



М. ГОРЬКИЙ И ИСКУССТВО НЕМЕЦКОГО ЭКСПРЕССИОНИЗМА: ПАРАЛЛЕЛИ И ПЕРЕСЕЧЕНИЯ

© 2023 г. Н.Н. Примочкина

Статья подготовлена в Институте мировой литературы имени А.М. Горького РАН за счет гранта Российского научного фонда (РНФ, проект № 21-18-00131 «А.М. Горький в Германии: писатель и его окружение в социокультурном и литературно-медийном пространстве»).

Аннотация: В статье на основе архивных документов и материалов 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. Пискатором, с революционными писателями-экспрессионистами И. Бехером, Э. Толлером и др. Выявлен интерес русского писателя к различным видам немецкого экспрессионистского искусства: литературе, театру и кино. Анализ произведений Горького в контексте творчества немецких экспрессионистов обнаруживает определенное сходство в их идейных и эстетических взглядах, выявляет их общий антивоенный, протестный и гуманистический пафос, направленный на защиту человеческой личности, страдающей в уродливо деформированном войнами и революциями мире.

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

Информация об авторе: Наталья Николаевна Примочкина — доктор филологических наук, главный научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 г. Москва, Россия.

E-mail: nprim47@yandex.ru

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-5536-7657>

Для цитирования: Примочкина Н.Н. М. Горький и искусство немецкого экспрессионизма: параллели и пересечения // А.М. Горький в Германии: писатель и его окружение в социокультурном и литературно-медийном пространстве / отв. ред. О.А. Клинг. М.: ИМЛИ РАН, 2023. С. 71–96. <https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0724-3-71-96>

**M. GORKY
AND THE ART OF GERMAN EXPRESSIONISM:
PARALLELS AND INTERSECTIONS**

© 2023. Natalia N. Primochkina

Acknowledgements: This article was prepared in A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences as part of the Russian Science Foundation grant (RSF, project № 21-18-00131, “A.M. Gorky in Germany: the Writer and his Environment in the Sociocultural and Literary-Media Space”).

Abstract: 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 and cinema. 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.

Information about the author: Natalia N. Primochkina, DSc in Philology, Director of Research, Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25 a, 121069 Moscow, Russia.

E-mail: nprim47@yandex.ru

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-5536-7657>

For citation: Primochkina, N.N. "M. Gorky and the Art of German Expressionism: Parallels and Intersections." *A.M. Gor'kii v Germanii: pisatel' i ego okruzhenie v sotsio-kul'turnom i literaturno-mediinom prostranstve* [A.M. Gorky in Germany: the Writer and his Environment in the Sociocultural and Literary-Media Space]. Ex. ed. Oleg A. Kling. Moscow, IWL RAS Publ., 2023, pp. 71–96. (In Russian) <https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0724-3-71-96>

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 спокойное, внимательное отношение к проблеме выявляет между ними, как ни странно, весьма ощутимые магнитные линии идейного и эстетического притяжения и даже отдельные точки пересечения.

Почему же данная тема остается до сих пор не только не изученной досконально, но даже почти не затронутой отечественным горьковедением? На наш взгляд, главная причина состоит в том, что исследователям творчества писателя хорошо известны его многочисленные довольно резкие публичные выступления против авангарда, против уродливости, трюкачества и пустого формализма отдельных представителей этого нового искусства. Вероятно, именно это обстоятельство помешало заметить в текстах Горького, в его поэтике явственные приметы и приемы экспрессионистской образности, которые он, возможно подсознательно, интуитивно, широко использовал в своей художественной практике. Кроме того, приходится признать, что в обширном творческом наследии писателя мы не обнаружили каких-либо прямых высказываний о русском или немецком экспрессионизме. Тем не менее имеется множество фактов, которые косвенно свидетельствуют о глубокой заинтересованности Горького в этом новом и ярком явлении европейского искусства XX столетия.

Автор книги «Экспрессионизм в русской литературе первой трети XX века» В.Н. Терехина дает следующее определение этому течению: «Экспрессионизм (от лат. «expressio» — выра-

жение) — художественное направление, в котором утверждается идея прямого эмоционального воздействия, подчеркнутой субъективности творческого акта, предполагает отказ от правдоподобия в пользу деформации и гротеска, сгущение мотивов боли, крика. <...> Экспрессия, экспрессивность присущи самой природе художественного творчества и только крайняя, экстатическая степень их проявления может свидетельствовать об экспрессионистском способе выражения»¹. В настоящее время существует авторитетное мнение ученых об экспрессионизме как всеохватном художественном течении, вобравшем в себя все стилевое многообразие культуры начала XX в. В.Л. Топоров, например, пишет об этом: «Поздний символизм и, казалось бы, давным-давно исчерпанный натурализм, акмеизм, эго- и кубофутуризм, имажинизм, дадаизм, сюрреализм — все эти течения вобрал в себя экспрессионизм, став единым и единственно мощным литературно-художественным движением первой трети века»².

В России экспрессионизм возник на заре XX в. сначала как литературное течение и был связан прежде всего с прозой и драматургией Л.Н. Андреева, но затем постепенно проник в другие сферы искусства, утверждаясь в живописи, театре, кино и музыке. В Германии формирование экспрессионизма как направления началось с двух объединений художников. В 1905 г. в Дрездене возникла группа «Мост», в 1911 г. в Мюнхене было создано объединение экспрессионистов «Синий всадник». Своими предшественниками они считали голландца В. Ван Гога, француза П. Гогена, бельгийца Дж. Энсора и норвежца Э. Мунка. Впервые после долгого перерыва в Германии возникло новое художественное течение, оказавшее значительное влияние на все мировое искусство. В 1911 г. в Берлине начал выходить журнал «Акцион» («Действие»), сплотивший левые, революционные, политически активные силы экспрес-

¹ Терехина В.Н. Экспрессионизм в русской литературе первой трети XX века. Генезис. Историко-культурный контекст. Поэтика. М.: ИМЛИ РАН, 2009. С. 3.

² Топоров В.Л. Поэзия эпохи перемен // Сумерки человечества. Лирика немецкого экспрессионизма. М.: Московский рабочий, 1990. С. 6.

сионизма. Другой экспрессионистический журнал «Штурм» (выходил с 1910 г.), напротив, провозглашал свободу искусства от политики. Именно по этому вопросу между двумя изданиями велась жаркая полемика. Однако это не мешало, особенно в первое время, печататься одним и тем же авторам на страницах обоих журналов.

Горькому были близки многие основополагающие политические, общественные и эстетические идеи русского и 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. Во многом это было проявление бунта молодого поколения против поколения «отцов» (например, в знаменитой драме немецкого писателя 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. Они призывали к сознательной активности человека, что вполне соответствовало самым горячим устремлениям русского писателя. В атмосфере ненависти и вражды, порожденной войной, 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 первые послереволюционные годы писателя весьма привлекали и другие, «темные» стороны сознания и творчества экспрессионистов, болезненные проявления их мировосприятия, их обостренный интерес к пограничным состояниям человеческой души, к сновидениям, галлюцинациям и бреду, к различным видам душевных болезней, сумасшествию, раздвоению личности (тема двойников) и т. п.

Начало 1920-х гг. — особый период в жизни и творчестве Горького. В это время ему пришлось пережить тяжелейшую

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, ее террором и кровью, 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 стигма³.

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. Ему делалось дурно под влиянием какого-нибудь сильного впечатления или ошеломляющей, радостной или скорбной весты. Примитивно-страстная эмоциональность обуславливала, вероятно, и своеобразное мироощущение Горького...»⁴.

В связи с этим важно подчеркнуть, что Горький, в силу отмеченных выше особенностей его человеческой природы и пси-

³ Андреева М.Ф. Переписка. Воспоминания. Статьи. Документы. М.: Искусство, 1968. С. 200–202, 404.

⁴ Воспоминания Т. Таманина (Т.И. Манухиной) / вступ. ст., подгот. текста и примеч. И.А. Бочаровой // Публицистика М. Горького в контексте истории. М. Горький. Материалы и исследования. М.: ИМЛИ РАН, 2007. Вып. 8. С. 564–565.

хической организации, поневоле должен был тяготеть именно к экспрессионистическому мировосприятию и экспрессионистским способам и приемам изображения человека и окружающей его реальности, предполагавшим непосредственное эмоциональное воздействие на читателя, экстаическую степень проявления чувств, сгущение мотивов душевной и физической боли.

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. Единственный человек, которому Горький решился откровенно рассказать о своем тяжелом психическом состоянии, о своих душевных страданиях, был его далекий французский друг Р. Роллан. Вскоре по приезду в Берлин он писал Роллану: «Я чувствую себя очень утомленным; за последние семь лет жизни в России я видел и пережил много тяжелых — 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...»⁵.

Жизнь в послевоенной Европе еще более углубила мрачные мысли писателя о современной действительности, а его знакомство с новой европейской философией, с новинками западной литературы и театра обострило интерес к авангардным течениям в искусстве. В это время Горький глубже, чем прежде, начинает постигать разлитую в мире стихию зла, меньше верить в рациональные начала человеческой жизни, в возможность справедливого мироустройства. В его воображении и в его творчестве возникает inferнальный образ злобно хохочущего, глумящегося над людьми дьявола. Вот с какой без-

⁵ Горький М. Полн. собр. соч. Письма: в 24 т. М.: Наука, 2007. Т. 13. С. 264–265.

надежностью и отчаянием ответил Горький в январе 1922 г., вскоре после своего приезда в Германию, на просьбу Общества друзей Музея Гёте написать несколько строк по поводу 90-летия со дня смерти немецкого поэта:

«Я живу на земле Европы, а эта земля еще не впитала в себя кровь миллионов людей, и уже снова встает над нею грозный призрак кровавой бойни. По этой прекрасной, обильной творчеством земле ползают миллионы изувеченных войною и грезят о беспощадной мести. Все ярче разгорается вражда, и всюду шипят змеи мщениия. Европе грозит гибель в крови и хаосе. На Востоке ее — треть огромного народа издыхает от голода, создавая на земле очаг эпидемии <...>».

Если существует Дьявол или какой-то другой творец бессмысленного зла, — он, торжествуя, хохочет. И если где-то во вселенной носятся тени наших великих людей, — Дьявол говорит их ареопагу:

— Посмотрите на землю, — вы напрасно творили великое!

И тени Тацита, Данте, Гиббона и Вольтера, прекрасного Шиллера и великого Гете, тени всех величайших художников слова, кисти, звука, великомучеников, которые создали идеи гуманизма и чудеса науки, — все они, слушая злой смех Дьявола, грустно думают:

— Да, мы напрасно творили великое!»⁶.

В это время Горький остро почувствовал, что старое классическое искусство уже неспособно 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...»⁷. Решив, что в новых исторических условиях послереволюционного бытия ему надо кардинально изменить свою манеру, научиться

⁶ Горький М. Полн. собр. соч. Письма: в 24 т. М.: Наука, 2009. Т. 14. С. 23–24.

⁷ Там же. С. 265.

писать более экономно, точно, более емко, писатель обратился к «малой» прозе — очеркам, заметкам и рассказам. В результате напряженных идейно-художественных поисков Горький создает цикл новаторских литературных портретов своих великих современников, а также две экспериментальные по своей поэтике книги «Заметки из дневника. Воспоминания» и «Рассказы 1922–1924 годов». Для всех произведений этого времени характерны интенсивные поиски нового в области формы, усложнение реалистического метода, включение в него элементов и приемов символизма, импрессионизма и особенно экспрессионизма. Горький широко применял в своей художественной практике все те многочисленные авангардные приемы, которые были разработаны в экспрессионистической литературе (преимущественно в поэзии) и затем подхвачены и разнообразно использованы другими видами искусства, например экспрессионистским кино — мозаичность композиции, монтаж, наплыв, стремительная смена отдельных сцен, деталей, «кадров», общих и крупных планов, синтез строгой документальности с самой смелой фантастикой.

Изменение горьковского метода и стиля отражало существенные «сдвиги» в его мировоззрении и мироощущении, 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 Горького, 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.

Интересно также выяснить причины особого пристрастия Горького-художника в эти годы к зооморфизму, к анималистическим деталям в портретных изображениях его многочисленных персонажей. Он и в предреволюционные годы довольно часто пользовался при описании внешности персонажей сравнением их с каким-либо зверем или птицей. Подобные сопоставления позволяли более экономно, одной-двумя черта-

ми и одновременно очень ярко, зримо представить не только внешний облик того или иного героя, но и его психологические, поведенческие особенности. Эта тенденция значительно усилилась в творчестве писателя в первой половине 1920-х гг. Кровавые события войны и революции разбудили в «простом» русском человеке самые страшные, звериные инстинкты. Горький был хорошо информирован о многочисленных зверствах как со стороны красных, так и белых, читал о них в газетах, получал письма от своих многочисленных корреспондентов о творящихся на местах кровавых событиях. Многие факты указывают на то, что разнообразных монстров, людей со звериными повадками и обличиями порождала в воображении Горького-художника сама революционная действительность.

Гораздо более «глобальными» причинами пристрастие позднего Горького к авангардным приемам, в том числе к зооморфизму, анимализму, абсурду и деперсонализации, объясняет автор интересных исследований об авангардизме писателя Л.М. Борисова. «Горький-портретист прибегает к абсурду, — утверждает она, — с более общей целью — продемонстрировать недоволенность человеческого рода в целом. Утопическое сознание не способно мириться с несовершенством мира»⁸. 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»⁹. Действительно, усилившееся после революции ощущение «этической недостаточности», «недоволенности» 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.

⁸ Борисова Л.М. «Да — был ли мальчик-то?» О смысле горьковского рефрена // Acta eruditorum. 2020. Вып. 3. С. 15.

⁹ Борисова Л.М. «Черный квадрат». О границах горьковского авангардизма // Вопросы литературы. 2021. № 5. С. 25.

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»¹⁰. 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 трех немецких театров. 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 и

¹⁰ Кудрявцева Т.В. Раннее творчество А.М. Горького в Германии (переводы, публикации, интерпретации) // *Studia Litterarum*. 2021. Т. 6, № 3. С. 116. <https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-3-116-133>.

художественным руководителем большого Немецкого театра в Берлине.

То, что для подобной символической трактовки горьковской пьесы имелись основания, подтверждает, например, тот факт, что через сто лет режиссер-новатор В. Белякович в московском Театре на Юго-Западе осуществил одну из самых интересных постановок «На дне», которая оказалась близкой по духу к тому, что когда-то сделали Валлентин с Рейнхардтом. У Беляковича ход спектакля перебивался «экзистенциальными» сценами: ночлежка наполнялась мертвенно-синим, «загробным» светом и дымом, а ее обитатели в белых одеждах, похожие на сомнамбул, начинали стонать и корчиться на своих нарах, словно души грешников в ожидании Судного дня.

В декабре 1904 г. Горький сообщил Рейнхардту, что посылает ему рукопись новой пьесы «Дачники», хотя и сомневался, что она заинтересует режиссера. Опасения писателя оправдались, «Дачников» Рейнхардт не взял. Зато в его театре в январе 1906 г. была поставлена пьеса «Дети солнца», написанная Горьким во время тюремного заключения в Петропавловской крепости, куда он попал за активное участие в событиях революции 1905 г. «Детей солнца» поставил режиссер Виктор Барновский, известный своими постановками пьес немецких драматургов-экспрессионистов. Премьера почти совпала с первым приездом Горького в феврале 1906 г. в Германию. 7 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, его гражданская жена, артистка М.Ф. Андреева — роли Насти и Наташи, Качалов — Барона и Васьки Пепла, И.М. Москвин — Клецца 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 приветствовала писателя¹¹.

В Берлине Горький постоянно общался с Либкнехтом и Каутским и даже прожил несколько дней в доме А. Бебеля. В эти же дни он получил от сестры Ф. Ницше Э. Фёрстер-Ницше приглашение посетить дом в Веймаре, где жил и умер немецкий философ. Горький не смог им воспользоваться, но в ответном письме выразил свою любовь и почтение к великому философу и его сестре¹². 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»¹³.

В дальнейшем писатель продолжал поддерживать творческие контакты с Рейнхардтом. В ноябре 1906 г. в его театре тем же Барновским была поставлена революционная пьеса Горького «Враги», которая вскоре была запрещена даже в Германии. В 1910-е гг. Рейнхардт 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 это время в Италии Горького в Берлин на премьеру «Последних», которая состоялась 6 сентября в Немецком театре¹⁴. Творческое общение с немецким режиссером продолжилось и после революции 1917 г. Рейнхардт был одним из первых деятелей немецкой культуры, с которым Горький встретился в ноябре 1921 г., сразу по приезде в Берлин.

¹¹ Горький М. Полн. собр. соч. Письма: в 24 т. М.: Наука, 1999. Т. 5. С. 417.

¹² Там же. С. 152.

¹³ Там же. С. 154.

¹⁴ Архив А.М. Горького ИМЛИ РАН (Москва). КГ-инг 3-59-2.

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. тот же 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 один из «столпов» немецкого экспрессионистского кинематографа Ф.В. Мурнау, родоначальник столь популярного до сего дня 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 вышесказанного становится ясно, что Горький, который в начале 1920-х гг. прилагал героические усилия, направленные на обновление 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 одну из своих самых «загадочных», до сих пор до конца не понятых философско-психологических пьес «Фальшивая монета», в которой ярко проявились симво-

листкие и экспрессионистские черты нового театрального искусства: царящая на сцене атмосфера лжи и «чертовщины», тема сумасшествия, зеркальная парность персонажей (двойники), таинственные, «темные» герои с бесовскими чертами характера и т. п. 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. Луначарского¹⁵. 17 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»¹⁶.

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 ему свои самые теплые и глубокие чувства. 26 марта 1928 г. он прислал писателю телеграмму: «С чувством глубокой и искренней любви приношу поздравления к шестидесятилетнему юбилею Вашей благой жизни. Макс Рейнхардт»¹⁷.

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 «буревестнику» русской революции Горькому. Пискатор, например, одним из первых откликнулся на призыв русского писателя о помощи голодающему населению советской России.

¹⁵ Подробнее см.: Примочкина Н.Н. Пьеса М. Горького «Фальшивая монета»: новое прочтение // Филологический класс. 2021. Т. 26, № 3. С. 138–149.

¹⁶ Горький М. Полн. собр. соч. Письма: в 24 т. М.: Наука, 2013. Т. 16. С. 230.

¹⁷ Архив А.М. Горького ИМЛИ РАН (Москва). КГ-инГ 3-59-1.

22 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»¹⁸. Но большой туберкулезом и истощенный Горький в это 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 — большой 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 посмотрело 50000 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), — писал режиссер, — 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»¹⁹. Здесь следует, видимо, пояснить, что Пискатор вообще-то не привык церемониться с авторами, часто по своему усмотрению переставлял и переделывал классические тексты, переносил историческое действие в современность и превращал в революционеров героев прежних эпох.

Хотя Пискатор просил о личном ответе на это письмо, ответила ему вместо Горького его личный секретарь М.И. Будберг.

¹⁸ Архив А.М. Горького ИМЛИ РАН (Москва). КГ-инГ 3-52-1.

¹⁹ Архив А.М. Горького ИМЛИ РАН (Москва). КГ-инГ 3-52-2.

29 декабря 1926 г. она сообщила из Берлина проживавшему в это 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 основном количестве заплатить 1 января, но “На дне” поставил с немилосердными “новшествами”»²⁰.

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 Ваську Пепла у полицейских, и арест Луки, и др.»²¹.

Несмотря на личную обиду из-за невнимания Горького к его творчеству, Пискатор в марте 1928 г. послал к 60-летию

²⁰ А.М. Горький и М.И. Будберг. Переписка (1920–1936) // Архив А.М. Горького. М.: ИМЛИ РАН, 2001. Т. 16. С. 148.

²¹ 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. 259. DOI: 10.22455/2500-4247-2018-3-1-252-265.

писателя большое и пафосное приветственное письмо, в котором назвал его «нашим духовным вождем»²².

Один из крупнейших театральных режиссеров XX в., убежденный революционер и коммунист, Пискаатор в 1931 г. переехал в СССР и в 1935 г. был избран председателем Международного объединения революционных театров. В Архиве А.М. Горького сохранились три его письма, адресованные писателю, относящиеся к этому времени. В письме от 14 февраля 1934 г. Пискаатор 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» лично²³. 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.

Глубже погрузиться в атмосферу экспрессионистского искусства Германии Горькому также могло помочь знакомство с немецким кино, которое в начале 1920-х гг. переживало 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 перевести 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

²² Переписка А.М. Горького с зарубежными литераторами // Архив А.М. Горького. М.: Изд-во АН СССР, 1960. Т. 8. С. 195.

²³ Архив А.М. Горького ИМЛИ РАН (Москва). КГ-инГ 3-52-4, 5, 6.

на Всероссийской выставке в Нижнем Новгороде. На крайне эмоционального молодого человека это необычное зрелище произвело огромное впечатление, которым он поспешил поделиться с читателями. «Вчера я был в царстве теней, — писал он в одной из своих «Беглых заметок», напечатанной 4 июля 1896 г. в газете «Нижегородский листок». — Как странно там быть, если бы вы знали. Там звуков нет и нет красок. Там всё, — земля, деревья, люди, вода и воздух, — окрашены 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 дерев, 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, щемящего душу тоской <...>. Вспоминаешь о привидениях, о проклятиях, о злых волшебниках, околдовавших сном целые города»²⁴.

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»²⁵. Сын М.Ф. Андреевой режиссер Ю.А. Желябужский вспоминал о годах жизни писателя в Германии: «Затем я встретился с Горьким уже в 1922–1923 гг. в Берлине. Интерес

²⁴ Цит. по: Плотникова А.Г. М. Горький и кинематограф. М.: ИМЛИ РАН, 2018. С. 8–9.

²⁵ Горький М. Полн. собр. соч. Письма: в 24 т. М.: Наука, 2007. Т. 13. С. 256.

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»²⁶. Заметим, кстати, что среди них могли быть и картины любимого театрального режиссера Горького — Рейнхардта, который еще до войны снял несколько фильмов: «Самурон» (1910), «Остров Блаженных» (1913) и «Венецианские ночи» (1914).

Вероятно, живой интерес Горького к европейскому кинематографу в эти годы объяснялся не только зрительским любопытством, но 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. Возможно, его заглавие Горький позаимствовал у теоретика авангардного искусства В.Б. Шкловского, с которым писатель в эти годы особенно сдружился. Сборник статей Шкловского «Ход коня» (М.; Берлин: Геликон, 1923) с очень теплой дарственной надписью Горькому до сих пор хранится в личной библиотеке писателя в его московском музее. Причем и у Шкловского, и у Горького эти заглавия носят ярко выраженный символический характер. Горьковский сценарий «Ход коня» имеет также глубинное сходство с пьесой «Фальшивая монета», над которой писатель работал в это же время. Произведения сближает общая тема неблагополучия жизни, царящих в ней лжи и зла, тема раздвоения сознания и сумасшествия главного героя, тема двойников и т. п.

Подобная проблематика и новая, экспериментальная поэтика этих и многих других произведений Горького начала

²⁶ Желябужский Ю.А. Воспоминания об отношении А.М. Горького к кино // Плотникова А.Г. М. Горький и кинематограф. М.: ИМЛИ РАН, 2018. С. 225.

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 ведущие режиссеры немецкого кино (Ф. Ланг, Ф.В. Мурнау) очень скоро оценили новаторский стиль фильма и вслед за Вине начали использовать похожие приемы.

Глубокое влияние фирменного стиля немецкого экспрессионизма ощущается мировым кинематографом до сих пор. Например, в фильме оscarоносного австрийского режиссера Ш. Рузовицки «Хинтерленд: город грехов», снятом в 2021 г., через сто лет после «Доктора Калигари». Вся картина снималась на мрачном синем фоне. Виды улиц Вены начала 1920-х гг. создавались на компьютере специально в искаженных пропорциях. В кадре почти нет ровных линий и прямых углов, все здания стоят под наклоном, как в отражении кривого зеркала. Этот прием, видимо, был призван усилить чувства беспокойства и страха у зрителей, показать деформированный, разрушенный войной внутренний мир героя. Сам режиссер назвал свой фильм цифровой версией «Кабинета доктора Калигари». Для него это стало еще и данью немецкому экспрессионизму — самому яркому периоду в истории кинематографа Германии.

Возвращаясь к Горькому, к его произведениям начала 1920-х гг., в образной структуре и стиле которых явственно проступают черты и приемы авангардного искусства²⁷,

²⁷ Подробнее см.: *Примочкина Н.Н. Поэтика эксперимента: творчес-*

можно на основании всего вышесказанного предположить, что писатель в этот период не избежал определенного влияния тематики и поэтики немецкого экспрессионистского кино.

В послереволюционные годы жизни в Германии Горькому удалось значительно лучше познакомиться и с литературой немецкого экспрессионизма. 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. Мейринка и книга «Шесть притоков» К. Эдшмита. В следующем 1923 г. 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» Мейринка, «Шесть притоков» Эдшмита, сборник «Экспрессионизм».

Последняя из названных книг, сохранившаяся в личной библиотеке Горького, должна была вызвать особый интерес у писателя. 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 экс-

прессионизме в живописи» В. Гаузенштейна и «Экспрессионизм в музыке» А. Шеринга²⁸.

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. также 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.

В конце 1920-х — начале 1930-х гг. Горький продолжал сохранять интерес к немецким писателям-экспрессионистам. Но в это время его больше привлекало творчество левых, революционных 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» (№ 17). В нем Горький назвал Бехера «прежде всего талантливым человеком», а его роман «Люизит» — «превосходным произведением художника, вдохновленного любовью и ненавистью»²⁹. 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»³⁰.

²⁸ Экспрессионизм. Сб. статей / под ред. Е.М. Браудо и М.Э. Радлова. Пг.; М.: Госиздат (Всемирная литература), 1923.

²⁹ Горький М. Собр. соч.: в 30 т. М.: ГИХЛ, 1953. Т. 24. С. 308.

³⁰ Переписка А.М. Горького с зарубежными литераторами // Архив А.М. Горького. М.: Изд-во АН СССР, 1960. Т. 8. 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 безмерное уважение и любовь к русскому писателю, признание его «величайшим» писателем «всех времен»³¹.

Но и представители другой ветви немецкого и австрийского экспрессионизма, весьма далекие от марксистских революционных идей, стремились наладить личные и творческие контакты с Горьким. Об этом свидетельствует, в частности, письмо к нему (на французском языке) группы виднейших деятелей австрийского экспрессионистического искусства: знаменитого художника и писателя О. Кокошки, писателя-сатирика К. Крауса, выдающегося композитора XX в. А. Шёнберга и его последователей А. фон Веберна и А. Берга. Осенью 1930 г. они обратились к Горькому с просьбой присоединиться к приветствию известного немецкого и австрийского архитектора, теоретика и практика экспрессионизма в архитектуре А. Лооса, в связи с его 60-летием. Приведем полностью этот любопытный документ, сохранившийся в горьковском архиве:

«Вена, октябрь 1930 г.

10 декабря 1930 г. Адольфу Лоосу исполняется шестьдесят лет. Наш долг порадовать его и поблагодарить.

Вы, который верит, что сказал людям то, что они обязаны знать, но чего до сей поры еще не знали, Вы, который считает это дело важным, несмотря на противодействие людей, которых Вы знали, Вы, которому человечество согласилось дать возможность закончить Ваш труд, заявляете ли Вы себя сторонником этого великого человека, которому человечество в этом счастье отказало, и предостерегаете ли Вы от этого по томство?

Альбан Берг, Оскар Кокошка, Карл Краус,
Арнольд Шёнберг, Антон фон Веберн.

³¹ Переписка А.М. Горького с зарубежными литераторами // Архив А.М. Горького. М.: Изд-во АН СССР, 1960. Т. 8. С. 183–198.

Будьте любезны, пришлите Ваше согласие в Книжную лавку Ричарда Ланьи, Вена, 1, Кернтнерштрассе 44, до 3 ноября 1930 г.»³².

К сожалению, нам неизвестна реакция Горького на это обращение, но сам его факт — несомненное свидетельство определенного внимания адресатов к русскому писателю и высокой оценки его творчества.

Подведем итоги. Приехав в Германию, Горький с большим интересом погрузился в атмосферу немецкого экспрессионистского искусства, переживавшего в это время свой настоящий расцвет. Он активно посещал художественные музеи, выставки и театры, был постоянным посетителем немецкого кинематографа, а с немецкой экспрессионистской литературой он смог познакомиться по ее многочисленным переводам на русский язык, осуществляемым в эти 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 с писателем, считали его не просто «своим», но своим «духовным вождем».

Анализ произведений Горького начала 1920-х гг. в контексте творчества немецких писателей, театральных и кинорежиссеров экспрессионистского направления обнаруживает определенное сходство в их политических, идейных и эстетических взглядах, выявляет их общий протестный и гуманитарный пафос, направленный на защиту человеческой личности, страдающей в уродливо деформированном войнами и революциями мире. Этот анализ позволяет по-новому взглянуть на творчество Горького, выявить в нем ощутимые элементы и приемы экспрессионистического искусства, которые способствовали кардинальному обновлению художественного метода и стиля писателя.

³² Архив А.М. Горького ИМЛИ РАН (Москва). КГ-инФ 13-2-1.

Список литературы

1. *Борисова Л.М.* «Да — был ли мальчик-то?» О смысле горьковского рефрена // *Acta eruditorum*. 2020. Вып. 3. С. 10–18.
2. *Борисова Л.М.* «Черный квадрат». О границах горьковского авангардизма // *Вопросы литературы*. 2021. № 5. С. 13–41.
3. *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. DOI: 10.22455/2500-4247-2018-3-1-252-265.
4. *Кудрявцева Т.В.* Раннее творчество А.М. Горького в Германии (переводы, публикации, интерпретации) // *Studia Litterarum*. 2021. Т. 6, № 3. С. 116–133. <https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-3-116-133>.
5. *Плотникова А.Г.* М. Горький и кинематограф. М.: ИМЛИ РАН, 2018. 335 с.
6. *Примочкина Н.Н.* Поэтика эксперимента: творчество М. Горького начала 1920-х гг. М.: Директ-Медиа, 2022. 320 с.
7. *Примочкина Н.Н.* Пьеса М. Горького «Фальшивая монета»: новое прочтение // *Филологический класс*. 2021. Т. 26, № 3. С. 138–149.
8. *Терехина В.Н.* Экспрессионизм в русской литературе первой трети XX века. Генезис. Историко-культурный контекст. Поэтика. М.: ИМЛИ РАН, 2009. 318 с.
9. *Топоров В.Л.* Поэзия эпохи перемен // *Сумерки человечества. Лирика немецкого экспрессионизма*. М.: Московский рабочий, 1990. С. 6.
10. Экспрессионизм. Сб. статей / под ред. Е.М. Браудо и М.Э. Радлова. Пг.; М.: Госиздат (Всемирная литература), 1923. 233 с.