

«Авторская глухота»:
тени Ницше и Метерлинка в сдвигологии Горького

Александр В. Марков

*Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия, markovius@gmail.com*

Аннотация. В статье анализируется феномен «авторской глухоты», сформулированный Максимом Горьким как специфическая нечувствительность писателей к живой устной речи и к нюансам языка в эпоху доминирования газетных медиа. Исследуются параллели между этим явлением и эстетическими концепциями сдвигологии, развитыми Кручёных, а также разворачивается дискуссия о музыкально-звуковом и театральном измерении литературного текста в сопоставлении с медиаэстетикой символизма, футуризма и авангардного театра. Особое внимание уделяется влиянию идей Ницше и Метерлинка на представления о глухоте как сценической позиции и культурном феномене, обусловленном современными средствами коммуникации. Анализируется роль театра Горького как среды преодоления глухоты через звуковую и телесно-жестовую чувствительность, а также место интермедиальности и медиа в обновлении художественного восприятия.

Ключевые слова: авторская глухота, сдвигология, Максим Горький, Ницше, Морис Метерлинк, медиаэстетика, устная речь, театр, авангард, литературная критика, звук, интонация, интермедиальность

Для цитирования: Марков А.В. «Авторская глухота»: тени Ницше и Метерлинка в сдвигологии Горького // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2025. № 11. Ч. 2. С. 317–326. DOI: 10.28995/2686-7249-2025-11-317-326

Authorial deafness.
Shadows of Nietzsche and Maeterlinck
in Gorky's shiftology

Aleksandr V. Markov

*Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia,
markovius@gmail.com*

Abstract. The article analyzes the phenomenon of “authorial deafness”, articulated by Maxim Gorky as a specific insensitivity of writers to living oral

speech and linguistic nuances in the era dominated by newspaper media. It studies parallels between that phenomenon and the aesthetic concepts of shiftology (sdvigologia) developed by Kruchonykh, while discussing the musical-sound and theatrical dimensions of literary text in relation to the media aesthetics of Symbolism, Futurism, and avant-garde theater. Special attention is paid to the influence of Nietzsche and Maeterlinck's ideas on the notion of deafness as both a stage position and a cultural phenomenon conditioned by modern communication means. The role of Gorky's theater as a space for overcoming deafness through sound and bodily-gestural sensitivity is analyzed, alongside the place of intermediality and media in renewing artistic perception.

Keywords: authorial deafness, shiftology, Maxim Gorky, Nietzsche, Maurice Maeterlinck, media aesthetics, oral speech, theater, avant-garde, literary criticism, sound, intonation, intermediality

For citation: Markov, A.V. (2025), "Authorial deafness. Shadows of Nietzsche and Maeterlinck in Gorky's shiftology", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 11, part 2, pp. 317–326, DOI: 10.28995/2686-7249-2025-11-317-326

Максим Горький в статье «О начинающих писателях» (1928) в газете «Известия» настаивал на необходимости литературной учебы для преодоления специфической глухоты¹. Как термин, в советскую критику поэзии (не прозы, где как подразумевалось, редактор за всем уследил) вошла «авторская глухота»², хотя у самого Горького слово «авторский» отсутствует – это глухота писателей, привыкших к газетным новостям, к медийным порциям слов и сведений, и не слышащих практической устной речи. Горький не проводил различия между поэтическими и прозаическими жанрами; более того, вопреки прижившемуся термину, он выносит инстанцию контроля за пределы авторской воли: многим молодым писателям трудно избавиться от такой глухоты, – но почему критик, браня молодого поэта за ненужную лесенку, не замечает неблагозвучного «как-никак», не затронутого лесенкой?

Автор статьи прямо указывает на среду, формирующую «глухого» автора: «Молодые писатели ничего, кроме газет, не читают и, оглушенные сухим треском языка статей газетных, совершенно не слышат звуковых капризов языка живой речи». Газета здесь – ме-

¹ Горький М. О начинающих писателях // Горький М. Собрание сочинений: В 30 т. Т. 24. М.: ГИХЛ, 1953. С. 412–415.

² Квятковский А.П. Поэтический словарь / науч. ред. И. Роднянская. М.: Советская энциклопедия. 1966.

диум клише, порций слов и сведений. Ее язык – язык готовых, нерелективных формул, потребляемых без прислушивания к изгибам реплики. Он сухой и трескучий, лишенный тембровой, интонационной глубины; в отличие от *капризов*, небольших провокаций, меняющих порядки диалога и степень вовлеченности каждого в диалог.

Внимание Горького сосредоточено на том же, на что указывал Кручёных в своей «Сдвигологии». Появление непредвиденного *остроумия* (во фрейдистском смысле): Кручёных находит у Кузмина в строке «И лотос плавает в воде как улей» какулю³, а Горький сердится на «как ни», не прощая этого даже Толстому. От фрейдизма с его герменевтикой подозрения в обоих случаях остается только понятие о нежелательности этого остроумия и связь с *материально-телесным низом*; о свободной игре психических сил, которая и была в центре труда Фрейда 1905 г. «Остроумие и его отношение к бессознательному», ни Кручёных, ни Горький не говорят – потому что отождествляют игру с правильным и продуманным, а не со спонтанным творчеством.

Горького возмущает неуместное появление звучания бытовых слов, вроде «мыло», на стыках слов: Крученых приводил десятки таких примеров как бы прорыва бессознательного быта в поэзию, претендующую на идеи, и для последнего это значило неумение старой поэзии работать с языковым материалом. Наконец, для обоих *сдвигологов* существенно противопоставление литературного мастерства дилетантизму: согласно Кручёных, Пушкин – мастер, умеющий слышать и изощренно применять сдвиг, тогда как даже у самых умелых символистов есть нежелательные сдвиги, которых становится все больше со временем; и только футуризм может научить вновь сознательно и продуманно пользоваться сдвигами, – тогда как Горький, последовательнее других развивавший понятие о литературной учебе, выводил эту *сознательность* далеко за пределы футуризма, по сути, отождествляя ее со всей литературной культурой и *мировой литературой* как постоянно актуальной практикой, и превращающей частное авторское высказывание в убедительную позу.

Есть два отличия сдвигологии Горького от сдвигологии Крученых, помимо того, что Горький говорит не только о метрической речи (поэзии), но и прозе. Во-первых, Горький относит к авторской глухоте не только сдвиги, но и синтаксическую двусмысленность: «Сняв комнату *на день* раньше ее» (избежать ее было бы возможно, заметим, сказав «раньше, чем она»). Во-вторых, как примеры фонетической глухоты он приводит два примера из прозы начинающих

³ Крученых А. Сдвигология русского стиха: Трактат обижальный (трактат обижальный и поучальный). М., 1922. С. 8.

писателей: «Он писал стихи, хитроумно подбирая рифмы, ловко жонглируя пустыми словами», прочитывая на стыках слова «хихи» и «мыло» как непредвиденный комически-дурашливый эффект, и «Сквозь чащу кустарника продирался мокрый Василий и истошно кричал: “Братцы, щуку пымал, ей-богу!”», где слово «щуку» появляется (курсивы Горького) уже в сдвиге между вторым и третьим словом фразы («чащу кустарника»). В рассуждении о рифмах мы начинаем что-то как будто пародийно мысленно повторять, это «хихи»; торопимся ловить щуку, – а нет ничего комичнее торопливости на рыбалке, она комичнее даже чем на охоте, где рискнуть торопливо позволяется. Таким образом Горький не просто сближает требования к фонетико-семантической внятности для поэзии и для прозы, но создает особую *точку вненаходимости*, где можно оценивать неудачи и поэзии, и прозы со всей смелостью. Поэтому инстанцией контроля для него становится не *редактор*, потому что редактирование прозы и поэзии – это совсем разные конфигурации процедур, а *критик*, который явно должен уметь хорошо разбираться и в поэзии, и в прозе.

За проектами Крученых и Горького стоят различные медиаэстетики [Загидуллина 2022]. За сдвигологией Крученых – самодельные книги, где изопренно продуманная страница, не допускающая шаблонных решений, одновременно кричит о приоритете оригинальных жестов. Это медиаэстетика типографских книг как книг художника, где использование нестандартных материалов (например, обоев) создает особый *материализм сдвига*, который ощутим, и поэтому всегда есть риск употребить его тривиально – а тривиальность приведет к восприятию материалов как дешевых, банальных, очередных мыл и щук. Драгоценность футуристической книги – именно в пережитом сдвиге к медиаэстетическому [Савчук 2018]: от текста к изображению или от привычной материальности звука к непривычной, архаизирующей или дерзкой, фольклоризирующей или технически связующей, «сплетяху лу сосанной» в мере Крученых.

Медиаэстетика Горького, принадлежащая визуально-жестовой эстетике авангарда [Чубаров 2015; Чубаров 2018] – скорее *звучащий театр*, образцом которого был МХТ. При том, что у этого журналиста, трибуна, виднейшего общественного деятеля эпохи был мощнейший медийный опыт, включая фактическое руководство одним из крупнейших медиаконцернов эпохи, газетой «Новая жизнь», у Горького были и нереализованные медийные проекты: например, собственная инновативная киностудия в предреволюционные годы [Плотникова 2018] и поздний проект 1935 г. по тотальному реформированию советского кино медиумом мировой литературы [Плотникова 2024] – но для него все эти опыты были опытами сцены

в смысле Ирвинга Гофмана [Гофман 2000], где взаимодействие в редакции на Кронверкском или самостоятельном университете на итальянской вилле было сценой, требующей *лучшего представления себя для работы с качественно разнородной информацией*.

Понять, как становился слышен сдвиг читателям книги Кручёных или статьи Горького, насколько рядовой читатель слышал весь этот фрейдизм, довольно трудно, и решение этого вопроса потребовало бы целого комплекса социологических методов, от изучения отзывов читателей того времени на стихи и статистики каламбуров бытовой речи до реконструкции школьных привычек чтения в переломные эпохи и установок внутренней цензуры в устной речи – но это задача обширного исследования. Исследование Золотухина о звучащей речи [Золотухин 2024, с. 30–34] показывает, как театральная практика Станиславского через внедрение прозаизирующего разговора превратила чтение из эмоционального в *истолковательное*, внимательное к реальным стиховым паузам. Но медиаэстетика приоткрывает важный момент механизации: например, граммофонная пластинка звучит как некоторое навязчивое повторение. Механическая воспроизводимость одного и того же звукового фрагмента создает эффект гипноза и оупения, как и чтение только газет. Навязчивость, невротичность техники была вообще настроением эпохи, если что можно называть настроенческим, поверх партийных и прочих разделений, то только она, до победы большевиков и их технократического проекта.

Сдвиги слышны при особой рецитации. Для Кручёных это монотонная рецитация, противоположная актерской, акцентирующей каждое слово и не позволяющей слышать сдвиги. Его медиаэстетика – эстетика производства, станка, продукции, типографской печати поверх типографских обоев. Для Горького – театральная интонация. Он приводит в качестве примеров в своей статье те реплики, которые невозможно представить на сцене из-за того, что они мало способствуют развитию сценического действия, они презентуют говорящего для публики; и вовлеченность публики, провокация публики, которая должна увидеть жуку или вместе посмеяться над неудачными рифмами, оказывается сильнее взаимодействия с другими персонажами на сцене.

Для Горького всегда была важна особая интермедиальность театра: например, необходимость фотоальбома по пьесе⁴. Это использование медиа, позволяющих по-новому понимать сценичность,

⁴ Горький М. Письмо К.С. Станиславскому от 4 или 5 января 1902 г. // Горький М. Полное собрание сочинений. Письма: В 24 т. М.: Наука. Т. 3. С. 7.

как особую позу, которую принял сам театр как аудиовизуальное устройство, в порядке *авторerefлексивной визуальности* [Штайн 2011], благодаря которой медиа могут быть *из области развлечения переведены на сторону прогресса*. Такая сценичность требует артикуляции реплик, но и общей конфигурации сцены как *артикулирующей артикуляцию слова*, что в горьковедении уже было переописано не вполне удачно как эпический театр [Головчинер 2004]: ночлежка или дача есть сцена в сцене, избобличающая условность театра, но поддерживающая особые режимы ответственности за речь, – что отвечает и множеству других опытов уже авангардного типа превратить словесную материю в способ конфигурирования сценографии, от Хлебникова [Карамитти 2023] до Есенина [Николаева 2022].

Так, характерно, что в статье «О писателях-самоучках» (1910) Горький одобряет стихи самоучки, кладбищенского сторожа⁵, в которых он видит настоящие опыты свободы в угнетенных условиях:

Люблю следить, как звонкие слова
Рядами стройными ложатся на бумагу,
От них кружится сладко голова,
А в сердце чувствуешь какую-то отвагу.

В этом стихотворении есть явные сдвиги, которые разоблачил бы Кручёных, «стройны мило жаться», «слад кого лова»; но в сценическом отношении оно безупречно, автор обещает поступки конкретным слушателям, которые знают и о судьбе автора, как Горький знает о его судьбе, поэтому оказывается адресатом жеста-поступка; а зрителям, рассказывая о своих аффектах, показывает только обещание стройности мысли и некоторого совладания с чувствами. Какая отвага у этого сторожа – поймут другие участники мнимой пьесы, начиная с Горького: а зрителю пока этого знать не надо, он должен оценить характер героя в усложненной сценичности и, только расслышав уже к самому концу пьесы, понять его боль и талант. Если газета и граммофон – медиумы «глухоты», то театр новой чеховско-горьковской формации – это медиум «слуха». В одном из писем уже 1920-х гг. Горький приводит пример глухоты: «А то озаглавят книжку стихов “Сурдина пурги” – это говорит о глухоте человека к духу языка»⁶. Иначе говоря, однообразие пурги

⁵ Горький М. Собрание сочинений. Т. 24. С. 109.

⁶ Горький М. Письмо И.А. Груздеву от 15 февраля 1929 г. В новом Полном собрании сочинений (Письма: В 24 т. Т. 17. С. 231) опубликован только чистовой автограф и эта фраза отсутствует, восстановлена по публикации чернового автографа в Собрании сочинений: В 30 т. (Т. 30, с. 125).

и сурдина заглушения в названии книги Д. Морского выглядят как медиаэстетический манифест принципиальной глухоты. Сурдина – техническое приспособление, меняющее, ограничивающее живой звук, прямой аналог «глухоты», уже выведенной на сцену.

Неожиданно тема сурдины, глухоты, навязчивых медийных звуков, хаоса странных слов, гипноза символизма сходятся в «Жизни Клим Самгина», где главный герой с большим скепсисом читает пьесу Метерлинка, не находя, как применить ее к своей жизни: «Воображение, мешая и спать и думать, наполняло тьму однообразными звуками, эхом отдаленного звона или поющими звуками скрипки, приглушенной сурдинкой. <...> Клим проснулся после полудня в настроении человека, который, пережив накануне нечто значительное, не может понять: приобрел он или утратил? <...> Его память была засорена хаосом странных слов, стихов, жалобами “Слепых”, вкрадчивым шопотом, гневными восклицаниями Нехаевой. <...> он плохо слышал свои мысли, и эта глухота раздражала»⁷.

В этом фрагменте – полное переложение начала книги Ницше «Несвоевременные размышления» пишет о человеке, ослепленном влюбленностью и идеей, который так долго был рабом чужих слов и мнений, что его память не может покинуть границы привычных понятий. Это Ницше и называет глухотой: человек не только не видит опасностей, но и не слышит предупреждений об опасностях (*blind gegen Gefahren, taub gegen Warnungen*). В русском переводе сестер Герцык слово *глухой* почему-то выпало: «слепотой к опасностям, к предостережениям»⁸, – но многократно повторенное слово «заглушать» про человеческое и историческое чувство на предыдущей странице, введенное сестрами Герцык для перевода *aufhören* и подобных не имеющих отношения к глухоте глаголов, создает нужный вполне театральный образ. Такое неисторическое состояние необходимо для любого великого артистического или политического действия. Таким образом, глухота (особенно в переводе сестер Герцык) – определенная сценическая позиция, патетическая, в отличие от слепоты, которая возникает от тяжести истории и желании последовать страсти, а не урокам истории. Теперь понятно, почему Горький связывал авторскую глухоту с чтением газет. Газеты с их произвольными переносами в словах из-за особенностей тогдашнего набора и лозунговыми заголовками не позволяют слышать сдвиги, которые слышны только в театре.

⁷ Горький М. Жизнь Клим Самгина (Сорок лет). М.; Л.: Государственное изд-во, 1928. С. 254.

⁸ Ницше Ф. Несвоевременные размышления / пер. А. и Е. Герцык. М.: Д.П. Ефимов, 1905. С. 16.

Противостояние Горького Метерлинку и пародирование его в пьесах «Мещане» и «Дачники» – не только дань «Чайке» Чехова. Для Метерлинка в конце концов мир становится закрытым, его слепых должны были запереть на всю зиму в приюте. У Метерлинка герои пассивны и не слышат друг друга, а театр Горького – это мир, предельно проницаемый для звуков, запахов, оттенков, интонаций, настроений. Там открыты помещения, даже самые страшные помещения «дна»; всегда доносятся запахи, звуки, телесные жесты, сами знаки присутствия, переходя все дальше в пространстве по собственной воле. Такой театр требует от актера (и зрителя) чуткости к подтексту, к паузе, к интонации. Самгин как герой очень сценичен, но не коммуникативен, другие считают его, он не считывает себя. Он объект для взгляда, но не субъект диалога. Новый же театр воспитывает к финалу пьесы способность слышать другого и, следовательно, себя.

Литература

- Головчинер 2004 – *Головчинер В.Е.* Открытия М. Горького в контексте драматургических исканий эпохи: К 100-летию создания пьесы «На дне» // Вестник Томского государственного педагогического университета. Серия «Гуманитарные науки (филология)». 2004. № 3 (40). С. 20–26.
- Гофман 2000 – *Гофман И.* Представление себя другим в повседневной жизни / пер. с англ. и вступ. ст. А.Д. Ковалева. М.: КАНОН-пресс-Ц: Кучково поле, 2000. 304 с. (Публикации Центра фундаментальной социологии). Малая серия «LOGICA SOCIALIS»)
- Загидуллина 2022 – *Загидуллина М.В.* К вопросу о разделении «эстетического» и «медиаэстетического» // Челябинский гуманитарий. 2022. № 1 (58). С. 37–45.
- Золотухин 2024 – *Золотухин В.В.* Голос и воск: Звучащая художественная речь в России в 1900–1930-е гг.: поэзия, звукозапись, перформанс. М.: Новое литературное обозрение, 2024. 256 с.
- Карамитти 2023 – *Карамитти М.* Между богами и я-богом: границы театра и театральности у Хлебникова // Russian Literature. 2023. Vol. 135–137. P. 105–127. URL: <https://doi.org/10.1016/j.ruslit.2022.09.005>
- Николаева 2022 – *Николаева А.А.* Синтез театрального и поэтического искусства в драматической поэме С.А. Есенина «Пугачев» // Studia Litterarum. 2022. Т. 7. № 1. С. 298–315. URL: <https://doi.org/10.22455/2500-4247-2022-7-1-298-315>
- Плотникова 2018 – *Плотникова А.Г.* «Кинематограф будущего» – неосуществленный проект М. Горького // Вестник Костромского государственного университета. 2018. Т. 24. № 1. С. 34–37.
- Плотникова 2024 – *Плотникова А.Г.* М. Горький и дискуссия 1935 г. о писателе в кинематографе // Studia Litterarum. 2024. Т. 9. № 4. С. 302–321. URL: <https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-4-302-321>

- Савчук 2018 – *Савчук В.В.* Политики медиа и эстетика // Вестник Санкт-Петербургского университета. Философия и конфликтология. 2018. Т. 34. № 4. С. 585–596.
- Чубаров 2015 – *Чубаров И., Рябова А.* Медиа, медианаука и философия медиа // Логос. 2015. Т. 25. № 2 (104). С. 92–105.
- Чубаров 2018 – *Чубаров И.* Теория медиа Вальтера Бенямина и русский левый авангард: газета, радио, кино // Логос. 2018. Т. 28. № 1 (122). С. 233–260.
- Штайн 2011 – *Штайн О.А.* Визуальные аспекты коммуникации // Медиа-философия. 2011. Т. 7. С. 115–124.

References

- Caramitti, M. (2023), “Between gods and I-god. The boundaries of theater and theatricality in Khlebnikov”, *Russian Literature*, vol. 135–137, pp. 105–127. URL: <https://doi.org/10.1016/j.ruslit.2022.09.005>
- Chubarov, I. and Ryabova, A. (2015), “Media, media science and philosophy of media”, *Logos*, vol. 25, no. 2 (104), pp. 92–105.
- Chubarov, I. (2018), “Walter Benjamin’s media theory and the Russian left avant-garde. Newspaper, radio, cinema”, *Logos*, vol. 28, no. 1 (122), pp. 233–260.
- Golovchiner, V.E. (2004), “Discoveries of M. Gorky in the context of the dramatic quest of the era. On the 100th anniversary of the play ‘The Lower Depths’”, *Tomsk State Pedagogical University Bulletin*, no. 3, pp. 20–26.
- Goffman, I. (2000), *Predstavlenie sebya drugim v povsednevnoi zhizni* [The Presentation of Self in Everyday Life], Kanon-press-Ts, Kuchkovo pole, Moscow, Russia. (*Publikatsii Tsentra fundamental’noi sotsiologii. Malaya seriya “LOGICA SOCIALIS”*)
- Nikolaeva, A.A. (2022), “The synthesis of theater and poetic art in the S.A. Yesenin’s dramatic poem ‘Pugachev’”, *Studia Litterarum*, vol. 7, no. 1, pp. 298–315. URL: <https://doi.org/10.22455/2500-4247-2022-7-1-298-315>
- Plotnikova, A.G. (2018), “The ‘Cinema of the future’ – the unrealized project of M. Gorky”, *Vestnik Kostromskogo gosudarstvennogo universiteta*, vol. 24, no. 1, pp. 34–37.
- Plotnikova, A.G. (2024), “M. Gorky and the 1935 discussion about the writer in cinema”, *Studia Litterarum*, vol. 9, no. 4, pp. 302–321. <https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-4-302-321>
- Savchuk, V.V. (2018), “Media politics and aesthetics”, *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Filosofiya i konfliktologiya*, vol. 34, no. 4, pp. 585–596.
- Shtain, O.A. (2011), “Visual aspects of communication”, *Mediafilosofiya*, vol. 7, pp. 115–124.
- Zagidullina, M.V. (2022), “On the separation of the ‘aesthetic’ and ‘media-aesthetic’”, *Chelyabinskii gumanitarii*, vol. 58, no. 1, pp. 37–45.
- Zolotukhin, V.V. (2024), *Golos i vosk: Zvuchashchaya khudozhestvennaya rech’ v Rossii v 1900–1930-e gg.: poeziya, zvukozapis’, performans* [Voice and wax. Sounding artistic speech in Russia in the 1900s – 1930s: Poetry, sound recording, performance], Novoe literaturnoe obozrenie, Moscow, Russia.

Информация об авторе

Александр В. Марков, доктор филологических наук, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6, стр. 6; markovius@gmail.com

Information about the author

Aleksandr V. Markov, Dr. of Sci. (Philology), Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; 6-6, Miusskaya Sq., Moscow, Russia, 125047; markovius@gmail.com