться заново. Посылая его в Россию для публикации, маститый писатель скромно спрашивал молодого К. Федина: «Как Вы и Груздев цените этот рассказ? Мне было бы весьма интересно – и полезно – знать, мерцает ли в нем нечто не “от Горького”? Это – серьезный вопрос для меня» [15, с. 503]. Сходство главного героя Горького с домашним насекомым было слишком очевидным. Федин в ответном письме заметил это, но в то же время, как и Ф. Элленс, подчеркнул человеческое, гуманное звучание образа: «Ваш герой в рассказе “О тараканах” положительно настоящий герой! Все дело в том, кажется мне, что он вызывает сострадание. Что ж из того, что он – “таракан”. Меня, например, с моею жалостью, хватит на многих “тараканов”» [15, с. 506].

Так или иначе, с помощью новых художественных средств, искусно синтезируя и “переплавляя” в нечто иное приемы символистского и импрессионистического искусства, Горький сумел воссоздать запутанный и прихотливый внутренний мир и психологию человека-“таракана”, который в эти годы пришел на смену его Буревестнику и Человеку с большой буквы. Но, как и прежде, писатель отстаивает свои лозунги о внимании к человеку, о его достоинстве и особом на-

значении в мире. Несмотря на все потрясения и разочарования Горького, человек, в каком бы уродливом обличье и виде он ни предстал взору писателя, не утратил для него своей ценности, не перестал “мучительно” интересоваться его.

Горький начала 1920-х годов не порывает с реализмом, но существенно обновляет свой метод новыми приемами письма и организации образной структуры текста. Многие художественные приобретения и открытия тех лет писатель затем с успехом использовал в работе над своим итоговым произведением – романом “Жизнь Клима Самгина”.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Горький М. Полн. собр. соч. В 25 т. Т. 17. М., 1973.
2. Андреева М.Ф. Переписка. Воспоминания. Статьи. Документы. М., 1968.
3. Публицистика М. Горького в контексте истории. М., 2007.
4. Берберова Н. Курсив мой: Автобиография. М., 1996.
5. С двух берегов: Русская литература XX века в России и за рубежом. М., 2002.
6. Архив А.М. Горького. Т. 9. М., 1966.
7. Архив А.М. Горького. Т. 15. М., 1995.
8. Чуковский К. Две души М. Горького. Л., 1924.
9. Литература русского зарубежья: 1920–1940. Вып. 3. М., 2004.
10. Россия. 1924. № 1.
11. Россия. 1924. № 2.
12. Примочкина Н.Н. Писатель и власть. 2-е изд., доп. М., 1998.
13. На литературном посту. 1927. № 20.
14. Горький М. Полн. собр. соч. В 25 т. Т. 18. М., 1973.
15. Литературное наследство. Т. 70. М., 1963.
16. Молодая гвардия. 1925. № 10–11.
17. Архив А.М. Горького. Т. 10. Кн. 2. М., 1965.
18. Горький М. Полн. собр. соч. В 25 т. Т. 13. М., 1972.
19. Горький М. Полн. собр. соч. В 25 т. Т. 24. М., 1975.
20. Селезнева М.А. Поэтика характеров в “Рассказах 1922–1924 годов” М. Горького. Автореф. ... канд. дисс. Тамбов, 2006.
21. Архив А.М. Горького ИМЛИ РАН. ПГ-рл 16-39-1.
22. Горький М. Полн. собр. соч. В 25 т. Т. 22. М., 1974.
23. Архив А.М. Горького. Т. 8. М., 1960.