

ЦИКЛИЗАЦИЯ ТЕКСТА КАК ПРОБЛЕМА ДРАМАТУРГИИ «ЖИЗНИ КЛИМА САМГИНА» МАКСИМА ГОРЬКОГО

И.Н. Юдкин-Рипун

Национальная Академия Художеств Украины, Киев, Украина

Последнее произведение Максима Горького построено как монодрама, где все события представлены как следы во внутреннем мире героя. Судьба героя воссоздает миф о первоначальном грехе, обрекающем его на бездействие и определяющем его функцию пассивного идеального наблюдателя. Этот сюжет является поверхностным слоем содержания, он определяет детерминированную (иерархическую и линейную) мотивировку и полевое строение (субординацию центру периферии) совокупности событий, где текст делится на последовательность эпизодов как замкнутых циклов. Напротив, глубинное событийное содержание предстает как семантическая сеть с недетерминированной (спонтанной) мотивировкой и тематическими арками, где соотносятся отдаленные участки текста. В частности, сквозные циклические последовательности образованы возвращающимися мотивами похорон, что выявляет черты реквиема.

Ключевые слова: мотивировка, семантическая сеть, текстовое поле, поток сознания, дейксис, монодрама, деталь, мотив, реплика

Строение текста горьковского творческого завещания озадачивает как исследователей, так и сценаристов, предлагающих театральное или экранное его прочтение. Отсутствие явного членения текста (кроме части 1, разделенной на 5 глав), его сплошное строение ведет к тому, что обособление эпизодов составляет задачу, не находящую однозначного решения и актуализирующую интерпретационный потенциал, заложенный в тексте. Одну из возможностей тут открывает истолкование текста как последовательности драматических сцен, предназначенных театральному прочтению. О допустимости и обоснованности такого подхода свидетельствует, в частности, 14-серийная экранизация режиссера Виктора Титова (в соавторстве со сценаристом Александром Лапшиным; работа над фильмом началась в 1983 г., премьера состоялась 28.03.1988).

Отсутствие авторских указаний допускает различные возможности сегментации текста. Эти возможности заложены в многоплановости эпопеи. Она несет все признаки исторического романа и даже хроники, а некоторые персонажи обладают реальными прототипами. Явно просматриваются и прецедентные тексты (от «Бесов» Ф.М. Достоевского как предмета скрытой полемики до «семикнижия» М. Пруста). Однако, по определению писателя, роман — это «бесконечная козлиная песнь» (в письме к К. Федину от 21.12.1932), т.е. трагедия, в буквальном переводе с древнегреческого. Такое самоопределение эпопеи как драмы нельзя считать случайным. Оно побуждает выяснить драматические свойства прозаического текста.

Между тем черты текста тут таковы, что фактически читателю представляется мозаика реплик («депо афоризмов», по собственному определению писателя в письме к О. Форш от 08.06.1930). Однако такая диалогизация текста,

вроде бы сообщающая произведению жанровые признаки драмы, со своей стороны, оборачивается растворением реплик в сплошном повествовании, строящемся как поток сознания, восходящий к театральным внутренним монологам — солилоквиям. Тут дает себя знать особое свойство литературы потока сознания — риск распада повествования на ряд новелл, способных к самостоятельному существованию. Этот риск в эпопее нейтрализуется тем, что все события свершаются вокруг личности главного героя, биография (или роман воспитания) которого становится объединяющей силой. Тем самым эпопея выглядит как монодрама, представляющая все события как воображаемый театр внутреннего мира главного героя. Уже отмечалось, что этот герой — не столько участник, сколько наблюдатель событий [7, с. 36]. В пользу квалификации текста как монодрамы говорит и то обстоятельство, что преобладающая часть реплик — это выражения либо несобственно-прямой речи с неопределенной авторизацией, либо реплики «в сторону», произносимые «про себя» во внутренней речи персонажа. Сам герой предстает как созерцатель, а действие осуществляется поступками иных персонажей, преимущественно женских. Монодрама осуществима как проекции Иного, alter ego главного героя, так что мотивировка действия определяется не этим героем, а ипостасями Иного, в качестве которых рассматриваются партнеры героя.

Писатель сам особо указал на эту пассивность своего героя, подчеркнув, что роман — это «история попыток человека освободить себя от насилий действительности, не изменяя ее иначе, как словами» (в письме к Р. Роллану от 30.01.1933). Еще определеннее высказался писатель о пассивности, когда прямо заявил, что «Самгин — не герой, а невольник жизни» (в письме к С. Сергееву-Ценскому от 07.09.1927). Повествование ведется как своеобразный протокол интроспекции главного героя, вполне в духе господствовавшего тогда психологизма. Но такой протокол, в свою очередь, представляет результат рефлексии, наблюдений над своим миром, создаваемых самим субъектом в своих внутренних монологах. Определяющим оказывается внутренний мир героя, так что авторские ремарки обретают зачастую облик несобственно-прямой речи.

Уже в статье 1909 г. «Разрушение личности», суммируя свои наблюдения над европейским романом последнего столетия, Максим Горький говорил об изоляции, одиночестве героя. Эти теоретические положения подверглись испытанию в художественном эксперименте с идеальным наблюдателем, чисто созерцательной личностью, каковую призван был представлять Клим Самгин. Полнейшая пассивность героя, его вырождение в своеобразный датчик для протокола психологической интроспекции раскрывается в неспособности любить, отдаваться любви. Мифологическое отречение от любви хорошо известно: достаточно вспомнить Миме из «Нибелунгов» Вагнера, проклявшего любовь ради богатства. Похожую ситуацию изучал и Горький в образе гордеца Ларры в «Старухе Изергиль». В эпопее подобная коллизия довольно ясно обрисована в отношениях героя с Серафимой Нехаевой (ч. 1, гл. 3). Вначале, после первого общения, возникает естественный сочувственный отклик: «Он впервые испытал

чувство жалости с такой остротой, вообще это чувство было плохо знакомо ему» [2, с. 228]. Показательна оговорка о чуждости данного чувства, а далее жалостливое отношение обретает уничижительный оттенок в реплике внутренней речи героя: «Можно думать, что это жалкое тело заключает в себе чужую душу» [2, с. 231]. Итак, появляется формула самооправдания; Нехаева уже не достойна жалости, а попросту жалкая, и потому с ней можно расстаться. Любовь как сострадание и жалость остаются неведомыми идеальному наблюдателю, озабоченному собиранием собственных переживаний.

И тут возникает парадокс. Вся эпопея — это подлинный гимн женщине как таковой. Именно восхваление женщины вложено в уста Макарова (и поддержано Туробоевым), где провозглашается, что «что женщина родит мужчину и что родит она его для женщины» [2, с. 378]. Но в отношениях с женщинами раскрывается противоречие Самгина. С одной стороны, характер его полностью формируется его женским окружением: его пассивность становится следствием того, что он лишь вбирает то, что в него вкладывают. Показательно свидетельство первых московских дней: «Благодаря своей наблюдательности, рассказам Любаши и Варвары он стал вместителем всех ходовых идей» [3, с. 159]. В споре с Иноким герой представляет во внутренней речи лейтмотивную фразу: «— Человек — фабрикант фактов. „Система фраз“, — хотел сказать Самгин, но воздержался» [3, с. 73]). Если воспользоваться этой потаенной мыслью, то «система фраз» героя создается именно Варварой и Любашей, и потому не случайно весть об их кончине приходит в последней части одновременно, возвещая грядущую гибель.

Эта зависимость от женщин подтверждается и от противного заявлением самого героя, упрямо отрицающего эту очевидность — типичный симптом т. наз. психологической защиты: «Нищенски мало внесли женщины в мою жизнь» [5, с. 28]. Показательно, что эта реплика произносится про себя при взгляде на официантку в пивной, представляя собой типичную риторическую антифразу, предполагающую понимание «наоборот» и свидетельствующую о желании героя отогнать от себя видение. Реплика выдает зависть как ведущую страсть, *ruling passion* героя, здесь — к первой повстречавшейся особе женского пола. Не менее показательна и то, что момент реплики предшествует известию о самоубийстве Лютова, оплакиваемого именно женщинами — Алиной и Дуняшей. Так на первый план выступает проблематика фатализма. Поток сознания главного героя мотивирует спонтанность событий, свершающихся в поле его наблюдения, где случайность предстает как изнанка фаталистической предопределенности. Созерцательность героя оборачивается фатализмом, стоическим следованием судьбе, что наводит на возможность неожиданного интертекстуального соотнесения с еще одним прецедентным текстом — с «Песней судьбы» А. Блока.

В свою очередь, если герой-созерцатель представляет голос судьбы, то и противостоит ему безличная сила, стихия, представленная в массовых сценах, развертывание которых обнаруживает свою логику. Нарастание линии обезли-

ченной оргиастической силы представлено в последовательном ряде сцен уже в 1-й части, подытоженных завершающими ее Ходынккой и Нижегородской выставкой. Далее следует ряд последовательного нарастания значимости этой силы: объявление войны Японии — Кровавое Воскресенье — демонстрация в честь октябрьского манифеста — похороны Баумана — разгром баррикады на Пресне — радение у Марины Зотовой, наконец, начало Первой мировой войны. Стихия в этом ряду четко обозначает ход истории. Судьба героя здесь подпадает под упомянутое «насилие действительности», которое и определяет еще один слой текста.

Противопоставление герою стихии в облике оргии уже в зачаточном виде представлено в сценах у писателя Катина, где «серьезные разговоры о народе заменялись пением, танцами ... Климку казалось, что писатель веселится с великим напряжением и даже отчаянно» [2, с. 105–106]. Впечатление героя тут показательно констатацией оргиастического настроения. Этот эпизод широко развернут в экранизации, хотя в тексте он ограничен несколькими абзацами. Далее оргиастическая линия развивается в гл. 4 ч. 1, например, в сцене собрания детей у школы с возгласом «горбатенькой девочки» «что вы озорничаете» [2, с. 308]. В полную силу оргиастическая линия разворачивается, начиная со сцены Ходынки. Именно в этой линии особенно выразительно видна двойственность соотношений мотивов, выступающих одновременно частицей эпизода и входящих в дейктические оси, пронизывающие весь текст. Мотивы оргии образуют сквозную линию всего текста, они соотносятся между собой на расстоянии, взаимно перекрываются, пересекаются, переплетаются.

Одна из поворотных фаз развития оргиастической линии представлена эпизодом чествования октябрьского манифеста в обществе Лютова и Алины, а позже и Дуняши, где выводится выступление Шаляпина. Здесь выявляется внутренняя противоречивость обезличенной стихии и появления обособленной от нее личности: «Есть что-то страшное в том, что человек этот обыкновенный, как все тут, в огнях, в дыму, — страшное в том, что он так же прост, как все люди, и — не похож на людей» [3, с. 647]. Такое выявление-появление особого, «непохожего» человеческого качества обозначено как первобытный страх. Драма обезличивания тут оборачивается воплощением такого сборного человеческого образа, который становится именно страшным своим сосредоточением. Но что особенно важно, оргия, после сцены у Лютова вместе с Алиной и Дуняшей, продолжается в эпизоде похорон Баумана, завершающем 2-ю часть. Так оргии возвращается ее исконный мифологический смысл тризны, обращения к потустороннему миру.

Замечательным художественным открытием писателя становится высшая точка развития оргиастической линии повествования в последней части эпопеи, где чествование 300-летия династии Романовых незаметно перерастает в манифестацию по поводу начала войны с Германией. На пространстве нескольких абзацев [5, с. 362–365] действие перескакивает из 1913 г. в 1914-й, а грань перехода остается незамеченной, растворяется в уличных шествиях и в беседе ге-

роя с Дроновым, как бы переносящей его в самое начало повествования, в детские годы. В этой оргии голоса участников обезличены, это как бы ничьи высказывания. Растворение в безликом существе по имени *толпа* оказывается не альтернативой одиночеству, а доведением его до предельной точки — до потери лица.

Итак, идеальный наблюдатель, носитель внутреннего монолога, источник потока сознания как герой повествования, определяемый фатальными силами, с одной стороны, и стремящиеся к хаосу силы толпы как воплощения стихии — с другой — таковой, на первый взгляд, видится фабульная основа эпопеи. Роковой герой и стихия хаоса в их противостоянии, личность и толпа — популярный романтический сюжет. Между тем противостояние «рок — стихия», накладывающееся на историческую хронологию, создает только внешний каркас для построения повествовательных циклов. Эта двойная субъектная перспектива, перспектива субъектов Судьбы (персонифицированной главным героем-наблюдателем, всецело судьбе покорным) и Стихии (явленной герою как оргия и как таковая сообщаемая им читателю) предоставляет координатную плоскость, проекционные оси для развертывания основного действия — жизни поколения.

Но тогда сюжет и фабула оставляют целый ряд вопросов о том, что, собственно, происходит, какие события свершаются. Внешне это предстает в облике семейной саги — повествования о жизни героя от женитьбы до вдовства, где сам герой проходит ряд адюльтерных авантур и предстает в ипостаси Дон Жуана декадентской эпохи, собирающего новые впечатления. Но такой эпос частной жизни — лишь оболочка, скрывающая более существенные и отнюдь не частные силы. Созерцательную миссию главного героя определяет мотив, восходящий к мифологеме первородного греха. Этот мотив представляет то, что в психоанализе именуют «основной травмой» (нем. Grundtrauma) — эпизод в конце гл. 1 ч. 1 с неудачей спасения тонущего товарища: «Борис поймал конец ремня, потянул его и легко подвинул Клима по льду ближе к воде, — Клим, взвизгнув, закрыл глаза и выпустил из руки ремень» [2, с. 87]. И сразу вслед случившемуся возникает неведомо кем произнесенный лейтмотив «был ли мальчик-то» [там же]. Несостоявшееся спасение с глубоким чувством вины становится источником последующей созерцательности, неспособности принимать решения. Можно истолковать это и как грех уныния, влекущий к гибели. Та же слабость, которая побудила героя выпустить ремень при попытке спасения Бориса Варавки, приводит в объятия откровенной нечисти — Митрофанова и Никоновой (во 2-й части). Здесь очевидны следы романтической трагедии рока: «первородный грех» изначально предопределяет дальнейшие блуждания и заблуждения, влекущие к гибели. Линия главного героя — это повествование о несостоявшейся инициации: неудача в отношениях с Маргаритой, нанятой ему матерью для утех, — одно из проявлений такой незадачливости. Неспособность действовать самостоятельно принципиально отличает героя

от схемы «романа воспитания» и обращает его в чистого свидетеля, ораториального *testo*, отстраненного от принятия решения.

Но отсюда следует, что собственно жизнь главного героя и не является фабульной основой эпопеи. Несводима она и к схеме исторического романа, ибо события эпохи, при всей достоверности и документальной обоснованности их описания в тексте, оказываются слишком призрачными: они — не «предлагаемые обстоятельства» для драмы и не сценический антураж, а сила, проявляющаяся в решениях частных действующих лиц, через их намерения и поступки. Поколение — вот имя субъекта действия, которым определяется фабульное единство текста, разворачивающегося между носителем судьбы, свидетелем поступков — главным героем, с одной стороны, и исторической стихией — с другой. Именно поступками этого субъекта и определяется драматическая основа эпопеи и ее деление на замкнутые эпизоды действия, циклические отрезки линий.

Поскольку основной единицей драмы является перипетия, определяющая соответствующую сцену (событийный цикл, эпизод действия), постольку и эпопея представляется как цепь перипетий. Более того, в эпопее перипетия дается главным образом в облике встречи персонажей, их столкновения в диалоге, проецируемом на поток сознания главного героя — наблюдателя. Обособление эпизода на основе перипетии в замкнутый цикл события можно показать на примере последнего посещения Маргариты Климом. Границы эпизода отчетливо определены репликами Маргариты. Начало отмечено тем, что с прибытием Клим «Маргарита встретила его знакомым восклицанием: — Ага, пришел!» [2, с. 121]. После выяснения отношений «она проводила его укоризненным восклицанием: — Фу, как нехорошо, а был вежливый» [2, с. 123]. Итак — два восклицания: первое «знакомое», в итоге — «укоризненное». Основу перипетии составляет обвинение Клим: «Ты лгала мне, Дронов твой любовник» [2, с. 162]. Это типичная фраза в роли ампула ревнивца. Ответом оказывается откровение, раскрывающее герою его настоящее положение: «Мне твоя мамаша деньги платила не для того, чтобы правду тебе говорить» [2, с. 123]. Эта фраза составляет точку пересечения событийных линий эпизода, которая выводит далеко за его пределы, отсылая, в частности, к персонам, непосредственно не участвующим в данном эпизоде, — Дронову и матери Клим. Мотив разочарования становится основным, но он не выводим из содержания только данного текстового пассажа. Асимметрия встречи и расставания, начала и конца текстового сегмента определяет переход к новой ситуации, очерченный заданной перипетией, конфликтом субъектов действия. Столкновение прошлого опыта с обретенным откровением оказывается движущей силой очередной волны разворачивания текста. Внутренние и внешние отношения реплик предстают как пересекающиеся контуры.

Именно благодаря пересечению внутреннего и внешнего, созданию сети связей текст не распадается на ряд новелл, а вырастает в органическое единство. «По отношению к любому единству ... внешнее и внутреннее — части»

[1, с. 220], а потому связи эпизода имеют значение лишь как функции текстового единства, определяющие назначение его частей. Эта органика ткани, наглядно наблюдаемая в драматическом произведении, присуща прозе горьковской эпопеи и проявляется в особенностях деления сплошного, даже вязкого текста на эпизоды, с одной стороны, и отдаленных связей между внутренними мотивами этих эпизодов, установления тематических арок между ними — с другой. Здесь представляется уместным сопоставить авторский текст с его истолкованием в экранизации.

Вся 1-я часть эпопеи строится как развернутая драматическая экспозиция. В отличие от последующих частей, она разделена на 5 глав. В экранизации главам соответствуют серии, получившие наименования «Детство 1877», «Юность 1894», «Петербург 1895», «Провинция 1896», «Москва 1896». Эпопея знакомит с лицами одного поколения (как сказали бы теперь, «одноклассниками»), с их судьбами, как они открыты главному герою. Ведущей линией становится юношеская любовь — отношения героя с Лидией Варавкой, дочерью второго мужа матери. Некоторые персонажи тут представляются с преднамеренной театрализацией, когда «вошла пышная девица, обмахивая лицо, как веером, концом толстой косы золотистого цвета, и сказала густым альтиом: — Марина Премирова» [2, с. 202]. Заметим, что мотивы женских волос, причесок играют очень важную роль в обозначении отношений с персонажами, так что уже отмеченный тут игривый жест с косой становится своеобразным предзнаменованием будущей фатальной роли этой личности.

Для расчленения 2-й части решающее значение имеет ничем совершенно не отмеченный в тексте, незначительный с виду момент возвращения Лидии в поле внимания героя после долгой разлуки, совпадающий с объявлением войны Японии. В экранизации именно этот момент угадан как поворотный: с него начинается 8-я серия «Воскресение 1904–1905». «В день объявления войны Японии Самгин был в Петербурге» [3, с. 484], — так начинается очередной абзац, знаменуя совершенно новую фазу повествования. Значимость этого момента явствует, в частности, и из того, что он соотносится с заключительными абзацами 1-й части — кражей драгоценности на Нижегородской выставке китайским высокопоставленным представителем (реальное событие, рассказ о котором Максим Горький слышал из уст одного из организаторов выставки). В эпопее не упоминаются необычайно популярные в то время идеи «желтой опасности», однако здесь, по выражению С.Т. Ваймана, «будущее интимно отзывается в прошлом, ... отзвук опережает звук» [1, с.155]: уже само соотношение этого момента с завершением предшествующей части определяет его отмеченность, а тем самым и его особую разграничительную роль.

Приняв данный момент за рубежный, следует оговорить особую трудность для расчленения первой половины 2-й части (в экранизации — серии 6 «Перед выбором 1897–1899» и 7 «Одиночество 1902»). Центральным эпизодом, совершенно не принятым во внимание в экранизации, тут является свадебное путешествие. Между тем все развитие событий начала 2-й части направлено

именно к нему. Знакомство с женой, развитие отношений с ней составляет основу содержания всей части, и именно им писатель придает особое значение. Начать следует с того, что жена Самгина носит то же имя, что и девушка, утонувшая вместе с Борисом Варавкой, которого не удалось спасти Самгину: «Варвару Сомову похоронили, а Бориса не нашли» [2, с. 88]. И много позже, уже в Москве, происходит встреча с будущей женой: «Остроносая девица с пышной, трагически растрепанной прической назвала себя: — Варвара Антипова» [2, с. 404]. Итак, две Варвары — покойная сестра Любаши и будущая жена героя. Существенно, что в дальнейшем Любаша и будущая жена Самгина не только держатся вместе: весть об их кончине приходит одновременно. Уже возможное подсознательное чувство вины, желание воскресить утопленницу играет свою роль в развитии чувств к новой знакомой.

В этом развитии до эпизода свадебного путешествия отчетливо выделяются три фазы. Мысли о Варваре появляются у Клима уже во время пребывания в родном городе, в общении со Спивак и при пережитом вместе с ней обыске [3, с. 7–88]. Начальным толчком тут явилась реакция на воспоминания о пережитых отношениях с Лидией, «ибо находил, что после Лидии в его отношение к женщине вошло что-то горькое, едкое» [3, с. 88]. Начальный период совместной с Варварой жизни в Москве [3, с. 88–167] прерывается отъездом в Выборг на похороны отца [3, с. 167–189]. Этот эпизод — лирическое отступление, вносящее ретардацию в действие. Вторая фаза с возвращением в Москву [3, с. 189–219] отмечена уговорами жениться на Варваре: «Дошло до того, что Сомова спросила: — Ты что же — не видишь, что по тебе девушка сохнет?» [3, с. 135], но дело на сей раз прерывается вмешательством полиции. Вновь следует отъезд, теперь к матери и ее новому мужу Варавке [3, с. 219–227]. Наконец, третья фаза — это возвращение в Москву и решение жениться [3, с. 227–276]. Но показательно, что в этом выборе герой руководствуется тем, что «он подстерегал Варвару, как охотник лису» [3, с. 239]. Красноречивое указание на охотничий инстинкт хищника, подменяющий любовь у «идеального наблюдателя», появляется параллельно пересмотру отношений героя к Лидии: по мнению героя, «тогда инстинкт наивно и стыдливо рядился в романтические мечты» [3, с. 239]. Вновь вспоминается нибелунговский образ Миме, отрешенного от любви.

Завершается третья и последняя фаза развития отношений между будущими супругами поездкой к матери и похоронами мужа Елизаветы Спивак [3, с. 276–290], которые непосредственно перетекают в свадебное путешествие [3, с. 290–308]. Связь похорон и свадьбы восходит к мифологическим представлениям, и тут показательна деталь, обозначающая эту связь, — мотив стояния. Вначале Клим «должен был стоять более часа на кладбище», и уже в следующем абзаце, «стоя на палубе маленького парохода, белого, как лебедь, смотрел на город», а далее уже «Самгин и Варвара стояли у борта» [3, с. 290]. Похороны и свадьба отделены лишь несколькими предложениями, так что свадьба продолжает похоронный обряд. Заметим, что все это (как и свадебное путеше-

ствие) опущено в экранизации. Серия 6 начинается эпизодом обыска, а завершается эпизодом ареста (перенесенного в некоторых деталях из второй половины 2-й части), тогда как личная жизнь героя отведена там на второй план.

После путешествия начинается эпизод московской семейной жизни героя, в которую изначально вмешивается оргиастическая сила стихии, не только разрушающая эгоистические намерения Самгина, но и изменяющая Варвару. Вначале эту силу олицетворяет тайный соглядатай Митрофанов: с ним устанавливаются контакты [3, с. 317–320], он помогает герою, застигнутому студенческими волнениями [3, с. 320–327] — именно с этого момента в экранизации начинается серия 7, наступают дни Пасхи [3, с. 327–336], Клим и Варвара посещают концерт Алины и вовлекаются в общение с театральной публикой [3, с. 336–352], Клим в отъезде сталкивается с аграрными волнениями [3, с. 352–367], в круг общения входят Любаша и знакомые Варвары [3, с. 367–377], Клим оказывается среди шествия рабочих к памятнику царю-освободителю [3, с. 377–383] и, наконец, вновь встреча с Митрофановым и его пьяная исповедь [3, с. 383–391]. Завершается эта история с Митрофановым возвращением Любашы [3, с. 391–397].

Следующая цепочка перипетий связана с надвигающимся разрывом между супругами. В поисках замены жене Клим пускается в адюльтер и попадает еще одной особе-соглядатаю, Никоновой. Чем более отдалается герой от Варвары, тем ближе он к повторению своего первородного греха, на сей раз — невольного предательства скрывающегося от полиции Кутузова (его исторический прототип — Леонид Красин). Последовательность перипетий, приводящих ко второму падению Клина, разворачивается в следующую цепочку эпизодов: разговор с Варварой, в котором Клим умолчал о саморазоблачении Митрофанова, нарастание взаимной отчужденности, придирчивости к мелочам, недоверия [3, с. 397–405]; первая встреча с Никоновой [3, с. 405–407], где «Самгин почувствовал себя так совершенно одиноким человеком» [3, с. 407]; повторное признание Митрофанова, на сей раз Варваре [3, с. 420], и встречи с Кутузовым, Любашей, людьми их круга [3, с. 407–427]; эпизоды повседневности, завершающиеся встречей с Кутузовым [3, с. 427–447]. После этого следует отъезд Клина по делам и вторая, теперь случайная встреча с Никоновой, перерастающая в адюльтер, а после возвращения — встреча с Варварой и нарастание раздражения против нее [3, с. 447–456].

Это мотивированно ведет к третьей, завершающей фазе отношений с Никоновой и падению героя. Вначале Клим случайно узнает, где Никонова живет, и там встречается с ней [3, с. 456–465]. Далее идет эпизод, который можно счесть аллегорическим предостережением: к Самгину приходит слепнувший связной подпольщиков [3, с. 465–468]; еще одно предостережение несет Митрофанов, который сообщает, что его переводят в Калугу — а Клим передал рассказанный им анекдот Никоновой [3, с. 468], и вновь нарастание отчуждения от Варвары вносит общение с ее друзьями [3, с. 468–470]. Вставные эпизоды приводят к завершающей фазе общения с Никоновой, когда Самгин, оказавшись

один в ее доме, случайно обнаруживает тайнопись с доносами и все же принимает их за записи подпольщицы и рассказывает ей о Кутузове [3, с. 470–474]. Бездействие оборачивается вполне деятельным грехопадением.

В довершение герой еще ссорится с Лютовым (прототипом его был Савва Морозов) и уже вместе с Варварой посещает рабочее собрание [3, с. 474–484]. Отметим здесь еще один аллегорический пассаж, где герой наступил на валявшееся на полу яблоко: «Самгин сел, пытаясь снять испачканный ботинок и боясь испачкать руки. Это напомнило ему Кутузова. Ботинок упрямо не слезал с ноги, точно прирос к ней. В комнате сгущался кислотоватый запах» [3, с. 479]. Страх испачкаться тут однозначно указывает на неосознанные угрызения совести. Добавим, что в экранизации в серии 7 вся символика оказалась утерянной: адюльтер ужат в один эпизод, а в жилище Никоновой Самгин проникает и обнаруживает там ее доносы (записанные симпатическими чернилами, проявляемыми на случайно нагретой бумаге) лишь после высказанных ему Гогиним подозрений. Смысл такой цепи перипетий — испытание, которое герой не выдержал, вернувшись к первородному греху

Во второй половине 2-й части открывается ряд событий, стремительно ведущих к общему кульминационному пункту драмы (в начале ч. 3) — к похоронам Туробоева. В экранизации серия 8 сосредоточена на пребывании героя в Петербурге и его свидетельствах о Кровавом Воскресенье, воспроизводя в основных чертах соответствующий раздел текста [3, с. 484–574], кроме того, развернуто даны эпизоды встречи с братом (в фильме — в поезде, тогда как в тексте братьев сводит Туробоев) и прощания с матерью, уезжающей за рубеж. Отметим, что в тексте именно расставание ничем особо не оговорено, как и не выделено пребывание Самгина в родном городе (после получения письма от Никоновой с исповедью и подозрением о его причастности к соглядатайству) на похоронах Варавки и его общение со Спивак [3, с. 511–527]. Лишь по косвенным данным можно догадываться об отъезде, когда «вагон вздрогнул, покатился, и подкрашенное лицо матери уродливо расплылось, стерлось, — Самгин, уже надевший шапку, быстро сорвал ее с головы, и где-то внутри его тихо и вопросительно прозвучало печальное слово: — Навсегда?» [3, с. 527]. Жест снятия головного убора красноречив: прощание выглядит роковым, хотя ни о каких подробностях самого отъезда нигде не упоминается. Разлука становится основной темой грядущего.

Кульминационный момент драмы представлен в серии 9 «Восстание 1905», в сжатом виде воспроизводящей основной событийный ряд на стыке частей 2 и 3. Из завершения части 2 взяты эпизоды возвращения Клим в Москву к жене и ее друзьям [3, с. 574–583], куда перенесены и реплики последующих встреч с женой [3, с. 622–627, 637–640]. Особо значим эпизод еще одного отъезда героя в родной город, который не только в тексте ничем не отмечен, но и введен в течение внутренней речи героя как бы исподволь, как нечто уже известное, когда «...у Самгина сама собою сложилась формула: Революция нужна для того, чтобы уничтожить революционеров ... он мысленно усмехнулся: —

Нелепо! — Но усмешка не изгнала и памяти эту формулу, и с нею он приехал в свой город» [3, с. 578]. Завершается это пребывание вторжением стихии — шествием черносотенцев и встречами с Лидией, приехавшей к Спивак, и другими старыми знакомцами, отношения с которыми теперь меняются, вплоть до возвращения в Москву [3, с. 622]: в экранизации из всего этого раздела взят только эпизод ареста [3, с. 583–592]. Еще два значимых эпизода — это похороны Баумана [3, с. 659–668] и упоминавшаяся оргия в честь октябрьского манифеста [3, с. 640–659], которые в экранизации поменяли местами. Именно эта цепочка перипетий подводит к похоронам Туробоева, идущим сразу вослед и знаменующим поворотный пункт всей драмы.

Мотив похорон Баумана и Туробоева в экранизации удачно найден как объединяющее звено на стыке обеих частей. Это кульминационное событие примечательно, в частности, тем, что обнажает арочные, дистанционные связи в тексте. Момент срыва похорон Туробоева со стороны черносотенной сволочи [4, с. 21–24] обнажает противостояние личностей темной силе. Само имя Туробоева вообще в тексте упоминается лишь однажды, в реплике Любаши «Туробоев убит ...» [4, с. 9], но это сообщение еще не связано с тем, кто оказывается предметом забот. Самгин в своей реплике «в сторону» называет покойника парнем, а еще ранее упоминает «обломок разрушенного сословия» [4, с. 11]. Не называет имени и Лютов на поминках, когда говорит, что гроб с его телом стоит в сарае. О том, кого, собственно, хоронят, кто умер в больнице, читателю предоставляется догадаться на основании косвенных данных. Алина упоминает Игоря, о котором рассказывал Самгин, и добавляет воспоминание, как Игорь спас ее от отчаяния в Крыму. Между тем о том, что единственный персонаж эпопеи, которого зовут Игорь, — это Туробоев, сообщается в части 1: в гл. 1 он появляется как щеголь, похожий на Бориса Варавку, и «отбивает» у Клима Лидию [2, с. 39]. Этот штрих о сходстве старого утопленника и нового покойника сам по себе знаменателен. В эпизоде похорон кажущаяся анонимность побуждает перебрасывать арку к самому началу повествования, давая наглядный пример того, как возбуждается и развивается читательская рефлексия: упоминание Алиной имени Игорь дает основания идентифицировать оплакиваемого покойника с тем, кто был уже в годы детства в кругу действующих лиц.

Значимость события подметил в его начале Самгин: «Москва опустила руки, — подумал он» [4, с. 14]. Поворотное значение похорон определяется и тем, что они открывают череду смертей домашних: кончины Анфимьевны, которую сумела похоронить Варвара, самоубийства Егора (в экранизации это уже охватывается серией 10 «Баррикада 1905»). В целом в 3-й части таким же рубежным моментом, ничем не выделенным и вводимым исподволь, как в предыдущей момент встречи Лидии и начала японской войны, оказывается отъезд Самгина: «Через день он снова попал в полосу необыкновенных событий» [4, с. 113]. Да, события «необыкновенные», но вместе с тем и возвращающиеся, ибо они свершаются «снова». Так ничем не отмеченная фраза вводит в «полосу», по которой герой стремительно мчится к катастрофе, рубежное значение

момента уловлено в экранизации: именно с него открывается серия 11 «Радение 1906–1908». Остановка поезда и разговор с соседом-военным из карателей, а затем встреча с Мариной Зотовой (Премировой) — вот два контрастных эпизода, обозначающих начало продвижения героя по намеченной «полосе» к гибели. Теперь именно встреча как основная форма представления перипетии становится основной единицей развертывания действия, Именно ряд встреч исчерпывает сюжет вплоть до отъезда за рубеж. И наконец, 4-я, незавершенная часть (в экранизации — серии 12 «За границей 1909–1912», 13 «Зрелость 1912–1913», 14 «Распад 1914») представляет собой уже просто пляску смерти. Кончается самоубийством Лютов, гибнет Марина Премирова-Зотова, в разговоре с Кутузовым приходит Самгину весть о кончине Варвары и Любаши. Продолжение жизни теряет смысл.

Таким образом, фабульная основа произведения не исчерпывается заданными координатами «судьба — стихия», сюжетом единоборства идеального наблюдателя с наступающей на него оргией безликих сил. «Первородный грех» неудачи в спасении утопающего как источник дальнейшего грехопадения, обращение бездействия в действие измены, неудавшаяся инициация — все это, как и «метель слов» [2, с. 420], стихии, существенные компоненты сюжета, но они составляют рамку, а не основу. Если уж выносить в заголовок эпопеи имя главного героя, то ее можно было бы назвать Варвара Антипова, или Елизавета Спивак, или Марина Премирова-Зотова, или Люба Сомова. Действующими лицами, а не свидетелями (вроде упомянутого *testo* в оратории), оказываются именно женские персонажи, и эпопея выявляет черты женского романа. Основания для такого заключения дает мотивировка событий в тексте.

Именно лица поколения, конкретные люди в их непредсказуемых и неисчерпаемых взаимосвязях составляют основу сюжета: множество персонажей представляет панораму событий и поступков, переходов между ситуациями, несводимую к отдельным перипетиям. Уместно воспользоваться предложенным А.А. Реформатским делением строения сюжетов на имманентное, где «внутренняя поэтическая форма адекватна предметности», в частности включает «структуру поэтической биографии» с фатальной предопределенностью событийного ряда от рождения до смерти, и трансцендентное, которое «выхватывает какой-либо момент ... не прибегая ни к какой реальной мотивировке» [9, с. 181–182]. Например, в биографической трилогии Л.Н. Толстого в основу построения сюжета кладется «метод нового взгляда» [9, с. 186], т. е. внешняя, трансцендентная сила. Трансцендентность построения горьковской эпопеи тогда увязывается с продолжением толстовской традиции. Иначе формулируя это деление, можно сказать, что мотивировка событий, переходов между состояниями мира повествования трансцендентна в том смысле, что она спонтанна и не ограничена биографической или исторической заданностью. Здесь уместно воспользоваться понятием внутренней темы, которая «уже не принадлежит миру художественных конкретностей ... еще не принадлежит сфере содержания»

[1, с. 163]. Эти побочные, латеральные темы пронизывают горьковский текст и скрепляют его мотивировкой, не детерминированной извне.

Строение сюжета в горьковской эпопее многослойно, причем то, что А.А. Реформатский назвал имманентным сюжетом, выступает как оболочка для сокрытия сюжета глубинного («трансцендентного»). Этот поверхностный («имманентный») слой сюжетных линий, заданный и предопределенный бессилием и грехопадением героя, предполагает иерархическую структуру поля с противопоставлением центральных и периферийных событий, линейную упорядоченность их изложения. Однако мотивировка основного событийного содержания не сводится к полевой иерархии и линейности. Само событие как повествовательная единица и основа членения текста на замкнутые циклы определяется мотивировкой, которая не укладывается в то, что обусловлено актуализованными фактами, и, напротив, предполагает вовлечение спонтанных («трансцендентных») сил, испытание еще не исследованных возможностей. Мотивировка всегда вводит в игру альтернативные возможности хода событий, а тем самым вовлекает в субъектную перспективу текста различных субъектов действия, которые являются носителями такого потенциала. Тогда жестко детерминированный линейный событийный ряд уступает место принципу дополнительности в мотивировке событий.

Например, упоминавшееся свадебное путешествие не просто непосредственно следует за похоронами, но их связь особо подчеркивается повторением лексических оборотов. Между тем ясно, что между кладбищем и пароходом молодожены должны были где-то провести время, о чем должна была бы идти речь при линейной последовательности, а как раз линейность тут избегается: события тут примыкают как дополняющие друг друга. В более широком масштабе так же испытываются чувства Клима и Лидии в 1-й части, где испытываются альтернативные возможности построения отношений. Благодаря таким тематическим связям наряду с полевой организацией текста складываются отношения между его сегментами, основанные на дополнительности, которые образуют то, что обозначают понятием семантическая сеть.

Эта сетевая организация текста, совмещающаяся с полевой его организацией, опирается прежде всего на построение дейктических осей, связующих отдаленные участки текста. Здесь уместно напомнить о современном понимании дейксиса, в который наряду с пространственно-временными и персональными осями, определяющими локализацию и локацию (авторизацию) выражений, привлекаются и иные виды, в частности «культурогенный», связанный с выстраиванием повествовательных мотивов [10, с. 20]. Наиболее очевидна действенность персонального дейксиса, представленного, например, в драме текстом роли персонажа, где авторизация реплики, ее соотнесение с действующим лицом определяет ее смысл. Но тогда организация текста выходит далеко за рамки линейной последовательности, которую связывают с предикацией [8, с. 258], поскольку сама мотивировка предикацией не ограничивается. Реминисценции мотивов порождают тематические арки, дуги, которые как бы нависают

над линейным течением повествования и образуют самостоятельные циклы, пересекающие границы эпизодов и отдельных сегментов текста.

Мотивный дейксис образуют, например, возвращающиеся сцены похорон — мужа Спивак, Баумана, Туробоева, наконец, Варвары (не говоря о менее значимых для текста). Своеобразная арка образуется на основе характерной портретной особенности. У одного из черносотенцев, препятствующих похоронам, «рубаша вздернулась, обнажив сильно выпуклый, масляно блестящий живот» [4, с. 21]. Но подобный штрих появляется и в начале 4-й части у немецкой хозяйки гостиницы, разглагольствующей о верховенстве Германии: «Она была так толста и мягка, что правая ягодица ее свешивалась со стула, точно пузырь» [5, с. 9]. Здесь сквозная тема физического уродства подчеркивает уродство моральное.

Мы уже видели, как центральное и переломное событие, делящее весь текст на две половины — похороны Туробоева, вторящие похоронам Баумана, — демонстрирует тематическую арку, перекинутую к началу текста, основанную на поиске имени, идентификации лица. Еще одна из тематических арок, нависающая над всей эпопеей и охватывающая все основные события, — это тема материнской заботы. Последняя ее точка четко обозначена событием, вторгающимся в эпизод последней встречи сына с матерью, уже за рубежом: «Яблоко сорвалось с ветки, упало в траву, и — как будто розовый цветок вдруг расцвел в траве» [5, с. 23]. Это авторская ремарка, лежащая совершенно изолированно от реплик переживаний героя, вероятно, и не заметившего случившегося, а ее обособленность усиливает значимость события. Символический смысл мотива упавшего яблока очевиден: это яблоко раздора. Очевидна и спонтанность мотивировки, где случайность падения яблока лишь подчеркивает его смысл приметы, предзнаменования грядущей трагической развязки. Разрывая с матерью, герой обрекает себя на судьбу созревшего яблока: впереди — череда смертей близких людей. Отправной точкой этого тематического моста оказывается эпизод откровенного разговора героя с матерью об интимной жизни после сообщения исключенного из гимназии Дронова о близости с белошвейкой Маргаритой. В этом разговоре, «вдруг и впервые чувствуя в матери женщину» [2, с. 117], герой устанавливает с ней линию своих отношений. Этот эпизод совпадает с замеченными героем переменами в доме, связанными с уходом отца и водворением Варавки. О связи с конечным моментом падения яблока свидетельствует и февральская картина снежного пейзажа — «густая белая муть» [там же], перекликающаяся с образами яблоней в цвету. Еще один яркий пример тематического моста — мотив одиночества. Он звучит в исповедальном монологе матери: «Это — самое одинокое существо в мире: женщина, мать. Одинока до безумия» [2, с. 350]. А на исходе дней своих Клим уже мысленно захвачен, подчинен этим мотивом: «Слово одиночество тоже как будто подпрыгивало, разрывалось по слогам, угрожало вышвырнуть из саней» [5, с. 188]. Показательно, что в той же части и жена Клима Варвара накануне смерти вспоминает «мучительное чувство — одиночество» [5, с. 171]. Так складывается мотивная

дейктическая ось, пронизывающая различные эпизоды текста и обеспечивающая их связность.

Таким образом, тематические арки, основанные на дейксисе, складываются в семантическую сеть, развивающуюся за иерархической и линейной структурой поля. Отношения дополнительности сети, альтернативные субординации поля, создают свои циклы, определяемые этими арками. Со своей стороны, семантическая сеть, построенная на взаимных ссылках мотивов, предполагает не только обособление мотивов, но и акцентуацию деталей, частных, соотносимых на расстоянии. Одна из особенностей текста эпопеи — в том, что цельность его обязана во многом углублению в мельчайшие подробности, предельному сужению поля видения, детализации повествования. Эту значимость деталей засвидетельствовало прямое указание самого Максима Горького, который в письме к А. Афиногенову рекомендовал: «Главное, найдите деталь ... она осветит вам характеры, от них пойдете, и вырастет и сюжет и мысли» [цит. по: 6, с. 129]. Таким образом, возникает ряд деталь — характер — фабула как основа формирования художественной целостности. Выхваченные метким взглядом частности не только становятся лейтмотивами («а был ли мальчик») и формируют арочные, рамочные конструкции, но и развиваются в сюжетные линии. Деталь оказывается зерном, зародышем роста художественной ткани. О значимости ее в эпопее свидетельствует и признание Самгина: «Самгин невольно подумал, что почти всегда в дни крупных событий он отдавался ... во власть деталей» [4, с. 11]. Диалектическое «снятие» отдельных частных возможностей, скрытых в деталях, лежит в основе такого роста. Тогда циклизация текста оборачивается инверсией детализации, проекцией деталей вовне, на оси, уводящие к отдаленным участкам текста.

О том, как детали мотивов определяют построение текстового цикла, может свидетельствовать незначительный с виду эпизод обсуждения на службе у Самгина убийства министра Боголепова. «Самгин сосредоточенно занялся кофе, это позволило ему молчать» [3, с. 347]. Эта формула маскировки — сосредоточение на занятии дает позволение (в пересказе) — подтверждает вполне осознанный выбор героем своей миссии наблюдателя. Далее наблюдение порождает недоумение: «Самгину казалось, что патрон хочет убедить его чем-то, а — в чем? — нельзя было понять» [3, с. 348]. Разрешается эта неопределенность в пользу укрепления уверенности героя: «Самгин чувствовал, что он в чем-то перерос их, что они кружатся в словах, никуда не двигаясь» [3, с. 349]. Характерен возникающий тут мотив кружения слов, который продолжает уже возникавшие ранее подобные выражения («метель слов», «система фраз»). Так преодоление перипетии отсылает одновременно к отдаленным участкам текста.

Итак, жизнь главного героя горьковской эпопеи — это оболочка для совершенно иных событийных рядов. Бессилие и грехопадение героя обращают его в идеального наблюдателя, представляющего события не своей, а иной жизни. Ему противостоит в облике оргии стихия, стремящаяся поглотить как его, так и иных субъектов действия, но эта пара — свидетеля времени и его по-

жирателя — лишена субъектности. Вклад главного героя в построение текста видится в том, что произведение обретает рамку монодрамы. Не Самгин, а те, с кем он встречается, и прежде всего женщины, являются подлинным субъектом действия. Рамка монодрамы, определяемая главным героем, позволяет представить события как поле с центром и периферией, с детерминированной линейной и иерархической мотивировкой. Однако это поле составляет оболочку, поверхностный слой содержания, под которым таится ядро событийных рядов без такой жесткой детерминации, с мотивировкой, основанной на дополнительности. Исследуются альтернативные возможности событийных ходов, заключенные в субъектной перспективе повествования. Складывается семантическая сеть, где события дополняют друг друга, обеспечивая связность текста сквозными тематическими арками. Взаимодействие полевой и сетевой организаций текста позволяет говорить о его полицикличности. Не линейная последовательность, а ветвления различных альтернативных возможностей определяют формирование множества различных циклов, охватывающих и расчленяющих поток повествования. Обособленные мотивы в отдаленных участках текста соотносятся между собой тематическими арками, которые совмещаются с замкнутыми циклами отдельных эпизодов действия. В частности, постоянно возвращающиеся мотивы похорон образуют своеобразную аркаду, охватывающую весь текст. Поэтому горьковскую монодраму-эпопею можно было бы называть реквиемом по поколению.

Список использованной литературы

1. *Вайман С.Т.* Бальзаковский парадокс. М.: Сов. писатель, 1981. 368 с.
2. *Горький М.* Полн. собр. соч. Художественные произведения в 25 т. Т. 21: Жизнь Клима Самгина. Ч. 1. М.: Наука, 1974. 576 с.
3. *Горький М.* Полн. собр. соч. Художественные произведения в 25 т. Т. 22: Жизнь Клима Самгина. Ч. 2. М.: Наука, 1974. 688 с.
4. *Горький М.* Полн. собр. соч. Художественные произведения в 25 т. Т. 23: Жизнь Клима Самгина. Ч. 3. М.: Наука, 1975. 416 с.
5. *Горький М.* Полн. собр. соч. Художественные произведения в 25 т. Т. 24: Жизнь Клима Самгина. Ч. 4. М.: Наука, 1975. 592 с.
6. *Добин Е.С.* Деталь у Чехова как стержень композиции // Вопросы литературы. 1975. № 8. С. 125–144.
7. *Маркович А.В.* С кем спорил Клим Самгин? Благовещенск: Благовещенск. гос. пед. ун-т, 2013. 208 с.
8. *Образцова Е.М.* Линейная организация высказывания как межъязыковая универсалия. Одесса: Фенікс, 2010. 400 с.
9. *Реформатский А.А.* Структура сюжета у Л. Толстого // Реформатский А.А. Лингвистика и поэтика. М.: Наука, 1987. С. 180–259.
10. *Сребрянская Н.А.* Дейксис и его проекции в художественном тексте. Воронеж: Воронеж. гос. пед. ун-т, 2005. 258 с.

Об авторе

Юдкин-Рипун Игорь Николаевич, доктор искусствоведения, член-корреспондент Национальной Академии Художеств Украины, Национальная Академия Художеств Украины, Киев, Украина; e-mail: dr.iyudkin@gmail.com