

М. Горький и немецкий экспрессионизм¹

На основе архивных документов и материалов из личной библиотеки М. Горького исследован вопрос об отношении писателя к немецкому экспрессионизму — самому яркому течению в искусстве Германии начала XX в. Рассмотрены факты творческих и личных контактов Горького с ведущими театральными режиссерами Германии М. Рейнхардтом и Э. Пискактором, с революционными писателями-экспрессионистами И. Бехером, Э. Толлером и др. Выявлен интерес русского писателя к различным видам немецкого экспрессионистского искусства: литературе, театру, кино и живописи. Анализ произведений Горького в контексте творчества немецких экспрессионистов свидетельствует об определенном сходстве их идейных и эстетических взглядов, общем антивоенном, протестном и гуманистическом пафосе, направленном на защиту человеческой личности, страдающей в уродливо деформированном войнами и революциями мире.

Ключевые слова: М. Горький, немецкий экспрессионизм, М. Рейнхардт, Э. Пискактор, И. Бехер, Р. Вине, О. Кокошка, А. Шёнберг, А. Лоос.

Based on archival documents and materials of M. Gorky's personal library, the article examines the question of the writer's attitude to German expressionism, the brightest trend in German art of the early twentieth century. The facts of Gorky's creative and personal contacts with leading German theater directors M. Reinhardt and E. Piscator, with revolutionary expressionist writers I. Becher, E. Toller, etc. are considered, the interest of the Russian writer in various types of German expressionist art is revealed: literature, theater, cinema and painting. The analysis of Gorky's works in the context of the work of the German Expressionists reveals a certain similarity in their ideological and aesthetic views, reveals their common anti-war, protest and humanistic pathos aimed at protecting the human person suffering in the world deformed by wars and revolutions.

Keywords: M. Gorky, German expressionism, M. Reinhardt, E. Piscator, I. Becher, R. Vinet, O. Kokoshka, A. Schoenberg, A. Loos.

На первый взгляд, сопоставлять, даже ставить рядом такие огромные, но разнородные национальные культурные явления, как немецкий экспрессионизм и центральная, стержневая фигура русской литературы XX в. — М. Горький, по меньшей мере некорректно. Но более внимательное отношение к проблеме выявляет между ними, как ни странно, весьма ощутимые магнитные линии идейного и эстетического притяжения и даже отдельные точки пересечения.

Горькому были близки многие основополагающие политические, общественные и эстетические идеи немецкого экспрессионизма, его философско-этические основы: антивоенный пафос, отвращение к войне (многие из представителей этого течения прошли войну, были ранены, некоторые погибли), бунтарство против старых порядков и старого искусства, острая антибуржуазная направленность. У немецких писателей-экспрессионистов нередко это было проявление бунта молодого поколения против поколения «отцов» (например, в знаменитой драме В. Газенклевера «Сын»). У Горького конфликт отцов и детей лежал в основе многих произведений, в том числе его семейных драм, начиная с первой пьесы «Мещане». Экспрессионисты провозгласили человека главной и единственной ценностью в идущем к гибели мире, и это также не могло не привлекать к ним антропоцентриста и антропоморфиста Горького. Экспрессионисты призывали к сознательной активности человека, что вполне соответствовало самым горячим устремлениям русского писателя. В атмосфере ненависти и вражды, порожденной войной, немецкие писатели-экспрессионисты призывали относиться даже к своему противнику, врагу как к человеку и другу, что также было очень близко убежденному пацифисту Горькому. В то же время следует признать, что в начале 1920-х гг. русского писателя весьма привлекали и другие «темные» стороны сознания и творчества немецких экспрессионистов: болезненные проявления их мировосприятия, обостренный интерес к пограничным состояниям человеческой души, к сновидениям, галлюцинациям и бреду, к различным видам душевных болезней, сумасшествию, раздвоению личности (тема двойников) и др.

¹ Исследование выполнено при финансовой поддержке РНФ (проект № 21-18-00131).

Начало 1920-х гг. — особый период в жизни и творчестве Горького. В то время ему пришлось пережить тяжелую духовную драму. Первая мировая война разрушила прежнюю веру Горького в богоподобного Человека и в торжество человеческого разума. Пессимистические, тяжелые настроения писателя еще больше усилились в последующие годы. Глубоко разочарованный и потрясенный жестокостью революции, осенью 1921 г. он был вынужден надолго покинуть родину и на два первые года обосноваться в послевоенной Германии.

Пережитые писателем кошмары военной и революционной действительности были особенно тяжелы для человека такого психического склада, как Горький. Сохранилось множество свидетельств о его чрезмерной впечатлительности и гипертрофированной чувствительности. Например, его гражданская жена артистка М.Ф. Андреева вспоминала, как Горький, описывая в повести «Жизнь Матвея Кожемякина» убийство мужем своей жены, потерял сознание и упал со стула, а на теле у него, в том месте, куда муж ударил жену ножом, образовалась стигма [1. С. 200–202, 404]. Писательница-эмигрантка Т.И. Манухина, жена лечившего Горького доктора И.И. Манухина, так характеризовала противоречивую личность писателя:

...впечатлительность у него была, действительно, необыкновенная, ненормальная — сверхнормальная и в некоторых случаях граничила с истерией. <...> Повышенная эмоциональность Горького была связана с болезненно-обостренной нервной возбудимостью. <...> Он был склонен к бреду и к галлюцинациям. <...> Прimitивно-страстная эмоциональность обуславливала, вероятно, и своеобразное мироощущение Горького [2. С. 564–565].

В связи с этим важно подчеркнуть, что Горький в силу отмеченных особенностей его человеческой природы и психической организации поневоле должен был тяготеть именно к экспрессионистическому мировосприятию и экспрессионистским способам и приемам изображения человека и окружающей его реальности, предполагавшим прямое эмоциональное воздействие на читателя или зрителя, экзатическую степень проявления чувств, сгущение мотивов душевной боли и крика.

Оказавшись за рубежом, писатель почувствовал себя очень одиноким и потерянным, но изо всех сил старался «сохранять лицо» перед многочисленными иностранными журналистами и русскими эмигрантами, наводнившими Германию. Единственным человеком, которому Горький решил откровенно рассказать о своем тяжелом психическом состоянии, о своих душевных страданиях, был его далекий французский друг Р. Роллан. Вскоре по приезде в Берлин он писал Роллану:

Я чувствую себя очень утомленным; за последние семь лет жизни в России я видел и пережил много тяжелых драм — тем более тяжелых, что они вызваны к жизни не могучей логикой чувства и воли, а тупым и холодным рассудком фанатиков и трусов. Тяжело также видеть зловещую настороженность хищных птиц и зверей, которые, глядя на судороги смертельно уставшей России, ожидают безопасной минуты, чтобы выклевать ее глаза и разорвать голодное тело. <...> Может быть, это только результат утомления, однако это очень больно... [3. Т. 13. С. 264–265].

Жизнь в послевоенной Европе еще более углубила мрачные мысли писателя о современной действительности, а его знакомство с новой европейской философией, с новинками западной литературы, театра обострило интерес к авангардным течениям в искусстве. В то время Горький остро почувствовал, что старое классическое искусство уже не способно целиком охватить и воссоздать глобальные перемены в жизни и сознании людей, что для их изображения нужны новые художественные формы. Это касалось и его собственного творчества, к которому писатель относился особенно придирчиво и строго. «...Если б я написал критическую статью о Горьком, — признавался он в 1923 г. в одном из писем Роллану, — это была бы самая злая и беспощадная критика. <...> Менее всего я поклонник <...> Горького <...>» [Там же. Т. 14. С. 265]. Решив, что в новых исторических условиях ему надо кардинально изменить свою манеру, научиться писать более экономно, точно, более емко, писатель обратился к малой прозе — очеркам, заметкам и рассказам. В результате напряженных идейно-художественных поисков Горький создает две экспериментальные по своей поэтике книги: «Заметки из дневника. Воспоминания» и «Рассказы

1922–1924 годов». Для всех произведений того времени характерно усложнение реалистического метода, включение в него элементов и приемов символизма, импрессионизма и особенно экспрессионизма, синтез строгой документальности с самой смелой фантастикой.

Усилия писателя по кардинальному обновлению творчества не прошли незамеченными. Критики разных направлений и школ дружно заговорили о «новом Горьком» (подробнее см.: [4. С. 19–21]). Изменение метода и стиля отражало существенные сдвиги в мировоззрении и мироощущении Горького, в его восприятии новой, поколебленной в своих основаниях, полуразрушенной Мировой войной и Русской революцией действительности и оказавшейся на ее руинах в условиях всеобщего «крушения гуманизма» личности. Идея «расчеловечения» человека, отчуждения его от мира и от самого себя воплощалась у писателя, кроме всего прочего, и в описании внешности своих персонажей. Так появляются в книге «Заметки из дневника. Воспоминания» лица с глазами без зрачков и лица вообще без глаз.

А вот как объясняет пристрастие позднего Горького к авангардным приемам, в том числе к зооморфизму, анимализму, абсурду и деперсонализации, автор интересных исследований об авангардизме писателя Л.М. Борисова:

Горький-портретист прибегает к абсурду с более общей целью – продемонстрировать недоволощенность человеческого рода в целом. Утопическое сознание не способно мириться с несовершенством мира [5. С. 15].

Приведя в одной из своих последних статей многочисленные примеры авангардной образности в творчестве позднего Горького, Борисова подводит итог своим наблюдениям: «На протяжении многих лет писатель с репутацией бытовика-реалиста был тайным попутчиком экстремалов-новаторов» [6. С. 25]. Действительно, усилившееся после революции ощущение «этической недостаточности», «недоволощенности» современного человека и утопические надежды на возможность «переделки», «перековки» его природы более всего сближали Горького с современными ему писателями, поэтами и художниками, принадлежавшими к авангардным течениям в искусстве, и диктовали ему новые формы и приемы изображения.

Наибольшее сближение творческих устремлений Горького с немецким экспрессионизмом произошло в 1921–1923 гг., когда писатель, потрясенный кровавыми событиями Первой мировой войны и Русской революции, покинул Советскую Россию и поселился в Германии. Но его погружение в культурную атмосферу послевоенного Берлина было подготовлено знакомством писателя с немецкой духовной элитой и немецким искусством, которое состоялось еще в 1906 г. во время его первого приезда в Берлин.

Как известно, в Европе, в том числе и в Германии, очень рано пробудился острый интерес к творчеству молодого писателя-бунтаря из далекой России. Подводя итоги многочисленных исследований немецких ученых на эту тему, Т.В. Кудрявцева убедительно пишет о «стремительном вхождении» раннего Горького «в немецкоязычное культурное пространство» [7. С. 116]. В качестве примера такого «стремительного вхождения» остановимся подробнее на истории театральных постановок горьковских пьес в Германии, осуществленных ведущими немецкими режиссерами.

Уже первая написанная Горьким пьеса, «Мещане», сразу была переведена и поставлена на сцене театра Лессинга в Берлине. Феноменальный успех имела в Германии вторая горьковская пьеса — «На дне», поставленная на сцене берлинского Малого театра молодыми режиссерами Рихардом Валентином и Максом Рейнхардтом. Премьера спектакля под названием «Ночлежка» состоялась в начале января 1903 г. Пьеса трактовалась в символистском, мистическом духе. Персонажи пьесы, похожие на привидения, томились в ужасном глубоком подвале, напоминающем преисподнюю. Постановщики сами играли две главные роли: Валентин изображал Сатина, Рейнхардт — Луку, который в трактовке последнего был единственным лучом света в «темном царстве» ночлежки, нес ее несчастным обитателям утешение и благодать. Успех именно этой постановки позволил Рейнхардту вскоре стать директором Немецкого театра в Берлине.

В декабре 1904 г. Горький сообщил Рейнхардту, что посылает ему рукопись новой пьесы «Дачники», хотя и сомневался, что она заинтересует режиссера: «Не думаю, что она понравится Вам и заинтересует немецкую публику: это слишком наше, чисто русское “семейное дело”, и меня не удивит, если пьеса покажется Вам скучной и пустой» [3. Т. 4. С. 204]. Опасения писателя оправдались: «Дачников» Рейнхардт не взял. Зато он поставил в январе 1906 г. пьесу Горького «Дети солнца», написанную во время тюремного заключения в Петропавловской крепости, куда писатель попал за активное участие в событиях революции 1905 г. Премьера почти совпала с приездом Горького в феврале 1906 г. в Германию. Седьмого марта писатель был в Малом театре Берлина и смотрел там «Детей солнца».

Этот первый приезд Горького в Берлин вызвал горячий энтузиазм у революционно настроенной творческой интеллигенции Германии и одновременно подозрение и страх у властей, установивших полицейское наблюдение за писателем. Сразу по прибытии Горький был приглашен вместе с артистами гастролировавшего в Германии Московского Художественного театра на специально устроенный благотворительный театральный вечер, сбор с которого был направлен в фонд большевиков. Концерт состоялся 10 марта 1906 г. в Немецком театре. Горький прочитал на вечере «Легенду о Данко», В.И. Качалов — «Песню о Буревестнике», М. Рейнхардт — монолог Луки на немецком языке. Были также сыграны отдельные сцены из пьесы «На дне». Горький играл роль Луки, М.Ф. Андреева — роли Насти и Наташи, Качалов — Барона и Васьки Пепла, И.М. Москвин — Клеща и Бубнова. На вечере присутствовали вожди социал-демократической партии Германии К. Либкнехт и К. Каутский, а в литерной ложе сидели сыновья кайзера Вильгельма с кронпринцем. При появлении Горького вся публика встала и горячо его приветствовала [Там же. Т. 5. С. 417].

В Берлине писатель прожил три недели, оттуда уехал в Швейцарию и затем надолго в Америку. Подводя итоги своего пребывания в Германии в 1906 г., Горький писал: «Немцы относились ко мне очень внимательно, и мое слово для них кое-что значит» [Там же. С. 154].

В дальнейшем писатель продолжал поддерживать творческие контакты с Рейнхардтом. В ноябре 1906 г. немецкий режиссер осуществил постановку революционной пьесы Горького «Враги», которая вскоре была запрещена даже в Германии. В 1910-е гг. он поставил горьковскую пьесу «Последние» и инсценировал его рассказы «Макар Чудра» и «Хан и его сын». В письме от 27 августа 1910 г. Рейнхардт приглашал проживавшего в Италии Горького в Берлин на премьеру «Последних», которая состоялась 6 сентября в Немецком театре [8. КГ-инГ 3-59-2]. Творческое общение с немецким режиссером продолжилось и после революции 1917 г., когда писатель уехал из России. Одним из первых деятелей немецкой культуры, с которым Горький встретился в ноябре 1921 г., сразу по приезде в Берлин, был Рейнхардт [9. С. 256].

Рейнхардт был настоящим реформатором театрального искусства, режиссером-экспериментатором. Естественно, он не мог остаться в стороне от самого популярного в Германии художественного течения — экспрессионизма. Его привлекали художники и писатели этого авангардного искусства. Еще в 1906 г. он поставил пьесу Г. Ибсена «Привидения» с декорациями одного из родоначальников экспрессионизма, норвежского художника Э. Мунка, которые усиливали мрачную атмосферу обреченности, царящую на сцене. В 1920-е гг. Рейнхардт поставил в своем театре пьесы ведущих немецких писателей-экспрессионистов А. Штрамма «Силы» и Ф. Верфеля «Однажды ночью», а также фантастическую, с элементами мистики, авангардную пьесу итальянского драматурга Л. Пиранделло «Шесть персонажей в поисках автора». Не менее важно отметить, что некоторые выдающиеся режиссеры немецкого немого кино — этого ярчайшего проявления экспрессионистического искусства — учились особой манере актерской игры именно у Рейнхардта. Известно, например, что учеником этого режиссера был Ф.В. Мурнау, один из столпов немецкого экспрессионистского кинематографа, родоначальник столь популярного до настоящего времени жанра «ужасы». Любопытен и другой факт, связанный с Рейнхардтом: в литературном отделе его театра в 1924–1926 гг. работал начинающий писатель и драматург

Б. Брехт — тот самый Брехт, который через несколько лет станет создателем немецкого политического театра и напишет в 1931 г. по мотивам горьковской «Матери» одноименную драму, доведя в ней события повести до революции 1917 г.

Но вернемся к теме творческих контактов Горького и Рейнхардта. Из всего сказанного становится ясно, что Горький, который в начале 1920-х гг. прилагал героические усилия к обновлению своего творчества, в том числе и драматургии, совсем не случайно столь живо отозвался в 1926 г. на предложение режиссера написать для его театра пьесу. Вероятно, в расчете на новаторский театральный почерк Рейнхардта Горький написал «Фальшивую монету» — одну из своих самых загадочных, до сих пор до конца не понятых философско-психологических пьес, в которой ярко проявились символистские и экспрессионистские черты нового театрального искусства: царящая на сцене атмосфера всеобщей лжи и «чертовщины», сумасшествие одного из главных героев, зеркальная парность персонажей (двойники), таинственные «темные» герои с бесовскими чертами характера и др.

К сожалению, эта постановка не состоялась. Немецкие актеры плохо понимали смысл новой пьесы Горького. Но главной причиной отказа Рейнхардта от постановки «Фальшивой монеты», вероятно, было резкое публичное выступление против нее наркома просвещения А.В. Луначарского. Семнадцатого января 1927 г. Горький с тревогой и горечью писал Е.П. Пешковой:

Что же: провалил Луначарский мою пьесу? Немцы тоже, кажется, не поставят ее. Испугались. Неловко ставить пьесу, обруганную министром народного просвещения [3. Т. 16. С. 230] (подробнее см.: [10]).

Несмотря на этот неприятный инцидент, омрачивший многолетние творческие отношения русского писателя и немецкого режиссера, Рейнхардт считал своим долгом поздравить Горького с 60-летием и выразить свои самые теплые и глубокие чувства. Двадцать шестого марта 1928 г. он прислал писателю телеграмму: «С чувством глубокой и искренней любви приношу поздравления к шестидесятилетию юбилею Вашей благородной жизни. Макс Рейнхардт» [8. КГ-инГ 3-59-1].

В начале 1920-х гг. Берлин становится театральной столицей Европы со своим Станиславским — Максом Рейнхардтом и своим Мейерхольдом — Эрвином Пискатором. Младший современник Рейнхардта, режиссер гораздо более радикальный, Пискатор был яростным приверженцем нового направления в немецком искусстве — левого, революционного экспрессионизма. Он также с большим пиететом относился к Горькому — «буревестнику» Русской революции. Пискатор, например, одним из первых откликнулся на призыв русского писателя о помощи голодающему населению Советской России. Двадцать второго декабря 1921 г. он сообщил в письме Горькому, что готовит в Берлине при участии русских и немецких артистов большое театральное представление и аукцион произведений немецких художников-экспрессионистов в пользу русского народа, и просил писателя о «почетном представительстве» [8. КГ-инГ 3-52-1]. Но больной туберкулезом и истощенный Горький в то время лечился в санатории на юге Германии и не мог быть на этом вечере.

В 1920 г. Пискатор основал в Берлине Пролетарский театр, в 1923 г. — Центральный театр, в котором среди прочего с большим успехом шла пьеса Горького «Мещане». В 1924 г. Пискатору удалось «отвоевать» у Рейнхардта один из его театров — Народный театр в Берлине, в котором он ставил революционные экспрессионистические пьесы Ф. Вольфа, Э. Толлера и др. В этом театре режиссер инсценировал горьковскую повесть «Мать» и там же поставил пьесу «На дне». Премьера спектакля состоялась 10 ноября 1926 г., а через месяц, 10 декабря, Пискатор сообщил Горькому, что за прошедшее со дня премьеры время состоялось уже 26 представлений «На дне», которые посмотрели 50 тысяч зрителей. Далее в этом же письме он в довольно резкой, даже дерзкой форме попытался заручиться согласием писателя на переделку пьесы в революционном духе:

Даже по мнению обывателей (буржуа) конец пьесы кажется устарелым и проникнут неверным и отжившим мировоззрением. По всей вероятности, Вы не согласитесь на полную переделку? Как видите, я все-таки пишу обо всем этом, а мог бы и не считаться и сделать по-своему, так, как считаю нужным [8. КГ-инГ 3-52-2].

Здесь следует, видимо, пояснить, что Пискатор вообще-то не привык церемониться с авторами, часто по своему усмотрению переставлял и переделывал их классические тексты, переносил историческое действие в современность и превращал в революционеров героев прежних эпох.

Хотя Пискатор просил о личном ответе на свое письмо, ответила ему вместо Горького его личный секретарь М.И. Будберг. Двадцать девятого декабря 1926 г. она сообщала из Берлина проживавшему в то время в Италии писателю:

А Пискатор очень был обижен, что ответили не Вы, а я, но так ему и надобно, конечно. Пьесу действительно посещают, и деньги он должен в основательном количестве заплатить 1 января, но «На дне» поставил с немилосердными «новшествами» [11. С. 148].

С.М. Демкина пишет об истории и революционном новаторстве этой постановки:

Обратившись к хорошо известной к тому времени в Европе драме, Пискатор просил автора внести в текст изменения, добавив революционные моменты. Горький остался верен себе, пояснив, что давно законченную пьесу, отразившую определенную историческую эпоху, считает раз и навсегда завершенной. Тогда Пискатору, по его собственному признанию, пришлось самому раздвигать рамки пьесы.

В Музее А.М. Горького есть изображение одного из фрагментов спектакля. На сцене скошенный помост, вся ночлежка (нары, печь, стена) словно накренилась вправо и в любой момент вместе с обитателями будет сметена. Все персонажи, кроме одного в центре (Сатин), лежат. На первый взгляд, их лица и позы безвольны, апатичны; но скрытая угроза ощущается в этих людях, и в этом подвале, и в этой гнетущей безнадежности. Название «Ночлежка», крупными буквами помещенное на заднике, воспринимается как вызов, даже некий приговор тем, кто внутри сценического пространства, и тем, кто вне его. Пискатор, сторонник политического театра, стремясь создать яркий революционный спектакль, героев пьесы сделал волевыми, сильными личностями, практически революционерами. Зрители услышали выстрелы, увидели и демонстрации, и ночлежников, отбивающих Васью Пепла у полицейских, и арест Луки, и др. [12. С. 259].

Несмотря на личную обиду из-за недостаточного внимания Горького к его творчеству, Пискатор в марте 1928 г. послал к 60-летию писателя большое и пафосное приветственное письмо, в котором назвал его «нашим духовным вождем» [13. С. 195]. Один из крупнейших театральных режиссеров XX в., убежденный революционер и коммунист, Пискатор в 1931 г. переехал в СССР и в 1935 г. был избран председателем Международного объединения революционных театров. В архиве Горького сохранились три его письма, адресованные писателю, относящиеся к тому времени. В письме от 14 февраля 1934 г. Пискатор сообщал, что хочет поставить пьесы Горького «Егор Булычов» и «Достигаев и другие»; в письме от 14 сентября 1934 г. делился планами создания интернационального театра для русских и немецких рабочих; 19 мая 1935 г. писал, что мечтает наконец встретиться с «величайшим пролетарским писателем» лично [8. КГ-инГ 3-52-4, 5, 6]. Но встреча, судя по всему, так и не состоялась. Возможно, Горький сознательно уклонялся от сближения со своим адресатом. Вероятно, писателя более всего настораживал революционный и художественный радикализм этого режиссера-новатора.

Когда в ноябре 1921 г. Горький приехал в Берлин, то поспешил ближе познакомиться с современным изобразительным искусством, активно посещая музеи и выставки. Значительная часть новой живописи была выполнена в самом модном художественном стиле того времени — в стиле экспрессионизма. Экспрессионистские тенденции были широко распространены и среди очень популярных в послевоенной Европе русских художников-авангардистов. Письма Горького на родину свидетельствуют о его глубокой заинтересованности в достижениях современной живописи. Например, сразу по приезде в столицу Германии, 22 ноября 1921 г., писатель сообщал в письме В.И. Ленину:

...шведы, немцы, даже французы покупают русские картины для своих музеев и всячески имитируют наших молодых художников. Следовало бы устроить в Берлине выставку русского искусства за время революции, это будет иметь серьезное значение [3. Т. 13. С. 263].

Вероятно, еще глубже погрузиться в атмосферу экспрессионистского искусства Горькому помогло не только посещение многочисленных художественных выставок и театральных постановок, но и зна-

комство с немецким кино, которое переживало в то время бурный расцвет. При этом надо помнить: если знакомству с новым театральным искусством и новинками экспрессионистской немецкой литературы писателю мешал языковой барьер, то в случае с «великим немцем» — немецким кинематографом — такого барьера не существовало. Немногочисленные титры, если они и были, Горькому помогали переводить его спутники. В кино он ходил, как правило, вместе с домочадцами и друзьями.

Горький проявлял живой интерес к кинематографу с самого его зарождения. В 1896 г. кинематограф братьев О. и Л. Люмьер впервые появился в России. Первый показ состоялся в мае в Петербурге, а уже в июне Горький, начинающий писатель и журналист, присутствовал на одном из показов их фильмов на Всероссийской выставке в Нижнем Новгороде. На крайне эмоционального молодого человека это необычное зрелище произвело огромное впечатление, которым он поспешил поделиться с читателями. В одной из своих «Белых заметок», напечатанных 4 июля 1896 г. в газете «Нижегородский листок», Горький писал:

Вчера я был в царстве теней. Как странно там быть, если бы вы знали. Там звуков нет и нет красок. Там все: земля, деревья, люди, вода и воздух — окрашено в серый, однотонный цвет; на сером небе — серые лучи солнца; на серых лицах — серые глаза, и листья деревьев серы, как пепел. Это не жизнь, а тень жизни, и это не движение, а беззвучная тень движения. <...> Безмолвно колеблется под ветром пепельно-серая листва деревьев, беззвучно скользят по серой земле серые, тенеобразные фигуры людей, точно проклятые проклятием молчания и жестоко наказанные тем, что у них отняли все цвета, все краски жизни. <...> Эта беззвучная, серая жизнь в конце концов смущает и давит вас; кажется, что в ней есть какое-то предупреждение, полное неуловимого, но мрачного смысла, шемящего душу тоской. <...> Вспоминаешь о привидениях, о проклятиях, о злых волшебниках, околдовавших сном целые города (цит. по: [14. С. 8–9]).

Как видим, Горький уже тогда, на заре кинематографа, разглядел в самой его природе нечто иллюзорное, фантастическое, inferнальное. То самое, что будет особенно сильно проявлено позже в немецком экспрессионистском кино.

По прибытии в 1921 г. в Берлин Горький сразу начал знакомиться с новыми немецкими фильмами. Уже через несколько дней после приезда, 10 ноября, он сообщал одному из адресатов свои впечатления о местном кинематографе, писал, что в нем «преобладают картины на темы религиозные и мистические» [3. Т. 13. С. 256]. Кинооператор и режиссер Ю.А. Желябужский позже вспоминал о годах жизни писателя в Германии: «Затем я встретился с Горьким уже в 1922–1923 гг. в Берлине. Интерес его к кинематографу в это время не только не ослабел, но, я бы сказал, еще усилился. Каждый раз, когда он приезжал в Берлин, он обязательно шел в кинематограф. Мы вместе смотрели все тогдашние немецкие фильмы» [15. С. 225].

Вероятно, живой интерес Горького к европейскому кинематографу в те годы объяснялся не только зрительским любопытством, но и тем, что был связан с его профессиональной деятельностью. Вскоре после приезда в Германию писатель получил предложение от французской фирмы С. Горона написать несколько сценариев на темы из русской жизни. Остро нуждавшийся в средствах Горький подписал контракт и принялся за работу. В 1922–1923 гг. он написал для этой кинофирмы сценарии «Степан Разин» и «Жизнь одного еврея», а в середине 1920-х гг. к ним прибавились сценарии «По пути на дно», «Пропагандист» и «Ход коня». Последний из названных сценариев особенно интересен. Он имеет глубинное сходство и сюжетно перекликается с пьесой Горького «Фальшивая монета», над которой он работал в то же время. Эти произведения сближает общая тема неблагополучия жизни, царящих в ней лжи и зла, тема раздвоения сознания и сумасшествия главного героя, тема двойников и др.

Подобная проблематика этих и многих других произведений Горького начала 1920-х гг. («О вреде философии», «Паук», «Карамора», «Голубая жизнь», «О тараканах») заставляет вспомнить о немецком экспрессионистском кино, например о знаменитом фильме Р. Вине «Кабинет доктора Калигари» (1920), в котором искаженная реальность картины была показана глазами сумасшедшего. Этот фильм поражал зрителя экспрессивной постановкой мизансцен. Режиссер намеренно искажал пространство мизансцены и объекты, деформировал походку и лица своих героев,

чтобы выразить их внутреннюю психологию. Декорации фильма были не сконструированы, а нарисованы художниками-экспрессионистами из группы “Der Sturm”. Косые линии, острые углы, слишком большие столы и стулья, резкие спуски и подъемы — все это вызывало у зрителей чувства тревоги, страха и ужаса. Другие режиссеры немецкого кино (Ф. Ланг, Ф.В. Мурнау) очень скоро оценили новаторский стиль фильма и вслед за Вине начали использовать похожие приемы.

В образной структуре и стиле произведений Горького начала 1920-х гг. явно проступают черты и приемы авангардного искусства, поэтому можно предположить, что писатель в тот период не избежал определенного влияния тематики и поэтики немецкого экспрессионистского кино.

С литературным экспрессионизмом Горький познакомился задолго до революции, еще в начале XX в. Именно он открыл первого русского экспрессиониста, родоначальника этого движения в России Л.Н. Андреева, а наиболее привлекательными в творческом плане становятся для него в 1910–1920-е гг. поэты-футуристы (В.В. Маяковский, Д.Д. Бурлюк, В.В. Каменский) и писатели Е.И. Замятин, Б. Пильняк, «Серapiroновы братья» — все те, в чьем творчестве наиболее сильно ощущалось влияние эстетики экспрессионизма (подробнее см.: [16]).

С немецкой экспрессионистской литературой Горькому удалось значительно лучше познакомиться в послереволюционные годы жизни в Германии. Как уже говорилось, на пути этого знакомства стояло серьезное препятствие — языковой барьер. Но как раз в 1922–1923 гг. появляются многочисленные русские переводы нового немецкого искусства. Причем многие из самых известных, знаковых произведений немецких экспрессионистов были переведены и подготовлены к печати в петроградском издательстве «Всемирная литература», которое осенью 1918 г. организовал и до своего отъезда из России возглавлял сам Горький. В 1922 г. в этом издательстве вышли драма Ф. Верфеля «Человек из зеркала», знаменитый роман «Голем» Г. Майринка и книга «Шесть притоков» К. Эдшмита. В следующем, 1923-м, году выпуск произведений немецкого экспрессионизма продолжился. Здесь были напечатаны книги «Тимур. Новеллы» К. Эдшмита, «Четыре новеллы» К. Штернгейма, «Драмы (Род, Площадь)» Ф. Унру и сборник статей «Экспрессионизм». Многие из названных книг присылались работниками издательства Горькому в Германию. Они до сих пор хранятся в его личной библиотеке, например «Голем» Майринка, «Шесть притоков» Эдшмита, сборник «Экспрессионизм».

Последняя из названных книг должна была вызвать особый интерес у Горького. В нее вошли статьи выдающихся представителей и теоретиков немецкого экспрессионизма, в которых были охвачены все аспекты этого художественного течения. Об этом говорят уже названия вошедших в сборник статей: «Новейшая Германия в литературе и искусстве» М. Мартерштейга, «Экспрессионизм в Германии» Ф.М. Гюбнера, «О новой прозе» М. Крелля, «Экспрессионистическая драма» Ю. Бабы, «Об экспрессионизме в живописи» В. Гаузенштейна и «Экспрессионизм в музыке» А. Шеринга [17]. Но, разумеется, интерес Горького к литературе немецкого экспрессионизма не ограничивался книгами, изданными во «Всемирной литературе». В его личной библиотеке сохранились произведения наиболее ярких представителей этого нового искусства, опубликованные в 1920–1930-е гг. в других российских издательствах. Например, сборник новелл «Человек добр» и роман «Разбойники» Л. Франка, две книги стихотворений и антивоенный роман «Люизит» И. Бехера, комедия «Освобожденный Вотан» Э. Толлера, роман «Берлин, Александерплац» А. Дёблина и др.

С другой стороны, представители нового немецкого искусства тоже, видимо, с большим интересом продолжали следить за творчеством русского писателя. Ярким свидетельством этого служит, например, факт издания в 1923 г. собрания сочинений Горького в восьми томах на немецком языке, осуществленного большим издательством Курта Вольфа, который ко всему прочему был известен своими симпатиями к экспрессионистской литературе, активно продвигал произведения Ф. Кафки, Ф. Верфеля и др.

В конце 1920-х — начале 1930-х гг. Горький продолжал сохранять интерес к немецким писателям-экспрессионистам. Но в то время его больше привлекало творчество левых, революцион-

ных писателей, многие из которых были идейно и даже организационно связаны с Коммунистической партией Германии и симпатизировали Советскому Союзу. Узнав в конце 1927 г. о готовящемся немецким правительством судебном обвинении Бехера в государственной измене за его стихи и антивоенный роман «Люизит», Горький выступил с протестом против суда над писателем. Протестное письмо было направлено в Лейпцигский суд и опубликовано 20 января 1928 г. в газете «Известия». В нем Горький назвал Бехера «прежде всего талантливым человеком», а его роман «Люизит» — «превосходным произведением художника, вдохновленного любовью и ненавистью» [18. С. 308]. К протесту Горького присоединились лучшие писатели Европы: Т. Манн, Р. Роллан, А. Барбюс, Э. Синклер и др. Под давлением мирового общественного мнения суд над Бехером был отменен. В ответ Бехер послал Горькому книгу своих стихов и письмо с благодарностью за поддержку, которая, по его словам, вызвала «могучий резонанс в Германии, во всем мире» [13. С. 183]. На свое 60-летие Горький получил в марте 1928 г. горячие приветствия от многих немецких революционных писателей-экспрессионистов (И. Бехера, Э. Толлера, А. Дёблина, А. Эренштейна, Л. Франка), в которых выражались чувства безмерного уважения и любви к русскому писателю, признание его «величайшим» писателем «всех времен» [Там же. С. 183–198].

Но и другая ветвь представителей немецкого и австрийского экспрессионизма, весьма далекая от марксистских революционных идей, ощущала, вероятно, некую творческую близость с Горьким. Об этом свидетельствует, в частности, сохранившееся в архиве писателя письмо к нему группы виднейших деятелей австрийского экспрессионистического искусства: знаменитого художника и писателя О. Кокошки, писателя-сатирика К. Крауса, великого композитора XX в. А. Шёнберга и его последователей А. фон Веберна и А. Берга. В октябре 1930 г. они обратились к Горькому с просьбой присоединиться к приветствию известного немецкого и австрийского архитектора, теоретика и практика экспрессионизма в архитектуре Адольфа Лооса, которому 10 декабря исполнялось 60 лет [8. КГ-инф 13-2-1]. К сожалению, нам неизвестна реакция Горького на это обращение, но сам его факт — свидетельство определенного внимания адресатов к русскому писателю и его творчеству.

Итак, приехав в 1921 г. в Германию, Горький с головой окунулся в атмосферу немецкого экспрессионистского искусства, переживавшего в то время свой настоящий расцвет. Он активно посещал художественные музеи, выставки и театры, был постоянным посетителем немецкого кинематографа, а с немецкой экспрессионистской литературой ему помогли познакомиться ее многочисленные переводы на русский язык, осуществляемые в те годы российскими издательствами, в том числе и созданным самим Горьким издательством «Всемирная литература». С другой стороны, многие немецкие экспрессионисты, особенно принадлежавшие к революционной ветви этого течения, ощущали настоящую идейную и творческую близость к русскому писателю, стремились к установлению с ним личных и творческих контактов, считали его своим духовным вождем.

Анализ произведений Горького в контексте творчества немецких писателей, художников, театральных и кинорежиссеров экспрессионистского направления обнаруживает определенное сходство их идейных и эстетических взглядов, общий протестный и гуманистический пафос, направленный на защиту человеческой личности, страдающей в уродливо деформированном войнами и революциями мире. Этот анализ позволяет по-новому взглянуть на проблему традиций и новаторства в творчестве Горького, выявить в нем ощутимые элементы и приемы авангардного искусства, которые способствовали кардинальному обновлению художественного метода и стиля писателя.

Литература

1. Андреева М.Ф. Переписка. Воспоминания. Статьи. Документы. М.: Искусство, 1968. 720 с.
2. Воспоминания Т. Таманина (Т.И. Манухиной) / вступ. ст., подгот. текста и примеч. И.А. Бочаровой // Публицистика М. Горького в контексте истории. Вып. 8. М.: ИМЛИ РАН, 2007. С. 560–576.

References

1. Andreeva M.F. Perepiska. Vospominaniia. Stat'i. Dokumenty. Moscow: Iskusstvo, 1968. 720 s.
2. Vospominaniia T. Tamanina (T.I. Manukhinoi) / vstup. st., podgot. teksta i primech. I.A. Bocharovoi // Publitsistika M. Gorkogo v kontekste istorii. Vyp. 8. Moscow: IMLI RAN, 2007. S. 560–576.

3. Горький М. Полное собрание сочинений. Письма: в 24 т. М.: Наука, 1997–2019.

4. Примочкина Н.Н. Поэтика эксперимента: творчество М. Горького начала 1920-х гг. М.: Директ-Медиа, 2022. 320 с.

5. Борисова Л.М. «Да — был ли мальчик-то?»: о смысле горьковского рефрена // Acta eruditorum. 2020. Вып. 3. С. 10–18.

6. Борисова Л.М. «Черный квадрат»: о границах горьковского авангардизма // Вопросы литературы. 2021. № 5. С. 13–41.

7. Кудрявцева Т.В. Раннее творчество А.М. Горького в Германии (переводы, публикации, интерпретации) // Studia Litterarum. 2021. Т. 6. № 3. С. 116–133.

8. Архив А.М. Горького ИМЛИ РАН.

9. Летопись жизни и творчества А.М. Горького. Вып. 3: 1917–1929. М.: Изд-во АН СССР, 1959. 764 с.

10. Примочкина Н.Н. Пьеса М. Горького «Фальшивая монета»: новое прочтение // Филологический класс. 2021. Т. 26. № 3. С. 138–149.

11. А.М. Горький и М.И. Будберг. Переписка (1920–1936) // Архив А.М. Горького. Т. 16. М.: ИМЛИ РАН, 2001. 543 с.

12. Демкина С.М. Пьеса М. Горького «На дне» на немецкой сцене (по материалам Музея А.М. Горького ИМЛИ РАН) // Studia Litterarum. 2018. Т. 3. № 1. С. 252–265.

13. Переписка А.М. Горького с зарубежными литераторами // Архив А.М. Горького. Т. 8. М.: Изд-во АН СССР, 1960. 444 с.

14. Плотникова А.Г. М. Горький и кинематограф. М.: ИМЛИ РАН, 2018. 335 с.

15. Желябужский Ю.А. Воспоминания об отношении А.М. Горького к кино // М. Горький и кинематограф / А.Г. Плотникова. М.: ИМЛИ РАН, 2018. С. 216–229.

16. Терехина В.Н. Экспрессионизм в русской литературе первой трети XX века: генезис. Историко-культурный контекст. Поэтика. М.: ИМЛИ РАН, 2009. 318 с.

17. Экспрессионизм: сб. ст. / под ред. Е.М. Браудо и М.Э. Радлова. Петроград; М.: Госиздат (Всемирная литература), 1923. 233 с.

18. Горький М. Собрание сочинений: в 30 т. Т. 24. М.: ГИХЛ, 1953. 574 с.

3. Gorky M. Polnoe sobranie sochinenii. Pis'ma: v 24 t. Moscow: Nauka, 1997–2019.

4. Primochkina N.N. Poetika eksperimenta: tvorchestvo M. Gorkogo nachala 1920-kh gg. Moscow: Direkt-Media, 2022. 320 s.

5. Borisova L.M. “Da — byl li mal'chik-to?»: o smysle gor'kovskogo refrena // Acta eruditorum. 2020. Vyp. 3. S. 10–18.

6. Borisova L.M. “Chernyi kvadrat”: o granitsakh gor'kovskogo avangardizma // Voprosy literatury. 2021. No. 5. S. 13–41.

7. Kudriavtseva T.V. Rannee tvorchestvo A.M. Gorkogo v Germanii (perevody, publikatsii, interpretatsii) // Studia Litterarum. 2021. T. 6. No. 3. S. 116–133.

8. Arkhiv A.M. Gorkogo IMLI RAN.

9. Letopis' zhizni i tvorchestva A.M. Gorkogo. Vyp. 3: 1917–1929. Moscow: Izd-vo AN SSSR, 1959. 764 s.

10. Primochkina N.N. P'esa M. Gorkogo “Fal'shivaia moneta”: novoe prochtenie // Filologicheskii klass. 2021. T. 26. No. 3. S. 138–149.

11. A.M. Gorky i M.I. Budberg. Perepiska (1920–1936) // Arkhiv A.M. Gorkogo. T. 16. Moscow: IMLI RAN, 2001. 543 s.

12. Demkina S.M. P'esa M. Gorkogo “Na dne” na nemetskoj stsene (po materialam Muzeia A.M. Gorkogo IMLI RAN) // Studia Litterarum. 2018. T. 3. No. 1. S. 252–265.

13. Perepiska A.M. Gorkogo s zarubezhnymi literatorami // Arkhiv A.M. Gorkogo. T. 8. Moscow: Izd-vo AN SSSR, 1960. 444 s.

14. Plotnikova A.G. M. Gorky i kinematograf. Moscow: IMLI RAN, 2018. 335 s.

15. Zheliabuzhsky Yu.A. Vospominaniia ob otnoshenii A.M. Gorkogo k kino // M. Gorky i kinematograf / A.G. Plotnikova. Moscow: IMLI RAN, 2018. S. 216–229.

16. Terekhina V.N. Ekspressionizm v russkoi literature pervoi treti XX veka: genezis. Istoriko-kul'turnyi kontekst. Poetika. Moscow: IMLI RAN, 2009. 318 s.

17. Ekspressionizm: sb. st. / pod red. E.M. Braudo i M.E. Radlova. Petrograd; Moscow: Gosizdat (Vsemirnaia literatura), 1923. 233 s.

18. Gorky M. Sobranie sochinenii: v 30 t. T. 24. Moscow: GIKHL, 1953. 574 s.



Примочкина Наталья Николаевна,

доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник
Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН

Primochkina Natalia N.,

Doctor of Philology, Leading Researcher
Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences

e-mail: nprim47@yandex.ru

