

Л. А. Закс

<https://orcid.org/0000-0003-1219-3404>**Горький: две ипостаси модернизма**

В статье получает развитие идея социокультурной «междунаходимости» художественного сознания Горького. Горький характеризуется как писатель-модернист. Однако интерпретация явления модернизма как феномена социокультуры и художественного сознания существенно преодолевает традиционное его (установившееся еще в советское время) понимание. Творчество Горького вбирает и выражает органическую противоречивость модернизма как единства двух противоположных начал: социально-духовно кризисного («регрессивного») и созидательного, культуротворческого. Согласно такому пониманию модернизм как духовно-культурное явление репрезентирует и ценностно обобщает амбивалентность и противоречивость процессов модернизации обществ Нового и Новейшего времени. В статье эти начала-противоположности модернистского мироотношения и творчества Горького показаны на материале его пьес об интеллигенции («Дачники», «Варвары», «Дети солнца»). С этих позиций осмысливается горьковское видение интеллигентских типов русского общества и присущие им духовные, идейно-ценностные противоречия. Показана сложность позиции Горького, глубоко и полно раскрывшего бытийные истоки и духовно-психологическое содержание кризиса современного ему общества и, одновременно, показавшего логику модернизации, реальность трудного, но неуклонного рождения современной цивилизации в России, культуротворческий характер этого драматического процесса и, по сути, антикризисное, позитивное, оптимистическое сознание субъектов-практиков модернизации – интеллигентов-творцов культуры и общества будущего. В сплетение и противостояние начал и сил социокультурного упадка (декаданса) и прогресса в российском контексте остро вторгается «социальный вопрос» и революционный вариант его решения (первая русская революция). Горький отвечает на это как в указанных, подробно анализируемых в статье, так и в других пьесах («Мещане», «Васса Железнова», «Враги»). В результате его модернизм и особенно гуманистическая концепция культуры рождается в противостоянии идее и практике революции.

Ключевые слова: Горький-модернист, эпоха модерна («modernity»), модернизм как феномен культуры и искусства, два компонента/полюса модернизма, художественный модернизм как выражение кризиса общества и культуры, художественный модернизм как выражение модернизации общества, прогресса культуры; пьесы Горького об интеллигенции.

L. A. Zaks

Gorky: Two Incarnations of Modernism

The article develops further the idea of socio-cultural «being in between» of Gorky artistic consciousness. Gorky is characterized as a modernist writer. However, the interpretation of modernism as the phenomenon of socio-culture and artistic consciousness overcomes its traditional (Soviet) understanding. Gorky's creative activity absorbs and expresses an organic contradiction of modernism as the unity of opposite principles: socially and spiritually recessionary one («regressive») and creative, culture-formative, associated with the modernization of Modern and Contemporary times' societies. In the article these principle-opposites of Gorky's modernistic attitude to the world and his creative activity are shown by his plays about intelligentsia (Summerfolk, Barbarians, and Children of the Sun). From this perspective, Gorky's vision of the intelligentsia's types characteristic of the Russian society and their inherent spiritual, and idea-and-value-driven contradictions is reflected upon. The article also depicts the complexity of the stance of Gorky who profoundly and to the full extent disclosed existential origins and the spiritual-psychological crisis of the society contemporary of Gorky and, simultaneously, demonstrated the logic of modernization, the reality of complicated but incremental birth of modern civilization in Russia, culture-formative nature of this process and, in essence, anti-crisis-one, positive, optimistic consciousness of the subject-practitioners of modernization – members of intelligentsia – makers of culture and a society of the future. «A social issue» and a revolutionary variant of its resolution (the first Russian revolution) meddled in the tangle and confrontation of fundamentals and forces of socio-cultural decay (decadence) and progress in the Russian context. Gorky addressed this in the plays mentioned and thoroughly analyzed in this article as well as in some others (The Petty Bourgeois, Enemies, Vassa Zheleznova). As a result, his modernism and, especially, humanistic conception of culture take their birth in the opposition to the idea and practice of the revolution.

Keywords: Gorky-modernist, the epoch of modernity, modernism as art and culture phenomenon, two components/poles of modernism, artistic modernism as expression of the society modernization and culture progress, Gorky's plays about intelligentsia.

В первой статье о Горьком [2] на примере социальных и антропологических аспектов его творчества была обоснована гипотеза, условно говоря, социокультурной «междунаходимости»

горьковского художественного сознания. Это и определило, по моему мнению, значимую содержательность творчества Горького и его культурно-историческую жизнеспособность. В настоящей статье, продолжая версию предыдущей, будет показана амбивалентность художественного мироотношения А. М., соединившего две противоположные грани модернистского сознания и благодаря этому адекватно передавшего драматическую сложность жизни и культуры своей эпохи, да и всего XX в.

«Вписать» художественное сознание Горького, присущий ему тип художественного, то есть именно посредством искусства раскрываемого мироотношения, в известную/признанную художественно-культурную типологию – таков издавна представляемый надежным путь постижения (атрибуции, объяснения, интерпретации и культурно-исторической оценки) этого сознания и его «продуктов». В советское время с Горьким в этом отношении особых проблем не было. В первых своих рассказах – маргинал-романтик с хорошей жизненной (обещающей настоящий реализм) основой. Позже, на рубеже веков и до революции – реалист, разделяющий идейно-методологические позиции «критического реализма», но с уже наметившимся развитием в сторону нового, социально-реалистического, социалистического по миропониманию искусства («Мать», «Город желтого дьявола», «Враги»). Наконец, в условиях первого в мире «социалистического государства рабочих и крестьян» – идеолог и практик соцреализма (вторая редакция «Вассы Железновой», «Достигаев и другие», «Булычев и другие», «Сомов и другие», очерк о Ленине и даже «Жизнь Клима Самгина»).

Сегодня вся эта с виду логичная «типология» осталась в прошлом. Преодолены (или преодолеваются) и схематизм оснований типологизации, и тенденциозная односторонность, и прямолинейность интерпретации концептуальных первооснов-доминант исторических типов художественного сознания, как и жесткое разграничение-противопоставление ведущих типов, традиционно рассматривавшихся в советской эстетике и литературоведении как несопрягаемые идейно-эстетические антиподы. Так, сегодня у нас нет оснований жестко разводить и противопоставлять реализм и модернизм. Логично рассматривать их соотношение не как противопоставление параллельных и противостоящих друг другу способов видения-понимания мира, а скорее, как сложное историческое единство метасистемы художественного сознания XX в. – *модернизма*

(со всеохватными для различных направлений и индивидуальностей особенностями мироотношения) и органично входящей в него конкретной художественной подсистемы – *реализма*. Но в XX в. это уже иной, нежели в предыдущие эпохи, реализм. Потребность, императив и умение строить художественную реальность с опорой на объективную логику «самоценной» первой реальности и социопрактический опыт жизни в ней (что и составляет сущность реализма в искусстве) никуда не делись – наоборот, они стали еще более насущными и, с другой стороны, более достижимыми благодаря прогрессу науки, технологий, коммуникаций, образования, росту масштаба демократических движений. Но сама реальность и ее реалистическое видение-понимание стали во многом другими.

Так, одной из важнейших особенностей современного (модерного) культурного сознания, начиная уже с рубежа XIX–XX вв., стало устранение «классического» противопоставления субъекта и объекта и полноценное включение всей полноты субъективной реальности (включая ее бессознательные иррациональные пласты) в общекультурную картину мира. Что пронизывает не только «высшие» сферы культуры (философия, искусство), но и практическое сознание. Неожданное подтверждение этому фундаментальному культурному факту я получил недавно, читая журнал «Story». Современный врач (А. Ю. Шишонин), добившийся выдающихся профессиональных результатов, объясняя писателю А. Никонову причины своих успехов, начинает с... мировоззрения в его современном содержании. И отмечает: «В новой парадигме уже нет ни философских, ни физических границ между объектом и субъектом, сознанием и миром, психикой и материей. Как писал великий физик Шредингер, «мир дается мне единожды, а не один существующий и один воспринимаемый. Субъект и объект едины» [3].

Такое мировидение мы встречаем уже в живописи импрессионистов, в прозе М. Пруста, Д. Джойса и А. Белого, хотя это, понятно, далеко не единственная черта модернистского сознания. Горький – в полной мере носитель такого сознания, легко вбирающего романтические и реалистические способы моделирования мира, жизненно неподобные и условные формы, рациональное и иррациональное. Но и тут Горький полностью не совпадает ни с одним направлением или течением внутри модернизма, и тут оказывается в том же состоянии «между», позволяющем ему поль-

зоваться опытом всех, проникаться смыслами и средствами любых серьезных модификаций современного художественного сознания – и сохранять при этом плодотворную для его творчества позицию «внеаходимости». Неожиданное признание А. М. приводит в своих воспоминаниях В. Ходасевич: «Я искреннейше и неколебимо ненавижу правду» [5]. Признание странное, невозможное для «кондового», правоверного реалиста (ср. знаменитые слова молодого Льва Толстого в «Казаках» о прекрасной и возлюбленной правде как главном герое его повести или не менее известные слова М. Мусоргского «Хочу правды!», не говоря уже о том «гимне правде», что со страстью произносит горьковский Сатин). В нем читается неприятие и отождествления правды с объективной истиной, и столь же одностороннего ее сведения к субъективному «я так чувствую»; и жесткого, плоского монологизма, в силу субъективной убежденности (= «правдивости») отвергающего другие точки зрения и, тем самым, сводящего сложность мира к собственному одностороннему видению. И утверждение законности другой «правды» в искусстве: правды фантазии. И, наконец, неприятие назойливой идеологизированной социальности, посредством концепта «правды» легитимирующей не только определенные идеи-убеждения, но и экзальтацию и фанатизм, догматическую одержимость своей идеей и непременно связанную с ней нетерпимость, враждебность ко всем, кто «не с нами».

Современность и «междунаходимость» Горького обнаруживается не только в преодолении старых барьеров между романтизмом и реализмом, реализмом и модернизмом. Он также выбрал и выразил характерные для искусства XX в. внутренние разрывы и противоречия в самом художественном модернизме. И тут я буду говорить о главном, как мне кажется, содержательном «раздвоении» и противоречии модернизма, модернистского мироотношения, в полной мере выраженном Горьким, индивидуально-творчески «пропустившим» через себя оба «полюса» противоречия и ни с одним из них всецело себя не отождествившим (по крайней мере, до своей «окончательной» «советизации» по возвращении из последней эмиграции).

Прежде всего, хочу обратить внимание читателя на многозначность самого термина «модерн» («современность», от которого в современном русском языке образовано прилагательные «модерный» и даже «модерновый») и, кажется, непосредственно от него образованного термина «модернизм». Эта многозначность не

случайна: она отражает разные грани «современности». Некоторые к нашей теме отношения не имеют. Так, модерном в России называли едва ли не последний в истории искусства универсальный художественный стиль рубежа веков, в других странах называемый иначе: в Германии – *Jugendstil*, во Франции – *art nouveau*, в Англии – *modern style*, то есть практически как у нас, в Австрии и ее тогдашних сателлитах – *Secession*. Модерном также, уже после Первой мировой войны, называли тогдашнее новаторское направление в танце и хореографии, связанное с такими известными именами, как Айседора Дункан и Марта Грэм. А вот два других смысловых «гнезда», или поля, слов «модерн»/«модернизм» нам понадобятся. То, что это, по сути, две стороны одной медали, две противоположности в рамках культурно-исторического единства, социогуманитариям Запада стало понятно давно (см. труды мыслителей Франкфуртской школы – Р. Гвардини, И. Берлина, Х. Арндт или историков – Э. Хобсбаума, Н. Дэвиса). Нам – только после падения Берлинской стены, снятия запретов на свободную социогуманитарную мысль, близкого знакомства с некогда запрещенной у нас, доступной только в сильно урезанном и цензурированном виде духовной культурой модернизма.

Само понятие художественного модернизма, даже у большинства серьезных советских исследователей, односторонне связывалось лишь с одной из этих «половинок» и имело исключительно определенные коннотации: мрачные, трагические, безысходные, фатально и обреченно кризисные. Модернизм в искусстве в его общепринятой в советской науке интерпретации стал художественным синонимом тотального социального отчуждения, абсурда существования и «несчастливого сознания». Символом такого искусства, разумеется, был Кафка. Или Камю. Хемингуэй таким символом быть уже никак не мог. Как и, скажем, Орсон Уэллс с его великим фильмом «Гражданин Кейн». Как не могло появиться в рамках названных представлений и пришедшее к нам с Запада словосочетание «проект модерна». В нем, как и во многих явлениях искусства XX в., в частности – в первом авангарде, воплотилась вторая, и не менее существенная и значительная сторона модернизма.

Что же это за «половина», столь же «релевантная» для культурного сознания «эпохи Горького» вообще и художественного сознания Горького в частности? Что означает «проект модерна» в своей исторической феноменологии и конкретике? «Всезнающая» Википедия отвечает на по-

следний вопрос так: «Эпо́ха мо́дерна, мо-
де́рнити, иногда мо́дерн (от англ. *Modernity* –
современность; *modern* – современный) – поня-
тие, означающее общество, измененное в резуль-
тате утверждения капитализма, индустриализа-
ции, урбанизации, секуляризации, развития ин-
ститутов государства и гражданского общества.
Такое общество противопоставляется традици-
онному обществу и обществу постмодерна. В
философских спорах на Западе понятие "модерн"
(нем. *die Moderne* и англ. *modernity*) закрепи-
лось как совокупное обозначение исторической эпохи
нового и новейшего времени». Тут надо вспом-
нить еще одно производное от слова «модерн»
слово, связанное с представлениями об эпохе
«modernity», относящееся и к России начала
XX в.: «модернизация».

«Век капитала» (название книги
Э. Хобсбаума) – эпоха исключительного подъема
энергии и активности миллионов. Время, востре-
бовавшее и породившее взлет предприниматель-
ского, социального и духовного творчества. Вре-
мя созидания новой культуры и цивилизации,
всеохватного совершенствования-модернизации
форм и условий, инструментов и программ жиз-
ни. В послепетровской России «модернити» и
модернизация начались после отмены крепост-
ного права, а в начале XX в. созидание совре-
менной цивилизации во всех сферах пошло уско-
ренными темпами. Энергия и «дух» созидания,
преобразования косной и отсталой российской
жизни, масштабного и вдохновенного *культуро-
творчества* жил в сознании, психологии и пове-
дении российской буржуазии, талантливых куп-
цов и «заводчиков». Но также и российской ин-
теллигенции, в основном на тот момент питае-
мой выходцами из сословий небогатых разно-
чинцев-горожан: мещан, мелких чиновников,
священников. Из этих слоев вышли великие ин-
женеры, врачи, ученые, юристы, деятели искус-
ства. В творчестве Горького эти социальные си-
лы, и в целом эта сторона модерна, получили
аутентичное и яркое выражение.

И вот какой поистине странный (но вовсе не
редкий) исторический парадокс нам приходится
констатировать: модернизировать в социокультурной
жизни и его прямое порождение – модернизм в
искусстве – соединяют в себе два противополож-
ных начала, два, гегелевским языком говоря,
«общих состояния мира» и, соответственно, со-
стояния сознания. Творчески-созидательный
подъем и связанные с ним прилив сил, вооду-
шевление и вдохновение, веру в свои силы и об-
щие силы социума, в могущество труда и позна-

ния, в высшие нравственные и эстетические цен-
ности, оптимизм. И глубокий экзистенциальный
кризис, переживаемый как фатальное и непре-
одолимое несовершенство жизни, социальности,
конкретных людей; как господство над людьми
непознаваемых «высших» и к тому же бесчело-
вечных сил; как страх перед жизнью, одиноче-
ство, усталость, крушение надежд, любви и ве-
ры, бессилие и девальвация высших ценностей и
идеалов, неверие в собственные и общие силы, в
возможность позитивных изменений, в лучшее
будущее (пессимизм). Гремучая смесь, создаю-
щая сложность и громадное внутреннее напря-
жение социокультуры и личного сознания, ду-
ховной жизни и художественного мироотноше-
ния, творчества. Все это мы находим (в разных
«соотношениях») и у Чехова, и у Леонида Ан-
дreeва, и в стихах Блока, и в музыке Рахманино-
ва и Скрябина, и в творчестве Станиславского и
Мейерхольда. Но, может быть, полнее, всеохват-
нее и осознаннее, обдуманнее других – у Горько-
го. В том числе, и очень сильно, в его пьесах.

В отличие от тонкого, деликатно-стыдливого,
нетенденциозного и потаенного в самом сокро-
венном Чехова, Горький открыт, откровенен,
чужд предметного и психологического импрес-
сионизма, пишет «крупными мазками» и дает
«крупным планом» образы разных социальных и
психологических типов, глубоких конфликтных
ситуаций-отношений. И вся конкретика создан-
ного им художественного мира: его персонажи,
хронотопы и сюжеты погружены в едва ли не
предельно сгущенную эмоциональную атмосфе-
ру, насыщены и наэлектризованы разнонаправ-
ленными энергиями «половин» и их сопряжени-
ем-противостоянием. Напряженность и экспрес-
сивность возрастают еще и оттого, что названные
«половины»/«противостояния» не только оли-
цетворяются персонажами-антиподами – сами
эти персонажи сплошь и рядом оказываются со-
единением названных «противостояний» соци-
окультуры, персональным «единством противо-
положностей».

Такова Васса Железнова и ее «товарищ по
классу» Егор Булычев: застигнутые нами в мо-
мент глубокого кризиса (семейного у Вассы и
личного у Булычева), они, тем не менее, сохра-
няют в авторской оптике и экспозиции все при-
меты человеческой незаурядности, выдающихся
деятельностных сил, целеустремленности и воли.
Они не только «капиталистические хищники»,
«хозяева жизни», но и творцы-субъекты своего
мира как части большого «строящегося» мира

новой российской цивилизации. Да, у них ценностный кризис. Васса бьется за свое «дело» и репутацию с распутным мужем и за семью, любимого внука – с разрушительницей всего ее мира Рашелью. Егор «разбирается» с собой, критически переосмысляя всю прожитую жизнь и понимая, что «не так» жил, «не на той улице». Но откуда при этом наше ощущение их масштаба, их значительности и силы? Потому что перед нами, как уже сказано, – субъекты, даже в кризисе остающиеся источниками мощнейших деятельностных импульсов. Бесстрашные перед лицом труднейших обстоятельств и жестокой правды.

Особое место в творчестве Горького-драматурга занимают его пьесы «об интеллигенции». Не только в силу психологического родства их героев и автора, но и в силу мировоззренческой концепции Горького: его пиетета к культуре и ее творцам, понимания «назначения» человека. Это не противоречит сказанному ранее о «внезаходности» и отсутствию жесткой, однозначной идентификации с каким-либо из героев. Потому что для Горького его «культурфилософия» и, в ее рамках, понимание предназначения интеллигенции – мерило и основание оценки всех без исключения персонажей и самого их личностного кризиса. А. М. видит не только «миссию», но и возможности/невозможности. Но непреклонен в понимании долга и ответственности интеллигентов, их обязанности «нести свой крест». Пожалуй, единственное, чего не хочет простить своим героям Горький, – это именно измены своей культуротворческой роли. Посмотрим, как все это существует в таких пьесах, как «Дачники» (1904), «Варвары» (1905), «Дети солнца» (1905).

Три «интеллигентских» пьесы Горького пронизаны общей атмосферой «декадентских» настроений их героев. Они – практически все без исключения, кто постоянно, кто время от времени, но первых больше – находятся во власти тягостных негативных переживаний, хронической неудовлетворенности миром и собой. Мрачно воспринимают действительность и свои перспективы в ней, во всем видят упадок и испытывают упадок собственных сил: один из сквозных эмоциональных мотивов – жалобы на усталость, как и на внутренний дискомфорт, саморазорванность, душевный неуют. Как говорит Калерия в «Дачниках», практически повторяя слова финальной песни из «На дне», «восходит солнце и заходит, а в сердцах людей всегда сумерки». Они пребывают в состоянии утраты веры, надежды, ясности мироориентации, а отсюда – в состоянии

потерянности, отчуждения, одиночества, подавленности и страха, слитых с раздражением, ожесточением, resentimentом, естественно и часто переходящих в всплески, порой даже взрывы агрессивности. Их «идеализм» нередко оборачивается цинизмом, чувствительность и сострадателность – бесчувственной мстительной жесткостью, возвышенная мечтательность – горьким, не оставляющим никаких надежд отрезвлением. И все это непрерывно и неустанно артикулируется. Чеховских звука лопнувшей струны или тени от мельничного колеса в мире этих пьес вы не встретите. Но с самого начала и до финала вами завладеют потоки возбужденной, не знающей остановок речи героев. Их обыкновенно называемый «внутренним» мир – весь живет вовне, «вслух». Герои непрерывно размышляют, плачут, жалуются, сетуют, сожалеют, отчаиваются, ноют, протестуют, спорят, рефлексиируют, впадают в светлые мечты или безудержные истерики, задаются вопросами и нагромождают подчас логически противоречивые ответы, и снова рефлексиируют... И это их главные поступки, гораздо более художественно значимые, нежели любые другие, не столь и разнообразных «действия»: приезды-отъезды, встречи-расставания, «тусовки», пикники, пьянки, бесконечные чаепития, нередкие скандалы и редкие самоубийства. Что вместе дает мрачный образ перманентного объективного и субъективного кризиса и даже близкой катастрофы.

В «Дачниках» большая часть персонажей – носители этого кризисного состояния мира и сознания: Варвара Михайловна, Калерия, Влас, Юлия Филипповна, Ольга Алексеевна, Рюмин, писатель Шалимов, отчасти доктор Дудаков, даже симпатичный жизнелюб Двоеточие, страстный дачный «трибун» Марья Львовна и приземленные, довольные собой дельцы Басов и его помощник Замыслов. В «Варварах» кризис переживают и артикулируют Цыганов и Черкун, его жена Анна и Лидия, доктор, Притыкина, Монахов и его чувственная жена, стреляющая в финале в себя, но и консерватор – городской голова Редозубов, его спивающийся сын Гриша и даже деловые Притыкин и «передовой» студент Степан. Кризис, изображенный в «Варварах», особенно горек и страшен в своей всеобщности и неизбежности: он одинаково неотвратим и для несгибаемых архаистов, и для самых передовых современных людей, с которыми связывались надежды на конец затхлой и пошлой провинциальной жизни. Но именно эти люди вместо прогресса приносят с собой варварское нравствен-

ное опустошение, растление малолетних и взрослых, крах любви и гибель человека (Надежды Монаховой), сами при этом спиваясь, теряя честь и достоинство, высоту существования и его витальную, не говоря уже о творческой, энергию. Знаменателен финальный разговор Лидии и Черкуна:

Лидия. А помните – когда-то вы хотели поставить город вверх дном?

Черкун. Хотел? Ну да... хотел... Так что же? Что вы хотите сказать?

Лидия. Я только напоминаю. Вы говорили, что вашей волей сюда придут новые мысли, новые вкусы... А дядя Серж (коллега Черкуна инженер Цыганов. – Л. З.) ничего не говорил, но, посмотрите, сколько мертвецов разложилось благодаря ему... <...> Я вот не вижу, чтобы жизнь обновилась благодаря вам... а сами вы, мне кажется, немного потускнели...

Эта иронично-снисходительная констатация умной и явно симпатизирующей Черкуну женщины, ее унизительное для Черкуна «потускнели» не менее убийственно беспощадны, чем выстрел в себя разочаровавшейся во всем Надежды Монаховой.

И в мастерски написанных, «компактных» «Детях солнца» тот же кризис и он так же жестко и жестоко захватывает большинство героев пьесы: Елену и Лизу Протасовых, ветеринара Чепурного и его сестру Меланию, художника Вагина, мрачного «комплексующего» пьяницу – слесаря Егора с избиваемой им женой Авдотьей и добродушного пьяницу Якова Трошина, даже деловую служанку Фиму, вынужденную, как когда-то Мелания, для обретения благополучной жизни продавать себя. Именно в «Детях солнца» Горький доводит художественное воссоздание кризиса до наибольшей полноты, остроты и трагизма. Личного (вешается Чепурной, умирает от холеры Авдотья, сходит с ума Лиза) и общественного. А. М. впервые разворачивает болезненный и страшный социальный аспект кризиса: глубокий культурный разрыв и отчуждение между интеллигенцией и «простым» народом. Интеллигентскую боязнь народа, подвижного не только протестом против социального неравенства и бедности, но и звериными инстинктами, собственной темнотой, отсталостью. Горький показывает и эти ментальные истоки агрессивности толпы: инстинкты и безграмотность, и ужас их коллективного иррационального выплеска – взрыва, безумства озверевших, озлобленных масс, жертвой которого только чудом не становятся главные герои пьесы. А ведь пьеса пишется

в 1905 г.! И Горький – левый, поддерживает нелегальных тогда еще социал-демократов, а после революции бежит из России. Но он и тут «вненаходим», в том числе к собственной политической позиции, и тут «между»: поддерживает демократию – и осуждает экстремистские эксцессы, безумие «демократического» насилия. Таков основанный на социальном реализме и гуманизме художественный модернизм Горького. Но поразительное совпадение: «жизнеподобный», реалистический модернист Горький в «Детях солнца» обобщил всеохватное состояние кризиса в пугающем образе холеры – так, как три с половиной десятилетия спустя сделает и модернист-абсурдист и мифотворец Альбер Камю, в одноименном романе показавший страшную силу нацизма в образе непостижимой и почти ирреальной, сверхчеловечески могущественной чумы. А у Горького холера, несомненно, символ трагического несовершенства мира и его враждебности человеку. Но и воздаяния, «отмщения» людям за их неправильную – несправедливую жизнь. Но она же, как и чума у Камю, и вызов людям: испытание их состоятельности, проверка их цивилизованности, разумности, дееспособности, сопротивляемости злу, человечности.

Если бы я захотел показать кризисный характер всех перечисленных персонажей, мне бы пришлось процитировать большую часть текстов всех трех пьес. Но «большая часть» ведь не все тексты. В них есть и другое. В рассматриваемых «интеллигентских» пьесах (как позже и в других пьесах и прозе Горького) постепенно пробивает себе дорогу, настойчиво утверждается и, уже в «Детях солнца», звучит в полную силу дорогая для Горького тема и сторона его мироконцепции. Выражается вторая, а для Горького (и, я уверен, для всей культурной истории человечества) важнейшая «половина» модернистского мироотношения, сознания и практики обществ нового и новейшего времени – эпохи «модернити». Выше уже сказано, что речь – о *готовности и работе, энергии и духовном настрое модернизации*. Понятно, что в произведении для театра эта общекультурная тема становится, прежде всего, темой конкретных людей как субъектов-творцов обновления-совершенствования жизни, их сознания и самосознания, психологии, ценностей, устремлений и поступков.

В «Дачниках» еще всецело доминируют идея и умонастроение кризиса. А «тема модернизации», кажется, прямо не заявлена. Это видно и по числу охваченных так или иначе кризисным со-

знанием, мироощущением персонажей, и по самой исходной «социальной» – общей для практически всех персонажей – «диспозиции»-ситуации, выраженной самим названием пьесы. Как становится ясно по ходу сюжета, «дачники» – не столько констатация «факта», но концептуальная и, никаких сомнений, *критическая* по отношению к своим героям идея автора. Зачем она? – важный вопрос. Ведь общее эмоциональное наполнение-состояние созданного Горьким художественного мира, его атмосфера как властно затягивающая героев сила-морок, сила-наваждение кризиса, душевного разлада и упадка отнюдь не требовали, сами по себе не подразумевали такого «поворота». Как и *критики и самокритики* персонажей. Уже в самом начале пьесы на эту критическую по отношению к своей среде тему (обобщенно говоря, «не так живем») высказывается центральный персонаж «Дачников» Варвара Михайловна: «А мне вот хочется уйти куда-то, где живут простые, здоровые люди, где говорят другим языком и делают какое-то серьезное, большое, всем нужное дело...».

Мне видится в этом критическом повороте кризисной темы начало разговора об актуальности, насущности практического совершенствования жизни и необходимости участия в нем образованных людей. Это не абстрактная «тоска по лучшей жизни», по утраченной гармонии, по «небу в алмазах». Не о «небе» тут и далее у Горького речь – о «земле». Пока в «апофатической» или «ностальгической» модальностях проблема участия в модернизации России поселяется в сознании горьковских героев. Хотя сама идея «серьезного, большого дела» еще заявлена вполне абстрактно, что вполне в «природе» даже самых напряженно мыслящих и тонко чувствующих реальность интеллигентов-«дачников». Представляется, что не только у героев, но и в сознании самого автора эта тема-идея пока живет в «эмбриональном» состоянии, а главное – в ценностном подчинении у доминирующей здесь «кризисной». Ведь в пьесе есть персонажи, социально-профессионально вполне отвечающие потребности в деятельных людях. Но в таком ценностном качестве они появятся у Горького позже. А пока эти объективные «кандидаты на позитивную роль модернизаторов» даны в иных ценностных проявлениях. Об адвокате Басове с помощником Замысловым поговаривают как о «нечистых на руку» (фамилия Замыслов тут явно «говорящая»). Писатель Шалимов – в творческом и психологическом кризисе, неизбежной усталости. Инженер Суслов – откровенный циник и

пошляк. И все они – в той или иной форме – носители обывательского и потому «соглашательского», «пораженческого» сознания (не зря же их «тянет» друг к другу). Суслов – главный выразитель их самосознания: «...я рядовой русский человек, русский обыватель! Я обыватель – и больше ничего-с! Вот мой план жизни. Мне нравится быть обывателем...». Единственный позитивно представленный «деятель» – дядя Суслова Двоеточие – стар и не может вести своего солидного дела. Впрочем, есть еще честный и искренний доктор Дудаков, примерный семьянин и неутомимый труженик.

И все же тема-идея модернизации в пьесе живет. И не только в школьно-прямолинейных декларациях и инвективах «осколка народничества» Марьи Львовны. Она, тема, как реальность буквально приходит с Запада: немцы взялись за модернизацию «заводишка» Двоеточия. «У меня заводишко старый, машины – дрянь, а они, понимаешь, все новенькое поставили, – ну, товар у них лучше моего и дешевле... Вижу – дело мое швах... подумал – лучше немца не сделаешь... Ну, и решил – продам всю музыку немцам». И вот уже Басов спорит с Марьей Львовной о характере назревших перемен, отвечая на ее максималистский тезис «повышать требования к жизни и людям»: «Повышать – да! Но в пределах возможного... Все совершается постепенно... Эволюция! Эволюция! Вот чего не надо забывать!». За этой позицией, как показывает Горький, важная тема «обывателя», осуждаемого одними (Марья Львовна, Влас) и защищаемого другими: Басовым, усталым Шалимовым и особенно Сусловым. Он – обретший и статус, и материальное благополучие благодаря образованию и профессии инженера, то есть той же модернизации, – откровенный, воинственный анти-модернист. Он заработал себе обеспеченное существование, не голодает, как в молодости. А большего ему и не надо. Как и миллионам ему подобных, сытых и самодовольных, жаждущих стабильности и страшящихся перемен, понимающих, что прогресс требует воли, трудозатрат (а зачем?), оправдывающих приземленность, утилитарный минимализм своей позиции животной сущностью людей и былыми тяготами. «Мы, говорю я, много голодали и волновались в юности... Мы хотим поесть и отдохнуть в зрелом возрасте – вот наша психология. ... она вполне естественна и другой быть не может! Прежде всего человек, почтенная Марья Львовна, а потом все прочие глупости... И потому оставьте нас в покое!» Такова была в начале XX в. и тако-

ва же, в принципе, сейчас позиция обывателей – того социального «болота», которое пользуется плодами цивилизации и модернизации, демократизации и прогресса – и не желает творческих усилий на благо общества, говоря вслед за Суловым: «Никто из нас не устремится в общественную деятельность... Нет! Никто!».

В «Дачниках» этим взглядам противостоит социально ответственная логика Марьи Львовны. (Не иначе как современной конъюнктурой, примитивной логикой простой смены ценностных знаков на противоположные, я думаю, объясняется сугубо негативная интерпретация и оценка образа Марьи Львовны (см.: [1]). Да, она чересчур прямолинейна. Но Марье Львовне нельзя отказать в уме, убежденности, последовательности, субъективной честности, а главное – в адекватном понимании происходящего и критической интерпретации «дачников». Ее взгляды на этот счет вполне близки позиции самого Горького.) Простая и верная логика: «Дети прачек, кухарок, дети здоровых рабочих людей – мы должны быть иными! Ведь еще никогда в нашей стране не было образованных людей, связанных с массой народа родством крови... Это кровное родство должно бы питать нас горячим желанием расширить, перестроить, осветить жизнь родных нам людей, которые все дни свои только работают, задыхаясь во тьме и грязи... Мы не из жалости, не из милости должны бы работать для расширения жизни... мы должны делать это для себя... для того, чтобы не чувствовать проклятого одиночества... не видеть пропасти между нами – на высоте – и родными нашими – там, внизу, откуда они смотрят на нас как на врагов, живущих их трудом! Они послали нас вперед себя, чтобы мы нашли для них дорогу к лучшей жизни... а мы ушли от них и потерялись, и сами мы создали себе одиночество, полное тревожной суеты и внутреннего раздвоения... Вот наша драма!». Горький голосом Марьи Львовны выражает не только идею социальной ответственности интеллигенции. Он формулирует *суть* этой ответственности: «расширить, перестроить, осветить жизнь родных нам людей», «работать для расширения жизни». Здесь формулируется горьковская концепция *«современности» как доминанты культуры*, понимаемой как преобразование и совершенствование жизни, как создание лучшего, более гуманного во всех отношениях мира. Главная сила этого культурно-цивилизационного процесса – не классовая борьба, не революция, а созидательный материальный труд и духовное творчество.

В «Варварах» эта тема заявлена, прежде всего, как жизненная антропологическая возможность и потребность, но уже и как предметная данность. Что бы там ни чувствовали интеллигентные и не очень персонажи, модернизация – это уже объективная социальная реальность: в захолустный городок, в котором «застывает энергия», приезжают строить дорогу столичные инженеры. И люди, как показывает пьеса, не могут не иметь к ней отношения – осознанного или бессознательного, позитивного или негативного. С приездом инженеров в жизнь патриархального городка не только приходит современная материальная культура, получает новый импульс деловая жизнь, но и современное сознание, современные ценности и нравы, несущие большую степень свободы и тем расшатывающие устои «добраго старого порядка». Безоговорочной власти «старшего» (а это городской голова и отец двух детей Редозубов) приходит конец. Уходит чиновничество, страх перед авторитетами, а с ними и строгая дисциплина. Старые нравы ни в чем не были моральнее и человечнее новых. Мы узнаем, например, что «мэр» Редозубов «одну супругу в гроб забил, другая – в монастырь сбежала, один сын – дурачком гуляет, другой – без вести пропал»; что скучающая Монахова чуть ли не довела до самоубийства своих поклонников; что горький пьяница по кличке Дунькин муж издевательствами своими сжил со света жену и вынудил бежать единственную дочь и т. д. и т. п. Не говоря уже о бедности и убогости жизни горожан, о скуке и тоске повседневности. Но на поверхности – пресловутый «порядок», ценимая обывателями и начальством «стабильность», то есть тошнотворная неизменность, которая хороша тем, что предсказуема, что давно «выучена наизусть», что ничего не надо придумывать и напрягаться, что все в этой жизни: будни и праздники, нормы и аномалии, даже «свинцовые мерзости» и самодурство городского головы, бедность и бесправие привычны и потому не так и страшны: люди ко всему привыкают!

О чем, ради чего написаны «Варвары»? При чем тут «модернизация»? В коллизиях пьесы тема модернизации и модернизаторов как чего-то позитивно утверждаемого, кажется, не играет особой роли. Нет, о ней нам не дают забыть. Но с какой-то странной для «защитника прогресса» Горького стороны. К финалу мы видим, скорее, плоды разрушительной деятельности столичных инженеров. Так что определение «варвары» с таким же успехом можно отнести не только к «ар-

хаистам» Редозубову и его прихлебателю Павлину, но и к «новаторам» Цыганову и Черкуну. Как же с моей идеей «утверждения» позитивных начал современности, с «несводимостью» горьковского модернизма к тотальному кризису?

Дело, думается, в том, что если реальность для Горького не сводима к кризису, то не сводима она и к модернизации. Горький и тут «между». И сама модернизация, по Горькому, а тем более модернизаторы, люди «от мира сего», а А. М. идет за реальностью, «всего лишь», – это не нечто одномерно-однозначное, не только «идеальное»: триумфальное шествие прогресса, великие достижения и перемены, совершенные личности. Еще Пушкин открыл трагическую противоречивость (петровской) модернизации. И неизбежную в ней связь обретений и потерь, подчас человечески «неподъемных». Горький идет тем же путем в новых условиях. И его «между» – это не отсутствие позиции, не «недоработка» или «недоразвитие» его мировоззрения и художественного сознания. Свою объективную культурную «междунаходимость», рожденную эпохой кризиса цивилизации – временем глобальной «смены вех», Горький превратил в сложную и тонкую методологию, оказавшуюся соразмерной сложности и тонкости социокультурных процессов, мучительного обновления бытия и сознания человечества и человека.

И в «Варварах» рождается по-настоящему сложная, далекая от «розового» оптимизма и модернистских утопий картина мира, включая противоречивость образа модернизаторов. В них много действительно позитивного. Особенно в том, что непосредственно касается их работы и уже подчиненного ей видения-чувствования мира. Тут они действительно новые люди. Начиная с иной, чем у местных, витальной энергии. Черкун сам остро чувствует эту «энергетическую» разницу: «Среди них (жителей маленьких городков. – Л. З.) застывает энергия. В больших городах она кипит день и ночь. Там неустанно трение враждебных сил, там никогда не прерывается битва за жизнь. Горят огни. Звучит музыка. Там все, чем жизнь красна. <...> Я хочу жить много, жадно...». Эта энергия устремлена к переделке мира. Провинциальное «сонное царство», «область мертвого уныния», как говорит сам Черкун, воспринимается им как вызов (его энергии, способностям, страсти обновления): «ужасно хочется растрепать эту идиллию». Сознание необходимости перемен и переживание собственных созидательных сил рождает веру в реальность, достижимость и успех перемен, то есть опти-

мизм. В ответ на сомнения молодого сподвижника инженеров Степана о будущем России Черкун уверенно говорит: «Пессимизм для рабочего человека – излишен, словно белые перчатки». Рядом с «красивым», но абстрактно-просветительски звучащим ответом Степана на вопрос «Что делать?» («Открывать глаза слепорожденным») ответ Черкуна конкретен и практичен: «Надо строить новые дороги... железные дороги... Железо – сила, которая разрушит эту глупую деревянную жизнь». Важная сторона мировоззрения модернизаторов – рациональность.

Степан говорит Кате: «Там горит великий огонь разума, и все честные, все умные люди видят при свете его, как грязно и скверно устроена жизнь...». Владея опытом практического изменения мира, ощущая в себе творческие силы, Черкун и Цыганов внутренне свободны. Для них не существует чинопочитания, страха перед «сильными мира сего», они свободны от многих предрассудков прошлого. Но тут-то и оказывается, что одних рациональных оснований, говоря философским языком – одного позитивистского мироотношения, недостаточно для успеха модернизации, торжества нового. «Недостает *моральной* возможности», как заметил еще в конце XVIII в. Ф. Шиллер [6, с. 261]. Когда свобода, как у инженеров, – это и свобода от императивов морали и нравственности, от продиктованного опытом веков «не навреди!» = бережного отношения к людям, их чувству собственного достоинства, слабостям и привязанностям, тогда свобода превращается в поведенческую вседозволенность и цинизм, добро неизбежно превращается в зло, созидание – в разрушение, культура – в варварство, а новое оборачивается старым. Отсюда горький вывод Степана: «Мы не можем даже разрушить отжившее, помочь разложиться мертвому – оно нам близко и дорого... Не мы, как видно, создадим новое!». Поставленная в «Варварах» проблема нравственных оснований и нравственного содержания любого прогресса сегодня может быть оценена как мудрое пророчество и прозорливое предупреждение Горького всем претендентам на обновление совместной жизни людей.

Наконец, «Дети солнца» – пьеса, где, наряду с достигшим трагической зрелости социально-психологическим кризисом эпохи модерна, Горький достаточно полно развернул свою концепцию позитивной стороны модерна как модернизации, а последней – как созидательного труда творческих людей. Он, надо сказать, не идет на компромиссы, не снижает градуса драматизма и

трагизма в угоду «утверждению позитивного» (чем ему придется заниматься как теоретика и, отчасти, практику соцреализма). Наоборот, все время «скрепляя» обе половинки модернизма, как бы смотрящиеся у него друг в друга, Горький погружает сюжетную линию творческих людей-модернизаторов в контекст острейших коллизий и трудных, подчас крайне мучительных, болезненных мыслей и переживаний своих персонажей. И, тем не менее, нигде не дает повода усомниться, на чьей стороне его надежды и с чем он связывает выход из кризиса. Ни в одной пьесе А. М. позитивная тема модернизации и ее субъектов-творцов не раскрывается столь впечатляюще и, без преувеличения, вдохновенно, с такой убежденностью в насущности плодотворного труда и авангардной роли духовной элиты – творческой интеллигенции.

В центре пьесы «Дети солнца» ученый-химик Павел Протасов. Новизна – не в профессии Протасова, не в его «номинальной» принадлежности к модернизаторам. Новизна – в непосредственном показе на сцене его профессиональной деятельности, которой Протасов абсолютно, до самозабвения и забвения близких своих, одержим. Между прочим, не кажется случайным, что он у Горького Павел Федорович: Федор/Федя Протасов у Толстого был вольнолюбивым отщепенцем-маргиналом, утверждавшим себя одухотворенным ничегонеделанием и всем своим образом жизни, бросавшим вызов лживой и мертвой социальной среде. Горьковский же Протасов, наоборот, увлеченный «делатель». Влюбленность в свое дело превращает его в поэта научного познания: «Все – живет, всюду – жизнь. И всюду – тайны. Вращаться в мире чудесных, глубоких загадок бытия, тратить энергию своего мозга на разрешение их – вот истинно человеческая жизнь, вот где неисчерпаемый источник счастья и животворной радости! Только в области разума человек свободен, только тогда он – человек, когда разумен, и если он разумен, он честен и добр! Добро создано разумом, без сознания – нет добра!». Тут, как видим, не только оптимистическое мироощущение, но и целая основанная на вере в разум *система ценностей*.

И, что не менее важно, такое сознание, система ценностей выводят Протасова из-под власти общего духовного кризиса. Ему «мерехлюндии» сестры Лизы и внутренние противоречия жены Елены неведомы. У него, как и у Черкуна, нет времени на пессимизм: работать надо. Выше процитированный монолог Протасова заканчивается характерной для всего его сценического су-

ществования ремаркой и словами: «(*Быстро выхватывает часы, смотрит.*) Но, вы извините... я должен идти... да, пожалуйста... черт возьми! (*Уходит.*)» – это Протасов спохватился об идущем в соседней комнате опыте, волнующем его больше всего на свете.

А рядом – другой творец, художник Вагин, столь же увлеченный своей живописью и весь мир воспринимающий «в фокусе» свободы и красоты. Именно в такой мир он зовет нравящуюся ему Елену Протасову и потому с такой готовностью отзывается на ее романтические фантазии, подхватывает их, готов взять себе «на вооружение». Где творческие люди и их работа, там бьет ключом энергия, там атмосфера увлеченности, духовного подъема и оптимизма. Что даже на «насквозь кризисного» разочарованного скептика и циника Чепурного действует заразительно: «...попал к вам, вижу: один горит в своей науке, другой бредит киноварью с охрой... Сначала мне так понравилось у вас, что я даже водку перестал пить, ибо от ваших разговоров хмелен бывал...». И несчастная Мелания попадает в плен этого энтузиазма, и сестра Протасова Лиза: «Говорит, и с моих глаз, с мозга точно пелена спадает... так ясно все, так стройно, загадочно и просто, ничтожно и огромно!». Правда, розовой идиллии не выходит. Как уже сказано, у Горького кризис не отменяем модернизацией – и в той же реплике Чепурного, в том же монологе Лизы немедленно напоминает о себе: «А потом я узнала настоящую жизнь, полную грязи, зверства, бессмысленной жестокости... душу мою охватил страх и недоумение... и вот тогда я попала в больницу...».

Полная драматизма встреча двух «модернов»! Диалектика «современности»: единство и борьба веры и неверия, оптимистичного трудолюбивого упорства («совестный деготь труда», по О. Мандельштаму) и останавливающего всякое позитивное действие разочарования, пессимизма. Важно, однако, что ученый и художник продолжают работать. Работа культуры неостановима – и только это, по Горькому, способно изменить жизнь к лучшему. Но *идея культуры, вера в культуру* нуждаются не только в мировоззренческой, рациональной, но и в эмоционально-образной, «нарративной» поддержке. Тогда рождается *утопия культуры, мифология культуры и ее субъектов*. В «Детях солнца» таким вдохновляющим мифообразом становится нафантазированная Еленой символистская (в духе времени) картина: корабль в океане одолевает сопротивление

ние могучих волн, а на палубе – «новые люди»: преобразователи жизни. В этой картине (в трактовке Елены) отразилось «вечное стремление человека в даль, к высоте...». И люди, что на корабле, – соответствующие. «Нужно только, чтоб это были особенные люди, мужественные и гордые, непоколебимые в своих желаниях и – простые, как просто все великое... Такая картина может вызвать у меня чувство гордости за людей, за художника, который создал их... и она напечалит мне о тех великих людях, которые помогли нам уйти так далеко от животных и все дальше уводят к человеку!» Елена не произносит слова «культура», но говорит именно о ней и ее творцах, ведь то, что помогает нам «уйти так далеко от животных и все дальше уводит к человеку», и есть культура. И, вторя ей, Протасов вдруг конкретизирует Еленин отвлеченный образ идеальных «великих людей»: «...пускай среди этих людей на корабле будут Лавуазье, Дарвин...», подтверждая тем самым, что речь именно о субъектах-творцах культуры. Все эти пафосные разговоры и звучат как один непрерывный «гимн культуре». Как выражение дорогой сердцу и персонажей, интеллигентов-«модернизаторов», и самого автора утопии культуры. Тут Горький – русский художник, в отличие от беспросветных трагических западных модернистов, сплошь ниспровергателей утопий.

Мне осталось внести в реконструированную картину культурмодернистской концепции Горького в «Детях солнца» последние, но яркие и важные штрихи. Модернизаторам приходится иметь дело не только с объективными трудностями, но и с духовно-психологическим давлением кризиса самой культуры, с непониманием и враждебностью обездоленных и непросвещенных масс. Им приходится защищаться, о чем отчасти уже сказано. Защищать свое дело, отстаивать в столкновении с темнотой, духовным варварством правоту культуры, разума, творчества, высоких притязаний духа. Лиза предупреждает Протасова о ненависти тех, «от которых вы ушли так далеко...». «Ненависть слепа, но вы ярки, вас она увидит!» Ответ Протасова краток и прост: «Мы делаем большое и важное дело: он (Вагин. – Л. З.) обогащает жизнь красотой, я – исследую ее тайны... И люди, о которых ты говоришь, со временем поймут и оценят нашу работу...». Ни пафоса, ни утопии – достоинство и мужество. Внутренняя сила умелого профессионала, мастера. Та же, в сущности, спокойная и уверенная интонация, что в мандельштамовском

«красота – не прихоть полубога, а хищный глазомер простого столяра».

Апофеоз самосознания и самоутверждения культурмодерниста – монолог Протасова из второго акта. На фоне кризисного мироощущения, разлитого повсюду, на фоне «встречных» сомнений-контраргументов собеседников, но уже без обертонов авторской иронии и острающих-снижающих пафос монтажных «стыков», работающих во всех трех пьесах. Его стоит процитировать полностью: «Я вижу, как растет и развивается жизнь, как она, уступая упорным исканиям мысли моей, раскрывает предо мною свои глубокие, свои чудесные тайны. Я вижу себя владыкой многого; я знаю, человек будет владыкой всего! Все, что растет, становится сложнее; люди все повышают свои требования к жизни и к самим себе... Когда-то под лучом солнца вспыхнул к жизни ничтожный и бесформенный кусок белка, размножился, сложился в орла и льва и человека; наступит время, из нас, людей, из всех людей, возникнет к жизни величественный, стройный организм – человечество! Человечество, господа! Тогда у всех клеток его будет прошлое, полное великих завоеваний мысли, – наша работа! Настоящее – свободный, дружный труд для наслаждения трудом, и будущее – я его чувствую, я его вижу – оно прекрасно. Человечество растет и зреет. Вот жизнь, вот смысл ее!».

Культурмодернистская сущность этих слов Протасова, тем более после уже сказанного, очевидна и понятна. Но в монологе важная новая смысловая краска, для начала прошлого века провидческая. Идею растущей власти человека над освоенной им природой («человек будет владыкой всего!») Протасов связывает с идеей становления реального единства человеческого рода, занятого совместным «свободным, дружным» трудом: человечества. И в основе его будет труд прошлых поколений творцов-модернизаторов, в том числе его, Протасова, труд: «наша работа!». Сегодня понятна глубина, дальновидность и насущность высказанной Протасовым «идеи человечества». Примерно в то же время в голове гениального Вернадского зреет аналогичная идея человечества как «геологической», «космической» силы – идея *ноосферы*. А монолог Протасова органично завершается мощной и яркой поэтической метафорой: «Мы – дети солнца! Это оно горит в нашей крови, это оно рождает гордые, огненные мысли, освещая мрак наших недоумений, оно – океан энергии, красоты и опьяняющей душу радости!»

Итак, генеральная идея Горького-художника, вобравшего и выразившего в своем творчестве многогранную сложность социокультурной реальности России начала XX в., – отнюдь не идея революции. Это идея культурного переустройства жизни, создания цивилизованных условий для миллионов людей, объединяющихся на основе культуры в единое целое *человечества*. В реальном же историческом контексте намеченный Горьким путь родствен проектам великих российских ученых (Менделеев, Тимирязев, Вернадский, Ухтомский, Циолковский), политиков (С. Ю. Витте, П. А. Столыпин), предпринимателей (Прохоров, Морозовы, Мамонтов, бр. Нобели), поэтов (Блок, Волошин, Хлебников). Драматизм внутреннего мира интеллигенции, трагизм ее мироощущения, духовный кризис, так сильно сказавшийся в философии, искусстве, религии, не заслонили от Горького серьезные практические задачи, модернизаторские цели и ресурсы, как и наличие реальных субъектов на разных уровнях и в разных сферах российского общества для процесса развития России, ее догоняющей модернизации. Эта идея в творчестве Горького гораздо большее значительна, чем идея пролетарской революции и классово-вой борьбы. Но ведь и революцию Горький воспринимал, прежде всего, не как форму «социального возмездия» или обретения «социального равенства» и «социальной справедливости», а именно как способ радикальной модернизации России. При этом он остался художником-модернистом – исследователем кризиса духовной культуры и общественной психологии, антропологического кризиса (до анализа последствий послеоктябрьской катастрофы плененный Сталиным Горький дойти, разумеется, не мог – его поселили в гофмановскую, правда, весьма комфортную, «банку» из материальных благ и пропагандистских мифов в сочетании с тем реальным социокультурным подъемом первых после-революционных лет, что Горького воодушевляло).

В статье представлен материал публикации автора, сделанной в издании: Проблемы российского самосознания: Максим Горький и русская провинция. К 150-летию со дня рождения. – Ярославль-Москва: РИО ЯГПУ, 2018 [4].

Библиографический список

1. Гавриш, Т. Р. «Дачники»: опыт прочтения и интерпретации [Текст] / Т. Р. Гавриш // Драматургия М. Горького в историко-функциональном аспекте (Материалы и исследования) / Серия «М. Горький.

Материалы и исследования». – Вып. 13. – М.: ИМЛИ РАН, 2017.

2. Закс, Л. А. Горький: художественное сознание на перекрестке многих социокультурных «между» [Текст] / Л. А. Закс // Ярославский педагогический вестник. – 2018. – № 4. – С. 230–235.

3. Никонов, Александр. Альтернативщик [Текст] / Александр Никонов // Story. – 2018. – № 5 (112). – С. 16.

4. Проблемы российского самосознания: Максим Горький и русская провинция. К 150-летию со дня рождения: по материалам Российской научной конференции с международным участием [Ярославль, 5–7 июня 2018 г.] и XV Всероссийской конференции Института философии РАН [Москва, 31 мая 2018 г.]. – Ярославль – Москва: РИО ЯГПУ, 2018. – 403 с.

5. Ходасевич, Владислав. Горький [Текст] / Владислав Ходасевич // Горький, Максим. Нельзя молчать! – М.: АСТ, 2018. – С. 18.

6. Шиллер, Ф. Письма об эстетическом воспитании человека [Текст] / Ф. Шиллер // Фридрих Шиллер. Собрание сочинений. – Т. 6. – М.: Гос. изд-во худ. лит-ры, 1957.

Reference List

1. Gavrish, T. R. «Dachniki»: opyt prochtenija i interpretacii = «Summer residents»: experience of reading and interpretation [Tekst] / T. R. Gavrish // Dramaturgija M. Gor'kogo v istoriko-funkcional'nom aspekte (Materialy i issledovaniya) / Serija «M. Gor'kij. Materialy i issledovaniya» = M. Gorky's dramatic art in the historical and functional aspect (Materials and researches) / a Series «M. Gorky. Materials and researches». – Vyp. 13. – M.: IMLI RAN, 2017.

2. Zaks, L. A. Gor'kij: hudozhestvennoe soznanie na perekrestke mnogih sociokul'turnyh «mezhd» [Tekst] / L. A. Zaks // Jaroslavskij pedagogicheskij vestnik. – 2018. – № 4. – S. 230–235.

3. Nikonov, Aleksandr. Al'ternativshhik = Alternative [Tekst] / Aleksandr Nikonov // Story. – 2018. – № 5 (112). – S. 16.

4. Problemy rossijskogo samosoznaniya: Maksim Gor'kij i russkaja provincija. K 150-letiju so dnja rozhdenija: po materialam Rossijskoj nauchnoj konferencii s mezhdunarodnym uchastiem [Jaroslavl', 5–7 ijunja 2018 g.] i XV Vserossijskoj konferencii Instituta filosofii RAN [Moskva, 31 maja 2018 g.]. – Jaroslavl' – Moskva: RIO JaGPU, 2018. – 403 s.

5. Hodasevich, Vladislav. Gor'kij = Gorky [Tekst] / Vladislav Hodasevich // Gor'kij, Maksim. Nel'zja molchat'! = Gorky, Maxim. It is impossible to be silent! – M.: AST, 2018. – S. 18.

6. Shiller, F. Pis'ma ob jesteticheskom vospitanii cheloveka = Letters on the person's esthetic education [Tekst] / F. Shiller // Fridrih Shiller. Sobraenie sochinenij = Friedrich Schiller. Selected works. – T. 6. – M.: Gos. izd-vo hud. lit-ry, 1957.