



Авангардное в поэтике «Жизни Клима Самгина» М. Горького

© Л. М. БОРИСОВА,
доктор филологических наук,
© Е. А. БЕЛОВА

В статье обращается внимание на геометризм и другие виды знаковой образности, различные проявления абсурда, деконструктивизма, деперсонализации, принцип остранения в поэтике горьковского романа – признаки, свидетельствующие о творческом родстве М. Горького с авангардом.

Ключевые слова: поэтика, авангард, остранение, абсурд, супрематизм.

The authors pays attention to geometrism and other kinds of sign figurativeness, various manifestations of absurd, deconstructivism, depersonalization, the principle of defamiliarization in the M. Gorky's novel. All these features indicate Gorky's connection with avant-garde.

Key words: poetics, avant-garde, defamiliarization, absurd, suprematism.

В художественных установках позднего Горького при внимательном их рассмотрении можно заметить немало общего с авангардом. Первым на это указал В. Шкловский в статье 1924 года «Новый Горький». А. Коровашко, говоря о художественном мышлении Горького, тоже использует термин «авангард» и, вслед за В. Шкловским, отмечая присущую этому направлению заумь, находит ее примеры уже в пьесе «На дне», повестях «Детство» и «В людях» [1]. Но более всего влияние авангардной поэтики ощутимо

в романе-завещании Горького, однако эта тема до сих пор не поднималась в исследовательской литературе.

Горького роднит с авангардистами прежде всего революционная идеология и утопичность сознания, мечта о «едином человеческом общежитии», говорящем на едином вселенском языке и в результате техногенной революции победившем смерть. Общей чертой двух утопий является и эсхатологическая составляющая: новый мир не может быть создан раньше, чем разрушится старый, причем в обоих случаях социальный апокалипсис – только часть космического.

По отношению к вселенной герои Горького и бюджетяне настроены столь единодушно, что в общем хоре голоса одних невозможно отличить от голосов других: «Мир – усмешка, что теплится на устах повешенного» (Хлебников), «Мир – пустота, которую необходимо заполнить» (Дмитрий Самгин), «Природа – бессмысленная злая свинья» (Маяков), «Возьму и убью солнце!» (Маяковский), «Высохнуть бы морям!» (Любаша Сомова). В «Гвидоне» Хармса земля «трещит в длину и пополам», небо «не мореет». В «Жизни Клима Самгина» небо «проломлено колокольнями церквей», а отраженные в воде звезды «похожи на капельки жирного пота». У Бурлюка «звезды – черви (гнилая живая) сыпь». И о социальных проблемах на тех собраниях, которые посещает Самгин, ораторы рассуждают в самых футуристических выражениях, призывают «переломать кости» действительности [2].

У героев Горького и деятелей авангарда общие метафорика и пафос, их речи различаются, кажется, только ритмом и рифмой – особенностями языка. И еще тем, что в «Жизни Клима Самгина» идеология не изъята из быта. Авангардное слово Горького существует в прозаическом (во всех смыслах) контексте. При этом поэтика романа резко контрастирует со старомодной манерой созданного всего несколькими годами ранее «Дела Артамоновых». В «Артамоновых» пришедший в негодность мир изображен в привычных пропорциях, в «Жизни Клима Самгина» он уже дан в состоянии полураспада – здесь все струится, «зыблется», дематериализуется.

Р. Яacobсон [3], а вслед за ним и Ю.Н. Гириh [4] отмечают тяготение авангарда к микроформам сугубо земного мира, к его элементарному составу, «животно-земляному началу». Деиндивидуализация, дегуманизация и деперсонализация человека в авангарде сопровождается онтологизацией мира животных. В связи с этим весьма показательны анималистские мотивы в изображениях человека у Горького. Лежащие за баррикадой солдаты похожи на огромных стерлядей, строители рухнувшей казармы – на белых мучных червей, а конные полицейские – на черных кентавров. Рядом с одним из них стоял высокий человек в шубе с меховым воротником, так что казалось, «из воротника торчала голова лошади, кланяясь, оскалив зубы, сверкая удилами» [Т. 22. С. 328]. Но

если у Филонова, Хлебникова, Заболоцкого с образом животного связана тоска о первозданном мире, то Горький всегда стремился уйти от первобытности, максимально цивилизовать природу. Он ближе к футуристам-урбанистам, его «конь в пальто» — это воплощенный абсурд российской жизни, такой же «конь в Сенате», как Медный всадник в «Астории» у Маяковского:

Император,
лошадь и змей
неловко
по карточке
спросили гренадин.
Шума язык не смолк, немея.
Из пивших и евших не обернулся ни один <...> [5].

Как известно, в авангарде «нарушаются границы бытия, все декристаллизуется, распыляется. Человек переходит в предметы, предметы переходят в человека, один предмет переходит в другой предмет, все плоскости смещаются, все планы бытия смешиваются» [6]. Планы бытия смешиваются и у Горького. «Крошится» словами, гримасами, судорогами развинченного тела Лютов, грозя рассыпаться в пыль, в сор, в кучу мелких обломков, продемонстрировав таким образом свой изначальный материальный состав. Предельное опредмечивание живого — стоящие стеной полицейские: их головы на крепких красных шеях имеют вид кремлевских зубцов.

Иные портреты, пейзажи, интерьеры на поверку оказываются у Горького натюрмортами: у повара Самгина глаза плавают в желтых слезах, «точно ягоды крыжовника в патоке», у кого-то из персонажей «лицо красное, как разрезанный арбуз, и точно татуировано, в черных пятнышках» [Т. 24. С. 265], у кого-то голова воткнута в шею «и качается на ней, точно арбуз на блюде» [Там же. С. 336], красноватые лица людей в ресторане «напоминали арбузы, разрезанные пополам» [Т. 22. С. 385], у Хотяинцева череп как дыня, а лицо «перерезал» глубокий рот. Ресторан выглядит в романе «коробкой конфект», а площадь провинциального города — «огромное блюдо, наполненное салатом из овощей, зонтики и платья женщин очень напоминали куски свеклы, моркови, огурцов» [Там же. С. 596–597].

Есть и другой путь преобразования обычной реальности в авангардную: предметы органического мира в супрематическом космосе превращаются «в геометрические фигуры и тела, насыщенные светом и цветом» [7]. В «Жизни Клима Самгина» Горький явно тяготеет к знаковой образности — кубам, квадратам, окружностям. По улицам Москвы в дни Первой мировой войны медленно движутся два кубической формы чудовища (броневика) в кольце вооруженных людей. А когда Клим

с балкона наблюдает парижскую толпу, люди внизу кажутся ему «почти кубическими».

Нельзя не заметить геометрических черт и в горьковских портретах. Многие персонажи романа обладают сферической формой — это не обычные люди, а разного размера и консистенции шары. Существа-сферы перекачиваются, переходя из одного состояния в другое, контактируя с другими сферическими созданиями. «Сфера», «круг», «пузырь», «шар», «овал» — наиболее частые портретные характеристики в романе. У Варавки «овальные, как блюда для рыбы», ступни [Т. 21. С. 14], а лицо, «надутое, как воздушный пузырь», изнутри освещено красным огнем [Т. 22. С. 276]. Кругленький, коротенький Дронов похож на самовар. Когда Иван обрил голову, «красное лицо его опухло, раздулось, как пузырь» [Т. 23. С. 145]. Захар Бердников — тоже шарообразная фигура, и у него вместо лица «красноватый пузырь», который временами обращается в «бесформенный мягкий комок» [Т. 24. С. 369; 72]. У первого учителя Клима, Томила «под глазами вздуты синеватые пузыри, бритые щеки тоже пузырились» [Там же. С. 265]. И Степан Кутузов, по характеристике Макарова, — круг: «Макаров обеими руками очертил в воздухе круг. — Сферический человек. Как большой шар, — не возьмешь, не обнимешь» [Т. 23. С. 46]. Горький «округляет» не только значимых персонажей, но и тех, кто лишь однажды и ненадолго появляется в романе: случайная пышно одетая прохожая — «коричневый ком сгущенной скуки».

Часто отвлеченное «сфера» заменяется конкретным округлым образом: «тыква», «арбуз», «яблоко», «яйцо». У Неелова круглый, как арбуз, живот, хозяин кирпичного завода похож «на уродливую тыкву», лицо мецената Шемякина — «огромное румяное яблоко», Анюта стоит перед зеркалом «голая, точно куриное яйцо». В портретных характеристиках фигурируют также «бильярдный шар», «мяч», «самовар», «бутыль», «глобус», «бочка»: Максим Ряхин описывается как салоголовый человек с коротким туловищем на длинных, тонких ногах, с животом, как самовар. Безбедов похож «на бутылку, заткнутую круглой пробкой в форме головы» [Там же. С. 255], Томилин — на «бочку», кто-то из гостей Елены, «тощий, но с круглым, как глобус, брюшком» [Т. 24. С. 403], — на длинный, пузатый кувшин, а маленькая головка портье в гостинице блещит, «как бильярдный шар».

Когда речь идет о людях, состоящих на государственной службе, как правило, возникает образ мяча (не потому ли, что его всегда кто-то «футболит»?) Выпуклое, надутое лицо прокурора Тагильского — «как полушарие большого резинового мяча» [Там же. С. 45]. Солдаты кажутся Самгину «измятыми и пустыми, точно испорченные резиновые мячи» [Т. 22. С. 255]. Полицейские в изображении писателя — что-то среднее между каменными шарами и самоварами.

Изначальные геометрические формы, пишет Б. Гройс, позволяли авангардистам не дублировать внешнюю реальность, а заново создавать ее, так как эти формы, символизирующие чистую реальность, «не объективны в эмпирическом смысле и не субъективны в психологическом смысле» [9]. Благодаря этому сущность предмета и выходит за границы своего предметного поля.

В «Жизни Клима Самгина» мир на глазах теряет предметность. Люди и вещи тают в художественной реальности, как дым. «Разлагается» Диомидов, «исчезает в свете солнца» Иноков, «тает, сокращается, как тень», Лютов. Тагильский на допросе Безбедова временами «распухает и расплывается во мраке», а сам Безбедов, падая, расплывается по полу. В салоне Елены в дыму плавали «разнообразные физиономии, на которых светились мутноватые глаза» [Т. 24. С. 314]. Комната Алины – аквариум, «в голубоватой мгле которого шумно плескались бесформенные люди, (...) из зеркала выглядывали странные лица» [Т. 22. С. 652]. Петербуржцы с желтыми пятнами физиономий, как рыбы, плавают по городу, стараясь поскорее вынырнуть из глубокого канала. В Париже по улицам «скользят, точно в жидком жире», мелкие темные фигурки, а в идущем на фронт поезде сумрак «показывает» всех уродами.

Изображения людей под пером Горького расплываются, как на полотнах авангардистов: «ряса колыхалась, струилась, как будто намеренно лишая фигуру попа определенной, устойчивой формы» [Там же. С. 532], волосы на щеках Красина лежали гладко, бессильно, концами вниз, «на подбородке они соединялись в небольшой клин, и это придавало лицу странный вид: как будто всё оно стекало вниз» [Т. 24. С. 124]. В последнем описании совместились оба авангардных принципа – и геометризм (клин – тот же треугольник), и деконструктивизм (треугольник на глазах теряет свою четкую форму, стекает, растворяется). Горький создает динамический, а лучше сказать, кинематографический портрет в духе Пикассо, совмещая, как в кадре, в одном изображении несколько ракурсов одного лица: «Самгин видел перед собою голый череп, круглое лицо с маленькими глазами, оно (...) раскалывалось на ряд других лиц, а эти лица снова соединялись в жуткое одно» [Т. 22. С. 534]. При такой изобразительной технике черты лица нередко удваиваются: очки у Лидии «съехали почти на кончик носа, и казалось, что на лице ее две пары разноцветных глаз» [Т. 23. С. 304].

Разбив реальность на части, авангардисты собирают из этих осколков свой, новый мир. И та же художественная логика, что в супрематистских «Женщине на трамвайной остановке», «Женщине с ведрами», «Крестьянке», «Точильщике» и других картинах Малевича, угадывается в описаниях Горького: розовые пальцы сожительницы Томилина, подобные сосискам, «обладали силою магнита: стоит им протянуться

к сахарнице или молочнику, и вещи уже сами дрессированно подвигаются к мягким пальцам» [Т. 21. С. 393].

Подобно супрематистам, писатель иногда стирает у своих персонажей лица: в Государственной Думе, например, в основном заседают люди без лиц, горничная в белом похожа на мешок муки, а тюремный начальник — на «заигранную тряпичную куклу». И так же, как у Пикассо, Кандинского, Клее, в горьковском тексте визуально-образный статус приобретают литеры, знаки препинания, цифры. Когда люди из похоронного бюро выносили тело Лютова, «втроем они образовали букву Н». Зарубленный 9 января рабочий лежит на площади, раскинув ноги римской цифрой V. У Варавки «глаза узенькие, как два тире», у регента Корвина, «почти не разделенные тонкой чертой переносья», они «как цифра 8», у доктора Данадье уши «четкой формы цифры 9» (ср. у Маяковского: «и пухлые губы бантиком/ сложены в 88» [5. С. 99]). Знаковая образность имеет у Горького и более сложное применение, призвана прояснить назначение человека в мире. Для Лютова, к примеру, Самгин — это «двоеточие, за которым последует неизвестно что, но — что-то оригинальное» [Т. 21. С. 435].

В поэтике «Самгина» наблюдается даже нечто вроде игры шрифтами. Высоко ценя еретическое призвание сложившего с себя сан Егора Ипатьевского, Горький предпочитает называть его Дьяконом (с большой буквы). Когда в революционном штабе Самгин пробует рассказать руководителям восстания о расстрелянных на Арбатской площади, его резко обрывает Поярков: «Прекратите истерику! Какой там, к черту, дьякон?». Переход с прописной буквы на строчную исчерпывающе характеризует идейное противостояние героев и избавляет автора от необходимости комментировать интонационные перепады этого диалога. О смысловых возможностях шрифта у Горького можно судить и по определению, которое Дронов дает Тагильскому: «человек, напечатанный курсивом» [Т. 24. С. 219]. Ср. у Хлебникова: «Столетие правительства ученых, / Ты набрано косым набором, / Точно издание Кручёных» [10].

Горький-портретист играет и с перспективой. На одной из демонстраций в феврале 1917 взгляд героя останавливается на Родзянко: «Он был так велик, что Самгину показалось: человек этот на близком от него расстоянии, не помещается в глазах, точно колокольня» [Там же. С. 566]. Подобно кустодиевскому «Большевику», персонаж словно выходит за раму картины.

Почти все персонажи в романе портретированы дважды: в привычно реалистической манере и в авангардной. Как по рисунку, так и по колориту. «Рот ее был открыт и вместе с темными пятнами глаз показывал лицо разбитым» [Там же. С. 41], — так выглядит после смерти Лютова красавица Алина. Ср. у Маяковского: «Ямами двух могил вырылись в лице твоём глаза» [5. С. 206]. А на квартире Горького после

трагических событий Кровавого воскресенья Самгин видит такого Гапона: «темненькое, почти синее лицо» и большой нос, «сдвинутый влево, отчего одна половина лица казалась больше другой» [Т. 22. С. 566–567]. Писатель вообще любит изображать плоть в темно-синей гамме, примеров тому в романе нет числа: «синий череп», «синий шар головы», «голова с толстыми ушами синеватого цвета», «лиловые уши». Отметим также созвучный авангарду подчеркнутый антиэстетизм портретных деталей: «фиолетовые, цвета гниющего мяса» лицо и шея, «губы цвета сырого мяса», «синее лицо, похожее на созревший нарыв». У Ряхина фиолетовый язык, а в «туповатых глазах» поблескивает «что-то остренькое и как будто трехгранное, точно кончик циркуля» [Т. 23. С. 42]. Революционер Пимен Гусаров похож на «трамвай с зубами – клавишами гармошки». В этих портретах ко всему еще органическое соединяется с механическим. Да и некоторые другие персонажи романа выглядят так, словно сбылось предсказание Хлебникова: «город в таинственном браке и блюде / люди и вещи / зачинается нечто без имени / странное нечто, нечто странное / так как уходит человек и приходит нечто» [11].

Литература

1. *Коровашко А. В.* М. Горький и В. Шкловский // М. Горький и XX век. Н. Новгород, 1998. С. 228–234.
2. *Горький М.* Полн. собр. соч. Художественные произведения. В 25 т. М., 1974. Т. 22. С. 437. Далее указ. только том и стр.
3. *Якобсон Р.* О поколении, растратившем своих поэтов // Вопросы литературы. М., 1990. № 11–12. С. 87.
4. *Гирин Ю. Н.* Диалектика авангарда // Литературная классика в диалоге культур. М., 2008. Вып. 1. С. 119–147.
5. *Маяковский В.* Полн. собр. соч. В 13 томах. М., 1955. Т. I. С. 128–129.
6. *Бердяев Н.* Кризис искусства. М., 1918. С. 9.
7. *Раппапорт А. Г.* Утопия и авангард: портрет у Малевича и Филонова // Вопросы философии. М., 1991. № 11. С. 33–37.
8. *Хлебников В.* Неизданные произведения. М., 1940. С. 334.
9. *Гройс Б.* Русский авангард по обе стороны «Черного квадрата» // Вопросы философии. М., 1990. № 11. С. 70.
10. *Хлебников В.* Творения. М., 2015. С. 56.
11. *Хлебников В.* Собр. соч. В 6 т. М., 2000. Т. I. С. 208.

Продолжение следует

*Крымский федеральный университет
им. В.И. Вернадского*