

劇作家ゴーリキイの出版

松 本 忠 司

ゴーリキイの劇作活動は、1901年の戯曲『小市民』発表以来、いくどかの中断が含まれるにせよ、作家の死の前年(1935年)まで続けられ、ゴーリキイ文学において独自の位置を占めるものとなっている。作家の存命中に発表された戯曲は十六篇、遺稿の中から発見された、ほぼ完成に近い戯曲が二篇あるほか、かなりの量の戯曲断片と約十篇の映画シナリオとシノビオスが遺稿としてのこされていて、その劇作活動を伝えている。

ゴーリキイ自身は、自分の戯曲に対して、必ずしも高い評価を与えていないように見える。1923年執筆と推定される論文草稿『演劇について』には、「私は十篇の戯曲を書いたようだが、そのうちで私を満足させうるものは一つもない⁽¹⁾」と述べ、1933年の論文『戯曲について』では、ゴーリキイ演劇を研究しなければならない、と説いた一批評家の発言を引用しながら、これに自分で反論している。「いな、研究する必要はない。なぜなら、そこには研究すべきものは何もないからだ。私はほとんど二十篇の戯曲を書いているが、それらはみな多少ともつながりの弱い場面であり、筋の運びにすこしも一貫性がなく、人物の描写は不十分で、明瞭さを欠き、失敗している」と。また『どん底』にふれながら、「私の戯曲の一つは三十年間も上演されているが、これは誤解である。なぜなら、この戯曲はすでに古くなってしまっているのだから⁽²⁾」と言い切っている。

もちろん、自分の作品に対しては極度に峻厳な批評家であったゴーリキイにしてみれば、戯曲にかぎらず、すべての作品が彼の意を完全に満たすもの

(1) «Горьковские чтения. 1961-1963», изд. «Наука», М., 1964, с. 3.

(2) М. Горький, Собрание сочинений в 30-и томах, Гослитиздат, М., 1948-1955, том 11, с. 423. (以下、同著作集は Собр. соч. と略記する.)

でなかったとしても、それは理解できなくもない。まして戯曲の領域では、たぐい稀な名手チェーホフの後であるだけに、いっそう不満は大きかったとしても想像に難くはない。しかし、作家自身による厳しい評価にもかかわらず、二十世紀初頭のロシア演劇は、劇作家ゴーリキイの出現によって新しい段階を獲得し、未来の社会主義演劇への扉を開くことになったし、その意義においてチェーホフに遜色のない貢献をゴーリキイが果たしたとって過言ではないだろう。ドラマの世界に初めて登場してきた意識的労働者や革命家の人物像、舞台から発せられる革命的理念、人間と社会関係を新たに照らし出す社会主義の美学——それらは新しい時代の到来を告げるものであり、ゴーリキイ・ドラマトゥルギーの革新性が激動期のロシア演劇人から新しい舞台形象の方法を要求し、彼らを再教育し、その芸術を社会主義の未来に向けて方向づけていったのである。

小稿では、ゴーリキイの劇作活動の開始期に焦点をおいて、彼の劇作家としての《出発》をめぐる若干の問題について考察してみたい。

1

ゴーリキイの劇作への動機には、チェーホフの勧告やモスクワ芸術座の要請が介在していることが知られているが、作家自身の内的な動因としては、どういうことがあったのか。

ゴーリキイの生活過程における演劇との最初の出会いは、自伝的中編『人びとの中で』の挿話に見られる。十四歳のアレクセイ・ペーシコフは、聖像画商の売子を勤めていたが、底知れぬ倦怠にみたされる夜など、画工見習の少年と一緒に、自分の読んだ物語——たとえば、『一兵士がピョートル大帝をいかに救ったかについての口碑』、中国の妖怪伝説など——を脚色したり、日頃の見聞を即興劇風にまとめて、画工たちに芝居を演じてみせた。いつもは陰気な聖像画工房の中に、つかの間であったにせよ、明るい画工たちの笑声が満ちるのであった。

少年時代のゴーリキイは、専門の舞台人になることを真剣に夢みたことも

あった。十五歳のときには、ニージニイ・ノーヴゴロトの定期市場にあった劇場に雇われ、一晚二十コペイカの報酬で台詞のない端役をつとめた。「私がすでに天才キーンの役を演じるつもりでいたことは言うまでもない。そして私には、私が自分の場所を発見したと思えるのだった。三週間ほど私は偉大な⁽³⁾歓喜と興奮の中に生きた。」この時期に彼が観た芝居の一つに、サルツィコフ＝シチェドリン原作『ゴロヴリョーフ家の人びと』の脚色——『イウドゥーシカ』があった。主演俳優アンドレーエフ＝ブルラークの演技は、少年の心に強烈な印象を与え、「演劇の怖ろしい力」を記憶に刻みつけた。「私は何か筆舌に尽くしがたいものを覚え、舞台に駈けのぼって、この卑俗の権化を打ち殺してやりたかった。私は泣きださんばかりに狂暴な気持ちになった。⁽⁴⁾」1885年、彼は大学での学問という希望を抱いてカザンに赴いたが、ここでも一時期をオルロフ＝ソコロフスキイ主宰のオペラ合唱団員として過ごした。

1892年、ゴーリキイが最初の短編小説を発表する年の夏、カフカースのチフリスで、彼は学習サークルの学生たちや労働青年たちと協力して、民衆劇場の組織という企画を立てた。この劇場はカフカースの各地を巡演し、この地域の民衆のあいだに清新な文化的気風を吹きこむはずであったが、企画の段階で挫折した。そして1897年、ゴーリキイはすでに専門的文筆人の経歴を辿りつつあったが、ポルタワ県マヌイロフカ村に居住していたとき、ここに農民劇場を創立し、地元の農民たちとともに、彼自身が俳優として、演出者として、舞台づくりに参加した。上演脚本としては、スタリーツキイ、カルペンコ＝カールイなどウクライナの劇作家の作品が取り上げられた。

演劇への関心はゴーリキイにおいては一貫していた。九十年代にヴォルガ流域地方の新聞に発表された論説や時評のなかで、彼はしばしば地方劇場における観劇の印象について語っていた。

未来の劇作家は、やがて演ぜられる演劇革新における自分の役割について

(3) Собр. соч., т. 14, с. 184.

(4) Там же, с. 185.

予想だにできなかっただろうが、地方演劇界の現状に強い不満を表明せずにはいられなかった。そこで上演される脚本の多くは、いわゆる八十年代小市民文学の代表者たちのものであって、家庭内の葛藤、とくに三角関係を同工異曲に写し出すといったものであり、観客はもっぱら一時の娯楽の手段として劇場を利用するにすぎなかった。俳優たちは大向こうの拍手を期待する職人芸に墮し、演技の統一はなく、それぞれに自分の芸達者ぶりをひけらかすのである。だが、この傾向は当時、地方劇場においてばかりでなく、大都市の《帝立》劇場においても見られる一般的現象であった。

十九世紀末におけるロシア演劇界で異彩を放つ存在は、モスクワのマールイ劇場であった。この劇場は優秀な演技陣を擁し、リアリズム演劇の正統を継承しながら活躍していた。1896年、ニージニイ・ノーヴゴロトで全露産業博覧会が開かれたとき、ゴーリキイは、この地に来演したマールイ劇場のすぐれた演技に初めて接する機会をもった。それは、ゴーリキイが想定する演劇——「崇高な芸術的理想を説く本当の演壇」になって、「形式の美と真実の美との融合」を作り出し、「生活の学校」として人びとに「深い精神的影響」を与えるはずの演劇を生み出す条件を備えているように思われた。「ロシア社会の知的発達⁽⁵⁾の歴史における巨大な、傑出した役割は、モスクワ大学とならび、この劇場に属している。」エルモーロヴァ、レーンスキイはじめマールイ劇場の俳優たちによって創造された芸術形象は、「ロシア文化史において不滅となろう」と、ゴーリキイは述べている。

そのころ、モスクワでは、もう一つの、真に決定的な演劇革新の狼煙が打ち上げられようとしていた。1897年5月22日、《スラヴァンスキイ・バザール》の一室で、ウラジーミル・ネミローヴィチ＝ダンチェンコとコンスタンチン・スタニスラフスキイが会見し、十八時間に及ぶ協議を通じて新しい劇場の創立計画が生まれた。翌年の10月14日、モスクワの《エルミタージュ》で、芸術座の旗揚げ公演が行なわれた。創立当初の芸術座の名称が《Художественно-общедоступный театр》とされたのは、偶然ではない。

(5) Сб. «Горький об искусстве», изд. «Искусство», М.-Л., 1940, с. 45.

« общедоступный », つまり「誰にでも理解される, 誰でも入れる」平民的劇場であって, 上流社会の愛顧に媚びるそれではないという姿勢が, この名称に示されていた。

新しい劇場は, 統合演出と統一的演技の旗を掲げ, リアリズム演劇の最良の伝統を創造的に継承しながら, 演劇界の旧弊を大胆に打破していった。スタニスラフスキイは次のように回想している。「始められつつあった事業の綱領は革命的であった。われわれは古い演技様式に反対し, 演劇的作為性に反対し, 偽装的な感激的表現や内容空疎な雄弁に反対し, 役者臭に反対し, 演出と舞台装置の悪しき約束ごとに反対し, アンサンブルを壊す《祝儀興行》に反対し, 当時の劇場の芝居づくりのすべて, 陳腐なレパートリーに反対した。芸術刷新のためのその破壊的革命的希求において演劇のあらゆる旧習に対して——演技, 演出, 舞台装置, 衣裳, 戯曲の解釈その他において, そうした旧習が現われたすべてに対して宣戦を布告した。⁽⁶⁾」座長制や主演偏重が排され, 「小さい役というものはない, 小さい俳優があるのだ」という主張が押し出された。リアリティとアンサンブルを第一義とする俳優教育により, カチャーロフ, モスクヴィーン, リーナ, クニッペルその他, 数多くの優秀な俳優が育成されていった。

もちろん, 演劇刷新の諸課題を芸術座は一挙に解決したわけではない。スタニスラフスキイも指摘したように, 当初の上演においてはリアリティの問題にしても, 主として外面的真実, つまり小道具, 大道具, 衣裳, 人物像の外面的特徴のリアリティがなお優越していた。たとえば, レフ・トルストイの『闇の力』の上演にさいしては, 衣裳や家具調度品をはるばるトゥーラの農村から取り寄せるといった具合であった。

芸術座にとって決定的な意義をもったのは, チェーホフの戯曲との邂逅であった。1898年12月の『かもめ』の成功は, 芸術座とチェーホフを堅い絆で結びつけ, チェーホフ劇の上演活動の中で, 人物形象の外面的性格描写か

(6) Цит. из кн.; А. Мясников, М. Горький, Гослитиздат, М., 1953, с. 130-131.

らその内面的本質の表現へと向かう芸術座の方法が確立されていった。

芸術座との結びつきは、チャーホフにとっても大きな意味をもった。世界の劇文学史に新しいページを開いたこの作家は、事件を中心に構成される従来の戯曲についての観念を一変させた。彼は不満をこめて語った。「ヒーロー、ヒロイン、舞台効果が要求される。だが一体、生活の中で、たえまなく拳銃自殺をしたり、首をくくったり、愛を告白したりするだろうか。たえまなく賢明なことばかり話すだろうか。人びとは、食べたり、飲んだり、歩きまわったり、愚劣なことを話したりするほうがずっと多い。まさにそのことが舞台上で見られなければならない……生活が在るがまま、人びとが在るがままに、⁽⁷⁾ 気取った姿ではなしに示し出されなければならない。」チャーホフの戯曲は、例外的に強烈な個性をもつヒーローや、激しい葛藤場面の、いわゆる「見せ場」を舞台の蔭に追放した。事件がドラマの中心に据えられるのではなく、登場人物の個性が葛藤を生むのでもなく、そこでは人物たちの性格、運命、思考、気分は、彼らが置かれた生活状況との相関の中でとらえられており、したがって戯曲のアクセントは、周囲の状況に対する登場人物たちの内面の、うつろいやすい情動的反応に置かれる。だから言葉となった対話よりも、その裏に秘められた情動的意味のほうが重要になってくる。このようなチャーホフ劇の本質的な新しさをとらえきる演出と演技手法は、芸術座の登場以前には、どの劇場も持ち得なかった。1896年10月、ペテルブルクのアレクサンドリンスキイ劇場による『かもめ』の初演がみじめな失敗に終わった理由も、ここにある。この失敗にチャーホフは大きな打撃を受けて、劇作への熱意をほとんど失いかけたほどだった。それから二年たって、同じ戯曲の舞台化が芸術座によって理想に近い形で実現されたのであった。チャーホフの最後の戯曲『三人姉妹』と『桜の園』の成立は、芸術座との関係を無視しては考えられないであろう。

芸術座の成功が世評を賑わしていたころ、チャーホフとゴーリキイのあいだに、文通が始められた。両者はともに芸術座の舞台にまだ接していなかつ

(7) Д. Городецкй, Из воспоминаний о Чехове, «Огонек», 1904, № 29.

だが、ゴーリキイは地方劇場での『ヴァーニャ伯父さん』の観劇に関連して、次のようにチェーホフに書いた。「二、三日前に『ヴァーニャ伯父さん』を見ました。見て——女のように泣きました、私はおよそ神経質とは遠い人間なのですが。あなたの戯曲のおかげで気も遠くなり、ボーッとして、揉みくちやにされて家に帰りつくと、長い手紙をあなたに書き、そしてそれを破ってしまいました。……これは劇芸術のまったく新しい品種です。あなたがそれでもって観客のどたまをなぐられる槌です。……『ヴァーニャ』の最後の幕で、ドクトルが長い^ま間の後でアフリカの炎暑について語る時——私はあなたの前におぼえる狂喜と、人びとに対して、色彩のない貧しいわれわれの生活に対して感じる恐怖とで身ぶるいしました。あなたはなんとみごとにここを、魂を打ったことでしょう、そして——なんと狙い正しく！⁽⁸⁾」（1898年11月下旬）そしてチェーホフから「自分の戯曲に対しては概して、私は冷淡です。久しく劇場を離れているし、劇場のために書くという気はもうありません⁽⁹⁾」という返信を受け取って、さらに次のようにゴーリキイは書くのである。「劇場のために書きたくないというあなたの言明は、私をして数言、あなたを理解する観衆があなたの戯曲に対してどういう見方をしているかについて言わしめるのです。たとえば、『ヴァーニャ伯父さん』と『かもめ』は劇芸術の新種であって、そこではリアリズムが魂を吹きこまれ、深く思いを秘められたシンボルにまで高められていると言っています。私の見るところでは、これは非常に正しい言い方です。あなたの戯曲に聞き入りながら、偶像への犠牲に供せられた生活について、人びとのみすばらしい生活の中へ美をもたらすことについて、またそのほか多くの根本的な、重要なことについて、私は考えていたのです。ほかのドラマは、人間を現実から哲学的な普遍化にまで抽象することはできません——あなたのものはそれをしてい⁽¹⁰⁾ます。」（1898年12月6日以後）

(8) Собр. соч., т. 28, с. 46.

(9) А. П. Чехов, Собр. соч. в 12-и томах, Гослитиздат, М., 1964, т. 12, с. 241.

(10) Собр. соч., т. 28, с. 52.

ゴーリキイは、このように、最大級の讃辞をチャーホフに捧げ、批判的リアリズムを極限まで押し進めた良き先達からその創作手法を学び取りながら、しかし、その讃辞にあえて付け加えずにはいられなかった。「しかし、ねえ、そういう打撃によってあなたは何を得ようとお考えですか？ 人間はそれによって更生するでしょうか？」⁽¹¹⁾と。ゴーリキイは生活の諸矛盾を照らし出すばかりでなく、その諸矛盾を解きほぐす道を模索していた。彼にとって「文学における、芸術における課題とは——人間のなかにきわめてすばらしい、美しい、純粋なもの＝高潔なものが存在するということ、色彩において、言葉において、音調において、形においてははっきりと描き出すこと。……とくに私の課題は——人間の中に自分自身への誇りを喚びさますこと、生活の中で人間が最もすばらしい、最も意義ある、最も貴重な、神聖な存在であり、彼のほかには注意に値するなにもものもないということ、人間に語ることです。世界は彼の創造の果実であり、神は彼の心と理性の一部です。」⁽¹²⁾(1900年7月25日または26日、ピャトニーツキイ宛)そしてそのために、必要とあらば、文学が「少しばかり生活を潤色」すべきだとさえ、彼は主張するのである。「そして文学がそれを始めるが早いかな——生活は潤色される、つまり人びとはもっと迅速に、もっと明るく生き始めるでしょう。」⁽¹³⁾(1900年1月5日以後、チャーホフ宛)

1900年初頭、ゴーリキイの内部では、戯曲を書きたいという衝動が激しく渦巻くようになっていた。戯曲のもつ特質——舞台から一度に、幾百人、幾千人に向かって、人間の肉声を通じて呼びかけることのできる芸術の魅力が、彼の心を強く惹きつけた。彼は直接的に観衆に訴えずにいられないものを持っていた。それに呼応するかのような芸術座の出現である。この年の一月中旬、彼は芸術座の『ヴァーニャ伯父さん』を観た。そして、かつて彼が絶賛した マールイ劇場でさえ、「この劇場とくらべると……驚くほど粗雑」

(1) Там же, с. 46.

(2) Там же, с. 125.

(3) Там же, с. 113.

であり、「全体としてこの劇場は堂々として、真面目な仕事、大きな仕事という印象」を抱いた。この印象はやがて「芸術座——これはトレチャコフスキイ画廊や、ヴァシーリイ・ブラジエンヌイや、すべてモスクワの最も良いものと同じようにすばらしく、意義があります。あれを愛さないなんて——不可能です、あれのために仕事をしないなんて——犯罪です、神かけて！」⁽¹⁴⁾ (1900年9月、チェーホフ宛) という評価の確定に至りつく。

2

九十年代が終わろうとするころ、ゴーリキイはすでにチェーホフ、コロレンコとならんで、ロシア文壇の最も明るい星の一つに数えられるようになっていた。ロシア社会の現実の暗い諸側面を摘発し、これに激しい抗議をたたきつける作家として、彼は世の注目を集める存在となっていた。しかし、その文学的本質については必ずしも正しい理解はまだ得られず、批評界においてはこの作家を、浮浪人の代弁者もしくはその精神的指導者、あるいはニーチェ流の力の讃美者、あるいはデカダンス的ネオ・ロマンチズムの使徒とみなす傾向が強かった。親友チェーホフや芸術座の演出者たちにしても、この若い作家のその後における巨大な発展を正しく予見できなかったとしても不思議はなかった。だからゴーリキイが劇作に向かったとき、作家の九十年代創作において馴染み深い主人公たちと主題による戯曲の誕生が期待されたとしても当然のことであった。

たしかに、ゴーリキイの初期短編の多くは、ソ連の研究者 Б. В. Михайловски⁽¹⁵⁾イが指摘したように、「劇的ノヴェル」(драматическая новелла)の範例と言えよう。短編『チェルカッシ』の結びの「二人の男によって演ぜられた小さいドラマ」⁽¹⁶⁾という言葉は、彼の他の多くの短編についても語りうるものである。そこでは、筋の展開はほとんどつねに、きびしく異なる人間

(14) Там же, с. 131.

(15) Б. В. Михайловский, Творческие искания молодого Горького. В кн. «Горьковские чтения. 1947-1948», изд. АН СССР, 1959, с. 60.

(16) Собр. соч., т. 1, с. 390.

性格または性格グループの衝突に端を発していた。チェルカッシとガヴリーラの対置と同じように、クヴァルダと商人ペトゥンニコフ（『かつて人間であった人びと』）、マーリヴァとレゴスターエフたち（『マーリヴァ』）、植字工と新聞編集者（『乱暴者』）の対立の場合にも、階級落伍者、反抗者、社会から《もぎ離された》人たちと、《正常な》所有者的社会の代表者たち——商人、小市民、経営農民たちとの劇的葛藤が筋展開の基点となっていた。これとは別に、語り手としての自伝的主人公が登場する短編系列では、問題は異なる提起がなされているが、ここでも筋の発展は、現存する奴隷的世界の改造の必要性を信じ、その可能性を探求する語り手と、遍歴の途路に彼の出会う浮浪人たちとの劇的葛藤に起因する。エメリヤン・ピリャーイ、コノヴァーロフ、シャクロ（『私の道づれ』）、プロームトフ（『ペテン師』）たちと衝突しながら、自伝的主人公は、「生活の知恵はいつも人びとの知恵よりも深く、かつ⁽¹⁷⁾広い」、つまり生活の現実が、主として読書によるユートピア的理解よりも、はるかに複雑であるという認識に至るのである。⁽¹⁸⁾これらの作品は、自伝的主人公の内面的精神発達の段階をそれぞれに刻みつけ、より一層複雑で《内的》性格を帯びているが、それと同時に、『チェルカッシ』系列に劣らず劇的に構成されている。

だが、《劇的なノヴェル》がそのまま戯曲の諸条件を満たすことにならないのは、もちろんのことであり、また、この時期のゴーリキイは、生活の一断面を鋭くえぐり取って、そこに劇的葛藤を浮かび上げるといった短編的手法から、広汎な生活画布の上に複雑な人間関係のからみ合いを描き出し、これらの人物たちの運命を総合的・全面的に追求する長編的手法に移行しつつあった。彼にとって劇作とは、《劇的なノヴェル》脚色を意味するものではもちろんなかったし、九十年代創作における主題と人物の戯曲による再構成でもあり得なかった。新しい創作形式は新しい主題と内容のためにこそ、必要

(17) Там же, с. 446.

(18) 拙稿「ゴーリキイの初期創作における語り手の形象について」参照。『人文研究』第32輯所収。

とされたのである。そして、新しい創作形式の獲得のためには、試行錯誤の長く苦しい探求の道が避けうべくもなかった。

1900年4月にヤルタで芸術座の人びとと会ってから、ゴーリキイの劇作の仕事が具体的に進められ始めたが、この時期の作家のもとには、すぐにも着手したい幾つかの構想があって、それらが戯曲とも中編とも形式の定まらないままに、発酵を始めていたものと考えられる。1900年7月から1901年にかけての彼の書簡には、劇作についての発言が点綴されていて、その苦闘ぶりをうかがわせるものである。

「ドラマを書いています、くその役にもたたんでしょうが。ロシア語でいうと、唾を吐くというやつです。でも、もうすぐ私は中編を始めます——これは別の仕事です。この小説がかなり以前から私を眠らせてくれなくて、いま、とっくりと練っているところです。……あらゆる人が——もちろん、まともな——これを読んで、おや、おれはなんと立派な、力強い、勇敢な人間だろうと心に虹を描くような、そういう書き方が必要です。」⁽¹⁹⁾ (7月25日または26日、ピャトニーツキイ宛)

「これをもってあなたにご報告いたします、親愛なアントン・パーヴロヴィチ、顔に汗を流し、第三幕まで運びこられた M. ゴーリキイのドラマは、つつがなく逝去いたしました。それは退屈さとおびただしいト書きのために、引き裂かれました。これをこまかく切れぎれに引き裂いて、私は嬉しさにホッと溜息をつきました。そして目下、それから中編を作っています。」⁽²⁰⁾ (8月中旬、チャーホフ宛)

「私はつい最近、ドラマを三幕分破き、中編を五章書きました。ほら、そこで中編ができるわけですよ!! 登場人物は173人、幕は二十二年続きます。各年に十章を捧げます。書くとなれば、このとおり、もう書ける!」⁽²¹⁾ (8月下旬、スレージン宛)

(19) Собр. соч., т. 28, с. 124-125.

(20) Там же, с. 126-127.

(21) Там же, с. 127.

《引き裂かれた》ドラマの内容がどういうものであったか、草稿が残されていないので確かめようもないのだが、「それから中編を作っている」という表現から判断すれば、この年の11月から雑誌《生活》に連載が始められた中編『三人』と関係があったのだろうか。しかし、9月初めに、《ロシヤ通報》、《オデッサ新報》、《新時代》など一連の新聞に、ゴーリキイが小市民社会の新旧世代の精神的断絶を取り上げた戯曲を完成し、それを芸術座に渡したが、その後、手を加えるために原稿を取り戻した、という記事が現われた。なかには、この戯曲が作者によって絶滅させられたと報じているものもあった。このことについては、ゴーリキイ自身が次のように打ち消している。「新聞はありもしないことを叫びたてているのです。ドラマは書き上げませんでしたし、書いてもいません、今のところは。小説を書いています。間もなくそれを終えます。終わったらすぐ——ドラマにかかります。初めっから、新しいものを。」⁽²²⁾ (9月中旬、チェーホフ宛) だが、『小市民』との直接的関係を示唆する新聞記事の内容は注目に値する。ゴーリキイの年譜によれば、⁽²³⁾ このころマヌイロフカからニージニイ・ノーヴゴロトへ居住を移したゴーリキイは、途中でモスクワに一週間ほど滞在し、ここでクニッペル家を訪問したり、芸術座の舞台稽古を見たりして、芸術座との親交を深めている。おそらく、このときにはなんらかの戯曲の原稿を携行したのではなく、未来の戯曲の構想についてのゴーリキイの談話が誤って伝えられたのであろう。9月23日、ゴーリキイはふたたびモスクワに出かけたが、このときにはダンチェンコに構想中の戯曲について「くわしく話した」。ダンチェンコは「二つ、三つ気づいたことを注意してくれ、その的確で正確な注意でたちまち戯曲に活を入れてくれた。」そして中編を終えたら、「すぐに戯曲に取りかかるところで、それをダンチェンコに捧げたい」⁽²⁴⁾ (10月上旬、チェーホフ宛) という決意を表明した。この戯曲の構想が『小市民』であることは、まず間違いな

(22) Там же, с. 130.

(23) «Летопись жизни и творчества А. М. Горького», изд. АН СССР, М., 1958, вып. 1. с. 279-282.

(24) Собр. соч., т. 28, с. 133.

いところと思われるが、しかし、その完成まではなお紆余曲折を辿らなければならなかった。

1900年12月、ゴーリキイのなかでは、もう一つの戯曲の構想と、以前からの構想とが激しく衝突し合っていた。彼はスタニスラフスキイに書き送った。「ひっそりと四幕のドラマ的な長靴下を編んでいますよ、韻文まじりですが、韻文の劇ではありません。……一つの場面は成功したような気がします——そこでは主要な登場人物に太陽がなっているおかげです。いつ、終えるか？ 神のみぞ知る」。「私は舞台に太陽をのぼらせたいのです、明るい太陽を、ロシアのこんな——あまり鮮やかではないけれど、すべてを愛し、一切を包容する太陽を。ああ、もしうまく出来たら⁽²⁵⁾！」ここで触れられている戯曲の構想は、明らかに、『小市民』ではなく、第二作の戯曲『どん底』に関連するものである。スタニスラフスキイによれば、⁽²⁶⁾『どん底』の最初の構想では、次のような結末が予定されていた、——最後の幕は春。太陽も自然も蘇える。夜の宿の住人たちは陰鬱な地下室から戸外に出て、さわやかな大気のなかで畑仕事にとりかかる。陽光と勤労によって融解したかのように、人びとの魂の傷は癒やされ、たがいの敵意と憎しみは洗い浄められ、彼らの心臓は愛にみたされ、明るい歌声がひろがる……しかし、ゴーリキイはこの構想をすぐに実現することはできなかった。人間を踏みにじり、彼を家畜と野獣に変える条件が厳然と存在する世界において、虐げられ押しひしがれた人びとの再生の可能性を安易なかたちで描き出すことは、すでに生活の《潤色》ではなく、生活の《虚構》にほかならない。「どん底」の世界を照らしたすためには、まさに「二十年にわたる観察の総計」に値する、この世界への深い洞察と、この世界に対置しうる明確な理念とが必要とされたのである。

1901年に入ってから、ゴーリキイはふたたび『小市民』の執筆に取り組

(25) Там же, с. 147.

(26) К. С. Станиславский, Моя жизнь в искусстве, М., с. 345: Тот же, А. П. Чехов в Московском Художественном театре, М., 1947, с. 56-57.

んだ。4月17日の未明、反政府的活動のゆえに彼が逮捕されたときには、戯曲は第三幕まで進捗していた。4月29日、彼はニジェゴロート監獄からエカチェリーナ・パーヴロヴナ夫人に書き送っている。「私はここで仕事をしようと思っているが、まだ始めてはいない。戯曲を没収されたのが残念だ、いま、それを書けるといいのだが。⁽²⁷⁾」5月17日、ゴーリキイは釈放され、自宅監禁におかれるが、それからしばらく戯曲からは離れ、9月になってから新たに書きおろした。9月末には戯曲の完成についてチャーホフとピャトニーツキイに知らせたが、戯曲が芸術座の上演に適するかどうかを確かめるために、ネミローヴィチ＝ダンチェンコがわざわざニージニイ・ノーヴゴロトへ訪れたあと、ゴーリキイは次のようにピャトニーツキイに書いた。

「重大なことはこれです、私はね——あなたのアリュースカは——劇作家資格の予備試験にあっばれ及第しました！（用心せよ、ウィリアム・シェークスピア！）私は——あっばれ——という、臆面もなくね。というのは、私の試験官によってそれ以上のことを言う全権を与えられたからです。ウラジーミル・ダンチェンコは誓って私に断言したのです、戯曲は成功したと、そしてこの仕事に従事する才能が私にはあると。私は彼を信じます。彼は——率直な、誠意のある人で、あまり才能はないにしても、きわめて、きわめて賢くて、趣味の深い人間です。その上、彼は約束しました、もし戯曲が私より、小説家より悪かったら、つまり低かったら、率直に私に《上演しなさんな！役に立ちません！》と言うと。だが、いま彼は言っているのです、私が彼の期待以上だ、などなどと。ねえ、わかりますか——私は彼を三日待ち、自分が小僧っ子のような気がして、どきどきして、心配し、概して馬鹿のようにふるまいました。そして戯曲を読みはじめたとき、私の声がふるえ手がわななく滑稽なありさまをミネローヴィチ＝ダンチェンコに隠すために、大努力をしたのです。しかし——無事でした！にもかかわらず、良心

(27) Архив А. М. Горького, Гослитиздат, М., 1955, т. 5, с. 81.

に照らして言う——戯曲は私の気に入りません。非常に気に入りません！これには詩がない，そこなんです！これには騒音が，落ちつきのなさが多いのです，神経が多いのです，だが——火はない。しかし，私はこれには手をふれませんが，どうともするがいい！私はこれを十八日間で書きましたが，もうこれ以上は一時間たりともこれに与えません，けだし骨折り損というもの。どうともなるがいい！⁽²⁸⁾」

このように，ゴーリキイの戯曲第一作の執筆過程においては『小市民』と『どん底』その他の構想が作者の中に並存し，交互に，それぞれの構想が当面の執筆計画に進み出るとは，たがいに他を圧迫していた。しかし，「書き上げられた最初のものが，ほかならぬ『小市民』であったことは偶然でない。ゴーリキイが機関手ニールと手をたずさえて劇作に進み入ったことには，深い意味がある。⁽²⁹⁾」それは，まさしく時代そのものの緊急の要請であった。

3

「……英雄的なものを必要とする時代がきました。鼓舞させるもの，パッと明るいものをみんなが欲しています。⁽³⁰⁾」(1900年1月5日，チェーホフ宛)
それはどのような時代であったのか。

十九世紀末，ヨーロッパでは産業恐慌がおこり，その影響はたちまちロシアをも襲った。外国資本の投下と極度の低賃金労働という脆弱な基盤の上にその発達を道へてきたロシア資本主義には，不況に対抗するすべはなく，約三千の大小企業が閉鎖され，十万人以上もの労働者が街頭に投げ出された。企業にとどまり得た労働者の賃金は切り下げられ，ながい年月をかけて労働者が克ちとった資本家側からのわずかな譲歩も，今や奪い返されてしまった。しかし，産業恐慌と失業は，労働運動の発展を阻止することはできなかった。労働者の意識は急速に成長し，そのたたかいは経済的要求から政

(28) Собр. соч., т. 28, с. 180.

(29) Б. Бялик, М. Горький-драматург, изд. «Советский писатель», М., 1962, с. 17.

(30) Собр. соч., т. 28, с. 113.

治的要求へ、専制打倒を指向する方向へと進んでいった。こうした状勢のなかでレーニンの《イスクラ》が創刊され(1900年12月)、社会民主労働党のたたかう中核体が結晶されつつあった。

社会的高揚は学生層のなかにも鋭敏な反応をみて、大学所在の各都市で学生騒動が勃発した。これは当初、大学の諸秩序に対する不満から始まったのだが、1899年7月に政府は《団体行動による秩序紊乱》に対しては学生を大学から放逐して兵卒となすという臨時法を發布した。やがてこの法令はキエフ大学の学生に適用され、183人が兵卒にされるにいたり、抗議の声は市民と労働者をも包んで燃えた。

1901年3月4日、ペテルブルクのカザンスキイ寺院広場で、学生と市民による大きなデモンストレーションが行なわれた。ペテルブルク市長クレイゲルスは、コザック親衛隊を出動させて集会を弾圧し、多数の死傷者を出した、いわゆる《3月4日事件》を惹き起こさせた。ちょうどこのとき、ゴーリキイはペテルブルクに滞在していて、事件を目撃し、強い衝撃を受けたのであった。

ゴーリキイはかねてから、政府による人民弾圧に抗して世論を喚起すべく各種の活動を展開していたが、この事件についても文学者たちの抗議声明に主働的に参加し、ニージニイ・ノーヴゴロトでは市民・労働者のあいだに反政府的抗議を組織し、《3月4日事件》の負傷者と学生たちのための救援活動を精力的に行なっていた。

成熟しつつある革命への予感、雑誌《生活》第四号に発表された叙事詩『海つばめの歌』の中に鮮明に、力づよく歌いあげられている。

「——嵐だ！ もうすぐ嵐がとどろきわたるのだ！

これは大胆な海つばめが、怒りにもえて咆哮する海の上で、稲妻のあいだをぬって誇らかに飛び翔けているのだ。これは勝利の予言者のさけぶ声。

——嵐よ、もっとはげしくとどろけ！」⁽³¹⁾

この叙事詩は、検閲によって雑誌への掲載を禁じられた短編『春のメロデ

(31) Собр. соч., т. 5, с. 327.

ィ』の最後の部分だったのだが、編集者のポッセは、あえて《歌》の部分だけを掲載したのである。第四号刊行後、この雑誌は閉鎖処分を受け、編集者は逮捕された。検閲担当官は、この歌にかんし、次のように報告書に記している。「この詩はある種の傾向の文学団体に強い印象をあたえた。そしてゴーリキイを単に嵐を告げる者 (буревестник) と呼ぶにとどまらず、《嵐を呼びよせる者》 (буреглашатай) と呼びはじめている。つまり、ゴーリキイは来たるべき嵐を告げ知らせるだけでなく、嵐を呼びよせているというのである。⁽³²⁾」

ツァーリ政府は、かねてからゴーリキイの動静に注目していた。4月14日、警察局特別課長の上司への報告には、「博覧会以来ずっと静まっていたニージニイにおける革命的な生活は、ゴーリキイの到着とともに、いま再び活発化している。ニージニイにおける革命的行動のすべてが、ひとりゴーリキイによって息をふきかえし、⁽³³⁾ 生きている。」と書かれた。4月15日、警保局長はニージニイ・ノーヴゴロト憲兵司令部にあてて、ゴーリキイおよび革命的サークルの関係者を逮捕するよう打電した。

ゴーリキイが戯曲『小市民』を書いていたのは、まさにこのような革命的状况の真只中であつた。ゴーリキイはすでに、下層社会の《抗議する個性の表現者》であるにとどまらず、社会の表層に迸り出た《抗議する大衆の才能ゆたかな表現者》として、時代の焦点におかれていた。彼の戯曲は、否応なしに、状況の単なる観照者にはとどまらず、状況の能働的関与者としての作家の《演壇》となるべき役割をになうのであつた。よく知られているように、やがて舞台化された『小市民』と『どん底』のアフォリズムは、『海つばめの歌』と同じく社会変革運動におけるスローガンと結びつき、二つの陣営のインテリゲンツィヤの対立を浮かび上げた『別荘の人びと』のクライマックス場面はさながら政治集会の様相を呈して、観客席に嵐のような反応をよび起こした。

(32) «Революционный путь Горького», М.-Л., 1933, с. 51.

(33) Там же, с. 48.

劇作への関心の増大は、この時代においてゴリキイにとってのみ特徴的であったわけではない。『ヴァーニャ伯父さん』以来、劇作から遠ざかっていたチェーホフは、1900年に『三人姉妹』を書き上げ、そのなかに生活刷新の嵐の接近を独自に反映した。二十歳の命名日を迎えたイリーナは語る、「人間は誰だって額に汗して働かなければなりません。そして結局この一点のなかに、その人の生活の意味や目的や、その人の幸福、その人の有頂天の喜びがあるのよ。どんなにいいでしょう、夜が明けるか明けないかに起きて往来で石を打つ労働者であることは、あるいは羊飼であることは、あるいは子供たちに教える先生であることは、あるいは鉄道の機関手であることは……」⁽³⁴⁾と。この言葉にトゥーゼンバッハが反響する。「時が来ました、われわれみんなの上に巨大なものが近づいてきています、健康な力強い嵐が今にも来そうです、動いて、もう間近に迫っています。そしてまもなくわれわれの社会から怠惰や無関心や勤労への偏見や腐敗した倦怠を吹きはらってくれるでしょう」⁽³⁵⁾。もちろん、チェーホフの気分は、『小市民』の作者の戦闘的・革命的パストとは遠くへだたっていた。イリーナが羨望をもって指摘した《鉄道の機関手》ニールは、労働の喜びばかりでなく、たたかいの喜びをも感じ取っている。彼は嵐を歓迎するばかりでなく、これを呼び出し、自己のなかに体現したのであった。だが、それにもかかわらず、かつて《陰気な知識人像》の創造者といわれたチェーホフが、『三人姉妹』を《ヴォードヴィル》であるとして、はるか彼方の美しい夢を描くことはできても、《すばらしい明日》を迎えるために今日のたたかいに参加し得ない人びとの無為に対して痛烈な諷刺を浴びせ、つづく『桜の園』(1904年)には《喜劇》と銘うって、美しいものを人間のために生かすことのできない人びとの退場を、過去のものとなりつつある生活や、そのなかにある美と醜のすべてに対する告别を、《喜ぶべき》生活の発展としてとらえ得たことは、時代的高揚と切りはなしては理解しがたいであろう。同様に、この時代と切りはなして

(34) А. П. Чехов, Собр. соч., т. 9, с. 537.

(35) Там же.

は、レフ・トルストイの『生ける屍』(1900年)における本質的ドラマも理解し得ないのである。

この時期に登場しはじめた若い世代のリアリスト作家たちもまた、申し合わせたように、劇作に向かっていった。C. A. ナイジョーノフ, E. H. チェリコフ, Д. Я. Аизман, C. C. ユシケーヴィチ, Л. H. アンドレーエフなど、ゴーリキイのまわりに結集し、やがて《ズナーニエ》同人出版社の活動に加わっていく作家たちは、それぞれに戯曲に取り組み、そのなかでときにはゴーリキイとの精神的連帯を表明し、ときには彼との直接的論争を展開した。彼らの劇作への接近は、激動を開始した生活状況が彼らの前に提起した課題に対する解答の場として、状況への発言の場として、最もふさわしいのが舞台であるという共通認識に基づく。

これらの若い劇作家たちもまた、芸術座の登場に心を揺すぶられ、その舞台形象によって劇作術を学び取り、この劇場による自作の舞台化を渴望していた。1901年、《ズナーニエ》の流れの主要な水源の一つとなる雑誌《生活》に、ポッセが芸術座のペテルブルク旅公演について論評しながら、次のように書いた。「この劇場は、チェーホフの例に従い、幾人かの傑出した文士たちを鼓舞し、自分の力をドラマの領域で試みさせるものと期待しなければならない。現代ロシア作家のうちで、ネミローヴィチ=ダンチェンコとスタニスラーフスキイが先頭に立つ劇場に自作の戯曲を渡すことを名誉とみなさぬ者があるか？ ロシアの舞台芸術においてのみならず、ロシアの劇文学においても、芸術座の名と新しい時代が結びつく⁽³⁶⁾と期待しよう。」この予見は正しかった。もっとも、ポッセがこの文を書いたとき、若い世代のなかで最も巨大な力量をもつ作家ゴーリキイが芸術座のための戯曲に取り組んでいたということを、彼はよく知ってはいたのであるが。

生活自体がゴーリキイを舞台へと呼び招いていた。彼の戯曲が登場するずっと以前から、多くの劇場は彼の作品に注目し、中編『フォーマー・ゴルデーエフ』の舞台化を準備していた。1901年には、この中編を脚色した上演台

(36) 《Жизнь》, 1901, IV(Апрель), с. 346.

本が31種も検閲委員会に提出されたという事実がある。⁽³⁷⁾ それらのうちの多くが、検閲によって大きな犠牲を強いられたにせよ、ペテルブルク、モスクワ、オデッサ、サマーラ、カザンその他の都市で脚光を浴びた。しかも、これらの上演台本では、必ずしも原作のあらすじを追うといったものではなく、原作のなかでは比較的小さい位置を占めていた挿話や人物が前面に押し出された。たとえば、商人社会への批判的観察者であるジャーナリストのエジョーフの言葉——「未来は誠実な人たちのものだ」、「人間の言語にはただ一つの言葉がある、その内容は誰にとっても明瞭かつ貴重である——すなわち、自由！」——が劇全体をつらぬく主題となるのである。当時の劇評によれば、植字工たちの合唱の場は《嵐のような拍手喝采》をよび起こし、エジョーフの台詞は《終わることのない呼びかけ》になったのである。これらの事実は、ロシアの演劇界と広汎な観客たちが、ゴーリキイの劇作家としての登場によせる期待ばかりでなく、この新しい劇作家からどんな言葉を、いかなる形象を渴望していたかについても語るものであった。

4

最初の劇作進行の過程には、異なる構想のあいだの相互圧迫的作用のほかにも、いくつかの困難な問題が付きまとっていた。

ゴーリキイ自身は、かりに自分には人間の性格を描き出す能力があったとしても、多数の人間性格の複雑な、多層的な葛藤を導き出して、それらの全体的統轄のうえに渾然一体的なドラマ世界を構築する能力は所有していないと考えていた。後年、彼は自分の戯曲の欠点にふれながら、次のように書いた。「つねに、そして何よりもまず、私の興味を惹くのは人間であって、グループではなく、個性であって、団体ではない。おそらく、そのために、私の戯曲の中では、私の意思とかかわりなしに、ひとりの人間が現われて、この人間に対する関係で戯曲の他のすべての人物が従属的役割を演じ、戯曲の主人公の価値や短所を特徴づけ補足するところの挿画的役割を演じたよう

(37) 《Литературный вестник》，1901，т. 2，кн. 9，с. 347.

だ。……この理由から私の戯曲は教訓めいた性格を帯び、退屈な多弁に飽和し、芸術作品の意義を失った。⁽³⁸⁾」

この評価の当否については十分な検討を要するところだが、ここでは、これらの言葉がゴーリキイの本心の吐露であって、単なる修辞ではないことに注目しておこう。戯曲『小市民』の最初の題名が《Сцены в доме Бессеменовых. Драматический эскиз в 4 актах》（『ベッセミョーフ家における悶着。四幕のドラマ風素描』）であったことも、ゴーリキイの自作に対する評価に関係していた。のちに《эскиз》という規定は取り除かれたが、《Мещане. Сцены》とあるように、複数の《場》という意味をもつ《сцены》と記すことによって、この作品が《пьеса》（戯曲）、あるいは《драма》、《комедия》、《трагедия》に値するような、完成した劇文学ではないということにゴーリキイはこだわりつづけた。ゴーリキイのこうした考え方は、彼の生涯にわたって一貫し、『別荘の人びと』、『敵』、『エゴール・ブルィチョーフとその他の人びと』、さらにそのほか多くの劇作に対して《сцены》という規定が適用されることになるのであった。

ゴーリキイのもとには、ドラマ形式一般にかかわる問題とは別に、その最初の戯曲に固有の形式および内容と結びついた困難な問題が存在した。

彼の前におかれた課題のうちで最も複雑で困難であったのは、いまだかつて舞台に現われたことのない新しい主人公、新しい歴史的時代の担い手としての主人公——労働者革命家を描き出すことであった。もしもそのような人間像を、権力機関との直接的対決もしくは革命的諸活動の局面において描き出すのであったなら、問題もまた別の形をとったであろう。たしかに、当時のゴーリキイのもとには、作家自身による反政府的活動や、ニージニイ・ノーヴゴロト地方の社会主義者・意識的労働者たちとの交際、彼らの運動に対する直接的参画の諸経験がすでにあっし、労働運動の全面的な文学形象化という構想も徐々に醸成されつつあった。しかし、その構想の具体化のため

(38) 《Горьковские чтения, 1961-1963》, с. 3.

には、観察と資料とはまだきわめて不十分であったし、また、現在の諸事件に対する観察を作家の《内的》体験として定着させ、現在を未来の展望において捉える視点の獲得のためになお時間が必要とされた。

ゴーリキイが描き出さなければならないのは、「自分の力を冷静に信じ……生活とそのすべての秩序を改革する自分の権利を冷静に信じている」⁽³⁹⁾人間である。この人間の登場は、ロシア社会の現在ある生活原理の崩壊が避けがたいことについて、新しい時代の到来について厳かに告げるものでなければならない、しかもそれはチャーホフ劇の主人公たちのように《予感》としてではなく、現実が始まった生活過程として示されなければならないのだ。そしてこの人間は、一方的に演壇の高みから観衆に向かって、自分の主張を説き、自分の信念を披瀝して闘争へと呼びかけるだけのアジテーターであってはならない、たとえそれが炎のような弁論をもってであろうとも。なぜなら、彼の主要な力は言葉の中にあるのではなく、行為の中にあるのだから。しかも行為そのものは、労働運動全般との関連において初めて納得されるものであって、それを劇中の一人物によって体現されることは不可能であったし、集団としての革命的人間像の描出はまだ時期尚早であった。とすれば、この人間を生活のどのような局面に導き入れるべきか。

ゴーリキイは、新しい理念の担い手である自分の主人公を小市民層の真只中に導入した。小市民層(мещанство)——それは、もともと都市住民の小所有者階層、小商人、零細手工業者、職人、下級勤務員などから成る階層に対する身分呼称であったが、この階層の性格的特徴であるところの、社会的視野の狭小さ、経済的不安定、打算的生活感覚によって小市民性・俗物根性の意味で使われるようになった。ゴーリキイは、この思想の本質の中に、人類の進歩、社会の発達を妨げる反動的イデオロギーの源泉を見てとり、これとのたたかいを生涯的課題の一つとした。1905年の論文『小市民層についての覚書』の中で彼は、《мещанство》を「支配的な諸階級の現代の代表者

(39) Собр. соч., т. 28, с. 219.

たちの精神の構成」であると指摘して、資本主義制度の社会においてはこれが一つの階層だけでなく、この制度に立脚するすべての階級をつらぬく思想であることを暴露し、その基本的特徴として、「畸型的にまで発達した所有の感情、自己の内外の平安に対する張りつめた欲望、この平安を乱すおそれのあるすべてのものに対する暗い恐怖心⁽⁴⁰⁾」をまず第一に挙げている。この世界の中に《平安を乱すおそれ》どころか、まさに《嵐を呼びよせ》、嵐を体現する人間が現われるのだ。

戯曲の舞台は、典型的な《мещанство》、塗装職同業組合長の家庭に設定された。自伝的中編『幼年時代』の執筆にはるかに先立つこの戯曲の発表当時においては、作家の伝記的事実についてはまだほとんどが謎に包まれていたし、ベッセミョーノフ家の老夫婦が、ヴァシーリイ・ヴァシーリエヴィチおよびアクリーナ・イヴァーノヴナと命名されたことに特別の注意を向けられなかったとしても不思議はないのだが、この名前はほかでもないゴーリキイの母方の祖父母のものであった。ヴァシーリイ・カシーリン老人は、かつてはニージニイ市内に三つの染物工場と数戸の家作をもち、染物業者の同業組合長をつとめたほか、職人会（商工会議所）会頭の地位を争ったこともある。もちろん、ベッセミョーノフ老人は、実在の人間とは別個に形象された芸術的性格であるのだが、その生活経歴と性格的諸特徴には作家の祖父との共通性が少からず見られる。

一方、機関手のニールは、ベッセミョーノフの《養い子》として、この世界で育った人間である。《養い子》は家族の一員としての扱いを受けるけれども、血のつながる家族ではない。彼に対しては、『桜の園』のヴァーリャにおいて見られるように、《養い親》の《恩義》に報いるための粉骨碎身が要求されるが、《実子》とはちがって、彼には《養い親》からその富とともに罪業をも継承する権利も義務もない。もしも彼が小市民社会の陰湿な人間関係の呪縛から脱出し、《養い親》の意思と期待に反し、粉骨碎身を

(40) Собр. соч., т. 23, с. 341.

拒否する道に立ったとしたなら、どのような波紋が起こることになるのか。彼が機関手であって、ベッセミーノフの助手でも番頭でもないということは、すでにその波紋の一定の経過を前提としている。

こうして戯曲『小市民』における葛藤の主要な素因が設定された。そして、ニールのたたかいは、のちにゴーリキイが「善良な、けれども苦しいほど誠実な天才によって巧みに物語られた峻厳なお伽嘶⁽⁴¹⁾」のごときものと回想し、幼い魂に癒やしがたい無数の傷を刻みこまれたあの《МЕЩАНСТВО》からの、《内的解放》のための作家自身のたたかいと重層するものであった。ゴーリキイは、幼児期以来の《印象の刻印》の土台の上に新しい時代の諸課題を設定し、これを追求する中で、現実把握の新しい視点、表現の新しい方法を獲得しようとする。

ゴーリキイにとって劇作家としての出発は、新しい形式の獲得にとどまらず、新しい内容を獲得するための出発であった。

(41) Собр. соч., т. 13, с. 19.