



В. С. ВОРОНИН

Фантазия и абсурд хронологического сдвига в «Жизни Клим Самгина»*

Как известно, между третьей и четвертой частью прощального горьковского романа существует хронологический сдвиг. Четвертая часть «начинается по времени действия с лета 1906 года, в то время как третья часть кончается событиями лета 1907 или даже 1908 года. Объясняется это тем, что автор предполагал переработать третью часть, перенеся в нее часть материала из четвертой» (XXIV, с. 579). Однако сдвигов относительно реального времени и в третьей, и в четвертой части горьковского повествования более чем достаточно.

Так, в третьей части, прибывшая из Петербурга Марина сообщает Климу новости апреля-мая 1906 года, а сразу же после свидания с нею Клим встречается с Безбедовым, которого «вот сейчас Муромская загоняла в союз Михаила Архангела» (XXIII, с. 252), возникший только в 1908 году после раскола черносотенной организации «Союз русского народа»¹. Далее во внешней исторической канве — снова события 1906 года, связанные с резкой реакцией партии кадетов на декрет о роспуске думы. В начале четвертой части к самоубийству неприкаянного купца Лютова в августе 1906 года добавляется реальная история о тройном самоубийстве, имевшем место в октябре 1910 года.

Вряд ли здесь можно обойтись ссылками на забывчивость или творческий цейтнот писателя. Объяснить все хронологические сдвиги предполагавшейся переработкой попросту невозможно. Свобода художественного воображения? Да, конечно! Мешает только подзаголовок произведения «Сорок лет», нацеленный на соответствие реального

* Впервые: Творчество Максима Горького в социокультурном контексте эпохи. Горьковские чтения — 2004: Мат-лы Международной конференции. Н. Новгород: ННГУ, 2006. С. 386–394.

¹ По данным реального комментария к «Жизни Клим Самгина» — это 1907 г. (см.: XXV, с. 409). В ряде изданий назван 1908 г. (см.: Большой энциклопедический словарь. М., 2001. С. 1133).

и художественного времени. Но, сохранив это соответствие в общем и целом, в некоторых частностях Горький отступил от данного принципа. Скорее всего, перед нами художественно намеренная ахроникальность, должна быть замеченной, с тем чтобы передача турбулентности временного потока, схватывающая в единое целое прошлое, настоящее и будущее, стала более явственной.

Общеизвестно, какое значение придавал Горький концам, которые дает романисту сама история. В этом смысле и неоконченность последнего романа и хронологический разрыв, слом художественного бытия художественно значимы. Эта незавершенность, половинчатость, разрыв последовательности и постепенности, локальные несоответствия художественного и реального превращаются в правду о течении российской истории в прошлом и будущем. Горький «запечатлел время, когда торжествуют законы хаоса, разбалансированности, распада прежней системы»². В проекции на реальность художественное целое приобретает черты абсурдного мира, где действуют персонажи, затерянные во времени и в пространстве. Их поведение и поступки можно описать в рамках взаимодействия фантазии и абсурда. Под первой мы понимаем не соотносимую с реальностью трансформацию художественных образов, происходящую по следующим правилам: сращивание признаков различных объектов; умножение и разделение объектов; превращение части в целое, признака в объект и обратно; установление не существующей реально взаимосвязи между объектами; возникновение и исчезновение объекта. Абсурд мы берем в предельно широком понимании как нарушение правил логики и выделяем соответственно этому такие его виды: нетождественность, противоречивость, наличие исключенного третьего, отсутствие достаточных оснований³.

В рамках рассматриваемой системы взаимодействия абсурда и фантазии мы выделим сцепление и смежность вышеназванных операций. Нас будет интересовать, какой способ фантазии сцепляется с тем или иным видом абсурда в период, наступивший после разгрома московского восстания, и в особенности отрезок хронологического разлома с 1906 по 1908 год, запечатленный автором дважды, начиная с лета 1906 года, в конце третьей и в начале четвертой частей романа.

² Киселева Л. Ф. О двух ипостасях историзма в художественном мире М. Горького // Горьковские чтения — 1995. Н. Новгород, 1996. С. 56.

³ Более подробно об операциональном использовании категорий фантазии и абсурда в литературоведческом анализе см.: Воронин В. С. Законы фантазии и абсурда в художественном тексте. Волгоград, 1999; Взаимодействие фантазии и абсурда в русской литературе первой трети XX века: символисты, Д. Хармс, М. Горький. Волгоград, 2003.

Разумеется, общественное движение не изобразишь без умножения вещей, событий и персонажей. Но есть и намеренное, художественное умножение. Скажем, такому герою, как Клим Иванович Самгин вполне хватило бы и одной баррикады. Но его дом оказался между двух баррикад. Горький великолепно показал, что революция вовлекает в свое движение посторонних и даже враждебно относящихся к ней людей. Обыватели помогают обустроить баррикаду, а Самгин выступает в качестве связного. Исчезновение баррикад приводит к тому, что между людьми возникают невидимые «стены отчуждения» (XXIII, с. 105).

В день, когда поджигают баррикады, Варвара — супруга Клим Самгина — пытается ознакомить мужа с мудростью, которую она почерпнула из уст Прейса и Тагильского. Фраза Прейса о благодарности «власти за то, что она штыками охраняет нас от ярости народной» (XXIII, с. 95), имеющая источником статью М. О. Гершензона из сборника «Вехи», начинает опровергаться сразу же после ее сообщения. «Охранники» кричат обывателям, чтобы они закрывали двери и окна, обещая в противном случае открыть огонь. Оценку «охране» немедленно дает и сама Варвара, когда ее обыскали и ограбили: «Мерзавцы! И это — защитники!» (XXIII, с. 104). Ограбили ее солдаты, но у них тут же отнимают добычу казаки («грабь награбленное»). Эта объективная противоречивость «защитников» оказывается сцепленной со сращиванием признаков животного и человека: «Тяжелыми прыжками подскакал рыжий конь и, еще более оскалив зубы, заржал: “Эт-то что за ракальи? Кто командует?”» (XXIII, с. 104).

В провинции Клим Самгин видит, что не ярость народная, а пьяный разгул господ усмирителей всего опаснее. Мнение Тагильского о торжестве социальной справедливости как «начале духовной гибели» (источником комментариев называет работу Н. А. Бердяева) трудно проверить, ибо такого «торжества» не видно ни в романе, ни в реальности, прошлой или настоящей. Но косвенное опровержение этого в романе, конечно же, присутствует. Борцы за социальную справедливость в романе, как правило, не испытывают острых душевных кризисов, а если и гибнут, то физически. Да и сам Тагильский своей последующей жизнью косвенно опровергает высказанное им мнение. Душевный разлад испытывает он, защищая несправедливость, а до духовного возрождения поднимается в борьбе за справедливость накануне своей физической гибели. Последний из трех изреченных афоризмов звучит так: «Начало и конец жизни — в личности, а так как личность неповторима — история не повторяется» (XXIII, с. 95).

Этот вопрос, относящийся к философии истории, тоже не остается без ответа в романе. Личность, дела ее и поступки вполне повторяемы. Горький сейчас же начинает строить серию повторяющихся

лиц и событий. Восстание потерпело поражение. На вопрос Клима, «что же теперь будет делать партия», Гогин отвечает: «То же самое, конечно...» (XXIII, с. 112–113). В данный момент Гогин революционер. Ну, а Клим-то? Он уезжает из Москвы в Русьгород (название несет определенный символический смысл) с последним поручением от революционеров. Итак, все повторяется, но повторение носит абсурдный характер с намеком на фантастический успех.

Накануне отъезда Самгин думает о миллионах послушных людей, лишенных индивидуального своеобразия и историческая ценность которых исчерпывается их подчинением силе. В дальнейшем повествовании умножение подобий станет играть роль повторяющейся истории. Претендующий на своеобразие Самгин отметит, что «почти каждая его мысль имеет свою тень, свое эхо, но и та, и другое как будто враждебны ему» (XXIII, с. 138). Часть превращается в самостоятельный объект, враждебный целому. Удвоение компенсируется тем, что двойственная мысль не подчинена своему хозяину. О каком же подчинении людей всякой силе можно говорить, когда даже мысль ускользает от своего носителя? Попав в Русьгород, Самгин столкнется со многими своими знакомыми, которые все, как нарочно, собрались в этом же городе. Но это умножение компенсируется тем, что некоторые из них резко поменяют свои социальные роли, выступят в другом качестве. Некрасивая, умирающая Нехаева оживет, выскочит замуж за богатого американца, сектантку и предпринимателя совместит в себе Марина.

Поединок фантазии (умножения объектов) и абсурда (типа нетождественности и противоречия) продолжается и в знаменитом сне главного героя. Здесь вначале возникает один двойник, мешающий идти Климу по дороге. Но он двойник и не двойник. Он должен иметь хоть какой-то вес, но не имеет его. Самгин поднимает и бросает двойника. Но исчезновение объекта тут же компенсируется возникновением других. Из разбитого на куски вокруг героя «размножились десятки фигур, совершенно подобных ему» (XXIII, с. 139). Происходит и удвоение Солнца. Но второе солнце лишено лучей и похоже на «жерло печи». К этому второму солнцу и гонят Клима двойники. Итак, все повторяется, но повторяется по-другому. Недаром, очнувшись от этого сна, Самгин чувствует реальную усталость от борьбы и беготни со своими двойниками.

Именно в третьей части Самгин неизвестно почему обращается к вопросу к статуе императора Александра Второго и пугается самого себя, пугается наличию в себе таких поступков и черт, которые ему не свойственны. Эта утрата тождественности с самим собой, сдвиг в сторону от себя связано с умножением двойников героя и раздвоением сознания. Отметим, что в это время Самгин оказывается и внешне чрезвычайно многоликим. В глазах окружающих его людей Самгин

строитель баррикад, организатор сопротивления рабочих. Марина находит в нем сходство с Глебом Успенским, едва не принимает его за одного из организаторов убийства губернатора в Русьгороде. Внешняя маска протестанта и революционера активно влияет на мироощущение Клим. Инерция недовольства окружающим приводит его к выводу, что революция продолжается и «не может быть кончена, пока не перестанут пытаться» (XXIII, с. 150) его я. А с концом революции Самгин согласился еще в Москве. И опять-таки в этом случае индивидуалист Самгин относит себя к одному из тысяч и тысяч, возмущающихся именно таким образом. Внешне он причисляет себя к определенному единству, а внутренне ощущает свою разносооставленность из многих людей, ссорящихся между собой и следящих друг за другом.

Разносооставленность проходит и на уровне внешнего движения. Уже мало что связывает его с подругой детства и юности Лидией Варавкой. Можно и не ходить, и, поднимаясь к ней в комнату, герой переживает резкую противоречивость действительного и кажущегося: ему кажется, что он идет не вверх, а вниз. Направляясь в гости, он как бы уже уходит обратно. И эта кажимость не обманула. Во время разговора возникает ощущение возможности ссоры с хозяйкой. Именно здесь похожесть собственного отражения на облик Глеба Успенского вызывает у героя «угрюмую мысль»: «Среди таких людей легко сойти с ума» (XXIII, с. 182). Достается и здравому смыслу. Наблюдая людей, спешащих на панихиду по губернатору, Клим вспоминает слова здравомыслящего и уже убитого провокатора Митрофанова об оживлении людей убийством. Нормальная реакция, выраженная в народном поверье, что встреча с покойником — к несчастью, обращена здесь в свою противоположность. Необычность, «вывихнутость» самого исторического времени постоянно подчеркивают и другие персонажи романа. Друг детства Дронов, ставший к этому моменту заместителем редактора в «Нашем слове», сообщает Климу, что по отношению к революции действует не двоичная логика принятия решений, а троичная: «Одни командуют: раздувай огонь, другие — гаси его! А третьи предлагают гасить огонь соломой...» (XXIII, с. 158).

Самгин еще раз вернется в Москву и снова повторит путешествие в Русьгород. Это удвоение приведет к противоречивости временного порядка: «У него сложилось такое впечатление, как будто поезд возвращает его в далекое прошлое, к спорам отца, Варавки и суровой Марьи Романовны» (XXIII, с. 212). Мысли о самоубийстве и сумасшествии, как конечных станциях личного бытия, мелькают у Самгина в этот период жизни. А перед тем, как увидеть Марину в роли кормилицы хлыстовского корабля, он пространственно попадает в детство, во двор, «засоренный битыми бутылками», напоминающий «полуразрушенный дом» его бабушки (XXIII, с. 380).

Когда же Самгин после просмотра радения пробирается домой, то ощущает себя «маленьким, плоским, серым». Герой как бы пережил «заражение» смертью. Он ловит на костюме «какие-то невидимые соринки, потом, вспомнив, что, по народному поверью, так «обирают» себя люди перед смертью, глубоко сунул руки в карманы брюк, — от этого стало неловко идти, точно он связал себя» (XXIII, с. 393–394). Это готовит нас к временному разлому, к странной забывчивости Клима. Память ведет к смерти (здесь можно вспомнить, что, пережив Кровавое воскресение, Самгин решил, что жить с этим в памяти нельзя), беспомощность к потере свободы.

Некоторые герои в промежуток временного разрыва как бы приобретают своих двойников, а другие (это касается Лютова, Марины и Безбедова) даже оказываются «живыми убитыми». Сопоставим некоторых персонажей лета 1906 года в третьей и четвертой части. Летом 1906 года, слушая рассказы русского парижанина Турчанинова, и Марина, и Самгин не прочь побывать в Париже, но там-то они и окажутся в четвертой части в это же время. За полгода провинциальной жизни герой «стал воспринимать факты политической жизни очень странно: ему казалось, что все, о чем пишут газеты, совершается уже в прошлом» (XXIII, с. 253). В буквальном понимании это не кажимость, а реальность. Ведь газеты пишут о том, что уже было. Однако Самгин переводит все случившееся в разряд фактов, не имеющих отношения к настоящему. Тем самым время не рассматривается персонажем как непрерывный континуум, как процесс. Постоянный собеседник Клима в третьей части, Валентин Безбедов пышет здоровьем, но реакция на политическую новость делает его больным: «Безбедов побагровел, лицо его вспухло, белые глаза свирепо выкатились» (XXIII, с. 259). Он захлебывается словами, точно так же, как больной Долганов в четвертой части, сообщивший Климу Самгину о взрыве дачи Столыпина: «Он говорил, говорил, а глаза его разгорались все жарче, все лихорадочней» (XXIV, с. 17). И Долганова, и Безбедова в скором будущем ожидает смерть. И в третьей части, вероятно, стрелял Безбедов в трактирщика Блинова, и обвиненный в убийстве Марины в четвертой части, и там и тут обдумывал возможность выступления Клима Ивановича в качестве своего защитника на суде. В обоих случаях эта возможность не реализовалась, и оба выстрела подведены под сильное сомнение. Но в четвертой части перед нами другое повторение. Более кровавое и символическое, если учесть, что на капитал Марины посягают люди, связанные с интересами как английских, так и немецких капиталистов.

Поводом для отъезда Клима Самгина за границу послужило раздвоение героя по отношению к кормилице хлыстовского корабля Марине Зотовой: «Через несколько дней он совершенно определенно знал: он

отталкивается от нее, потому что она все сильнее притягивает его...» (XXIII, с. 397). По времени четвертой части Марина в это время мертва, и мы видели, что Клим после радения страшится быть похожим на людей, к которым приблизилась смерть. Мы наблюдаем здесь, как и на протяжении всей третьей части, что в отношениях этих героев силы притяжения порождают силы отталкивания и обратно.

В решающий момент интимной встречи Клим и Марины Горький показывает раздвоение обоих героев. После радения Клим застаёт Марину нагой перед зеркалом, он видит еще и «зеркальную» Марину, и свое отражение, и несопоставимость двух фигур мешает им обоим. Марина находит выход в том, что, «закрыв лицо ладонями, она странно качнула головою, бросилась на тахту и крикнула пьяным голосом, топая голыми ногами: «Ох, да иди, что ли!..» (XXIII, с. 391). Разумеется, это «иди» неоднозначно и включает в себя оба противоположных направления. Исключенное третье для Зотовой — это слитые противоположности. Исключенное третье для Самгина — это нечто отличное от обеих полярных противоположностей. Поэтому он и выходит от Марины, продолжая смотреть на нее и двигаясь вперед пятками.

Притяжение-отталкивание, связанное с этой женщиной, выбрасывает Клим Ивановича за границу. В плоском воображаемом мире героя живет мечта: «переехав границу, закрыть за собою дверь так плотно, чтоб можно было хоть на краткое время не слышать утомительный шум отечества и даже забыть о нем» (XXIV, с. 8). Граница выступает здесь объектом двумерного упрощенного и уплощенного пространства: достаточно только плотно прикрыть дверь, и ничто не пройдет через нее. В мечтах Самгин делает Россию изолированной частью мира. Но в действительности происходит обратное. Россия, как его часть, превращается в целое. Исторический хронотоп трехмерен, и Берлин встречает Клим забастовкой носильщиков, мещанско-политической болтовней хозяйки пансиона и даже серым дождем, хорошо знакомым по Петербургу. Замкнутая петля времени дополняется пространственной.

Герой будто бы никуда и не уезжал. И даже мир музеев и картин не создает впечатления отъезда. Напротив, в двумерном мире картин Иеронима Босха и происходит изначальное покушение на целостность мира. Перед фантастическими картинами Босха Самгин испытывает острое «желание повторить работу художника» (XXIV, с. 13 — курсив мой. — В. В.). Разумеется, не в живописных полотнах, но в мысли. И мысли Самгина предваряют сообщение тяжело больного Долганова: «Взорвали дачу Столыпина. Уцелел. Народу *перекрошили* человек два дцать. Знакомая одна — Любимова — попала...» (XXIV, с. 16 — курсив мой. — В. В.). Грязноватая работа истории идет в том же направлении и наносит ответный удар по памяти Клим, которая теперь соединяет в одно Любимову

и Никонову. И это никак не мотивируется. Происшедшее так же произвольно, как и фантазия Босха. Взрыв как бы произошел во внутреннем мире персонажа, и расщепленные частички памяти соединились в каком-то ином порядке. Итак, история повторима и познаваема. Но повтор всегда другой, повтор с противоречием в объекте познания, повтор с возрастанием абсурда, повтор, отвечающий мыслям вроде бы подчиненного субъекта.

Действительность подталкивает героя в музей, где «было собрано оружие», и к выводу, что «большинство людей — только части целого, как на картинах Иеронима Босха. Обломки мира, разрушенного фантазией художника». Тут же, в музее, в ледяном блеске «железной скорлупы рыцарей», Самгин пытается вспомнить строчки былины, повествующей о гибели богатырей на Руси. Понятно: Запад и Восток. Угроза с Востока (Япония) миновала. И вспоминается ему не былина «Как перевелись богатыри на Руси» (другое название — «Камское побоище»), отразившая своеобразную ночь Руси, когда она, стиснутая с востока империей чингисидов, а с запада — империей Штауфенов, отстаивала право на свое существование, а свой ночной кошмар убийственного самораздробления, когда «он видел себя расколотым на десятки, на толпу Самгиных» (XXIV, с. 20). Так возникает связь, не существующая в реальности, но выходящая героя: Русь, расколовшаяся на десятки самостоятельных княжеств, и распавшаяся личность Самгина. И это тоже предварение будущей Первой Мировой, революции и гражданской войны.

Отметим, что в четвертой части прокурор Тагильский оказывается «мертвым» для газеты, Дронова и Клим Самгина, чтобы потом благополучно «воскреснуть» на фронте Первой Мировой войны и снова оказаться убитым. Можно сказать, что Горький передал определенное мироощущение, выраженное многими русскими поэтами символистами: «Все мы уж умерли где-то давно... все мы еще не родились»⁴. Накануне мнимой гибели своего частого гостя Тагильского Дронов заявляет, что тот ходит к нему «отвести душу», «отвел человек куда-то душу свою и живет без души» (XXIV, с. 351). Своей жизненной судьбой мнимый самоубийца доказывает обратное высказанному некогда им положению о неповторимости личности и истории. Горький проводит параллель между абсурдным поведением этого героя и решением правящей клики ввязаться в войну, зная, что страна к ней не готова.



⁴ Волошин М. Избранное: Стихотворения, воспоминания, переписка. Минск, 1993. С. 22.