МОСГОРСПРАВКА МОССОВЕТА
Отдел газетных вырезок
ул. Кирова, 26/б. Телеф. 96-69
Вырезка из газеты СОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО
28 МАР. 38
Москва Газета № . . .

346

Горький и МХАТ

Алексей Максимович познакомился с Художественным театром в середине января 1900 г. Он приезжал тогда в Москву—встретиться с Л. Н. Толстым. В тот же вечер, после 3-часовой беседы с Толстым, он попал на 3-й акт «Дяди Вани».

Горький знал чеховскую пьесу по нижегородской постановке. В большом письме к Чехову он отразил свои впечатления так: «На-днях смотрел «Дядю Ваню», смотрел и — плакал, как баба, хотя я человек далеко не нервный, пришел домой оглушенный, измятый вашей пьесой. Не скажешь хорошо и ясно того, что вызывает эта пьеса в душе, но я чувствовал, глядя на его героев: как будто меня перепиливают тупой пилой... В последнем акте, когда доктор, после долгой паузы говорит о жаре в Африке, — я задрожал от восхищения перед вашим талантом и от страха за людей, за нашу бесцветную нищенскую жизнь. Как вы здорово ударили тут по душе и как метко! Огромный талант у вас».

После спектакля Художественного театра Горький говорил о пьесе, что в ней «огромное символическое содержание и по форме она вещь совершенно оригинальная, бесподобная вещь». Об исполнителях же отозвался так: «Жаль, что Вишневский не понимает дядю, но зато другие — один восторг. Впрочем, Астров у Станиславского немножко не такой, как ему следует быть. Однако все они — играют дивно. Малый театр поразительно груб по сравнению с этой труппой. Какие они все умные, интеллигентные люди, сколько у них художественного чутья!»

После «Дяди Вани» Горький смотрел в Художественном театре «Снегурочку» (сентябрь, 1900 г.). Сперва он видел только репетицию, без костюмов и декораций. И репетиция, и затем спектакль произвели на него чрезвычайно сильное впечатление. Он был «преисполнен какой-то радостью от «Снегурочки». И в большом письме к Чехову, расхваливая всех исполнителей, в особенности Москвина, Качалова и Книппер, говорил: «Художественный театр — это также хорошо и значительно, как Третьяковская галлерея, Василий Блаженный и все самое лучшее в Москве. Не любить его — невозможно, не работать для него — преступление, ей богу!».

Весной 1900 г. состоялось и личное знакомство Горького с художественниками — в Ялте во время гастролей театра.

...Здесь, на балконе и в молодом саду белого чеховского дома в Ялте, делился Алексей Максимович с художественниками своими замыслами: не одну, а две пьесы обещал он написать для Художественного театра—Горький был вполне им «заражен»,— ведь и в Ялту он приехал уже под воздействием впечатлений своих после «Дяди Вани» и «Снегурочки».

Горький уже в эту пору был чрезвычайно популярен, его имя гремело. Два первых тома его рассказов разошлись в небывалых для того времени тиражах, достигших колоссальной цифры — 100.000.

Это был тот переломный момент биографии Горького, когда он, по словам одного из современников, и во внешнем своем облике приобрел уже иное выражение — «как-то выпрямился во весь рост, натянулся, как струна, внешняя чудаковатость, мешковатость исчезли. Высокий, плечистый, мужественный, в своей неизменной рубашке из черного сукна, он имел бравый и зоркий вид рулевого, вышедшего со своим кораблем из тумана и уверенно держащего курс».

Любопытную зарисовку Горького тех дней дает Вл Ив. Немирович-Данченко, который успешно выполнял задание «заразить» Горького театром, а театр очаровать Горьким: «Пытливая внутренняя устремленность при внешнем спокойствии, какой-то громадный запас нерастраченных сил, готовых броситься по тому пути, какой подскажет интуиция. Зоркость исподлобья и точная, быстро готовая оценка и сортировка наблюденного. И что-то заставляет как бы сосредоточиться, задуматься, а что-то быстро отбрасывается... При скромности и хорошем вкусе — стихийная вера в себя или, по крайней мере, свое миропонимание».

Писатель — «уверенно держащий курс», человек — «стихийной веры в свое миропонимание», — эти определения совершенно точно характеризуют Горького.

*

История написания и «Мещан» и «На дне» хорошо известна. В подробностях рассказано многими и о том, как готовились обе эти пьесы, как принимались публикой и как сложили они в истории Художественного театра тот его значительнейший этап, который К. С. Станиславский называет линией политико-общественной. Нет нужды сейчас останавливаться на подробностях. Однако важно отметить, что Художественный театр еще далеко не был подготовлен тогда для верного понимания Горького. И это сказалось прежде всего на трактовке «Мещан». Пьеса была подана, как жанр, как густо зачерненный быт. Подана в натуралистической манере, в окружении тех бытовых мелочей, пестрый сор которых заглушал стра-

■ ■ ■

Н. В. Крандиевская. Бюст М. Горького

■ ■ ■

стный голос Горького — Горького, предвидевшего гибель Бессеменовых... Горького играли, как привыкли играть в Художественном театре Чехова и Гауптмана. Впрочем, натурализм постановки был настолько навязчив, что и Чехов возмутился, восклицая в письме к жене: «Зачем вы играете пьесу Горького на «о», что вы делаете!! Это такая же подлость, как то, что Дарский говорил с еврейским акцентом в Шейлоке».

Ключ к трактовке Горького был найден театром в постановке «На дне». Здесь театр раскрыл и подлинную театральность Горького и, что особенно важно, ощутил тональность высокого социального оптимизма.

«На дне» живет в репертуаре МХАТ 35 лет, и спектакль сохраняет всю яркость красок, всю свежесть и искренность чувств, — все то, что составляет «горьковское» в Художественном театре.

«На дне» в цикле горьковских спектаклей МХАТ занимает свое особое место и потому еще,что в работе именно над этой замечательной пьесой театр уже 35 лет тому назад вступил на тот путь, по которому он органически пошел для завоевания высот реалистического искусства.

Глубочайшая внутренняя связь между Горьким и Художественным театром, установившаяся в годы первых трех встреч художественников с Алексеем Максимовичем, осталась нерушимо крепкой. И даже тогда, когда наметится расхождение между Горьким и театром во время споров о Достоевском, это, несмотря на всю остроту момента, не поведет к полному разрыву. Да, конечно, в послеоктябрьские годы горьковское в миросозерцании Художественного театра проступит отчетливее, чем это было в пору работы над «Мещанами» и «Детьми солнца». Но нужно помнить, что первые завязи творческой дружбы великого писателя с театром возникли с первых же встреч.

Когда Художественный театр готовил третью горьковскую постановку — «Дети солнца», — Алексей Максимович держался в стороне от театра, вспоминает Вл. Ив. Немирович-Данченко. Надвигались грозные события. Эти события не были до конца поняты Художественным театром. Театр, как свидетельствуют его руководители, растерялся, услышав первые революционные громы. В напряженной, нервной обстановке прошла премьера «Детей солнца». Спектакль едва удалось довести до конца. Натуралистически проведенная сцена появления толпы громил так взволновала зрителей, принявших театральную «толпу» за подлинных черносотенцев, что в зале началась паника. Вскоре после премьеры Художественный театр уехал из Москвы.

Художественный театр, испытавший на себе тогда влияние упадочных настроений, поставил в 1910 г. «Братьев Карамазовых», а в 1913 г. — «Николая Ставрогина»— инсценировки двух романов Достоевского. Появление «Бесов» вызвало в Горьком страстный протест. Алексей Максимович выступил с открытым письмом, напечатанным в самой распространенной тогда газете «Русское слово», призывая русское общество протестовать против постановки романов Достоевского на сцене. Горький утверждал, что нельзя ставить «Бесов» в интересах той публики, «которой забавно будет видеть неумную карикатуру на Тургенева и приятно посмотреть на таких дьяволов от революции, как Петр Верховенский, или на таких «мерзавцев своей жизни», каковы Липутины и Лебядкины; ведь, глядя на них, очень легко и удобно забыть, что были и есть люди честные, бескорыстные, а несомненно, что ныне многие нуждаются в этом забвении, и вот Художественный театр послужит этой нужде, поможет дремлющей совести общества заснуть крепче».

Театру нужно было отвечать. В своем открытом письме театр, оправдывая себя, опирался на «высшие запросы духа».

«Высшие запросы духа» были мотивом малоубедительным, и Горький в новом открытом письме справедливо писал, что не время показывать Ставрогиных: «Необходима проповедь бодрости, необходимо душевное здоровье, деяние, а не самосозерцание, необходим возврат к источнику энергии — к демократии, к народу, к общественности и к науке».

Ссылаясь на «запросы духа», театр оказался в плену идеалистической философии. В очень сложном и трудном процессе освобождения из ее плена Художественный театр в послеоктябрьские годы до конца поймет сущность своей ошибки, сущность своего временного расхождения с Горьким.

*

И Горький снова встретился с Художественным театром. Великая социалистическая революция выпрямила линию театра. Она помогла ему до конца изжить предвзятости, предрассудки, пороки той идеологии, которую он исповедывал.

Горькому обязан театр тем, что его «чеховское миросозерцание» (Вл. Ив. Немирович-Данченко) сменилось иным — волевым, действенным. К этому миросозерцанию придет театр «в результате жарких схваток на диспутах, лекциях, на горячих статьях, в такой напряженности благородной мысли, какой не знала театральная идеология во все века своего существования, выкристаллизуется непоколебимая формула, что искусство не может быть аполитично даже по своей природе» (Вл. Ив. Немирович-Данченко «Из прошлого»).

Три раза встретился МХАТ с Горьким после Октября 1917 г.: «Егор Булычев», «В людях», «Враги». Новыми горьковскими спектаклями раскрыл Художественный театр свое новое миросозерцание.

Великий гуманист, страстный борец, могучий певец пролетариата-победителя, гениальный художник, пророчески предвидевший, что «эти люди победят», и с потрясающей правдой показавший предопределенность гибели Булычевых, Горький был понят и любим в театре, достойно носящем его имя, в театре, утверждающем великолепным своим творчеством социалистический реализм.

Юр. СОБОЛЕВ

Работа с Горьким

Художник, переживший радость личного общения с А. М. Горьким, не может не хранить в своем сердце в течение всей своей последующей жизни чувства безграничной благодарности к великому писателю.

Как похвалы А. М. Горького, так и его порицания, подчас суровые и даже жестокие,— благодетельно жестокие, я бы сказал,— всегда были проникнуты идейной принципиальностью, непримиримостью борца за высокую правду истинного искусства. Они глубоко западали в душу и оставляли неизгладимый след в сознании того, кому они были адресованы.

На мою долю выпало счастье выслушивать из уст А. М. Горького и одобрения и порицания. Ни того, ни другого я никогда не забуду.

Это было весной 1932 года. Автомобиль мчал меня с группой товарищей из нашего театра по Можайскому шоссе. Я ехал к А. М. Горькому, чтобы изложить ему свой план постановки «Егора Булычева». Волнение, которое я тогда испытывал, трудно описать.

Алексей Максимович, стоя на крыльце, радушно приветствовал нас. Мы вошли в дом и уселись вокруг большого круглого стола. Я положил на стол свою тетрадь с заметками и подумал: «А хорошо бы сейчас провалиться сквозь землю!» Но сквозь землю я не провалился, а вместо этого начал рассказывать свой режиссерский проект.

Я чувствовал на себе внимательный взгляд Алексея Максимовича. Я видел, как он время от времени менял папиросу в мундштуке, то и дело попыхивал дымом, глубоко затягивался и молча слушал.

Наконец, я кончил и с трепетом стал ожидать своего приговора.

— Ну, что ж!—сказал Алексей Максимович после небольшой паузы, которая показалась мне вечностью. — Я думаю, у вас хорошо получится. Вы много поработали... Должно хорошо получиться... Публика будет смеяться.

— А нужно, чтобы публика смеялась? —спросил я.

— Обязательно! Это—комедия!

У меня отлегло от сердца.

— Вот только напрасно вы хотите, чтоб они под иконами в карты играли. Это неправдоподобно. Ни в одном купеческом доме ломберный стол под образами не ставят. Это вы напрасно. Что в карты играют—это ничего, это можно. А под иконами —не надо.

Мне сразу стало очень стыдно.

Речь шла об эпизоде, который был задуман мною следующим образом: в углу комнаты сверкает ризами большой иконостас. Горят лампадки. Под иконами раскрыт ломберный стол, за которым Булычев с своими домочадцами ведет разговор на политические темы, играя в карты.

После слов Горького мне сразу же стало ясно, насколько порочен этот замысел.

Очень мне стало стыдно. И с этого времени я потерял всякий вкус к примитивным театральным приемам, которые являются порождением вульгарного социологизма в искусстве.

Горький сделал еще несколько замечаний, касающихся деталей моего замысла. И каждое замечание било в точку, каждое замечание было продиктовано безукоризненным чувством правды.

Я уехал от Горького окрыленным.

Рядовых репетиций «Булычева» Горький не видел. Он приехал в театр прямо на генеральную.

Снова пришлось волноваться. Но теперь волновался не я один: волнением были охвачены все актеры, весь коллектив.

После 1-го акта Алексей Максимович сделал несколько замечаний, касающихся неправильного произношения некоторых слов. Похвалил пролог (чтение газет на просцениуме), сказав, что «его можно поставить в заслугу театру, как прием сотрудничества театра с автором» (цитирую по стенограмме): «Это тем более нужно

■ ■ ■

Кукрыниксы. Иллюстрация к повести «Клим Самгин» Максима Горького

■ ■ ■

подчеркнуть, что я тоже не очень опытный драматург, но наши современные молодые авторы еще хуже меня знают технику драмы и сцены, так что для них сотрудничество с артистами сцены является в высшей степени поучительным и ценным. Лично мне коллективная работа автора, артиста сцены и режиссера рисуется в размерах более широких, чем это есть».

Однако тут же Горький сделал оговорку, предостерегая театр «от прыжков за пределы действительности, изображаемой в пьесе».

Начался 2-й акт. Тут мое волнение достигло крайнего предела, ибо как раз именно 2-й акт был об'ектом наиболее интенсивной режиссерской работы. Некоторые продукты моей режиссерской фантазии казались мне рискованными и в то же время они-то и были мне особенно дороги. В частности, меня мучил вопрос: как примет Алексей Максимович пляску Булычева в сцене с игуменьей.

Я сидел за режиссерским столом рядом с Горьким. Украдкой следил за выражением его лица. Наступил роковой момент: Булычев завел граммофон и пустился в пляс.

— Нет, нет, этого нельзя!—зашептал Алексей Максимович. — У него же болит... он больной... это вы снимите... этого не надо...

У меня сердце упало. Ведь это место я считал лучшим своим режиссерским достижением в этом спектакле.

Но вот танец кончился, и Булычев — Щукин схватился за живот и, сдерживая себя, мучительно застонал сквозь сжатые зубы.

— Ах, так... ну, да... тогда это, пожалуй, можно... только короче, не так длинно,—снова зашептал Горький, и у меня словно гора свалилась с плеч.

— Это, конечно, озорство... Но допустимое озорство... хорошее...

Дальше все пошло гладко. Во время сцены с трубачом Горький смеялся до слез.

В антракте Алексей Максимович очень хвалил исполнителей. Особенно ему понравились Булычев—Щукин, Трубач—Кольцов, Меланья—Русинова, Ксения—Запорожец, Достигаев—Басов, Алексей—Сидоркин. Особенно радовало Алексея Максимовича то, что в спектакле много юмора. «Очень смешно, и это добротный смех»,— говорил он.—«Булычев пляшет чересчур много для больного человека, а вприсядку ему, больному, трудно. Но это хорошее хулиганство, и вполне в его характере. Это ваша заслуга перед публикой, ибо этой пляской вы украсили пьесу, подчеркнули характер Булычева... Этот акт развивался так, как я себя представлял. Булычев по-настоящему хулиганит. И публика на сцене ведет себя хорошо: все испугались».

По окончании спектакля Горький сказал: «Мне хочется повторить, что я приятно удивлен всем, что театр сам привнес от себя в эту пьесу, и что, мне кажется, такая форма сотрудничества театра и автора в высшей степени ценна и сама по себе и особенно для нашего времени. Сейчас опытный театр должен помогать неопытному молодому автору, и если вы сумели помочь в этом старому автору, который, надо полагать, в этом «собаку с'ел», то тем более вы должны остановиться на этом приеме и применять его к авторам молодым».

Так относился А. М. Горький к творческой инициативе режиссера и актеров, когда эта инициатива способствовала раскрытию существа того содержания, которое заключено в пьесе. Но он становился непреклонным, сердился и негодовал, когда творческая инициатива театра превращалась в дурное озорство, в неоправданное режиссерское трюкачество.

Об'ектом его гнева пришлось быть и мне. Это произошло во время работы над «Достигаевым», которая протекала далеко не так гладко, как работа над «Булычевым». Мне никак не удавался в «Достигаеве» 1-й акт. В нем я столько «накрутил», что теперь и вспоминать стыдно.

Когда создавался режиссерский план «Достигаева», Горький был за границей. Мне пришлось изложить ему план постановки в письме. Очень скоро я получил ответ. Признаюсь откровенно, что те минуты, в течение которых я читал этот ответ, были едва ли не самыми мучительными минутами в моей творческой жизни. Признаюсь также, что я сдался не сразу, я некоторое время упорствовал в своих заблуждениях и пробовал защищаться. Все дурное в моих замыслах, искусственное, надуманное Горький клеймил словом «гротеск». В беседе с Горьким, после возвращения его из Италии, я как-то сказал ему, что мы не привыкли слово «гротеск» считать бранным, так как наш учитель, покойный Е. Б. Вахтангов именно этим термином определял свое творческое направление. Так, например, «Гадибук», который в свое время привел А. М. Горького в восхищение, ставился Вахтанговым как раз на основе принципов сценического гротеска.

— Но это же совсем не то. Это совсем другое дело!—воскликнул Горький.

— «Гадибук»—это изумительный спектакль. Это не имеет ничего общего с тем, что вы выдумали. Это ни в какое сравнение не идет.

И он сердито замолчал, предоставляя мне самому продумать, как следует, разницу между грубым режиссерским трюкачеством и тем тонким, изящным, глубоким, содержательным, предельно выразительным, идущим от правды самой жизни, насыщенным этой правдой искусством, которое Вахтангов называл термином «гротеск».

Сейчас есть немало режиссеров, насмерть испуганных наступлением советской общественности на все проявления формализма в искусстве. Эти режиссеры, «обжегшись на молоке, дуют на воду» и сводят теперь искусство театра к добросовестному, бескрылому, серому и безличному докладу того, что написано драматургом. Тысячу раз прав В. И. Немирович-Данченко, назвавший в одном из своих последних выступлений таких режиссеров «перестраховщиками».

Нужно, чтобы каждый режиссер и актер научился чувствовать разницу между подлинной, здоровой творческой инициативой, щедрой и богатой режиссерской фантазией, направленной на раскрытие существа пьесы и жизни, и теми вредными формалистическими тенденциями, которые выражаются во всякого рода режиссерских вывертах, в конечном счете всегда искажающих и пьесу и жизнь.

Эту разницу Горький умел чувствовать с предельной тонкостью.

Есть смелость и есть наглость. Есть дерзание и есть дерзость.

Первое—хорошо, второе—дурно.

Постигать разницу между тем и другим меня учил А. М. Горький.

Б. ЗАХАВА

Имя Горького будет жить вечно

Максим Горький почти в самом начале своей литературной деятельности вошел в мировую литературу; вернее, стремительно ворвался в нее, заняв в ней видное и прочное место. Немецкий критик И. Поритцки в своей книге о Гейне, Достоевском и Горьком, вышедшей в 1902 г., справедливо заметил, что появление Горького было подобно «грому, который не только грохочет и гудит, но и очищает воздух от вредных миазмов; грому, за которым следует молния, пронизывающая тьму и ослепляющая светом, небесные искры которой при падении зажигают пожар». Уже первые рассказы и повести Горького выдерживали за границей ряд изданий. Влияние его произведений было огромно, они волновали умы, мимо них не проходили, не могли пройти ни друзья, ни враги человеческого прогресса. И не случайно западноевропейская критика в начале этого века уделяла Горькому гораздо больше внимания, чем Толстому, Достоевскому и Чехову.

Лучшие представители мирового искусства не могли не отдать дань восхищения молодому и буйному таланту, дерзнувшему ввести в свои произведения людей, которым до того было отказано не только в праве на место в литературе, но и в праве на место под солнцем, дерзнувшему громко заявить о праве этих людей на человеческую жизнь. И именно это заставило всполошиться враждебный лагерь в искусстве. Эстеты разных мастей старались оттолкнуть читателя от произведений Горького, утверждая, что невозможно выдержать удушливую атмосферу, пропитанную «потом, салом и керосином», которую рисует Горький; они обвиняли Горького в «публицистичности», в том, что его творчество далеко от «чистого искусства», которое тогда отстаивали импрессионисты, вроде Стефана Георге, будущего певца немецкого империализма и апологета германского фашизма.

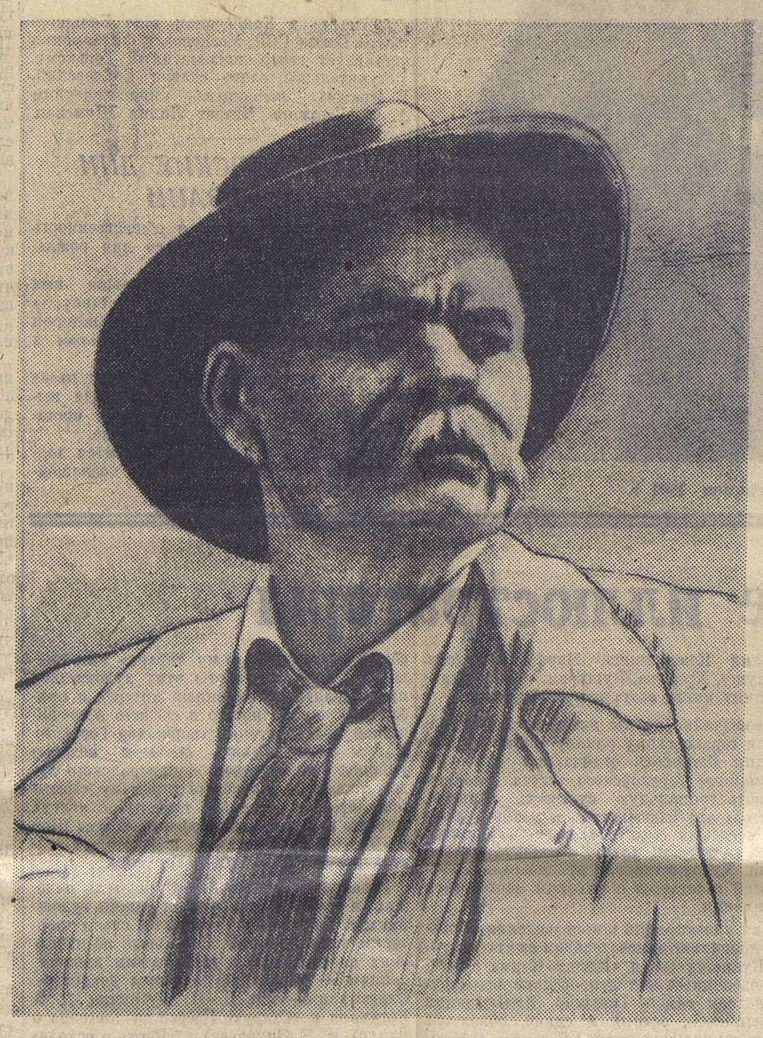
Все эти попытки были безуспешны. Передовой читатель, в первую очередь, конечно, пролетарский читатель, увидел в Горьком своего художника, звавшего к борьбе за новый общественный строй, уничтожающий вековую несправедливость, открывающий человечеству пути к яркой творческой жизни.

Огромному росту популярности Горького за границей, небывалому усилению его влияния содействовала его драматургия. Уже первые представления «Мещан» в Германии, Италии и других странах в 1902 г. стали большим культурным и политическим событием. Некоторая часть критики поспешила подчеркнуть, что пьеса трактует исключительно «русские дела», не имеющие ничего общего с жизнью «культурного Запада». Театральный критик «Мюнхенской газеты», пытавшийся снизить значение пьесы Горького, писал: «Национальное значение пьесы намного превышает ее общечеловеческий и эстетический интерес, так что даже изображения в ней всяких горестей не могут заставить нас забыть это». Но это было слабым утешением для буржуазной критики. Эрнст Гельборн — критик из того же лагеря — в своей статье о «Мещанах», помещенной в том же 1902 г. в журнале «Национ», должен был признать, что эта «натуралистическая драма мелкой буржуазии», как он изволил характеризовать пьесу, «перерастает в героическую песнь пролетариата».

Поистине триумфальным было шествие пьесы «На дне» по сценам Европы. В берлинском «Малом театре» она была поставлена впервые 23 января 1903 года, в апреле она шла уже там в 100-й раз, 1 января 1904 года — в 300-й, а 5 мая 1905 года состоялось ее 500-е представление!

Все, что пугало буржуазных критиков в первых рассказах и повестях Горького, предстало теперь перед зрителем в новом виде, еще более разительном и ошеломляющем, приводя в еще больший испуг ревнителей и хранителей буржуазной морали, «приличий» и устоев. «Мюнхенская газета» призывала «заблаговременно принять меры, чтобы снова не впасть в... сладость загружать сцену изображением всяческих низин общества». Однако и пресыщенные эстеты вроде театрального критика Гольдмана из венской «Нейе фрейе прессе» должны были сознаться: «Мастерство, с которым русский писатель изображает самые подонки общества, непреодолимо увлекает нас, несмотря на нашу пресыщенность».

Делались попытки ослабить действие пьесы упреками ее автору в нарушении драматургических принципов, в том, что это, мол, не «пьеса», а «сцены» и т. п. Но все это были попытки с негодными средствами, ибо каждому здравомыслящему человеку ясны были и художественная ценность, и социальная значимость этого шедевра русской драматургии. Франц Меринг писал об этой пьесе, что она «до сих пор еще не имела примера и вряд ли будет когда-либо превзойдена».



М. Горький. Портрет работы И. Бродского

Много лет спустя, в своей статье к шестидесятилетию со дня рождения Горького Генрих Манн писал: «Недавно я смотрел горьковскую пьесу «На дне», и она произвела на меня еще большее впечатление, чем тридцать лет тому назад, но впечатление это было совсем иным. Зритель отчетливо увидел социальное значение пьесы. Зрителю казалось, что великий художник Горький, написавший эту пьесу задолго до событий последних пятнадцати лет, все знал, все понял еще тогда и хотел дать почувствовать приближающиеся события. И только теперь, когда мы сидели в театре, для нас это стало до очевидности ясным».

Таково было потрясающее действие пьесы Горького, несмотря на то, что европейские театры давали ей свою трактовку. Реалистической пьесе Горького пытались привить символизм и мистику, господствовавшие тогда на европейской спене и во всем европейском искусстве. Макс Рейнгардт, игравший Луку, был загримирован под Льва Толстого, создавая тот тип «утешителя», против которого возражал Горький. В Париже, где пьесу поставила знаменитая Элеонора Дузэ, Лука был подан, как шарлатан и мошенник. В Лондоне постановку окрасили «диккенсовскими тонами». Но все это не могло заглушить великой правды горьковских слов, одинаково сильно звучавшей и в словах Сатина «Человек — это звучит гордо», и в словах Клеща, когда он, потрясая лохмотьями, восклицает: «Какая правда? Где правда? Вот — правда! Работы нет, силы нет? Вот правда! Пристанища... пристанища нет! Издыхать надо... Вот она правда! Дьявол!» От этой правды, которая «выше жалости» («Детство») содрогнулся буржуазный мир.

Великая правда горьковских слов звала трудящихся всего мира к революционному действию. И не случайно, как отмечала «Комеди», спектакли «На дне» на сцене окраинного театра «Гитри» в Париже «напоминали бурные спектакли времен Французской революции», а болгарские трудящиеся после представления «На дне» устроили демонстрацию, на которой пели «Солнце всходит и заходит».

С большим успехом принимались за границей и «Дети солнца», и «Враги», и «Последние», запрещенные в России царской цензурой. Но уже было иное время. В России прошла революция 1905 г. — генеральная репетиция Октября. Уже прозвучали протесты против ареста Горького и заточения его в Петропавловскую крепость. Горький «принадлежал всему миру» (Анатоль Франс) уже не только как писатель, но и как политический борец за передовые идеи человечества, и теперь уже были невозможны попытки придать революционным словам Горького какой-нибудь другой смысл.

С тех пор каждый год множил мировую славу Максима Горького, как писателя, драматурга и борца. Некрасов некогда жаловался: «Мне борьба мешала быть поэтом, песня мне мешала быть борцом». Горький, как никто другой до него, сочетал эти два великих свойства. Каждое его произведение было призывом к борьбе. Он сам активно участвовал в борьбе пролетариата. Он усваивал стратегию пролетарской борьбы, из нее черпая мудрость жизни и творчества. «Подлинную революционность, — писал Горький, — я почувствовал именно в большевиках, в статьях Ленина». И именно поэтому каждое новое его произведение было новой ступенью на пути мастерства и в то же время все ярче и убедительнее выражало стремления и идеи борющегося пролетариата.

Лучшие представители мировой литературы видели в Горьком своего учителя. «Я учился у него тому, что великая литература не может быть в стороне от великой борьбы бедных и угнетенных», — писал в 1928 г. Эптон Синклер. «Пример Горького учит интеллигента, как нужно реагировать на общественную драму, — писал тогда же Анри Барбюс.—Он вскрыл логическую необходимость и неизбежность победы силы общественной над силой личной... В наше время он — великий светоч, открывающий новые пути всему миру». Это были не единичные голоса, это был голос передовой интеллигенции обоих полушарий.

Миллионы трудящихся всего мира прислушивались к Горькому, когда он произносил свое возвышенное слово протеста против капиталистического угнетения, против военных замыслов империализма, против гнусностей фашизма. Вместе со своим прекрасным другом Ромэном Ролланом, вместе с пламенным трибуном революции Анри Барбюсом он организовал международный антивоенный конгресс. В зале «Мютюалитэ» в Париже на первом международном конгрессе писателей в защиту культуры прозвучало его приветственное слово, ставшее призывом к антифашистскому действию. С трибуны первого всесоюзного с'езда советских писателей разнеслась по миру его историческая речь, указывающая каждому честному писателю путь его творчества и борьбы.

Активный участник строительства социализма в нашей стране, крупнейший руководитель передовой интеллигенции всего мира, Горький ни на минуту не откладывал в сторону своего пера. Напомним лишь о его последних работах в области драматургии — о пьесах «Егор Булычев и другие» и «Достигаев и другие». Эти драматические произведения пользуются огромным успехом не только у нас, но и во всех странах мира. Они обошли сцены Франции, Чехословакии, Америки и других стран. И, может быть, там они сыграли не меньшую роль, чем у нас, ибо у нас та жизнь, которую они рисуют, ушла в невозвратное прошлое, а там она не перестает быть сегодняшней действительностью.

Сегодня мы отмечаем семидесятилетие со дня рождения Горького, когда его уже нет среди нас. Велика была потеря, которую понесли народы Советского Союза и всего мира 18 июня 1936 года. «После Ленина, — сказал на траурном митинге тов. В. М. Молотов, — смерть Горького — самая тяжелая утрата для нашей страны и для человечества». Велика была скорбь, охватившая лучших людей культурного мира. Невозможно в газетной статье хотя бы кратко передать те выражения глубокой печали и высокого уважения, которые в те дни доносились со всех концов земного шара.

«Нашему поколению ближе всего реализм Горького, — писал чехословацкий драматург Францишек Лангер. — Это активный реализм... Реализм Горького был призывом к революции».

«Творчество Горького поставило его в первые ряды мировых писателей, — заявлял американской драматург Джон Говард Лоусон. — Под его влиянием формировались наиболее прогрессивные мысли нашего поколения».

«Великий Горький, ты всегда будешь вести вперед живые силы жизни!» — восклицал Роберт Виделен из парижской «Комеди Франсез».

«Горький ушел от нас, — сказал один из лучших режиссеров Франции Гастон Бати, — произведения, которые он создал, останутся навсегда. И его произведения будут расти в своем значении по мере того, как время вскроет их актуальность».

Великая скорбь человечества соединялась с признанием его гения и глубокой верой в бессмертие того дела, для которого он жил и боролся.

М. ЖИВОВ