

© 2026. С. М. Демкина

Институт мировой литературы им. А. М. Горького
Российской академии наук
г. Москва, Россия

Максим Горький как эпигон А. П. Чехова и «Театра настроения» (Вс. Мейерхольд)

Аннотация: Статья посвящена анализу идей Вс. Мейерхольда, сформулированных в исследовании «Русские драматурги» (1911). В центре внимания утверждение Вс. Мейерхольда о принадлежности драматургии А. П. Чехова и М. Горького к Театру настроения. При этом Горький, по мнению режиссера, главный и наиболее успешный эпигон Чехова. На материале переписки, воспоминаний и статей рассмотрены взаимоотношения Вс. Мейерхольда, А. П. Чехова, М. Горького и специфика их драматургии. Автор статьи обращается к реальному опыту современных режиссеров, считающих вслед за Мейерхольдом Горького ближайшим последователем Чехова (Петер Штайн «Дачники», Альфредо Канавате «Горький-Чехов 1900»). Делается вывод, что драматургия Горького развивалась и читалась в традициях Чехова и Театра настроения, однако между драматургами существуют явные различия, обусловленные историческим периодом, средой формирования творческого и человеческого опыта писателей.

Ключевые слова: А. П. Чехов, М. Горький, Вс. Э. Мейерхольд, театр, пьеса, эпигон, драматургия, режиссер

Информация об авторе: Светлана Михайловна Демкина, кандидат филологических наук, ведущий научный сотрудник, заведующая Музеем А. М. Горького, Институт мировой литературы им. А. М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-2699-0455>

E-mail: DemkinaSvetlana@yandex.ru

Дата поступления статьи в редакцию: 19.09.2025

Дата одобрения статьи рецензентами: 23.11.2025

Дата публикации статьи: 25.03.2026

Для цитирования: Демкина С. М. Максим Горький как эпигон А. П. Чехова и «Театра настроения» (Вс. Мейерхольд) // Два века русской классики. 2026. Т. 8, № 1. С. 210–225. <https://doi.org/10.22455/2686-7494-2026-8-1-210-225>



This is an open access article
distributed under the Creative
Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

Dva veka russkoi klassiki,
vol. 8, no. 1, 2026, pp. 210–225. ISSN 2686-7494
Two centuries of the Russian classics,
vol. 8, no. 1, 2026, pp. 210–225. ISSN 2686-7494

Research Article

© 2026. Svetlana M. Demkina

A. M. Gorky Institute of World Literature
of the Russian Academy of Sciences
Moscow, Russia

Maxim Gorky as an Epigon of A. P. Chekhov and the “Theatre of Mood” (Vsevolod Meyerhold)

Abstract: The article is dedicated to the analysis of Vsevolod Meyerhold’s ideas, formulated in his study “Russian Playwrights” (1911). The central focus of this article is Meyerhold’s assertion that the dramaturgy of A. P. Chekhov and M. Gorky belongs to the “Theater of Mood.” Furthermore, in the director’s opinion, Gorky is Chekhov’s main and most successful epigone. Using correspondence, memoirs, and essays, the article examines the relationships between Vsevolod Meyerhold, A. P. Chekhov, and M. Gorky, as well as the specifics of their dramaturgy. The author of the article refers to the real-world experience of modern directors who, following Meyerhold, consider Gorky to be Chekhov’s closest follower (Peter Stein’s “The Dacha Builders,” Alfredo Canavates’ “Gorky-Chekhov 1900”). The conclusion is drawn that Gorky’s dramaturgy developed and was interpreted within the traditions of Chekhov and the Theater of Mood. However, there are clear distinctions between the playwrights, stemming from the historical period and the environment that shaped the writers’ creative and personal experiences.

Keywords: A. P. Chekhov, M. Gorky, Vsevolod Meyerhold, theater, play, epigone, dramaturgy, director

Information about the author: Svetlana M. Demkina, PhD in Philology, Leading Research Fellow, Head of the Gorky Museum, A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya St., 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-2699-0455>

E-mail: DemkinaSvetlana@yandex.ru

Received: September 19, 2025

Approved after reviewing: November 23, 2025

Published: March 25, 2026

For citation: Demkina, S. M. “Maxim Gorky as an Epigone of A. P. Chekhov and the ‘Theater of Mood’ (Vsevolod Meyerhold).” *Dva veka russkoi klassiki*, vol. 8, no. 1, 2026, pp. 210–225. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2686-7494-2026-8-1-210-225>

Драматургия А. П. Чехова и М. Горького — тема, традиционно привлекавшая специалистов в течение двадцатого столетия. Литературоведы советского периода признавали огромный вклад обоих драматургов в развитие театра. Отмечался глубокий психологизм пьес Чехова и социально-философский аспект драм Горького, чья ярко выраженная гражданская позиция влияла на востребованность его творчества. Тема вторичности драматургии Горького возникла позднее, в том числе с возвращением в культурологический дискурс теоретического наследия Вс. Мейерхольда, современника обоих драматургов.

Статья Всеволода Мейерхольда «Русские драматурги» (1911) знакомит нас с итогом его размышлений о развитии отечественной драмы, которыми он ранее делился в письмах английскому исследователю русского театра и переводчику А. П. Чехова Джорджу Калдерону. «Опыт классификации, с приложением схемы развития русской драмы» отражает особое понимание задач театра. Здесь режиссер, актер и реформатор сцены назвал в разной степени освоенные русским театром великие имена: Гоголь, Пушкин и Лермонтов. По мнению Мейерхольда, Гоголь, связанный с французским театром XVII в., привнес в русскую комедию что-то от Мольера; Пушкин-драматург, учась у Шекспира, опередил его, а Лермонтов, раскрытый менее всего, стремился к Театру действия. Три больших драматурга стали звеньями, соединившими Золотой век европейского театра с русским Театром будущего.

Далее создание Русской драмы продолжил А. Н. Островский — создатель Бытового театра, чьи несомненные успехи, как считал Мейерхольд, в дальнейшем получили неправильное развитие. И. С. Тургенев практически одновременно с Островским обеспечил развитие бытовой драмы, добавив ей особую музыкальность. Эту черту Чехов усилил своими бесконечными диалогами и чрезмерной лиричностью, лишив пьесы всякого движения и пафоса. Мейерхольд объясняет эти «слабости» тем, что время Чехова — эпоха духовного застоя, и его Театр

настроения умрет вместе с ней, а жить ему одно десятилетие. Будучи участником процесса, Мейерхольд полагал, что Чехов овладел зрителем и драматургами, оказавшимися под его влиянием, во многом благодаря усилиям Художественного театра. На сцене этого театра Мейерхольд создал восемнадцать образов, в том числе Василия Шуйского в первом спектакле — «Царе Федоре Иоанновиче» А. К. Толстого, а в пьесе «Смерть Иоанна Грозного» исполнял роль Грозного в очередь с самим К. С. Станиславским. Он играл чеховских персонажей — Треплева и Тузенбаха, Петра в «Мещанах» М. Горького. Оценка творчества этих драматургов, данная одним человеком с позиций актера, режиссера и теоретика сцены очень интересна. Выстраивая роль, как принято было в МХТ, молодой актер вместе с другими внимательно слушал присутствующего на репетициях А. П. Чехова, влиявшего не только на создание образа, но и на отношение к задачам искусства. Восприятие Мейерхольдом-Треплевым и Мейерхольдом-Тузенбахом указаний автора было противоречивым и менялось. Мейерхольд любил Чехова, но со временем стал смотреть на его творчество не по-актерски, а новаторским взглядом режиссера и театрального теоретика. И с этой позиции он оценивал влияние Чехова на театральные процессы, манеру игры, тональность, увидев в нем отступление от зрелищного живого театра. По мнению режиссера, драматурги начала века вслед за Чеховым создавали яркие тексты, предназначенные преимущественно для чтения, а не для сцены. Преобладание литературности, считал Мейерхольд, противоречило театральным традициям и вредило им.

Среди многочисленных подражателей Чехову главным, наиболее известным и талантливым, Мейерхольд называет Максима Горького, чья драматургия развивалась и читалась в традициях Театра настроения. История сценического воплощения горьковских пьес в течение двадцатого столетия, на наш взгляд, свидетельствует о самостоятельности и особом звучании горьковской драматургии. После 1917 г. пьесы Горького ставились преимущественно в контексте общественно-значимого амплуа автора. Тем не менее, безусловные признаки русского психологического театра, закрепленные приемами будущей системы К. С. Станиславского, объединяли Чехова и Горького. Ставя чеховские пьесы, Художественный театр достиг удивительного мастерства при изображении реальной жизни на сцене, к примеру, звука дождя, лая собак и пения птиц. Готовя «На дне», труппа посетила

Хитровку для изучения быта ночлежников, автор прислал фотографии типажей, учил О. Л. Книппер — Настю крутить собачью ножку. Более того, в «Мещанах» в роли Тетерева на сцену вышел настоящий певчий — Н. А. Баранов. И публике, пришедшей насладиться актерским мастерством, зачем-то предлагалось подобие жизни. Мейерхольд считал это лишним, так как увлечение перевоплощением мешает зрителю встретиться с искусством, игрой и вымыслом.

Актеры современности, стремясь к перевоплощению, ставят себе задачу: уничтожить свое «я» и дать на сцене иллюзию жизни. Зачем только на афишах пишутся имена актеров? — восклицает Мейерхольд. — Московский Художественный театр, ставя «На дне» Горького, взамен актера привел на сцену настоящего босяка. Стремление к перевоплощению дошло до той грани, когда выгоднее освободить актера от непосильной задачи перевоплощаться до полной иллюзии. Зачем на афишах значилось имя исполнителя роли Тетерева? Разве может быть назван «исполнителем» тот, кто является на сцену натурой? Зачем вводить публику в заблуждение? <...> Публика ждет вымысла, игры, мастерства. А ей дают или жизнь, или рабскую имитацию ее [Мейерхольд 1968а: 164–165].

Точку зрения Мейерхольда на театр как на «необычное зрелище» разделял Вл. Маяковский, в своих произведениях иронически отзываясь о чеховских пьесах. В «Мистерии-буфф» есть строки:

Смотришь и видишь — мерзость на диване
тёти Мани да дяди Вани.
А нас не интересует
ни дяди, ни тёти, —
тетя и дядя и дома найдете.
Мы тоже покажем настоящую жизнь,
но она в зрелище необычное превращена театром [Маяковский 2:
248].

В «Бане» Иван Иванович говорит: «Вы видали “Вишневую квадратуру”? А я был на “Дяде Турбиных”. Удивительно интересно!» [Маяковский 11: 317] «Удивительно интересно» Иван Иванович говорит

по любому поводу, но в его устах курьезное соединение репертуарных пьес Художественного театра — «Дядя Ваня» А. П. Чехова и «Дни Турбиных» М. А. Булгакова оказывается особенно комичным.

Совсем не комичными выглядели публичные выступления Маяковского 1920-х гг. В 1921 г. в дискуссии «Художник в современном театре» поэт резко критиковал допотопные, по его мнению, декорации и режиссуру «Дяди Вани» и «Вишневого сада». В 1926 г. на обсуждении доклада А. В. Луначарского «Театральная политика советской власти» Маяковский пошел дальше, обвинив Станиславского и его театр в переходе от аполитичности к враждебности: «Я думаю, что это правильное логическое завершение: начали с тетей Маней и дядей Ваней и закончили “Белой гвардией”» [Маяковский 12: 303]. За несколько лет до этого в открытом письме Луначарскому Маяковский ответил на тезис «футуризм – смердящий труп»: «Чем же чеховско-станиславское смердение лучше? Или это уже мощи?» [Маяковский 12: 17–18].

Молодой Мейерхольд восхищался Станиславским: «Он гениальный режиссер — учитель. Какая богатая эрудиция, какая фантазия» [Волков: 105]. Его учителем был и Вл. И. Немирович-Данченко, постоянный и благодарный зритель Малого театра, чей опыт преподавателя драматического училища при Московском филармоническом обществе и драматурга как раз направлял его к сближению театра и литературы. Эта была позиция пишущего человека. Еще до появления чеховской «Чайки» Немирович-Данченко знал, что современные пьесы надо писать «просто», избегая надоевших всем мелодраматических эффектов. Но написать свою «Чайку» не сумел, объяснив это тоже просто — не хватило чеховского таланта. Неизвестно, хотел ли Горький создать «Чайку», но Чехов оказал на него огромное влияние. На репетициях «На дне» Станиславский, «овладевший» Чеховым, «беспомощно метался... бросался от быта к чувству, от чувства к образу» [Станиславский: 323]. Но Немирович подобрал ключ к Горькому, оттолкнувшись от Чехова: «Надо играть ее, как первый акт “Трех сестер”, но чтобы ни одна трагическая подробность не проскользнула» [Немирович: 306–308]. Репетиционный процесс пошел в ритме той «бодрой легкости», в которой, по его мнению, заключается «вся прелесть тона пьесы» [Немирович: 306–308]. Он с удовлетворением сообщал Чехову:

Для всей пьесы выработали мы тон новый для нашего театра — бодрый, быстрый, крепкий, не загромождающий пьесу лишними паузами и малоинтересными подробностями [Немирович: 310].

Эпитет «новый» преобладал в описании В. И. Немировичем-Данченко таланта молодого писателя:

...кованая фраза, яркий образный язык, новые меткие сравнения, простота и легкость поэтического подъема. Новый романтизм. Новый звон о радостях жизни [Михальский: 67].

Такой талант был нужен театру: «Молодой театральный коллектив не только искал новых художественных форм, но и мечтал о новом содержании жизни» [Михальский: 68].

Мейерхольд имел прямое отношение к первым шагам Горького-драматурга. Известно, что он участвовал в премьере «Мещан» 26 марта 1902 г., когда Художественный театр был на гастролях в Петербурге. Первым сыграв Петра, чей образ не был близок автору, но очень нравился Чехову, Всеволод Эмильевич в московских спектаклях на сцену уже не выходил, покинув театр. Мейерхольд читал Горького, следил за выходом его книг, часто цитировал. Общественное амплуа писателя, революционный пафос его произведений были важны для Мейерхольда. Но из всех современников, повлиявших на него, главным остался Чехов. Чехов, который его любил и ценил, пять пьес которого он поставил, и роли по его произведениям, которые он блестяще исполнял. Отношение к Чехову — восхищение человеком и писателем — сближало Горького и Мейерхольда. Чехов им часто помогал советами, и для обоих его смерть стала тяжелейшим ударом.

Со временем оба отошли от МХТ, которым были когда-то очарованы. Мейерхольд уходил не только от своих учителей, но и от Чехова и Горького, отдаляясь от чеховского Тузенбаха и горьковского Петра к своему Пьеро. Для Мейерхольда Горький остался там, с Чеховым, в Театре Настроения. В черновых заметках к статье «К истории и технике театра» Мейерхольд утверждает:

Театр Чехова и Станиславского = Художественный театр. И отсюда его такая определенная физиономия. И отсюда гибель его. Чехов писал

одну пьесу в год, а надо было ставить четыре. Стали играть по-чеховски Ибсена, Метерлинка. Не стало выходить. Чехов умер. Театр погиб [Мейерхольд в разные годы: 17].

Выстраивая подробную схему русских драматургов в одноименной статье, Мейерхольд ставит Горького (IX) сразу после имени Чехова (VIII), а далее под заголовком «эпигоны» (X) перечисляет имена: Чириков, Найденов, Юшкевич, Б. Зайцев и др. Рядом «Театр Декадентов» (Бальмонт, Брюсов, Зиновьева-Аннибал, Андреев, Гиппиус) и представители «Нового театра»: Вяч. Иванов, Ремизов, Кузмин, Блок, Сологуб, А. Белый. Горький, идущий сразу после Чехова, представляет «старый» во всех отношениях театр. Но поначалу, оставив Художественный театр и занявшись режиссурой, Мейерхольд обращается именно к Горькому и Чехову. Этот выбор воспринимается как продолжение основной репертуарной линии и творческой концепции МХТ.

19 ноября 1902 г. в Херсоне «Труппой русских драматических артистов под управлением А. С. Кошерева и В. Э. Мейерхольда» представлены «Мещане». Здесь его Петра хвалят, и театр полон, и успех большой. Затем он удачно ставит «На дне», постановка приносит хорошие сборы. Хотя зрители, побывавшие в Художественном театре, отдавали предпочтение москвичам, исполнение Мейерхольдом роли Актера оценили очень высоко. Следует отметить, что режиссер прекрасно чувствовал автора «На дне». Оригинальная режиссерская трактовка Всеволодом Эмильевичем образа Луки была схожа с горьковской. В 1905 г. Мейерхольд поставил «Дачников», исполнив роль Власа; премьера состоялась 15 февраля 1905 г. в Тифлисе. Весной 1905 г., будучи режиссером Театра-студии Станиславского, Мейерхольд работает над инсценировкой рассказов «Челкаш» и «Дружки». При этом 12 августа 1905 г. Горький встречается со студийцами. Перед своим отъездом за границу 3(16) января 1906 г. Горький вновь встретился с Мейерхольдом у Вячеслава Иванова.

На «Литературном утре» обсуждалась идея создания нового сатирического театра. Инициатором стал журнал «Жупел» и альманах «Факелы», режиссером предполагался Мейерхольд, который был восхищен выступлением Горького. Об этой встрече режиссер вспоминал на дискуссии о творческом методе Театра им. Вс. Мейерхольда в Академии художественных наук 25 декабря 1930 г. Присутствовавший на

собрании у Иванова Е. Лансере в письме А. Н. Бенуа от 5 января 1906 г. назвал Горького искренним человеком:

...Горький мог бы быть рычагом громадной силы. ...И он человек ясного ума и располагающий к себе своею искренностью — так нам, худ[ожникам], Добужинскому, Билибину, мне, раньше Грабарю, да кажется и Косте (К. А. Сомову. — З. К.) и Баксту он очень понравился... Вот что недавно говорил Горький: «В России столь бедной во всех отношениях, единственные носители культуры суть люди искусства»... [Карасик: 383].

И тогда Мейерхольд не сомневался, что Горький-драматург справится с этой задачей. А пока продолжал ставить его пьесы. В 1906 г. Мейерхольд организовал труппу «Товарищество новой драмы», и 1 марта того же года в Тифлисе представил премьеру «Детей солнца», где исполнил маленькую роль Трошина. 16(29) июля 1906 г. в Полтаве состоялась премьера «Варваров». После этого режиссер окончательно отошел от театра Горького и не интересовался его пьесами. Этот период совпал с первым отъездом Горького за границу. Мейерхольд очень много работает, определенно двигаясь в своих поисках к символизму. Он разрабатывает новые приемы постановки, привлекает иной сценический материал: «Смерть Тентажиля» М. Метерлинка, «Золотое руно» и «Снег» С. Пшибышевского. В статье «Балаган» (1912) Мейерхольд трактует театр как волшебный мир, где властвует виртуозное лицедейство:

Глубина и экстракты, краткость и контрасты! Только что проскользнул по сцене длинноногий бледный Пьеро, только что зритель угадал в этих движениях вечную трагедию молча страдающего человечества, и вслед этому видению уже мчится бодрая арлекиада. Трагическое сменяется комическим, резкая сатира выступает на место сентиментальной песенки [Мейерхольд в разные годы: 169].

1 мая 1921 г. в еженедельнике «Вестник театра» было напечатано продолжение «Театральных листков» Мейерхольда и Бебутова. Авторы публикации, громко озаглавленной «Одиночество Станиславского», называли его гением чистой театральности. Для спасения этого гения,

уверены они, Станиславскому нужно не противиться генетике, тому, что он «галл по природе», «любитель игривых положений и — шуток, свойственных театру» [Мейерхольд 1968b: 27–28].

Станиславский в свою очередь полагал, что Мейерхольд делал из актеров «манекенов», которые никогда не вызовут в зрителе сотворческого воображения. Один из таких «зрителей» — Блок, близкий Мейерхольду драматург, всем «постмхатовским» новаторам предпочитал «здоровый реализм» Станиславского: «Все, что получаю от театра, я получаю оттуда, а в Мейерхольдии — тужусь и вяну» [Блок: 75].

Первые девять лет советской власти Художественный театр не ставил современных пьес, лишь в сезоне 1926–1927 гг. на афише среди имен Сухова-Кобылина, Эсхила, Шекспира и Бомарше появился Булгаков. Размышляя о необходимости новой драматургии, Станиславский, по-видимому, ждал второго Чехова, настоящего, в его понимании, драматурга, подарившего ему счастье истинной режиссуры. И если не Чехова, то Горького. В чеховских и горьковских постановках существовало все необходимое. Как в настоящей жизни — человек бывал слаб и мерзок, бывал силен и горд; он падал на дно и поднимался до высот духа, помогал ближнему и крал чужое, мечтал о лучшем, хотел изменить жизнь и не мог. Чтобы ставить этих драматургов, Станиславский нашел ключевые ходы, которые «работали» в двадцатом столетии на самых разных сценических площадках. Более того, оказалось, что они подходят ко всему. Советский театр, унаследовавший плюсы и минусы дореволюционной сцены, после долгих метаний и поисков остановился на системе Станиславского. Ясность задач, внятность художественных решений, «здоровый» реализм — все это привлекало. Государство, понимая роль театра в обретении страной нового смысла существования, «мобилизовало» театр, записало его за собой и «повело» в нужную сторону.

В Чехове и Горьком первого мхатовского периода постановщики как бы законсервировали универсальное средство для решения художественных задач на много лет вперед. Отработанными приемами пользовались при перенесении на сцену самых разных произведений — классических и современных, слабых и талантливых, про войну и про любовь, о производственном конфликте, внедрении в жизнь чего-нибудь важного и перевоспитании нехорошего человека в достойного гражданина. Если пьеса — серьезная, даже трагичная — тогда пе-

чаль, шум дождя, чеховская лиричность; серьезная любовь и проверка чувств — тогда паузы, тихая прелесть «Дяди Вани»; безвозвратная потеря — тогда звук лопнувшей струны, туман над озером. Если борьба, радостный труд — нужны легкость и бодрость, горьковский пафос; сильный человек преодолевает все преграды ради всеобщего блага — жизненная активность, горьковский «новый звон о радостях жизни» [Михальский: 67].

В период, когда Горький находился в эмиграции (с 1922 по 1928 гг. писатель не приезжал в Советский Союз), Мейерхольд являлся самым известным театральным деятелем и режиссером номер один. При этом внимание к его деятельности было всеобщим, а отношение к нему весьма сложным. 22 декабря 1937 г. на общем собрании работников Гос. театра им. Вс. Мейерхольда, посвященном статье т. Керженцева «Чужой театр» («Правда» от 17 декабря 1937 г.) режиссер, вынужденно оправдываясь в том, что позднее назовут «мейерхольдовщиной», вспоминал, как в 1926 г. у Горького в Сорренто просил пьесу для своего театра. Он утверждал, что позднее в Москве между ними стояла авербаховская группа, ссорившая режиссера с драматургом. Но встреча в Сорренто состоялась летом 1925 г. Режиссер навестил Горького вместе с женой З. Н. Райх. В Архиве Горького хранится письмо Мейерхольда от 25 августа 1925 г., отправленное из Рима сразу после их встречи. «Дорогой Алексей Максимович, мне поручили заказать Вам статью в альманахе нового издательства, созданного при театре моего имени в Москве», — пишет он о том, о чем умалчал при встрече. Опасаясь, что это предложение будет отклонено, режиссер добавляет: «Во имя нашей давней дружбы, быть может, Вы не станете отвечать отказом». Подписался Мейерхольд — «очарованный Вами»¹.

Несмотря на сохранившиеся дружеские отношения, Горький-драматург вряд ли был интересен Мейерхольду-режиссеру. Скорее всего, в авторе «На дне» видели очень известного и почтенного литератора, чьи заслуги в прошлом. Но Горький не был готов перейти на позиции теоретика сцены. В 30-е гг. он сочинит пьесы «Егор Булычов и другие», «Достигаев и другие», «Васса Железнова» (второй вариант), и все они будут поставлены. Об альманахе вслед за мужем написала З. Н. Райх:

¹ Письмо Вс. Мейерхольда от 25 августа 1925 г. Автограф. Архив А. М. Горького (ИМЛИ РАН). КГ-Ди. 6-66-1.

Я с горячностью присоединяю свою просьбу о написании Вами статьи в наш Альманах. Чтобы Вам был ясен мотив моей просьбы — вспомните, что ... я являюсь инициатором и организатором этого театрального издательства и в частности Альманаха. <...> Помните — необходимо ответить «да» и выслать статью 15/IX,

и в этом случае, как уверяла актриса, «мы — театральная молодежь — будем скакать до небес от радости и расблагодарим Вас — посвящением нашей работы Вам»¹. Если не считать официального приглашения режиссера в состав возглавляемого Горьким Пушкинского комитета (1934), больше они не сотрудничали.

Д. Мережковский в книге «Грядущий Хам», в статье «Чехов и Горький», отмечал:

В произведениях Горького нет искусства; но в них есть то, что едва ли менее ценно, чем самое высокое искусство: жизнь, правдивейший подлинник жизни... [Мережковский: 46].

Сравнивая двух писателей, Мережковский четко отделял «реальность» Горького от реализма Чехова. Различия между их драматургией, обусловленные временем, средой формирования творческого и человеческого опыта, личным темпераментом, очевидны. Молодой Горький весьма категоричен в оценках людей и событий. Начиная свой путь в драматургии, он, конечно, учился у Чехова. При этом он вольно или невольно подражал ему, затем боролся с этим, выходя из-под естественного влияния своего старшего современника.

Прислушиваясь к Чехову, вчитываясь в его рассказы, всматриваясь в его пьесы, Горький вырабатывал свой почерк. Разница ощущается даже в названиях пьес: чеховские «Иванов», «Дядя Ваня», «Три сестры», «Вишневый сад» кажутся домашними (повод для иронии Маяковского), уютными по сравнению с горьковскими скупыми, подчас категорично меткими, как общественный приговор, определениями — «Мещане», «Дачники», «Враги», «Варвары». У Чехова в названиях преимущественно фигурируют люди, у Горького — социальные группы.

¹ Письмо З. Н. Райх от 20 августа 1925 г. Автограф. Архив А. М. Горького (ИМЛИ РАН). КГ-Ди. 8-22-2.

Отношение к человеку у драматургов разное, отсюда «повседневный трагизм» пьес Чехова и жизнестроительный пафос Горького.

Тем не менее, в двадцать первом столетии многие вслед за Мейерхольдом видели в Горьком-драматурге чеховского эпигона. В 2011 г. немецкий режиссер Петер Штайн поставил «Дачников» в театре «Шаубюне». В интервью он заметил, что «что Горький эпигон Чехова. В «Дачниках» он хотел быть похожим на Чехова, но не смог, и произведение очень слабое» [Штайн]. Но труппа, не решаясь взяться за самого Чехова, выбрала Горького как очень близкого ему драматурга. Кроме того, тема «Дачников» показалась Штайну интересной, и он решил, что «с этим произведением можно поиграть, поскольку оно очень чеховское, и можно пользоваться чеховскими приемами» [Штайн]. При этом режиссер оговаривается, что эти приемы не всегда работают. Например, они не взяли более известную вещь «На дне», так как это совсем не чеховская пьеса. В итоге немецкие «Дачники» Чехова-Горького имели огромный успех.

5–26 июля 2025 г. среди афиш 79-го Авиньонского фестиваля можно было вновь увидеть рядом имена двух русских драматургов. Бельгийская труппа, основанная актером Патриком Донне, предложила вниманию зрителей спектакль “Gorki-Tchekhov 1900” («Горький-Чехов 1900»). В мизансценах Альфредо Канавате актеры разыграли диалог “Un dialogue entre Tchekhov et Gorki à partir de leur riche correspondance. ‘Moment délicat et brillant.’” («Диалог Чехова и Горького на основе их богатой переписки. “Нежный и яркий момент”»). На афише¹ можно увидеть двух стоящих рядом — почти спина к спине — героев спектакля, внешне не похожих и не загримированных под реальных персонажей. В «предисловии» рассказывается о том, как начинающий литератор, узнав, что Чехов восхищается его рассказами, отправил письмо со словами благодарности. Так завязалась переписка, переросшая в «диалог двух “великих” людей». Они обсуждали множество тем и, в том числе, Художественный театр Станиславского и «его новаторскую труппу, для которой оба создали шедевры»².

¹ Gorki-Tchekhov 1900. URL: <https://www.festivaloffavignon.com/spectacles/6606-gorki-tchekhov-1900>

² Там же.

Европейские актеры двадцать первого столетия, произнося со сцены чеховские и горьковские слова о литературе, театре, человеке и любви к жизни, соединили их голоса в «уникальный и трогательный диалог» современников и единомышленников.

Список литературы

Источники

Блок А. А. Записные книжки. Александр Блок / вступ. ст. Е. Ивановой. М.: Вагриус, 2000. 157 с.

Волков Н. Д. Мейерхольд: в 2-х т. Т. 1. 1874–1908. М.-Л.: Academia. 1929. 403 с.

Карасик З. М. М. Горький и сатирические журналы «Жупел» и «Адская почта» // М. Горький в эпоху революции 1905–1907 гг. Материалы, воспоминания, исследования. М.: Академия наук СССР, 1957. 411 с.

Маяковский В. В. Полн. собр. соч.: в 13 т. М.: Худож. лит., 1955–1961.

Мейерхольд В. Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы. Ч. 1. 1891–1917. М.: Искусство, 1968а. 261 с.

Мейерхольд В. Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы. Ч. 2: 1917–1939. М.: Искусство, 1968b. 643 с.

Мейерхольд в разные годы. Мейерхольдовский сборник. Вып. 6. М.: ГИТИС, 2022. 276 с.

Мережковский Д. С. 1. Грядущий хам; 2. Чехов и Горький. СПб.: Изд. М. В. Пирожкова, 1906. 185 с.

Михальский Ф. Н. Музей Московского художественного театра. М.: Московский рабочий, 1958. 228 с.

Немирович В. И. Избр. письма: в 2 т. М.: Искусство, 1979. Т. 1. 1879–1909. 608 с.

Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве. М.: Вагриус, 2003. 507 с.

Штайн П. «Я работаю не ради успеха» // Daily Talking. 04.17.2011. URL: <https://dailytalking.ru/2011/05/25/350-shtayn-peter> (дата обращения 12.08.2025).

Исследования

Бродская Г. Алексеев-Станиславский, Чехов и другие. Вишневосадская эпопея: в 2 т. М.: Аграф, 2000.

Личная библиотека А. М. Горького в Москве. Описание: в 2 т. М.: Наука, 1981.

М. Горький и А. Чехов. Переписка. Статьи. Высказывания. М.: Худож. лит., 1951. 287 с.

Семанова М. Чехов и советская литература. 1917–1935. М.; Л.: Сов. писатель, 1966. 311 с.

References

Brodskaiia, G. *Alekseev-Stanislavskii, Chekhov i drugie. Vishnevosadskaia epopeia: v 2 t.* [Alekseev-Stanislavsky, Chekhov, and others. *The Cherry Orchard Epos: in 2 vols.*]. Moscow, Agraf Publ., 2000. (In Russ.)

Lichnaia biblioteka A. M. Gor'kogo v Moskve. Opisanie: v 2 t. [Personal Library of A. M. Gorky in Moscow. Description: in 2 vols.]. Moscow, Nauka Publ., 1981. (In Russ.)

M. Gorkii i A. Chekhov. *Perepiska. Stat'i. Vyskazivaniia* [M. Gorky and A. Chekhov. *Correspondence. Articles. Statements*]. Moscow, Khudozhestvennaia literatura Publ., 1951. 287 p. (In Russ.)

Semanova, M. *Chekhov i sovetskaia literatura. 1917–1935* [Chekhov and Soviet Literature. 1917–1935]. Moscow, Leningrad, Sovetskii pisatel' Publ., 1966. 311 p. (In Russ.)