



М. НИКЁ

Экфрасис в «Жизни Клима Самгина» М. Горького*

Экфрасис, т.е. словесное описание картин в художественном произведении¹, занимает значительное место в «Жизни Клима Самгина». Как и Горький, Клим посещает музеи в Москве, Дрездене, Берлине и Париже. Его эстетические вкусы близки к вкусам самого Горького: «новому» или «декадентскому» искусству он предпочитает искусство, которое сразу понятно, а натуралистическому искусству — такое искусство, которое приукрашивает действительность:

«Останавливаясь на секунды перед изображениями тела женщины, он думал о Марине [Зотовой]: “Она — красивее”».

О Марине думалось почему-то неприязненно, может быть, было досадно, что в этом случае искусство не возвышается над действительностью. В пейзаже оно почти всегда выше природы» (XXIV, с. 13).

Экфрасис раскрывает мировоззрение действующих лиц романа и их создателя. В искусстве Горький ценил «образ, идею, дух. Ему были чужды только эстетические и чисто живописные упражнения»². В музеях Самгин обычно читал картины «как книги», «и сам видел, что это обесцвечивает их» (XXIV, с. 13). Поэтому, возможно, все виды экфрасиса, которые встречаются в романе сводятся к двум литературным тропам, — к *сравнению* и *символу*.

* Впервые: Максим Горький — художник: проблемы, итоги и перспективы изучения. Горьковские чтения — 2000: Мат-лы Международной конференции. Н. Новгород: НГГУ, 2002. Сокращенный вариант доклада, прочитанного на конференции «Экфрасис в русской литературе», организованной проф. Л. Геллером в ун-те г. Лозанна 5–7 ноября 1998 г.

¹ См.: Геллер Л. На подступах к жанру экфрасиса. Русский фон для нерусских картин (и наоборот) // Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 44. 1997. С. 151–171.

² Корин П. Мои встречи с А. М. Горьким // М. Горький в воспоминаниях современников. М., 1981. Т. 2. С. 350.

В большинстве случаев экфрасисом-сравнением является *сравнение с иконой* (см.: XXI, с. 391, 393; XXII, с. 214, 273, 423; XXIV, с. 388). Недаром Горький работал в иконописной мастерской в Нижнем Новгороде в 1882–1885 гг. Во всех этих сравнениях экфрасис как таковой, т.е. в виде описания, — нулевой: подразумевается, что читатель знает эти иконы или Мадонну немецкого художника (XXII, с. 44), и сам перенесет их отличительные черты на персонажей романа.

Второй главный тип экфрасиса, *экфрасис-символ*, представлен подробным описанием картин Босха и живописцев-символистов. В первом случае (XXIV, с. 13–14) дается сводный экфрасис картин Босха: можно узнать «Искушение святого Антония», «Гротескные фигуры» (которые не находятся в Берлинском музее), и другие. Так как Самгин не знал этого художника (что мало правдоподобно), получается экфрасис-остранение, который усиливает впечатление абсурдности: смысла нет, есть только хаос, нелепости, «кошмар». Босх становится для Самгина моделью, зеркалом окружающего его мира (XXIV, с. 20). Живопись проецируется на действительность и служит ключом для ее познания (XXIV, с. 565; ср.: XXIV, с. 87; XXII, с. 340). Сам Самгин, со своей раздвоенностью, своими двойниками, расколотый в одном кошмаре на десятки Самгиных (XXIV, с. 20; XXIII, с. 139), является фигурой из мира Босха. Интересно отметить, что когда он рисует (это случается только раз в романе), он сам этого не зная, рисует в духе Босха (XXIII, с. 339–340).

Вторую группу символических картин составляют картины прерафаэлитов и художников-декадентов. После давки на Ходынском поле, где Самгин видел «толстый, плотно спрессованный слой человеческой икры», «перед глазами его вставал подарок Нехаевой — репродукция с картины Рошграсса³. «Погоня за счастьем»: густая толпа людей всех сословий, сбивая друг друга с ног, бежит с горы на край пропасти. Унизительно и страшно катиться темненькой, безличной икринкой⁴ по общей для всех дороге к неустранимой гибели» (XXII, с. 114). Антиутопическая картина соответствует скептицизму Самгина. Та же самая картина была описана по-другому за 30 лет до романа в нехудожественном тексте. В романе Горький дал не столько описание, сколько интерпретацию картины, ее главный символический смысл. Он как бы переписал ее: экфрасис раскрывает не столько картину, сколько того, кто созерцает ее.

Символические картины висят и в комнате Варвары. Они служат психологическим портретом женщины. Речь идет о картине Беклина

³ Жорж Рошграсс (1859–1934) — французский художник.

⁴ Ср.: *Белый А.* Петербург: «...так был выкинут он <А. Дудкин> на Невский проспект; там икринкой вдавился он в чернотой текущую гущу» («Невский проспект»).

«Игра волн» и о картине Франца фон Штука «Грех» («нагое тело дородной женщины обвивал толстый змей, положив на плечо ее свою тупую и глупую голову» — XXII, с. 134–135). Второй раз эта картина появляется в комнате Дронова: «...на стене большая репродукция с картины Франца Штука “Грех” — голая женщина, с грубым лицом, в объятиях змеи, толстой, как водосточная труба, голова змеи — на плече женщины» (XXIV, с. 188). Оба раза эта картина описана через взгляд Самгина, но второй раз женщина наделена отрицательным признаком (грубое лицо), которого не было в первом описании, когда картина висела в комнате любимой девушки. К тому же прилагательное «нагой», употребленное в первом описании, имеет, по сравнению с «голым», «несколько приподнятый характер»⁵.

Здесь отчетливо выступает зеркальная функция живописи. Мотив отражения в зеркале — один из самых частых и своеобразных в «Жизни Клима Самгина», который содержит очень много «*mise en abyme*», т.е. удвоение сюжета или мотива в самом романе, как во внутреннем зеркале. Самгин «жил среди людей, как между зеркал, каждый человек отражал в себе его, Самгина, и в то же время хорошо показывал ему свои недостатки» (XXII, с. 114). Как и в живописи, мотив зеркала связан с вопросом о действительности и ее отображении, но в обратном порядке: зеркало отображает объективное, а не желаемое изображение, оно разоблачает Самгина, срывая с него маску, показывая его бессилие. После сцены радения (XXIII, с. 390–391) Самгин видит Марину в зеркале (отражение женщины в зеркале — традиционный сюжет в живописи) и она описана как картина с помощью красочных и физических эпитетов: каштановый, серенький, янтарный; круглый, высокий, плоский. Получается экфрасис с живой картины, обратный экфрасис. Такой прием встречается в портретах разных персонажей. В описаниях Лидии, например, преобладают красочные определения, и можно заметить постепенное выцветание Лидии по мере того, как она переходит в «реакционный» лагерь.

Самым подробным экфрасисом является описание символического триптиха в конце второй части романа. Триптих изображает, скорее воссоздает, три этапа человеческого развития — «Мир до человека», «Мир в плену человека» и победу Разума. Автор этого триптиха не назван и не раскрыт ни в историко-литературном комментарии И. Вайнберга⁶, ни в примечаниях к «Полному собранию сочинений». Можно подумать, что этот триптих — плод фантазии самого Горького, на основе общей символистской живописи. На самом деле

⁵ Словарь синонимов русского языка: в 2 т. / Под ред. А. Евгеньевой Л., 1970.

⁶ Вайнберг И. «Жизнь Клима Самгина» М. Горького. М., 1971.

эти философские картины напоминают творчество Чюрлёниса, который написал несколько триптихов и дал изображение Мысли или Сознания. Его цикл «Сотворение мира» (1906) или «Соната звезд Анданте» (для первой части триптиха) больше всего похожи на произведение неизвестного художника. В романе Горький дает полувымышленный экфрасис, через который он выражает свои задушевные философские мысли.

Как поклонник Фауста (вначале было деяние, а не логос), Горький-богоборец чтит разум, но разум, органически слитый с волей: это психофизическая энергия, синтез духа, воли и разума, который невозможен для мертвого разума Самгина, но который способен сотворить чудеса, как в «Исповеди» или в эпоху пятилеток. Олицетворение голого разума Сатаны мы найдем у хлыстовки Марины, в уста которой Горький вкладывает гностические рассуждения⁷.

«— Вы, интеллигенты, в статистику уверовали: счет, мера, вес! Это все равно, как поклониться бесенятам, забыв о Сатане... — Кто же Сатана?»

— Разум, конечно» (XXIII, с. 197; см.: XXIII, с. 239)⁸.

В течение всего романа Самгин находится в плену рассудочной «системы фраз», и поэтому Марина Зотова, олицетворяющая народную культуру и революцию духа, не достается ему.

Описание символического триптиха дает Варвара, т.е. неположительный персонаж. Но если заглянуть в тома вариантов, то обнаруживаем, что первоначально то же самое описание давалось большевиком Кутузовым⁹. Эта смена носителя экфрасиса подтверждает композиционный принцип Горького в романе: его мысли распределены между всеми персонажами, независимо от их степени «положительности», как это видно с образом Марины, которая является как бы рупором философии Горького, несмотря на то что она сектантка-хлыстовка¹⁰.

⁷ См.: *Нике М.* К вопросу о хлыстовстве Марины Зотовой из «Жизни Клима Самгина» // Максим Горький и XX век. Горьковские чтения — 1997. Н. Новгород, 1998. С. 54–59.

⁸ В автобиографическом рассказе «Сторож» (1923) Горький признается: «Я страдал тогда “фанатизмом знания”, меня пленил и вел за собой “фанатик знания” — Сатана» (XVI, с. 147). О философии Горького см.: *Агурский М.* Великий еретик (Горький как религиозный мыслитель) // Вопросы философии. 1991. № 8. С. 54–74.

⁹ *Горький М.* Полн. собр. соч. Варианты к художественным произведениям. М., 1979. Т. 8 (1). С. 667–669.

¹⁰ «Подлинным героем “Жизни Клима Самгина” является не слабый интеллигент, а хлыстовская богородица. Для того, кто дочитал роман до его третьего тома, антибиография Клина Самгина вдруг превращается в агиографию Марины Зотовой» (*Эткинд А.* Хлыст. Секты, литература и революция. М., 1988. С. 496).

Во-вторых, переход от описания картин из уст Кутузова в уста Варвары означает некоторую дистанцию по отношению к его философии: разум сам по себе не достаточен для Горького, который мечтал о «третьем инстинкте», об «инстинкте познания» после инстинкта голода и инстинкта любви¹¹. Образ гипертрофированной головы, оторванной от тела человека (в третьей картине) уже встречался в «Несвоевременных мыслях» («Новая жизнь». 16 (3) марта 1918 г.) как образ расчлененной интеллигенции¹².

Как видно из анализа, в «Жизни Клима Самгина» экфрасис является компонентом сюжета. Живопись — не декорация, не предмет обстановки, а зеркало души персонажей или мыслей автора. Экфрасис — одно из многочисленных зеркал романа.

Экфрасис тесно связан и с художественной манерой Горького. Нет существенной разницы между описанием картины и описанием сюжетной сцены. Черновики Горького показывают стремление писателя вместо рассказа о событиях дать непосредственно изображение событий. Роман тяготеет к экфрасису, т.е. к двойному мимезису, к изображению словами пластического изображения. Ведь Самгин — наблюдатель, который смотрит на мир как на спектакль или на картину (XXIV, с. 100, 82).



¹¹ Письмо Горького С. Григорьеву от 15 марта 1926 // Лит. наследство. М., 1963. Т. 70. С. 135.

¹² У Платонова тот же самый образ символизирует мертвую идеологию, оторванную от жизни. Это сюжет картины, которая висит в комнате Веры в начале повести «Джан». Голова человека-Прометейя отсохла. То же видит платоновский усомнившийся Макар во сне. В тридцатые годы значение разума, способного вести человечество к гибели, актуально. И знаменательно, что Платонов и Горький прибегают к экфрасису для постановки проблемы.