

Н. А. ХРЕНОВ

ДЕСАКРАЛИЗАЦИЯ РУССКОЙ РЕВОЛЮЦИИ: ОТ ГУСТАВА ЛЕБОНА К МАКСИМУ ГОРЬКОМУ

В статье предпринята попытка соотнести один из самых неосвоенных романов в отечественной литературе – роман М. Горького «Жизнь Клима Самгина» – с теми процессами десакрализации революции 1917 года, которые начали разворачиваться в русском искусстве в последние десятилетия прошлого века. Автор убежден, что та сакральная аура, которая сопровождала восприятие революции и определяла ее изображение в искусстве, оказывалась барьером для понимания идей, лежащих в основе романа Горького. Процесс десакрализации революции изменил отношение к роману. Так началось его освоение в кинематографе. Автор показывает, что, по сути дела, М. Горький именно в этом своем романе, трудную судьбу которого сам и предсказал, оказался у истоков десакрализации революции, ставшей основой коллективной идентичности.

Ключевые слова: *Русская революция, Лебон, масса, элита, разинщина, интеллигенция, миф, Апокалипсис, большевизм, анархия, империя, сакрализация, десакрализация, «лишние люди», психологический роман, авантурный роман, внутренний монолог, вождь, смута, культурный герой, архетип, хилиазм, «смерть» романа, герой, антигерой.*

Намерение поразмышлять о Максиме Горьком было спровоцировано недавним юбилеем писателя, а также появлением в последние десятилетия книг, посвященных его творчеству, личности и судьбе. В них обсуждались и те факты из биографии писателя, которые до определенных пор оставались неизвестными. Однако в творчестве Горького все еще имеется произведение, которое дли-

тельное время оставалось на периферии внимания. Это его последний роман «Жизнь Клима Самгина». Но сегодня уже невозможно сказать, что идеи данного произведения не освоены, поскольку в конце 1980-х годов по Центральному телевидению был показан многосерийный фильм на его основе. В данной статье мы будем обращаться и к этой первой попытке экранизации романа Горького. Он был воспроизведен в 14 сериях. Это телевизионное прочтение романа приняли не все. Можно даже выразиться еще точнее: не все его поняли. Но в данной статье нам хотелось бы показать, что экранизация была принципиальной, ведь она выражала новое отношение к революции, а именно ее десакрализацию. В свете этого нового процесса хотелось бы проанализировать роман и объяснить, почему на протяжении почти столетия он оказывался невостребованным.

1

При чтении романа невозможно не обратить внимание на то, что в нем постоянно упоминаются имена модных и популярных в начале XX века философов, поэтов и литераторов, как отечественных, так и зарубежных. Среди них В. Брюсов, М. Арцыбашев, Н. Михайловский, Д. Мережковский, Н. Бердяев, О. Вейнингер, Ф. Ницше, Ги де Мопассан, М. Метерлинк и многие другие. Среди упомянутых имен в романе, который сам писатель первоначально называл почему-то повестью, присутствует и имя Г. Лебона. Его сочинение вместе с книгами К. Маркса и Ф. Энгельса находится у убитой Марины Зотовой, знакомой героя романа. Это французский социолог и публицист, автор нескольких работ, которые были переведены и изданы в России еще до революции (Лебон 1898), а ныне снова издаются и переиздаются (Он же 1995). По сей день трудно определенно сказать, к какому из существующих научных направлений относятся его труды, прежде всего книга «Психология народов и масс». Одни считают, что это проблематика социологии, другие – психологии. Сам он назвал новую науку «психологией масс». Сегодня точнее было бы это направление отнести к социальной психологии. Следует отдать должное французскому мыслителю. Тот тезис, который в романе Горького произносит главный герой, а именно: «Героем времени постепенно становится толпа, масса» (Горький 1934, т. 2: 459), Лебон не только первым провозгласил, но и первым обосновал, высказав и то, что отныне так будет всегда. Представив морфологию массы, он попытался прогнозировать последующую историю. Но герой Горького не просто

произносит лебоновский тезис. Русский классик показал, как масса душит героя, растаптывает его и устремляется дальше, оставив после себя его труп. Все это режиссер фильма продемонстрирует в последней серии, при этом еще и снабдит изображение образами Босха, картины которого Клим Самгин когда-то видел в музее.

Появление массы в истории М. Горький изобразил как стихийное бедствие, как землетрясение, после которого становится очевидно, что все представления об истории, предшествующие русским революциям, в которых и начала проявлять себя масса, оказываются неадекватными. Но что означает утверждение, что отныне героем истории становится масса? А то, что всегда претендовавшая на эту роль элита утрачивает свое значение, уходит в тень истории. Это означает, что все предшествующие представления об истории радикально изменяются. Проблемой становится не только масса, но и элита. Процесс этот весьма болезненный. Таким он оказался для России, культуру которой невозможно представить без общественной прослойки, которая и есть интеллигенция, уникальное духовное образование, призванное утверждать такие ценности, как совесть, справедливость, порядочность, долг, ответственность, гуманность и т. д.

Пожалуй, русская интеллигенция – уникальное образование, не существующее в других странах, и без понимания того, что происходило и происходит в России с интеллигенцией по сей день, трудно вообще анализировать строение русской культуры. В этом, конечно, отдавал себе отчет и М. Горький. Будучи свидетелем того, как закончились революция и Гражданская война и каким образом в стране устанавливается диктатура Сталина, он в своем романе возвращается к исходной точке трагедии интеллигенции, трагедии российской элиты, а вообще – и трагедии страны. Его интересует момент в истории, связанный с распадом некогда мощной империи. Действие романа показывает движение к революции октября 1917 года, но сама эта революция в нем не изображается. Запомним это весьма любопытное обстоятельство. Почему писатель отказывается от изображения собственно революции в тот момент, когда литература в России в 20-е и 30-е годы XX века только об этом и говорит? Чуть позже мы постараемся ответить на этот вопрос. Действие романа начинается в 70-е годы XIX века. Все попадающие в поле зрения М. Горького люди – «ангелы революции». Они ее предчувствуют, замышляют и, рискуя своими жизнями, стараются ее приблизить, но парадокс в том, что начавшееся безумие делает

целую «прослойку» лишней. Исторический процесс начинает развиваться по какой-то иррациональной и, можно сказать, по лебонской логике. Не случайно в фильме В. Титова почти все эти «революционеры» одеты в белоснежные костюмы. Это – праведники. Но все они окажутся жертвами революции.

Режиссер знает, что по отношению к интеллигенции Горький весьма критичен. Но многое в романе возникает помимо воли автора. Да, это последнее поколение уйдет в историю, а все, что задумано его представителями, произойдет уже без них и совсем не так, как они предполагали. Катастрофа свершилась еще до главной катастрофы, т. е. революции, ведь роман заканчивается началом Февральской революции. Конечно, в романе писатель обошел непосредственно и революцию, и период после нее, когда представителей интеллигенции снова начали отправлять в эмиграцию, а позднее в лагеря и расстреливать, как расстреливали еще до революции. Иначе и быть не могло, ведь процесс, начавшийся в последних десятилетиях XIX века, не только не закончился, но еще и не достиг апогея, какого он достигнет уже после смерти писателя, в 1937 году. Но даже то, что он сделал, ограничиваясь предреволюционной эпохой, уже позволяет прийти к выводу: писатель отдавал себе отчет в сущности трагедии интеллигенции и, следовательно, уже в какой-то степени пророчил последующие акты трагедии.

Данный роман Горького не был востребован десятилетиями. Его плохо издавали, не экранизировали, хотя к другим произведениям писателя обращались часто. О невостребованности романа говорит, например, такой факт. Когда съемочная группа обратилась в Институт мировой литературы им. А. М. Горького, чтобы он выделил из среды филологов и горьковедов консультанта, ответ был прост: нет специалистов. В это трудно поверить. Сам Горький, однако, ситуацию предсказал, назвав среди критиков своего романа «рассерженных академиков». Сегодня причина такой невостребованности все более очевидна. В фильме В. Титова же впервые получила выражение та трактовка изображенного автором, которая до 1988 года была невозможной. Чтобы ощутить кинематографическое прочтение романа, которое вообще-то подразумевалось и самим писателем, необходимо иметь в виду не только смысл его кинематографического прочтения, но и замысел самого Горького.

Мы не случайно начали размышления с Г. Лебона, а именно с психологии массы. Ведь отношения интеллигенции, с одной стороны, с властью, а с другой – с массой становятся и в романе, и в

фильме основным предметом осмысления. Но вернемся к социальной психологии. С приходом к власти И. В. Сталина социально-психологические исследования постепенно сходят на нет, ведь они диктовали необходимость фиксировать психологическое состояние общества как самостоятельного организма. Хоть большевики и утверждали, что масса есть двигатель истории, но, во-первых, они сами стремились быть подобным двигателем, будучи убеждены в том, что историю можно направлять и контролировать и не выпускать при этом руль. Во-вторых, большевики скрывали правду о революции, в частности, о поведении в революции масс, которые сдать экзамены на «двигатель истории» могли не всегда, ибо в их сознании рациональное отступало перед иррациональным, а это приводило к анархии и насилию.

В реальности революция развертывалась и как традиционный в России бунт, который иногда называли «разиновщиной», а иногда «пугачевщиной». Так, после дискуссии о драке под окнами генерал-губернатора, в которой погибли люди, Клим Самгин размышляет: «Теперь, после жалобных слов Брагина, он понял, что чувство удовлетворения, испытанное им после демонстрации, именно тем и вызвано: вождей – нет, партии социалистов никакой роли не играют в движении рабочих, интеллигенты, участники демонстрации, – благодущные люди, которым литература привила с детства любовь к народу» (Горький 1934, т. 2: 504). Некоторые отреагировали на это как на начало пугачевщины, которая, конечно же, пугала. Вот другое суждение Самгина: «Было уже довольно много людей, у которых вчерашняя “любовь к народу” заметно сменялась страхом перед народом» (Там же: 505).

В романе описан испуг Самгина, который он испытал на пристани в Нижнем Новгороде, столкнувшись с наглым грузчиком в красной рубахе. Но нечто подобное он ощутил и при встрече с пассажиром из третьего класса, а также с приказчиком на пристани в Самаре: «У всех этих людей были такие же насмешливые глаза, как у грузчика, и такая же дерзкая готовность сказать или сделать неприятное» (Там же: 235). В. Титов в фильме мимо этих персонажей не прошел. Но этот нарастающий бунт, в том числе и против «благородных», в шестой серии он выразил в образе дерзкого печника, командующего разграблением хлебного амбара в деревне, в которую приезжает Самгин. Еще немного – и такие персонажи поведут массу сжигать и уничтожать дворянские усадьбы. Апогей анархии показан в девятой серии фильма, когда на идущих с гробом Туро-

боева нападают уличные мятежники и завязывается драка. Друзья Туробоева – все эти «ангелы революции» – не способны защититься. Конфликт разрешается каким-то другим анархистом, который внезапно появляется на той же улице.

Не случайно страх перед пугачевщиной преследует Самгина, и он все время к этому возвращается. «Революция силами дикарей. Безумие, какого никогда не знало человечество. Казацкая мечта. Разин, Пугачев – казаки, они шли против Москвы, как государственной организации, которая стесняла их анархическое своеволие» (Горький 1934, т. 2: 413). Еще до революции 1917 года Клим Самгин размышляет: «В XX столетии пугачевщина едва ли возможна, даже в нашей крестьянской стране. Но всегда нужно ожидать худшего и торопиться с делом объединения всех передовых сил страны. Россия нуждается не в революции, а в реформах» (Там же: 472). Но этот здравый смысл не сработал, а разиновщина оказалась реальной. Вот ведь в чем состоит причина того, что роман не пропагандировался и оставался самым неизвестным произведением Горького. Однако, став реальностью, разиновщина вызвала к жизни и вождей, но уже иного плана, чем это представлялось, и не из той среды, к которой относятся герои романа.

Сегодня очевидно, что в революции было много иррационального, и идеализировать ее, а тем более ограничивать себя большевистской интерпретацией ее смысла, что всегда имело место, явно не приходится. Вот здесь-то еще раз приходится вспомнить суждение Г. Лебона о психологии массы, способной не только на разрушительные действия, на чем поставил акцент единомышленник Лебона С. Сигеле, автор сочинения «Преступная толпа», но и на героические действия. Те исторические процессы, что следовали за изданием этого произведения во Франции, как и за изданием его в России, лишь выявили актуальность высказанных в нем идей, подтвердив положения ученого. Какое-то время в России книга была забыта, но не потому, что выраженные в ней идеи оказались ложными, а потому, что они могли послужить ключом к пониманию происходящего в постреволюционной жизни. Запрет на психологию масс уже в «культуре Два», т. е. в сталинский период, объясняется невозможностью рассматривать общество, а следовательно, опять же массу как нечто самостоятельное по отношению к государству, что может привести к совсем крамольному выводу: раз допускаем, что общество – самостоятельная стихия, то она может проявляться и как самостоятельная и критическая по отношению

к государству, власти, главе государства, что эта самая пугачевщина и демонстрирует.

Тем не менее до эпохи социалистического классицизма (терминология А. Синявского) интерес к психологии масс даже в России расширялся и можно утверждать, что имела место история становления этого научного направления. В качестве иллюстрации сошлемся на сочинение Н. Михайловского «Герои и толпа», появившееся в 1882 году (Михайловский 1998), или на опубликованную в России еще в 1920-е годы статью В. Райха, немецкого психолога, автора исследования о психологии масс в эпоху фашизма (Райх 1997). Понятие «фашизм» позднее будет наполнено тем, что возвращает нас к варварским эпохам. Горький, естественно, его не употребляет, но от его внимания не ускользает черносотенное движение в России.

Мы столь подробно обсуждаем идеи Г. Лебона потому, что в романе М. Горького не только детально описана биография героя и получила выражение его внутренняя речь, часто не совпадающая с его вербальными высказываниями (что вообще-то характерно для самого писателя, которому с рубежа 20–30-х годов приходилось в общении и в переписке тщательно выбирать слова и осторожно высказываться), но и проанализирована стихия толпы, которая то втягивает в себя героя помимо его воли на улицах столиц, то выталкивает, диктуя восприятие им себя как чужого, что становится пружиной постоянной рефлексии героя не только о происходящем, но и о себе и своих поступках. «В этот вечер тщательно, со всей доступной ему объективностью, прощупав, пересмотрев все впечатления последних лет, Самгин почувствовал себя так совершенно одиноким человеком, таким чужим всем людям, что даже испытал тоскливую боль, крепко сжавшую в нем что-то очень чувствительное» (Горький 1934, т. 1: 322). В конце концов Самгин испытывает страх перед толпой («После Ходынки и случая у манежа Самгин особенно избегал скопления людей, даже публика в фойе театров была неприятна ему: он инстинктивно держался ближе к дверям, а на улицах, видя толпу зрителей вокруг какого-то несчастья или скандала, брезгливо обходил людей стороной») (Там же: 260).

Но это то, что касается толпы. То же самое герой ощущает, оказываясь не по своей воле в центре возбужденной и рассредоточенной массы. Его окружают персонажи, придерживающиеся разных взглядов, разных партийных убеждений, а то и просто сыщики, агенты охранки (например, квартирант Митрофанов, который ис-

поведется Самгину, сообщая, что служит в охранке). Что касается другого агента охраны – Никоновой, то она вообще является любовницей Самгина. Каждый из окружающих втягивает его в нарастающую и расширяющуюся смуту. У Горького герой и в самом деле получился чужим и одиноким, и потому мог бы заинтересовать экзистенциалистов.

Но нам важно разгадать задуманную М. Горьким конструкцию романа, а она заслуживает самого пристального внимания. С одной стороны, писатель здесь предстает продолжателем русского классического романа XIX века, что предполагает: в центре повествования должен стоять именно герой, неважно, действующий он или созерцающий, или «лишний» человек. Эту традицию классик, кажется, соблюдает. Во-первых, он много внимания уделяет детству героя и его переживаниям. Юный Клим весьма честолобив. Он хотел, чтобы его выделяли из числа сверстников, любили, но сам он сохранял дистанцию по отношению к окружающим. Ну просто психология будущего вождя по З. Фрейду! Однако следует сказать, что даже здесь, пожалуй, центральным эпизодом оказывается катастрофа – смерть его сверстника Бориса. Потом по ходу романа таких катастроф с другими друзьями детства Клина будет предостаточно. Еще ничего не свершив, они все обречены. Это и эпизод с колоколом, когда погибает крестьянин, и Ходынка, и события 1905 года. Кто-то закончит жизнь самоубийством (например, сообщается об эпидемии самоубийств в России – только в Москве покончили с собой 1422 человека), кто-то умрет в тюрьме или по дороге на каторгу, кого-то расстреляют во время революции 1905 года. Но, собственно, точно так же закончится и жизнь самого Клина Самгина. Уже в первых кадрах фильма режиссер показывает окровавленное лицо Самгина, предвосхищая финал рассказанной Горьким истории. Поэтому все изображаемое им можно выразить одной фразой героя: «Революция нужна для того, чтобы уничтожить революционеров». Но парадокс заключается в том, что это уничтожение, а точнее, жертвоприношение, в романе происходит еще до самой главной революции – революции 1917 года.

В книге не случайно иногда вспоминается традиция представлять литературного героя «лишним» человеком. В какой-то степени Клим Самгин – тоже «лишний» человек. В России «лишними» оказывались не только разночинцы, но даже дворяне и купцы. Так, знакомый Самгина Лютов, который покончит с собой в Париже, подписывается «Московский, первой гильдии, лишний человек».

По этому поводу Самгин говорит Макарову: «Россия, как ты знаешь, изобилует лишними людьми. Были из дворян лишние, те каялись, вот – явились кающиеся купцы» (Горький 1947, т. 4: 36). Так что в данном случае М. Горький продолжает литературную традицию XIX века. Да и как не продолжать, если «лишних» людей в России на рубеже XIX–XX веков стало еще больше, что и оказывается причиной уже не индивидуального бунта, а массового взрыва. Вот, например, герой романа рассуждает о новых «лишних» людях как реальности именно XX века: «У него незаметно сложилось странное впечатление: в России бесчисленно много лишних людей, которые не знают, что им делать, а, может быть, не хотят ничего делать. Они сидят и лежат на пароходных пристанях, на станциях железных дорог, сидят на берегах рек и над морем, как за столом, и все они чего-то ждут» (Там же: 244). Скоро их энергия найдет применение в пугачевщине.

Конечно, все эти увиденные писателем «лишние» люди – уже не те, которых описывали классики XIX века. Это не отдельные личности, а масса. Масса, требующая изживания своей витальности. В какой-то степени В. Кожин, которого цитирует П. Басинский в книге о Горьком, прав, утверждая, что российская жизнь перед революцией свидетельствовала не об угасании жизненной энергии, а о ее избыточности, и это могло быть причиной революционного взрыва. Сказанное особенно ощущается в сценах с экзальтированным купцом-анархистом Лютовым, которому, кажется, хотя он и купец, некуда приложить свою силу. В романе часто появляется отчим Самгина – предприниматель Варавка. Он постоянно при деле, устраивает сделки, строит дома, покупает и продает недвижимость. Его бурная деятельность – ничто по сравнению с революцией как роком, а он неумолим. Никакое созидание не способно противостоять нарастающей разрушительной стихии революции, которая, точно рок, подчиняет себе людей и набирает силу. С этой точки зрения роман М. Горького можно прочесть как повествование о «гибели страны, которая не справилась с избытком собственной мощи» (Басинский 2005: 69). Вместе с тем важно отметить в романе и то, чего в литературе XIX века, пожалуй, не было. Да, Клим Самгин, конечно, тоже «лишний» человек. Но «лишний» он потому, что возникла уже совершенно иная ситуация, когда все в истории пришло в движение. Появилось множество людей, претендующих на статус героя. Но в конечном счете мало кому удастся самореализоваться. Возникает терроризм, организу-

ются революционные кружки, происходят аресты, ссылки, обыски, каторга, убийства представителей власти, самоубийства, эмиграция. Хозяином положения становится ее величество масса. А масса, как утверждает Г. Лебон, не приемлет инакомыслящих. Самгин – не «лишний», он – инакомыслящий: ничто не может избежать его критического взгляда.

В ситуации смуты, когда личность растворяется в массе, сохранить критическое восприятие жизни невозможно. В толпе и в массе критическое восприятие в результате магнетизма толпы притупляется. Но, сохраняя критическое восприятие по отношению к мелькающим, как в калейдоскопе, событиям, Самгин перестает быть действующим лицом, становясь лишь очевидцем, зрителем, хотя ему это плохо удается. Здесь важно учесть и то, что он, кроме всего прочего, репортер, журналист, пишет для периодических журналов. В 13-й серии фильма Дронов предлагает Самгину издавать газету, и он уже представил себя главным редактором большой газеты. Вот и еще объяснение тому, почему герой все время оказывается свидетелем разворачивающихся событий, просто созерцая происходящее, избегая того, чтобы ввязываться в конфликт и быть избитым.

Поскольку постоянно рефлексировавший, но не действующий Клим Самгин становится главным героем романа, причем так и не примкнувшим ни к одному движению, кружку, партии, системе идей, то это обстоятельство порождает особое отношение к роману Горького, создает его загадочную ауру, словно писатель что-то в нем зашифровал, и, следовательно, необходимо это разгадать, расшифровать. Собственно, эту неразгаданность констатируют не только критики, но и окружающие Самгина персонажи. В этом и в самом деле есть какая-то правда. Существовавшие идеологические установки не позволяли до конца расшифровать заложенные в романе смыслы. Бездеятельность героя, в частности, способствовала тому, что он постоянно получал в критике отрицательную оценку, которая за ним и закрепилась, кажется, навсегда. В соответствии с существующими установками герой должен был быть если не революционером (кстати, ему постоянно задают вопрос, не революционер ли он), чего, конечно, требовало время, то хотя бы действующим, неважно, установки какой партии он бы в своих действиях выражал. Нужно было определяться: за или против. Герой Горького выпадал из этой манихейской расстановки сил. Но то, что ока-

залось непривычным и не совсем ясным в романе, восполнялось читателем.

А читатель 1920-х годов, когда роман создавался, да и последующих десятилетий, чувствовал в герое что-то враждебное. Конечно, ближе к концу все чаще на страницах романа появляется имя Ленина и возникающая его положительная аура. Но это только имя, только упоминание о Ленине. Сам он в роман так и не допускается. Казалось бы, герой должен был чувствовать движение истории, как это чувствовал сам автор, нередко представляя конформистом и, более того, становясь в один ряд с политическими вождями, и наконец принять большевизм. Может быть, писатель считал, что большая история все же проходит мимо героя и ему остается лишь умереть, что в финале произведения и происходит; это же случилось и с героем известного романа Б. Пастернака, тоже посвященного судьбе интеллигенции в России.

Чтобы разгадать действительно любопытный и сложный замысел Горького, нужно, видимо, иметь в виду несколько моментов, которые нуждаются в последовательном обсуждении. Сначала мы перечислим эти моменты, затем дадим более подробное разъяснение каждому из них, а также попробуем отметить, как все эти моменты получают отражение в фильме В. Титова. Первый момент касается чисто формальных особенностей построения романа и рассмотрения главного героя с «функциональной» точки зрения. Загадочность героя объясняется тем, что на первый план в произведении выходит функциональная или структурная, а не идейная или смысловая аргументация. Второй момент связан с возникновением исторической дистанции и изменением отношения к революции, что становится причиной неадекватности оценок героя в критике. То, что казалось непонятным, со временем постепенно обретает ясность.

Третий момент в прояснении загадочного образа героя связан с взаимоотношениями между героем и автором. Каким бы самостоятельным ни был главный герой по отношению к самому Горькому, в определенной степени он все же в романе предстает его двойником. Новая интерпретация героя стала возможной в связи с открытием «второго» Горького, т. е. со знакомством с материалами, касающимися личности писателя, которые в результате действия цензуры длительное время были недоступны. Когда они были открыты, возникла возможность нового понимания и писателя, и, конечно, героя романа. Получается, что в смерти главного героя свое-

го недописанного романа сам автор как бы изображает и свой возможный уход из жизни.

Четвертый момент снова возвращает нас к особенностям конструкции романа. Омассовление жизни на рубеже XIX–XX веков имело своим следствием «смерть» романа, конечно, психологического романа. То обстоятельство, что герой сопротивляется растворению в массе, делает произведение значимым психологическим документом эпохи, а то, что считалось недостатком книги, становится ее положительной особенностью. Последний момент связан с воссозданием омассовления, порождающего реабилитацию формы архаического социума, связанной с вождем, что является не только одной из значимых тем романа, но и вечной российской проблемой. Главный герой романа имеет к этой роли прямое отношение. Неспособность его быть лидером характеризует не только самого Самгина, но всю новую эпоху в целом.

2

До появления последнего романа в поле зрения писателя, если иметь в виду его рассказы, романы и пьесы, оказывались локальные сюжеты (скажем, семья Булычевых, Бессеменовых, Власовых, Железновых, обитатели ночлежки и т. д.). В этих произведениях действие сводилось к ограниченному числу лиц, находящихся в конфликте между собой и с миром в пределах одной семьи и связанными с этой семьей персонажами. Кажется, что и в романе все разворачивается в малом времени и в узком пространстве. Но в нем число персонажей все время увеличивается. Ведь установка на хронику противостоит замыканию сюжета в границах семьи. Кстати, о жанре, а точнее, о трансформации жанра в этом романе. Представление о жанре замысливаемого в 1925 году произведения, в котором должны были получить выражение мысли писателя о революции, в процессе работы изменялось. По некоторым данным, первоначально Горький обозначал жанр как повесть. Потом повествование самим писателем было обозначено как роман. Видимо, задуманный проект постепенно нарушал предполагаемые жанровые нормы. Судя по всему, радикальная трансформация касалась и героя. Число персонажей здесь по сравнению с другими сочинениями заметно увеличивалось. Показательно, что писатель предполагал закончить роман в 1926 году, но работа над ним продолжалась десять лет. Кроме того, последняя, т. е. четвертая, часть романа оказалась незаконченной. По некоторым данным, предполагалась еще одна, пятая книга.

Роман оказался чем-то вроде хроники или даже летописи, что, кстати, пытается подчеркнуть режиссер фильма. Поэтому в начале каждой серии, посвященной какому-то конкретному периоду, даются статистические сведения о происходящих в России событиях (в экономической, промышленной, военной и прочих сферах). В романе-хронике воспроизводятся события четырех десятилетий. Роман писался до самой смерти Горького в 1936 году, но так и не был закончен, что добавляет в его восприятие дополнительные загадочные черты. Конечно, начинается книга, как и все другие произведения писателя, например его известные пьесы, с изображения семьи. Кажется, все ограничивается семьей Самгиных, тремя ее поколениями, начиная с дяди Якова, народника, возвращающегося из ссылки и продолжающего свою дореволюционную деятельность, хотя жизнь уже требует иных методов борьбы, и они приходят вместе с большевизмом, который представляет Степан Кутузов. Однако не только семьей Самгиных, но и теми людьми, которые в доме Самгиных снимают комнаты. Когда же они съезжают из дома, все равно связь героя с ними сохраняется. Их судьбы становятся для писателя столь же важными, как и судьба самого Самгина. Жизнь постоянно сводит их с героем.

Но как бы ни сохранялся этот круг знакомых персонажей, он все время расширяется за счет вовлечения в пространство горьковской летописи все новых личностей. Хотя речь идет о романе-хронике, а не о психологическом романе, Горький, касаясь многих событий, все же успевает дать и множество психологических портретов. Это подхватывает и В. Титов. Поэтому в каждой серии фильма акцент ставится на знакомстве с каким-либо одним персонажем. Так следы психологического романа сохраняются в романе-хронике. Например, в шестой серии внимание режиссера уделено полковнику Попову, пытающемуся завербовать героя для службы в охране. В девятой серии становится известно, что полковник кончает жизнь самоубийством. Судя по всему, он теряет веру в необходимость защиты империи. Да и вызов Самгина в охранку и беседа с ним прозвучали как попытки полковника самому разобраться и в чем-то утвердиться. В седьмой серии происходит знакомство с Митрофановым, признающим герою, что он сотрудник охраны.

Кстати, такое течение повествования, которое ощущает режиссер, соответствует художественной манере писателя, которую проницательно угадывает К. Чуковский. «Горький не любит (или не умеет) слишком долго останавливаться на каком-нибудь одном че-

ловеке. Ему нужна пестрая вереница людей; ему нужно, чтобы эта вереница быстро текла по книге красно-сине-зеленой рекой, и, когда прочтешь его последние повести (“Исповедь”, “Кожемякин”, “Детство”, “По Руси”, “В людях”, “Ералаш”, “Мои университеты”) – покажется, что ты долго смотрел на какую-то неистощимую процессию людей, яркую до рези в глазах. Горькому словно надо едает писать об одном человеке, он жаждет пестроты, толчеи, ералаша. Он моменталист-портретист: изобразить во мгновение чье-нибудь мелькнувшее лицо удается ему превосходно. Это его специальность. Но изобразит – и готово. Проходи, не задерживай!» (Чуковский 1924: 54). Такая манера повествования сопротивляется перенесению ее в кино, требующее максимальной концентрации действия.

Конечно, М. Горький продолжает литературную традицию XX века, но продолжает, когда век психологического романа заканчивается. Под романами этого плана В. Шкловский подвел черту. В 1923 году он констатировал: «В настоящее время психологический роман кончается» (Шкловский 1923: 30). Практически приблизительно в это время Горький и задумывает писать свой роман. Такой стиль писателя как раз и объясняет трудности его экранизации. Представить на экране горьковскую летопись в фильме продолжительностью два часа невозможно. Эта конструкция летописи словно предназначена для серийного воспроизведения, для большого телевизионного формата, что точно ощутил режиссер. Конечно, это не единственная причина длительного забвения романа и его невостребованности кинематографистами, и даже не самая главная. Главное у Горького даже не отдельные сюжеты и, следовательно, отдельные судьбы, а их мозаика, позволяющая представить атмосферу предреволюционной России. Автору важно дать общую оценку движения России к революции, движения, в которое вовлечены не только разные группы интеллигенции, вообще элиты, но и масса.

Даже если согласиться с К. Чуковским, то все равно ведь не только множество судеб героев, но и множество сюжетов, связанных в романе с их жизнью, нужно было как-то сцепить. Без этого конструкция романа рассыпалась бы, как она рассыпалась в новую эпоху вообще, уступая место приему внутреннего монолога. Казалось, что романная форма возвращается к тому состоянию, в каком она появлялась на свет, т. е. к собранию новелл. Это опять же констатирует В. Б. Шкловский. «Современный роман произошел из

сборников новелл, – пишет он, – путем вращающегося разветвления разветвляющихся новелл в обрамляющую с одновременным появлением “типа”, связывающего отдельные эпизоды... Роман сейчас рассыпается на отдельные новеллы. Весьма вероятно, что роман завтрашнего дня будет состоять из рассказов, связанных единством героя» (Шкловский 1923: 30). Выражаясь языком формалистов, чтобы сцепить различные эпизоды хроники, необходим прием, с которого, как утверждали формалисты, вообще начинаются в литературе крупные литературные формы и жанры.

Таким приемом становится выбор из множества персонажей романа одного героя, который бы не действовал, а только созерцал и размышлял, комментировал тот калейдоскоп жизни, который предшествовал собственно революционной буре и ее сопровождал. Такого героя Горький находит в лице Клима Самгина. Последний не столько действует, сколько рефлексировает о тех событиях, свидетелем которых является, хотя эти события часто втягивают и его самого, делая отчасти действующим лицом. Тем не менее в силу своего характера Самгин постоянно возвращается к исходной точке и по отношению к происходящему держит дистанцию. Эта дистанция приводит к расщеплению его сознания, что становится следствием его раздвоения. Будучи втянутым в действие чаще всего не по своей воле (например, в дискуссию), Самгин может вступить в спор, поддержать разговор, возразить, высказать по поводу происходящего свои мысли. Но Клима Самгина как действующее лицо, пусть его действия часто исчерпываются вербальным высказыванием, еще не выражает всей своей сути. Подлинные оценки тому, что происходит и что он наблюдает, часто звучат в его внутреннем монологе. Внутренняя речь здесь часто не совпадает с его публичным высказыванием и даже ему противоречит. Лишь ценой этого расщепления сознания Самгин сохраняет свою способность критически оценивать происходящее, хотя событий так много, а скорость их свершения столь мгновенна, что часто огромный массив впечатлений так и остается неосмысленным и неотрефлексированным, что само по себе становится предметом размышлений героя.

Тем не менее лишь сохранение позиции наблюдателя, а не участника делает Самгина с точки зрения конструкции романа весьма удобным персонажем. Это свойство наблюдателя позволяет сцепить множество событий и создать хотя и мозаичную, но в общем целостную картину эпохи. Поэтому не следует стремиться отыскать в главном герое романа какую-то психологическую зага-

дочность и исходить исключительно из его психологических особенностей. У Горького главный герой – это его повествовательная функция, функция обеспечения связности повествования, состоящего из многих фрагментов, которые следует как-то сцепить. Словом, ставя своей целью изобразить предреволюционные события в России в формате хроники, Горький должен был решить задачу, ставшую актуальной еще на ранних стадиях литературного развития. Отмечая это обстоятельство, мы можем сослаться на тех исследователей, которых интересовал генезис романа в истории культуры, например, на В. Б. Шкловского, обратившего внимание на то обстоятельство, что на самых ранних этапах развития роман представлял в форме сборника новелл, которые каким-то образом следовало сцепить, связать хотя бы формально.

Так, например, появляется прием обрамляющей новеллы, когда в одну новеллу вставляется множество других, которые задерживают развитие действия в обрамляющей новелле. Другим приемом служат «прения сказками», когда новеллы воспроизводятся в единой конструкции для доказательства какой-то мысли. Получается, что отдельные эпизоды повествования в формате сборника единством действующих лиц еще не связаны. Да и вообще характеров действующих лиц еще не существует. Внимание концентрируется исключительно на действии. Как выражается Шкловский (1925: 65), «действитель – только игральная карта, делающая возможность проявиться сюжетной форме». В качестве примера исследователь ссылается на «Жиль-Блаза» А. Р. Лессажа. То, что он говорит об этом произведении, имеет прямое отношение к конструкции романа Горького. «Скажу сейчас, – пишет он, – пока бездоказательно, что так происходило довольно долго, еще в “Жиль-Блазе” Лессажа герой так бесхарактерен, что провоцирует критиков на мысли о том, что задачей автора явилось именно изображение среднего человека. Это неверно. Жиль-Блаз совсем не человек, это нитка, сшивающая эпизоды романа – нитка эта серая» (Там же). В этом заключается суть той функции героя, которая Горькому необходима прежде всего.

Такое ощущение, что это Шкловский говорит именно о конструкции романа Горького. Здесь тоже возникает соблазн представить главного героя средним, серым, вообще ничтожеством. Но это неправда, будто Самгин – серый, бездарный и ничтожный человек, каким он предстает с точки зрения большевистской критики. С определенной, а точнее с функциональной, точки зрения он –

нитка, сшивающая события горьковской хроники. Хотя смысл сказанного не исчерпывает того, что стоит в романе за главным героем, тем не менее он существен. Известно, что литература в своем движении часто возвращается к формам, казалось бы, давно ушедшим в историю. А за ней следует и кино, преодолевая сюжетность и регрессируя к цепи разворачивающихся событий, излагаемых в формах новеллы. Так, в качестве примера можно было бы напомнить о фильме братьев П. и В. Тавиани «Хаос» (1984), поставленном по четырем новеллам Л. Пиранделло «Другой сын», «Влияние луны», «Кувшин» и «Реквием». По сути, это выражение исчерпанности сюжетных построений и вообще кризиса кино в целом. В период создания романа Горького это случилось с литературой.

Применительно к методу Максима Горького это возвращение к раннему литературному формату, представляющему во всей своей очевидности в сериале, оказалось неизбежным. Горький просто нуждался в герое как в самой элементарной нитке, позволяющей сшить в его прозаических произведениях то, что, как отмечает К. Чуковский, рассыпается. Без сквозного героя, который, может быть, автору не всегда и нужен, у него не получается сцепления частей в целое. Вот как это слабое место Горького ощущает Чуковский. Он говорит, что его герои ничем между собою не связаны, они движутся «в порядке живой очереди», почти не соприкасаясь друг с другом. «Судьбы их, – пишет Чуковский, – не сплетены в один узел, как в романах Бальзака, Достоевского, Диккенса. В повестях и романах Горького – и в “Фоме Гордееве”, и в “Троих”, и в “Исповеди”, и в “В людях” и в “Детстве” – нет никакой центральной главной фабулы, которая подчинила бы себе всех этих людей и людишек. Это целая серия маленьких фабул, кое-как перетасованных на скорую руку. Эти маленькие фабулы – тоже прохожие. Одно событие не растет из другого, а просто событие идет за событием и каждое проходит бесследно: вы можете читать книгу с начала, с середины, с конца, это все равно, в ее фабуле нет ни развития, ни роста» (Чуковский 1924: 74). Конечно, такая манера не может считаться кинематографической, хотя, разумеется, современное кино тоже уже ушло от того, что обычно называли «железным» сценарием.

Знал бы Чуковский, что он у Горького нашел то, что понравится постструктуралистам, а именно ризому. Понятно, что перечисленные отличительные черты прозы Горького особенно очевидны

в его романе. Герой позволяет решить проблему сцепления многих фрагментов повествования. Но это обстоятельство сделало его героя особенным.

3

Имеет место и следующее обстоятельство объяснения непривычности, непроясненности, сопровождающих образ героя Горького. Оно связано с возникновением исторической дистанции по отношению к революции и вообще ко всей той эпохе, что попадает в поле зрения автора. Это обстоятельство и является, пожалуй, основным в интерпретации романа М. Горького в многосерийном формате. Несмотря на то, что уже в период революции стереотипы психологического романа перестают соответствовать жизни, литературные герои все еще оцениваются как «лишние» люди. Такая интерпретация, естественно, усложняла выявление глубинных смыслов романа Горького, что, конечно, усиливало его загадочность. Если Клим Самгин остается «лишним» в революционную эпоху, то виновата не эпоха, к чему склонялись классики литературы XIX века в объяснении поступков своих героев, а сам герой. Значит, в нем есть что-то ущербное. Значит, он заслуживает и психологического анализа, и сурового приговора критики.

В качестве примера такой критики можно сослаться на статью А. Луначарского, появившуюся сразу же после выхода романа Горького в серии «Библиотека “Огонька”». Так, Луначарский воспринимает Самгина как серого, пустого и неинтересного. Он употребляет применительно к герою даже слово «ничто». «Как мы сказали, – пишет он, – Самгин – “чертова кукла”. Это одно из проявлений пустоты. Это пустота, носящая личину призрачной жизни. Призрачность морочит не только других, но и самого Самгина. Он верит в то, что является реальностью, но не всегда; он иногда как бы догадывается, что он ничто» (Луначарский 1933: 40). Здесь Луначарский в своей оценке героя идет от первоначального названия романа – «История пустой души», от которого писатель в ходе работы над романом отказался. «Пустая душа» наполнилась смыслами, не предусмотренными в начале работы. Но эта негативная и, разумеется, вульгарная оценка героя М. Горького закрепилась на несколько десятилетий, переключившись из одной работы в другую.

Читатель, у которого уже выработалась привычка воспринимать психологический роман XIX века, естественно, не может удовлетвориться таким объяснением загадочности главного героя. Ему

нужно понять психологическую подоплеку дела. Поэтому и срабатывает стереотип «лишнего» человека как распространенного в литературе XIX века типа героя, о чем М. Горький будет говорить с трибуны Первого съезда советских писателей. Однако проекция стереотипа литературы XIX века на героя Горького на протяжении десятилетий оказывалась оправданием отрицательного отношения к Климу Самгину. Аргументы для отрицательного восприятия главного действующего лица были такие. Соглашаясь с тем, что герой как «лишний» человек приемлем для литературы XIX века, критики эпохи большевизма не могли согласиться с тем, что героем новой литературы, т. е. литературы XX века, должен оставаться «лишний» человек. Он уже становится подозрительным. Если же его классик и изобразил, то, конечно, со знаком минус. Почему? Да потому, что, как многие были убеждены, новая эпоха революционных преобразований предоставляет полную свободу для самореализации человека. Для этого, собственно, и предпринимаются все революции. Хотя парадокс заключается в том, что вместо самореализации имеют место репрессии, расстрелы и уничтожение.

Конечно, такая интерпретация героя не могла не бросить тень и на самого пролетарского писателя, который, вместо того чтобы продолжать создавать образы, подобные Павлу Власову, проявляет интерес к героям, которые, можно прямо сказать, для эпохи построения социализма нетипичны. Вот и А. Луначарский недоумевал: «Почему бездарный Самгин представляет собою исключительный интерес?» (Луначарский 1933: 31). Однако то, что в романе Горького воспринималось в отрицательном свете в момент его выхода, позднее стало восприниматься совсем иначе. То обстоятельство, что герой так и не смог примкнуть ни к одной группировке или партии, в особенности к большевизму (хотя его все время спрашивают, не большевик ли он), а это непременно должно было произойти, если автор принял систему и стал ее пропагандистом и «буревестником», по прошествии времени стало восприниматься в позитивном смысле. Значит, герой все-таки не поддавался искушению и, несмотря на симпатию к Степану Кутузову, представляющему в романе большевиков, все же не пришел к большевизму, сохранил независимость и в своем поведении, и в своих убеждениях. Хотя говорить об убеждениях в данном случае не приходится. Скорее, он сохраняет возможность самостоятельно размышлять над жизнью, не поддаваясь воздействию пропагандистов разных группировок.

Именно это обстоятельство и определило новый интерес к роману Горького в ситуации следующей оттепели, как можно было бы назвать недавний период в истории, что связан с именем М. Горбачева. Так стал возможным новый взгляд на роман, как и на его главного героя.

Да, в конце романа Клим Самгин умирает, оказываясь под колесами революционного прогресса. Апокрифы сообщают разные версии смерти героя, например, в духе сюжетов 20-х и в духе сюжетов уже 30-х годов. О сущности таких версий финала романа, оставшегося неоконченным (как известно, четвертый том романа был издан уже после смерти писателя – в 1947 году), свидетельствует такое признание Луначарского. «Я слышал, – пишет он, – что Горький хотел символически заставить Самгина исчезнуть в лучах прожекторов, сиявших на броневике, на котором Ильич выехал в будущий Ленинград. Я слышал также о предположениях о пятом томе хроники, в котором был бы показан Самгин, фальшиво принявший советскую власть, Самгин – вредитель» (Луначарский 1933: 52). Предполагаемый первый вариант смерти героя напоминает пафос ранних фильмов С. Эйзенштейна. Что касается Самгина как вредителя в исторической перспективе, то это уже из атмосферы фильмов 30-х годов. Поскольку проект Горького предполагал еще один том, то это, естественно, усиливает загадочность романа. То обстоятельство, что герой так и не примкнул ни к одной из партий, даже к большевизму, могло со временем восприниматься со знаком плюс.

Значит, то, к чему хотел подвести героя Горький, показателем исторического прогресса все же не было. С этой точки зрения Самгин предстает уже не растерянным и чужим, неспособным понять ситуацию, а наоборот, у него хватило мужества противостоять влекущему массу к очередной исторической катастрофе гипнозу. Но ведь именно это и пытается в фильме В. Титова передать исполнитель роли Самгина А. Руденский. Титов делал Клима Самгина наблюдателем не совершающегося величайшего исторического акта, выводящего Россию из тупика, а совсем наоборот – движения к одной из самых ужасных катастроф XX века, которая настигает не только героя, но в конечном счете и самого писателя. В данном случае сохранение героем дистанции по отношению к происходящему воспринимается как сильная сторона не только героя, но и интеллигенции в целом, не утратившей способность критически оценивать ситуацию и не поддаваться гипнозу толпы. Речь идет,

конечно, о либеральной, а не о революционной интеллигенции, о той, которая уже ощутила революцию как катастрофу и трагедию и в знаменитом сборнике «Вехи» пыталась объяснить это другим.

Здесь, правда, не может не возникнуть вопрос о том, предполагал ли Горький такое восприятие своего героя и романа в целом. На этот вопрос не так просто ответить. Совершенно очевидно, что всем течением повествования автор подводил к необходимости, а еще точнее, к неотвратимости революции. Хотя саму революцию он не изобразил, тем не менее в романе такая перспектива ощущается. Да и роман, повторим, остался неоконченным. Какие-то его фрагменты находили уже после смерти писателя. Можно в этом случае даже предположить, что, несмотря на замысел автора и его желание подвести повествование к революции как вхождению человечества в новую эпоху, исключительно положительного отношения к революции у классика не получалось. Знакомясь с последней (четвертой) частью романа, приходишь к выводу об отсутствии в описываемых событиях убедительности. Такое ощущение, что здесь Горький как идеолог и пропагандист революции расходится с Горьким-художником. Так, может быть, все-таки в личности писателя имели место те «две души», которые были замечены в его творчестве и раньше? К. Чуковский констатирует, что М. Горький в воспоминаниях о Л. Толстом утверждал, что у него две души, что Толстой жил во вражде с собой. Но, подхватывая эту мысль, Чуковский отмечает, что и у самого Горького две души: «...одна – тайная, другая – для всех, и одна отрицает другую» (Чуковский 1924: 52).

Раз уж у самого автора «Жизни Клим Самгина», как можно представить, к беспрекословному приятию революции не лежало сердце, то, конечно, это дает право по-новому интерпретировать роман и героя, что и происходит в сериале. Отсюда попробуем высказать суждение по поводу того, почему все же сериал стал событием, и не только художественным. Почему обсуждаемая в романе тема оказалась столь важной? Видимо, даже не потому, что хотелось представить неизвестного Горького, а потому, что важно было вернуться к теме революции как события, которое разделило историю России на старую и новую. Это событие, которое определило жизнь людей в России на весь XX век, а самое главное, стало основой их коллективной идентичности. Это событие, сформировавшее и утвердившее за каждым из нас наше «я», нашу идентичность,

независимо от того, хотим мы этого или нет, удобно нам это или неудобно, приносит нам это радость или нет.

Революция стала Событием с большой буквы. Она стала образом на всю последующую историю, ибо совпала с бессознательным представлением народа о себе, неважно, соответствует ли это действительности или не соответствует, делает людей лучше или нет. В определенном смысле революция сделала этот народ. Представлению народа о себе, каким бы он хотел себя видеть, – а это для поддержания коллективной идентичности очень важно – революция соответствует. В этом образе есть, разумеется, нечто объективное, но еще больше в нем виртуального, привнесенного из того, как масса хотела бы видеть саму себя. Так что в определенном смысле революция есть событие виртуальное. Поскольку она оказалась в том числе и выдуманной, мы настоящей революции не знаем и, поддаваясь давлению коллективного бессознательного, всячески выдавливаем из своего сознания то негативное, что она несла с собой. А она ведь несла и то, что общество до А. Солженицына не знало или не смело знать. Иначе говоря, революция стала сакральным событием, а это означает, что никакая ее критика невозможна. Это рецепция революции на уровне религии. С этим Россия прожила несколько десятилетий, да и этот комплекс продолжает сохраняться до сих пор.

Но коль скоро имела место сакрализация революции, то возможна и десакрализация. И она, разумеется, разворачивается, но медленно и охватывает скорее узкий круг людей, а не все общество. Масса же, будучи виновницей революции, остается глухой и слепой к ее настоящей реальности. Но процесс десакрализации идет, и следует отметить, что с середины 1980-х годов это все более заметно. Сакральный смысл революции связан с хилиастическими представлениями массы. Чуть позже мы расшифруем, что стоит за понятием хилиазма. Сейчас же отметим, что десакрализация происходит, когда сакральная стихия, в том числе хилиазм, ослабевает и перестает сопровождать восприятие революции. По этому поводу очень точно сказал К. Манхейм: когда «хилиазм теряет свою интенсивность и порывает с революционным движением, в мире остается лишь неприкрытая ярость масс и неодолимое буйство» (Манхейм 1994: 184). Остановившись на рассматриваемом нами фильме, мы выбрали из истории десакрализации революции одно произведение, которое как раз и демонстрирует новое восприятие революции. В. Титов относится к тем режиссе-

рам, которые начали лишать революцию пафоса. Все, что попадает в поле его зрения, воспроизводится в соответствии с принципом остранения. Это происходящее уже не принимается безоговорочно и непременно с положительной оценкой. Оно вторгается в сознание зрителя, снабженное неким сомнением в плане оценки, не имея морального оправдания.

Отсюда и загадочность героя. Носителем этого остраненного взгляда служит Клим Самгин, человек недоверчивый и рефлектирующий, неспособный к непосредственной идентификации с происходящим. Как отзывается купец Лютов о Самгине, это аппарат, не столько мыслящий, сколько рассуждающий. Конечно, чтобы вести повествование в этом ключе, нужно было найти соответствующего актера. Он был найден режиссером в высшей степени удачно – Андрей Руденский. Это настоящая удача режиссера, ведь именно на основе остраненного взгляда героя и организуется все действие фильма.

Парадокс, однако, в том, что история десакрализации революции началась не с этого сериала. Она вообще началась не во второй половине 80-х годов прошлого века, т. е. в очередную оттепель, как может показаться. Неоценимая заслуга Титова в том, что он нашел ключ к почти забытому роману Горького. А роман-то во многих отношениях замечательный. И замечательный он именно в плане генезиса десакрализации революции. Обращаясь к первой революции 1905 года, Титов подает ее как трагическое действие. Никакой другой аргумент для высокой оценки романа не может быть более убедительным. Прибегая к приему, используемому Л. Толстым – смотреть на все изображаемое как на совершенно незнакомое, будто глазами марсианина, Горький как «буревестник» революции демонстрирует уже взгляд остраненный, с помощью которого можно видеть не виртуальное, а реальное, а значит, трагическое. Не случайно у Горького все время идут разговоры о том, что люди выдумывают себя. Если бы только себя. Вот от этого выдуманного и виртуального следовало освободиться, иначе реальность предстанет, как у А. Шопенгауэра, только как «воля и представление» и ничего более. Да, видимо, классик читал не только Г. Лебона. Известно, что Горький много читал.

Ну, бог с ней, с его эрудицией. А вот то, что сам «буревестник» начинает десакрализацию революции и промывку мозгов в России (что, кажется, иным хотелось бы скрыть), – этот факт следует высоко оценить и еще раз подтвердить, что мы, читатели XXI века,

и в самом деле имеем дело с гением, и сомневаться в этом не приходится. Это он, Горький, уже в 20-е годы, замышляя роман, первым начинает десакрализацию революции, и его оценка революции совпадает с теми оценками Французской революции, которые когда-то ей вынесли Э. Берк и А. де Токвиль. Фильм В. Титова значителен тем, что позволяет эту интонацию десакрализации революции из романа извлечь, реконструировать адекватный взгляд гения, ощутившего уязвимое место в навязываемом мировоззрении, которое будут насильно насаждать на протяжении всего XX века, продолжая приносить в жертву людей, как это было и в самой революции. Это роман не о сакрализации, а о десакрализации революции. Горький хотел освободить революцию от революционного пафоса еще в 20-е годы, когда это было, кажется, невозможно, когда революция, как античный рок, только что пережила свой пик, оставив после себя множество жертв, и была готова поглощать еще новые и новые жертвы, ее «буревестник» в ней усомнился. Комплекс сомнения и порождает такую необычайную конструкцию романа, которую еще долго придется разгадывать.

4

Таким образом, в разгадке героя следовало бы учитывать еще один весьма тонкий и деликатный аспект романа, связанный с взаимоотношениями между героем и автором. Хотя литературоведы не устают утверждать, что герой – это самостоятельный и независимый от автора элемент романа, все же это не всегда так. Преодоление вульгарных трактовок и оценок главного героя книги Горького, что происходит в последние десятилетия, позволяет коснуться и этого вопроса. С некоторых пор, когда стали известны подробности из жизни писателя, появилась возможность по-новому взглянуть на проблему отношений автора и героя в романе. Такое преодоление вульгарных трактовок, конечно, опирается на материалы, связанные с биографией М. Горького, которые раньше не были доступны. Некоторые из них находились в том числе и в архивах Лубянки. Известно, как соответствующие органы контролировали все, что выходило из-под пера классика, в том числе и переписку.

Но если ознакомление с этими материалами было невозможным, то мы не знали и подлинного Горького. Если в материалах, доступных прежде исследователю и читателю, Горький представлял исключительно «буревестником» революции, создателем нового строя, пропагандистом ленинского и сталинского курса, то в мате-

риалах, хранящихся в архивах и прежде недоступных для исследователя и читателя, Горький выступает критиком власти, действий правительства, иногда пытавшимся вразумить представителей власти, поправить их планы, отменить решения, как это было в случае не только с Лениным, но и со Сталиным, иногда нетерпимым и страстным борцом за справедливость, а ведь это часто касалось политических решений, политических программ и политического курса. Обратим внимание, в частности, на хранившееся до 1993 года в архивных тайниках письмо Ленину (1919 год) по поводу арестов «сгнивших интеллигентов», как назвал русских ученых В. И. Ленин. «Искоренять полуголодных стариков-ученых, засовывая их в тюрьмы, ставя под кулаки обалдевших от сознания власти своей идиотов, – писал он, – это не дело, а варварство» (цит. по: Ваксберг 1999: 89).

Осознал Горький свою участь лишь перед смертью или же он на протяжении всей жизни сохранял критическое восприятие деятельности власти? Похоже, что, разделяя убеждения большевиков, он продолжал сохранять по отношению к ним критическую дистанцию. А раз так, то этой двойственностью отношения к происходящему он не мог не наделить и своего героя, сделав его собственным двойником. Нельзя утверждать, что это произошло сознательно. Как свидетельствует приведенное признание Горького, сам писатель осознает себя одним из тех, кого сегодня называют уже не «ангелом», а «демоном» революции.

У Н. Бердяева есть глубокая работа, посвященная взаимоотношениям русской литературы и Русской революции. Она написана в 1918 году и называется «Духи русской революции». Таковыми у него выступают Н. В. Гоголь, Ф. М. Достоевский и Л. Н. Толстой. Именно они впервые ощутили тот сопровождающий Русскую революцию 1917 года нигилизм, иррационализм и даже демонизм и представили его в образах задолго до того, как революция начнется.

Статья Н. Бердяева начинается так: «С Россией произошла страшная катастрофа. Она ниспала в темную бездну. И многим начинает казаться, что единая и великая была лишь призраком, что не было в ней подлинной реальности» (Бердяев 1990: 83). Вот тема призрачности – это уже тема Горького. Виновниками этой катастрофы философ представил русских писателей. Но ведь в своем романе М. Горький как раз и имел в виду эту катастрофу, а точнее ту смуту, что предшествовала революции. Смуту, которая уже

предстала в катастрофе первой революции 1905 года и продолжала распространяться, пока не достигая в данном романе двух последующих революций. Многие предчувствовали это, испытывая перед нею испуг, о чем свидетельствовали статьи философов, опубликованных в сборнике 1909 года «Вехи». Уже тогда начался откат от революции и пересмотр революционных идей, хотя это на последующую историю никак не повлияло.

Выявляя демонизм в литературе XIX века, Бердяев говорит, что писатели уже ощущали его в ментальности русского народа и что в революции он как раз и проявился. Но дело даже не в выявлении подсознательных комплексов ментальности русского человека, о чем в романе размышляют многие герои, оно и в их формировании под воздействием литературы, что, конечно, тоже имеет прямое отношение к Горькому. Иначе говоря, Н. Бердяев уже ставил вопрос о том, что пролитая в Русской революции кровь лежит на совести русских писателей. Позднее этот вопрос будет поставлен В. Шаламовым. «Русские писатели-гуманисты второй половины XIX века, – пишет он, – несут на душе великий грех человеческой крови, пролитой под их знаменем в XX веке» (Шаламов 2005: 157).

Особенно серьезные в этом смысле претензии Бердяев предъявлял Л. Н. Толстому. По его мнению, он морально уготовил историческое самоубийство русскому народу. Ложь и прозрачность толстовства развернулись в Русской революции. По мнению философа, Толстой оказался выразителем антигосударственных, анархических инстинктов русского народа и этим инстинктам дал морально-религиозную санкцию. Он стал виновником разрушения русского государства, внедрив в сознание народа враждебность по отношению ко всякой культуре. Словом, писатель представлен «источником всей философии русской революции» (Бердяев 1990: 83).

Но список великих «духов» Русской революции можно было бы продолжить. В более позднее время эта эстафета была подхвачена М. Горьким, заслуживающим не меньших упреков, чем Толстой у Бердяева. То, что Горький выразил антигосударственные инстинкты русского народа и даже дал санкцию на разрушение государства (что приписывает Бердяев Толстому), очевидно. Однако был и другой Горький. Будучи «демоном», а точнее «буревестником» революции, он продолжал порицать власть, выказывая себя радикальным критиком власти. Эта раздвоенность писателя позволяет точнее понять загадочность и не до конца проясненного главного героя романа. Такая мысль возникает не случайно. Она может помочь если

не окончательно распутать тот детектив, который в финале биографии пронизывает жизнь пролетарского писателя (подумать только, оказывается, среди его друзей был и знаменитый палач Г. Ягода), то хотя бы внести какие-то новые смыслы.

Они важны для понимания не только М. Горького как конкретного автора, а вообще художника, сотрудничающего с властью, причем с властью в тоталитарном государстве. Казалось бы, если нам известно, что в конце жизни Горький тиражировал идеи Сталина и даже одобрял репрессии, то сегодня он заслуживает такой же критики, какая в других странах прозвучала в адрес мыслителей и художников, сотрудничавших с тоталитарными властями. Этой участи не смог избежать даже один из самых известных философов XX века М. Хайдеггер, как не смогла ее избежать и знаменитый кинорежиссер Л. Рифеншталь. Горький ведь тоже заслуживает такого осуждения, и для этого имеется достаточно фактов. В качестве иллюстрации можно сослаться хотя бы на книгу А. Ваксберга (1999: 396).

Но все не так просто. Не просто потому, что здесь снова возникает старая проблема отношений лица и маски. Дело в том, что смысл нового периода в истории вспышки массовой ментальности был разгадан и использован не только И. В. Сталиным. Этот смысл старался постичь и Горький. Отправляя одобрительные послания действиям власти самому вождю, М. Горький, подобно своему герою, целиком с поклонниками политики Сталина себя не отождествлял. Даже в безвыходной ситуации он пытался сохранить дистанцию по отношению и к вождю, и к его политике. Об этом, в частности, свидетельствует догадка А. Ваксберга по поводу замышляемого Горьким отлучения Сталина от власти. Эта попытка (с участием, кстати, Ягоды, в последний момент струсившего и попытавшегося замысел отменить и замести следы) обернулась тем, что сын Горького Максим оказался новым Исааком, а отец – Авраамом, принесшим своего сына в жертву. Ведь Максим был активным участником замышляемого действия (он должен был передать пакет Кирову), и его в случае провала следовало ликвидировать, что, если верить этой догадке, и было сделано, как, впрочем, было сделано то же и с самим пролетарским писателем. Кстати, библейская история об Аврааме и Исааке в романе постоянно вспоминается и используется по отношению к жертвоприношению интеллигенции.

Реакция Горького на поворот в истории взрыва массовой вакханалии отличалась от реакции С. Есенина и В. Маяковского, которые своевременно отреагировали на него, уйдя из жизни. Смерть другого их современника, представителя Серебряного века М. Горького тоже, похоже, была запрограммирована. Но она оказалась отсроченной. Горький не был вульгарным лизоблюдом, хотя и принимал в своем доме Сталина как дорогого гостя, получая от него ценные подарки. Но эту роль он не играл и по отношению к Ленину. В его ранней публицистике присутствует полемика с первым вождем. Но эта полемика с властью продолжается и в эпоху Сталина, хотя тогда критика и несогласие стоили уже головы.

Поскольку роман писался в 30-е годы, когда появилась дистанция не только по отношению к революции, но и к ее предыстории, то Горький к этой эпохе возвращается, а она оказывается эпохой и его, пролетарского писателя, славы. Конечно, следовало понять, что же такое уязвимое проявилось не столько даже в истории революции, сколько в ее предыстории, что привело к власти таких вождей. Иначе говоря, что привело к катастрофе, из которой следовало выходить десятилетиями. Но ведь это продолжало быть актуальным и в 80-е годы, когда фильм В. Титова показывали по телевидению.

Есть основание полагать, что М. Горький раздваивается. Критическое восприятие старой империи, характерное для раннего романтического бунта Горького, в новой империи становится неуместным. Вот и получается, что, с одной стороны, он – «буревестник» и певец революции и нового строя, а с другой – их критик. Если одна позиция высказывалась прямо, то другая могла получать выражение лишь с помощью внутреннего монолога. Но, собственно, ведь так и выстраивается роман. Все, что нельзя или необязательно высказывать вслух, Самгин прокручивает в форме внутреннего монолога. Но ведь построение романа не сводится к монологу героя. В нем весьма активен и автор, который также ведет повествование, контролирует отношение к тому, что происходит с его героем. Однако именно такой прием, вполне приемлемый и эффективный, использует и режиссер фильма.

Имя Максима Горького в сознании массы стояло рядом с именами политических лидеров, Ленина и Сталина, к тому же возможность выезжать за границу и работать там до определенного периода позволяла сохранять такую дистанцию. Ведь Горький мог после революции оказаться эмигрантом, он мог разделить судьбу многих отечественных мыслителей и художников, того же, например,

Ф. Шаляпина, с которым дружил и состоял в переписке, даже уговаривал его вернуться в Россию. В романе есть сцена с Шаляпиным. Исполнение им знаменитой «Дубинушки» воспринимается тоже в русле наступления желаемой, но и пугающей революционной бури. О таком повороте в своей творческой биографии и жизни Горький, как известно, думал серьезно. Так что дистанция по отношению к тому, что происходит в России, у Горького, часто проживавшего в Сорренто, все же могла быть, даже можно сказать больше – была. Критикуя власть, писатель нередко гневался и срывался. Но его соображения не всегда получали выражение в публичных высказываниях, выступлениях, в периодической печати. Приходилось прибегать к внутреннему монологу, который, естественно, всегда имел в качестве своей основы диалог. Но в сталинской России диалог был свернут.

Если еще в художественных произведениях и публицистических выступлениях многого нельзя было позволить, то для этого существовали устное общение и переписка. Там-то и получали выражение «внутренние монологи» Горького, но значительная часть этой переписки цензура держала в архивах. Таким образом, можно констатировать, что функциональное объяснение героя в романе Горького, т. е. то, что Самгин интересовал Горького не как характер, а как функция повествования, в этом нашем третьем объяснении загадочности получает более глубокую и несколько другую трактовку. Да, такой Самгин вызван Горьким ради конструкции, но не только. В данном случае герой оказывается двойником автора, точнее, зашифровавшим себя автором со всеми поправками в адрес литературоведов. Неприятие сталинских решений при сохранении дружбы со Сталиным позволило Горькому вернуться к годам своей молодости, к предыстории революции и увидеть в ней такое, чего он раньше не видел.

5

Следующий момент, приближающий к разгадке непроясненных смыслов и героя, и романа, касается хронологии, которой придерживается Горький. Она как раз и связана с лебоновской проблематикой. Г. Лебон изображает отступление элиты под напором «восстания масс», в каких бы формах оно ни представало, как закономерность новой истории. Создается ощущение, что М. Горький внимательно штудировал Лебона (а почему бы и нет, если его штудировал и Ленин), морфология толпы у которого описана непре-

взойденно. Повторю, в произведении Лебон упоминается не зря. На определенном уровне роман воспринимается как прихотливая жизнь толпы или, точнее, массы, которая вышла за границы привычного ритма истории, оказалась рассредоточенной и раздробленной, а потому и беспомощной. Она замерла в ожидании прихода лидера с железной рукой, который ее успокоит и организует. По сути, речь идет о вневременном архетипе «культурного героя», актуальность которого в иные эпохи становится очевидной. Этот архетип воспроизводит даже А. Блок.

Собственно, именно это и характеризует социальный хаос или, если воспользоваться привычным для русских историков понятием, смуту. Нет, не случайно Горький заметил книгу Лебона: сложившаяся в России в последних десятилетиях XIX века и в первых десятилетиях XX века ситуация могла быть описана лишь с помощью его выводов и терминологии. И не только потому, что Лебону как проницательному исследователю удалось открыть и впервые объяснить остававшийся длительное время латентным пласт исторического процесса, а потому, что его сочинение явилось эхом тех радикальных революционных сдвигов, что Франция переживала с конца XVIII века. Открытию нового научного направления, т. е. психологии массы, Г. Лебон обязан веку социальных революций, или, как назвал свою книгу современный французский последователь Лебона С. Московичи, «веку толп» (Московичи 1996).

Итак, сочинение Лебона стало следствием размышлений по поводу смуты. Посвящая роман эпохе продолжавшегося разложения Российской империи и предреволюционной смуте, Горький не мог не уделить внимание самому очевидному признаку смуты – поведению массы. Не случайно после катастрофы на Ходынке Клим Самгин испытывает страх перед толпой, перед «единым, чудовищным целым», «безглавым и бесформенным черным» (Горький 1934, т. 2: 260). Он постоянно оказывается в толпе и хотя ее ненавидит, но ощущает, что она втягивает его в себя, а он бессилен ей противостоять. В конце концов его сознание раздваивается. С одной стороны, он принимает участие во всех событиях, с которыми сталкивается его судьба, рефлексировать публично по их поводу, вступая в полемику с другими героями, а с другой – в его сознании одновременно развертывается внутренний монолог, связанный с теми оценками, которые он выносит событиям, но не может их изложить публично.

Жизнь так раздробилась, что какие-то общие оценки стали невозможными. Если Лебон объявляет новую эпоху, в которой масса приходит в историю, нарушает иерархию общества, растворяет в себе личность и отодвигает на периферию творческую элиту, то Горький этот процесс понижения статуса творческой элиты, ее растерянность, ощущение ее ненужности и призрачности выражает в форме образов. Люди, попадающие в поле зрения автора, находятся в ожидании революции. Она неотвратима. Она и порождает восторг, и рождает страх. Но представление о ней совсем не совпадает с реальной революцией. Революция развязывает, высвобождает такие анархические комплексы, которые разрушают не только государство, но и культуру. Она высвобождает то анархическое и нигилистическое начало, которое, как утверждал Н. Бердяев, находя подтверждение у русских классиков, существует в ментальности русского человека.

Когда Г. Лебон дает характеристику массы, он невольно поддается существующей в социологии традиции, а именно позитивистской. А она еще не позволяет осознать, какие слои массового сознания активизируются в ситуации катастрофы. Так, Лебон совершенно обошел вопрос о способности массы воспринимать историческое событие на уровне архетипа и мифа, т. е. в соответствии с активизировавшимися в ситуации распада ранними слоями сознания. Без этого нам не объяснить природу сакрализации революции или восприятия революции как явления религиозного. Нам придется различать революцию как реальное историческое событие и восприятие революции, в процессе которого она наделяется сакральной аурой. Для ауры характерно то, что ее содержанием служат образы апокалиптики и хилиастические представления. Апокалиптика – это древнейшие представления о прошлом, настоящем и будущем, чем в наш век науки занимается философия истории.

Немаловажно для понимания апокалиптики то, что она предстает в образах фольклора, а следовательно, имеет тесную связь с сознанием массы. Апокалиптическое представление связано с концом этого мира, в котором человек сталкивается с рабством, бедностью и унижением, и наступлением иного мира, в котором все неприятное исчезает. Но этот акт перехода будет не безоблачным, а катастрофическим и болезненным. Однако все неприятное придется пережить.

Конечно, трудно ожидать, что прорыв древних образов и представлений произойдет в чистой форме. Это всегда смесь фрагмен-

тов из разных представлений и образов. Так, апокалиптика обычно активизируется вместе с хилиастическими ожиданиями. Эти ожидания связаны с наступлением тысячелетнего царства с торжеством добра на земле. Что очень важно, новый мир возникает не где-то в потустороннем, а в посюстороннем мире. Он появится на этой земле в чувственных формах. Вот эти самые апокалиптические и хилиастические представления и вторглись в восприятие революции, причем не только массой, но и интеллигенцией. То обстоятельство, что после катастрофы, т. е. революции, наступит блаженство, порождает ожидание, желание, чтобы революция осуществилась как можно скорей. А то обстоятельство, что она предстанет катастрофой, одновременно порождает и страх перед ней.

Надо сказать, что именно так революция в романе Горького и воспринимается. Она и радует, и пугает. Она радует и привлекает не только «избранный народ», под которым следует подразумевать пролетариат, но и остальные слои общества. Не случайно критически воспринимающий большевизм Самгин все же помогает большевику Степану Кутузову. Не сочувствуя революционерам, он выполняет их поручения, за что и преследуется полицией. Революции в России сочувствуют даже те, против которых она, собственно, и направит свою ненависть. Так, в романе упоминается о том, что Савва Морозов тоже помогает большевикам. Вместе с тем, поскольку революция – это катастрофа, она порождает страх перед убийствами, жестокостью и насилием, что уже очевидно по тому, как в России распространяется террор.

За всеми этими представлениями, во власти которых оказывается масса, стоит миф, отчасти в христианском или новозаветном, отчасти еще в старом иудейском выражении. Спрашивается, почему же в сознании массы в России возрождается миф в его древней иудейской форме и какое отношение к этому имеет Горький? В свое время С. Булгаков, отошедший от марксизма, утверждал, что К. Маркс подает руку древним анонимным апокалиптикам (Булгаков 1997: 217). Именно Булгаков диагностировал прорыв древних слоев сознания (которым, кстати, так интересовался С. Эйзенштейн) в представлениях массы о революции, утверждая, что в предреволюционной ситуации граница между историческим и эсхатологическим стирается.

Что же касается М. Горького, то совершаемый им в романе отбор событий свидетельствует, что он тоже оказывается во власти мифа, может быть, не осознавая этого. Во всяком случае, он, видимо, бессознательно воспроизводит хилиастическое представление

о грядущей эпохе, зоне, приходящем на смену старому эону. Мир самым чудесным, мистическим образом мгновенно обновится, и для этого даже не следует прилагать какие-то усилия. Это произойдет само собой. Поэтому не случайно писатель отказывается от изображения наступления этого блаженного состояния и вообще революции как катастрофы, которая к этому состоянию приведет. Во всех четырех томах романа изображается исключительно ожидание грядущего события, которое должно совершиться, чтобы наступило тысячелетнее царство. Только это писатель и воспроизводит, подаваясь активности мифа. Так, роман Горького, как детище «Галактики Гутенберга» М. Маклюэна, одновременно воспроизводит и сюжет, знакомый по устной, фольклорной словесности и, конечно, мифологии, который в определенные эпохи истории активизируется и выходит на поверхность. В романе именно это и произошло. Осознавал ли сам М. Горький, что он, воссоздавая историческое событие, следует в то же время мифологической матрице? Он скорее это эмоционально ощущал и все время искал особый уровень осознания воспроизводимых событий, отказываясь следовать позитивистской традиции.

Поскольку роман Горького вводит в эру масс, то лишней становится уже не только интеллигенция, но и ее детище – литература, какой она стала в XIX веке. Эра масс требует иной литературы и иного искусства. Повернув в сторону романа-хроники и отходя от традиции психологического романа, Горький как раз и демонстрирует, что он тоже ощущает эти сдвиги. Разобраться в этом поможет не только Г. Лебон, но и О. Манделштам. В одной из статей поэт констатировал «смерть» романа, объясняя ее тем, что в XX веке исчезла та психологическая и социальная основа, которая питала роман XIX века как форму выражения индивидуального, личного начала (Манделштам 1991: 266). Но ведь это целая традиция, которая утверждала себя на протяжении столетий. Личность, достигшая определенного уровня свободы, породила и такую литературную форму, как психологический роман. Что касается XX века, то основа для продолжения романной формы исчезла, а личность растворилась в массе. Эта трансформация личности в XX веке должна была породить новые литературные формы, что в 20-е годы было весьма актуальным для обсуждения вопросом. Слагаемым этих литературных форм явился возрождающийся миф, который так ощущал в XX веке Дж. Джойс.

В соответствии с новым ракурсом возможно еще одно добавление к загадочности главного героя. Неосуществленность личных амбиций Клина Самгина имеет отношение к нему как к личности, представителю элиты с сопутствующими планами и установками. Дело в том, что круто разворачивающаяся история делает из Самгина, претендующего на роль героя и как бы уже исполняющего эту роль, всего лишь человека массы, действия которого направляются установками массы, лишая его самостоятельности и самооценности. Поэтому его судьба не может служить удачной иллюстрацией к тезисам О. Мандельштама о «смерти» романа. Прежде чем такая «смерть» произойдет, должен умереть герой. «Смерти» романа предшествует смерть героя. Но даже если герою суждено умереть, это происходит не сразу. Герой умирает, но рождается антигерой. Кажется, что Клим Самгин и служит таким антигероем, конечно, с точки зрения того коллективного сознания, что сопровождало революцию. Вот, казалось бы, и вся разгадка таинственности героя у Горького. Героя из Самгина не получается, а его внутренний потенциал не реализуется. Новое время потребовало и новых героев.

Конечно, вывод О. Мандельштама о «смерти» романа был крайностью. Кстати, появление романа М. Горького можно было бы считать отчасти опровержением крайнего утверждения Мандельштама. Однако в утверждении поэта тоже была правда. Ведь не случайно же роман у Горького вместо ожидаемого прогресса демонстрировал регресс, причиной чего послужила, конечно же, масса. Регресс проявлялся в том, что психологический роман начал заметно уступать место роману авантюрному как предшествовавшей в истории литературы форме. И вот уже В. Шкловский, ощущая этот поворот, пишет: «Дюма и Стивенсон становятся классиками. По-новому увлекаются Достоевским – как уголовным романом» (Шкловский 1923: 26). Но дело не только в этом. Поскольку рождение романа в истории литературы требовало приема, который бы объединял разные новеллы в одно целое, таким приемом и оказался герой. Так что если Мандельштам и прав, высказывая тезис о «смерти» романа, то эта «смерть», видимо, сопровождалась ретроспекцией к ранним эпохам, к зарождению романной формы.

Но следует отметить, что из этого ретроспективизма М. Горький извлек значительную пользу. Об этом невозможно не сказать еще и потому, что, как пронизательно формулировали критики, анализируя произведения Горького, особенность его повествования заключалась не в психологическом углублении в характеры и ситу-

ации, а в воссоздании самых разных картин жизни, мелькающих подобно калейдоскопу. Но это только кажется, что мы имеем дело с калейдоскопом. Следующим приемом по сцеплению мозаичной структуры повествования служит миф.

Литература

- Басинский, П. В.** 2005. *Горький*. М.: Молодая гвардия.
- Бердяев, Н. А.** 1990. Духи русской революции. *Из глубины. Сборник статей о русской интеллигенции*. М.: Изд-во Моск. ун-та.
- Булгаков, С. Н.** 1997. Апокалиптика и социализм. В: Булгаков, С., *Два града. Исследования о природе общественных идеалов*. СПб.: Изд-во Русского христианского гум. ин-та.
- Ваксберг, А. И.** 1999. *Гибель Буревестника. М. Горький: последние двадцать лет*. М.: Терра-Спорт.
- Горький, А. М.**
1934. *Жизнь Клима Самгина*: в 4 т. Т. 1–3. М.: Сов. лит-ра.
1947. *Жизнь Клима Самгина*: в 4 т. Т. 4. М.: Сов. писатель.
- Лебон, Г.**
1898. *Психология народов и масс*. СПб.: Ф. Павленков.
1995. *Психология народов и масс*. СПб.: Макет.
- Луначарский, А. В.** 1933. *Самгин*. М.: Журн.-газ. объединение (Библиотека «Огонек», № 5).
- Мандельштам, О. Э.** 1991. Конец романа. В: Мандельштам, О. Э., *Собр. соч.*: в 4 т. Т. 2. М.: Терра.
- Мангейм, К.** 1994. *Диагноз нашего времени*. М.: Юрист.
- Михайловский, Н. К.** 1998. *Избранные труды по социологии*: в 2 т. Т. 2. СПб.: Алетейя.
- Московичи, С.** 1996. *Век толп. Исторический трактат по психологии масс*. М.: Центр психологии и психотерапии.
- Райх, В.** 1997. *Психология масс и фашизм*. СПб.: Университетская книга.
- Чуковский, К. И.** 1924. *Две души М. Горького*. Л.: А. Ф. Маркс.
- Шаламов, В. Т.** 2005. *Собр. соч.*: в 6 т. Т. 5. М.: Терра.
- Шкловский, В. Б.**
1923. *Литература и кинематограф*. Берлин: Русское универсальное изд-во.
1925. Стрoение рассказа и романа. В: Шкловский, В. Б., *О теории прозы*. М.: Круг, с. 56–69.