



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 отстранения в поэтике горьковского романа – признаки, свидетельствующие о творческом родстве М. Горького с авангардом.

Ключевые слова: поэтика, авангард, отстранение, 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 «Жизни Клима Самгина» Горький отходит от привычной описательной манеры, вплотную подходит к сюрреализму: дома «прыгают, как клавиши рояля», в озере плавают листья – «ладони с обрубленными пальцами», звук окна – как начало зубной боли, могила отца напоминает Климу челюсть беззубой старухи, крыши крестьянских домов похожи на крышки гробов, окна фабрики скалятся, точно зубы. В городе, застроенном Варавкиными «казарменными домами», старые деревянные

* Окончание. См.: Русская речь. 2017. № 1.

«торчат, как настоящие, но гнилые зубы в ряду искусственных» [1. Т. 22. С. 494].

«Мы хотим, чтобы слово смело пошло за живописью», — писал Хлебников [2]. Как видим, Горький продвигался в том же направлении. И примечательно, что его авангардная поэтика ярче всего проявляется в портрете и пейзаже, которые у самих авангардистов особенно упрямо сопротивлялись супрематическим формам. Ландшафт и лицо «так и не удалось скрыть ни за урбанистическими декорациями, ни за супрематическими масками и костюмами» [3].

Но авангардное начало присутствует не только в описаниях, оно свойственно и психологическим характеристикам. Герой то чувствует себя тонкой длинной ниткой — «она запутанно протянута по земле, и чья-то невидимая рука туго завязывает на ней узлы» [Т. 23. С. 186], то «буйство мысли раскачивает его, как удары языка в медное тело колокола» [Т. 24. С. 55]. Ср. у Маяковского: «Я душу над пропастью натянул канатом» [4. С. 206], «Сердце — холодной железкою», «У церковки сердца занимается клирос» [Там же. С. 176; 180]. И наконец, самая эпатажная из футуристических медитаций Самгина: он чувствовал себя «пустой бутылкой, — в горлышко ее дует ветер, и она гудит: “О-у-у...”» [Т. 23. С. 55–56].

В авангардном изображении человек часто распадается, по выражению Ю.Н. Гирина, на «собственные отслоения-гетеронимы» [5]. Яркий пример этой тенденции у Горького — ночной кошмар Самгина с участием целого полчища его двойников и больной бред героя накануне девятого января, в котором тысячерукое тело, готовое двинуться к Зимнему дворцу, вдруг дробится на единицы, единицы размножаются на сотни себе подобных, а затем вновь образуют густейшую массу одинаковых фигур.

Массовидное тело, а именно так Горький неизменно рисует толпу, — излюбленный прием авангардной деперсонализации. Лишь только несколько человек в романе объединяются делом (любым!), они тут же становятся одним существом, как те трое, которые выносят из гостиничного номера тело Лютова. Скандалящие тут же Алина, Макаров, Иноков и Дуняша тоже соединяются в единый организм. «Бесформенное, безрукое тело» образуют участники радения. Сбиты в единое уродливое существо поклонники Диомидова-проповедника, у всех у них одинаково вытянуты длинные шеи и как будто нет рук. На конспиративном собрании, куда Самгин пришел послушать Гапона, рабочие сидят друг у друга на коленях, иногда по трое на двух стульях, образуя «настолько слитное целое, (...) что сквозь запотевшие очки Самгин видел на плечах некоторых по две головы» [Т. 22. С. 531]. Но стоит ему оглянуться, подвинуться, и картина тут же, как в калейдоскопе, меняется: огромный кочегар на голову возвышается над остальными рабочими, стоящими

вокруг него плечо к плечу. «Под эту голову становились десятки, сотни людей. Создавалось тысячерукое тело с одной головой» [Там же. С. 532]. Неизменным остается одно: масса во всех случаях имеет вид однолитного человека, вроде того, о котором мечтал Малевич, писавший: «Это будет наивысшей точкой сути мира, завершением в огромном “я” миллионов единиц, приобщение всего к образу “существа”, явившегося через коллективное единство» [6].

Герои Горького недаром предаются рассуждениям о том, что «масса — это вещество, из которого делаются герои, это материал» [Т. 24. С. 26]. Масса в романе и представлена своеобразной материей — не сразу поймешь, живой? мертвой? И той, и другой вместе. Публика в театре Омона — это нагие спины, плечи, руки, «обтянутые красноватой и желтой кожей». «На барьерах лож, рядом с коробками конфет, букетами цветов, лежали груди» [Т. 22. С. 340]. Ср. у Маяковского: «В ресторане было от электричества рыжо, / кресла облиты в дамскую мякоть» [4. С. 90]. Празднующий Пасху народ — сплошная поверхность голов, «лысых черепов, похожих на картофель, орехи, горошины»; на Дворцовой площади 9 января, как зерна на сковородке, подсакивают головы. Ср. у Маяковского: «Ругань металась от писка до писка, / и до-о-оо-лго / хихикала чья-то голова, / выдергиваясь из толпы, как старая редиска» [Там же. С. 57]).

Массу можно сбить в ком, «огромный темно-зеленый ком» из людей в студенческих мундирах, который «стискивают и медленно катят, толкают в широко открытую пасть манежа» солдаты на Моховой [Т. 22. С. 321]. Масса может завязываться в узлы («Узел из людей, образовавшийся в толпе, развязался (...)» [Там же. С. 549]), рваться на части: «От плоти демонстрантов отрывались, отскакивали отдельные куски (...)» [Т. 24. С. 550]. Плотность массы-материи, как и у Маяковского, измеряется в единицах: «ком» скатывается из «зеленых единиц», тело толпы дробится на единицы. Оторвавшиеся куски оказываются «фигурами», на смену им в массу вливаются «десятки» (те же единицы) новых людей. Масса прорисована у Горького не более определенно, чем у Филонова, Жегина и других представителей авангарда. Лишь в редких случаях «единицы» приобретают знакомый вид проповедника с тремя пальцами, Диомидова, грузчика, деревенского печника с тем, чтобы в следующий момент вновь стать неопределенными силуэтами.

Вся эта эпатирующая образность в «Жизни Клима Самгина» носит не случайный и далеко не декоративный характер. В ее основе, как и у авангардистов, лежит принцип остранения, цель которого, как писал Шкловский, — вывести вещь из автоматизма восприятия. Для этого нужно увидеть, а не «узнать» слово. В Шкловский определял остранение как загадку, которая представляет собой «рассказывание о предмете

словами, его определяющими и рисующими, но обычно при рассказывании о нем не применяющимися» [7].

Горький ценил возможность остранения и прибегал к нему вполне сознательно. «Действительность, видимая впервые, ощущается как фантастика, это ощущение очень важно сохранить», — писал он в феврале 1923 года Шкловскому по поводу книги Э. Триоле «На Таити» [8. Т. 14. С. 148]. А ей самой советовал отнестись к чужому «с тою же наивностью и тем же страхом, с каким отнесся бы туземец Таити к жизни европейца» [Там же. С. 190]. Читатель «требуется, чтоб о знакомом ему рассказали интересно, незнакомо» [Там же. Т. 15. С. 249], — напоминал Горький В. Нарбуту.

«Для художественного восприятия типична наша материальная незаинтересованность в нем», — констатировал Шкловский [9]. «Жизнь Клима Самгина» рассчитана на «материально заинтересованное» прочтение. Остраняющий образ у Горького не только максимально визуализирован, но и предельно акустически насыщен. В дни декабрьского восстания герой слышит удары пушек: то будто в оконное стекло подушкой, то будто хлопнуло полотнище ворот, закрытое порывом ветра, то будто на небо натянули кожу и били, как по барабану, огромным кулаком. Снаряды рвутся со звуком то лопающихся березовых почек, то лопающихся огромных протухших яиц, а «пули шелкают, как ложкой по лбу» [Т. 23. С. 94].

Неизвестное Горький объясняет через обыденное, хорошо знакомое представляет чем-то небывалым. Такая привычная для современников писателя картина, как священник, благословляющий паству, в «Жизни Клима Самгина» выглядит совершенно фантастически: «человек с горящей разноцветно головой осенил людей огненным крестом» [Т. 22. С. 329]. Про облачение архиерея автор, уточняя, говорит также: на его голове был «золотой пузырь». Горький обходится реалистическими средствами при описании разве что бытовой стороны жизни, но все сколько-нибудь значительные события изображаются неизменно остраненно.

Нелепо устроен прежде всего сам мир, в котором обитают герои. От лица разных персонажей автор не устает отмечать странности и неправильности в природе. Рассказывая о своем путешествии по югу, Лидия Варавка вспоминает: море — «большая, жидкая скука... чавкает, как миллион свиней», горы — «каменная скука... камни скрипят точно зубы» [Т. 21. С. 170], Кавказ — «адский пейзаж с черными фигурками недожаренных грешников» [Там же. С. 408]. Берег реки похож у Горького на голову свиньи, деревья содрогаются, как ноги паука. Так же непривычен и городской пейзаж: Москва — это пестро раскрашенный пряник, где колокольня Ивана Великого вонзается в небо, как огромный уродливый палец с медным ногтем, а символ Петербурга — Александровская

колонна – напоминает фабричную трубу, из которой вылетел и нелепо застыл в воздухе бронзовый ангел. И дважды ненормален провинциальный город, в котором падают дома: рушащаяся казарма, шевелясь жердями и тесинами, хватается строителей, как паук.

Необъяснимо-странными выглядят в романе вид и действия героев, народа, власти. О толпе, идущей приветствовать царя, сказано: «Миллионы селедок идут сплошною, слепую массой метать икру!» Этот образ художественно организует весь эпизод Ходынской катастрофы. Герои наблюдают с крыши место торжеств в подзорную трубу и видят колебания «икринок», поле кажется им смазанным толстым слоем икры, «в темной массе её, среди мелких, кругленьких зерен, кое-где светились белые, красные пятна, прожилки» [Там же. С. 467]. Самая бросающаяся в глаза деталь в картине покушения на губернатора – лошадь, идущая на трех ногах, а «вместо четвертой в снег упиралась толстая струя крови» [Т. 23. С. 169].

Странный вид имеет в изображении Горького и отдельный человек: у Диомидова сбившиеся на плечах рукава рубахи похожи на измятые крылья, его голова, разделенная прямым пробором, кажется Климу расколотой. Расчленять тело любит и художественный, и литературный авангард. Ср. у Хармса: «Где я потерял руку / она была, но отлетела / я в рукаве наблюдаю / скуку моего тела» [10].

Горький фиксирует все возможные нелепости в поведении, жестах, мимике окружающих: вот Безбедов внезапно прерывает свою речь, хлопнув губами, «точно откупорил бутылку»; вот Лидия ходит по комнате и касается вещей, «точно пробует: горячи они или холодны»; Любаша, теряя сознание, взмахивает руками, точно бросаясь в воду; какой-то велосипедист везет на плече ... свою большую бороду; лектор-доцент, дрыгая ляжками, отталкивает фалды фрака так, что «ягодицы его казались окрыленными»; зарубленный рабочий лежит перед Зимним в луже крови, словно пьет ее. Все эти детали, отпечатавшиеся в сознании Самгина, свидетельствуют о его совершенной незатронутости происходящим.

Остранение, кроме того, подчеркивает полную рассогласованность действий и потаенных чувств; истинные намерения человека особенно часто выдает шулерское обращение со словом. Некий деятель кадетской партии ораторствует, играя цепочкой часов, «а пальцами другой руки как бы соля воздух» [Т. 23. С. 306]; Попов, стоя перед Мариной, лепит «пальцами в руке различные фигуры, точно беседуя с глухонемой» [Т. 24. С. 57]; в окружном суде очередной интеллигент рассуждает о Гамсуне, почесывая под мышкой, «как бы вытаскивая медленные слова из бокового кармана» [Там же. С. 509].

Именно остранение на суггестивном уровне передает ощущение гибнущего мира, истерзанности определенного человеческого вида и его

готовности самоупраздниться. Лидия делает движение, как будто пытается «сложить плечо с плечом, закрыться, точно книга» [Т. 22. С. 149]; доктор Любомудров завязывает галстук с такой энергией, словно собрался «перервать горло себе» [Там же. С. 622]; голова Митрофанова вышвысается над столом, «точно отрезанная и уложенная на ладони» [Там же. С. 387]; Диомидов стоит, как удушенный, «опустив руки вдоль тела, склонив голову к плечу» [Т. 21. С. 405], в другой раз в этой же позе автор запечатлел Кумова.

Остранение позволяет Горькому создавать сложные концептуальные построения, не злоупотребляя публицистичностью и обличительными эпитетами. С этой точки зрения особенно выразителен эпизод патриотической демонстрации, участником которой в первые дни русско-японской войны стал Самгин. Клим испытал подобие шока, увидев, «что люди впереди его становятся карликами. Не сразу можно было понять, что они падают на колени, падали они так быстро, как будто невидимая сила подламывала им ноги» [Т. 22. С. 487]. «Игрушечно маленькой» выглядит и вознесенная над тысячеглавой карликовой толпой царская чета на балконе дворца. Картина эта подкрепляется далее идиллическим пейзажем: белое поле, маленькие лошадки, мужички в тулупах — «всё было игрушечно мелкое и приятное глазам» [Т. 23. С. 124]. Такой видит Россию герой, который, как все, опускался на колени и тоже становился карликом. «Царь карликовых людей, царь моральных карликов» — эта характеристика в романе относится не только к «маленькому голубому офицеру», но и к несбывшейся мечте Серебряного века о сверхчеловеке, которой Горький и футуристы были одинаково преданы. При этом чисто оценочное, на первый взгляд, определение по адресу не оправдавшего надежд интеллигента — «мастер мелких мыслей» — на поверку оказывается частью емкого гротескного образа.

Остраняющая поэтика Горького в «Жизни Клима Самгина» заставляет вспомнить принцип, сформулированный А. Кручёных и В. Хлебниковым: «чтоб писалось туго и читалось туго — неудобнее смазанных сапог или грузовика в гостинной» [11]. Но если авангардист, которому важно остаться непонятым, таким образом возводит стену между собой и читателем, то у Горького совсем другая цель. Остранение позволяет ему показать, как слабо защищен человек от природного и социального хаоса, от хаоса в самом себе.

Отношение Горького к авангарду было сложным. Поддержав футуристов в начале их деятельности, он и позже одобрительно отзывался о некоторых из них, но чаще был настроен к авангарду критически. Однако, не принимая авангард «сознательно», Горький-художник, без сомнения, выходил на авангардные рубежи. И поскольку он не создавал, а как бы случайно открыл в реальности «параллельный» мир, то и не старался отделить их друг от друга. Отталкиваясь от смежной художественной

традиции, «классический» авангард обычно опирается на отдаленную, чаще всего барочную. В «Жизни Клима Самгина» она тоже присутствует [12, 13], но авангардное начало взаимодействует здесь и с реалистическим, а потому не сразу бросается в глаза.

Новое качество накапливалось у Горького исподволь. У писателя и раньше встречались персонажи со звериными повадками и обликами. Горький и раньше прибегал к остранению. И в этом нет ничего удивительного: остранение не противопоказано реализму (в конце концов своим открытием Шкловский обязан Толстому). Но соотношение, взаимосвязь этих приемов, их смысловая нагрузка у «нового Горького» принципиально иные, чем у Горького старого. В «Жизни Клима Самгина» остранение не просто взаимодействует, а конкурирует с реалистической условностью, дополняет иносказание и как поэтологический принцип играет исключительно важную, едва ли не определяющую роль в организации романного целого.

Литература

1. *Горький М.* Полн. собр. соч. Художественные произведения. В 25 т. М., 1974. Далее указ. только том и стр..
2. *Хлебников В.* Неизданные произведения. М., 1940. С. 334.
3. *Раппапорт А.Г.* Утопия и авангард: портрет у Малевича и Филонова // Вопросы философии. М., 1991. № 11. С. 33–37.
4. *Маяковский В.* Полн. собр. соч. В 13 т. М., 1955. Т. 1.
5. *Гирин Ю.Н.* Диалектика авангарда // Литературная классика в диалоге культур. М., 2008. Вып. 1. С. 119–147.
6. Альманах Уновис. М., 2003. № 1. С. 66.
7. *Шкловский В.* О теории прозы. М., 1983. С. 18–19.
8. *Горький М.* Полн. собр. соч. Письма. В 24 т. М., 2009.
9. *Шкловский В.* Гамбургский счет. М., 1990. С. 39.
10. Век Даниила Хармса. М., 2009. С. 210–211.
11. Русский футуризм: Теория. Практика. Критика. Воспоминания. М., 1999. С. 46.
12. *Борисова Л.М.* Иносказание в романе М. Горького «Жизнь Клима Самгина» // Русская речь. 2014. № 1.
13. *Борисова Л.М.* «Двоеточие», «колокол», «нить», или Клим Самгин как аллегория // Вопросы литературы. 2015. № 2.

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