
УДК 821.161.1.

Оляндэр Луиза Константиновна,
доктор филологических наук, профессор,
Восточноевропейский национальный ун-т им. Леси Украинки (Луцк, Украина)
olk32@ukr.net

Богданова Ольга Владимировна,
доктор филологических наук, профессор,
Российский государственный педагогический ун-т им. А. И. Герцена
olgabogdanova03@mail.ru

**МАКСИМ ГОРЬКИЙ — ЖИВОПИСЕЦ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА:
ЯЗЫК ЦВЕТА И СВЕТА В РОМАНЕ «ЖИЗНЬ КЛИМА САМГИНА»¹**

В статье анализируется специфика поэтики и ее смыслообразующая роль в живописных картинах романа «Жизнь Клима Самгина», которые созданы самим М. Горьким или его героями; рассматривается, как модулируется образ эпохи Серебряного века. Показано, что протоимпрессионистический пейзаж в художественной системе романа несет в себе черты экспрессионизма благодаря деталям, говорящим о разрушении — облака, *изорванные* ветром; осколок луны *прорвал* облака и др. Отмечено, что называя имена И. Левитана, М. Нестерова, М. Врубеля и др., писатель тем самым в тексте обозначал диалогическое поле, в которое входит не только сам, но и герои романа. Высказывается мысль, что серия живописных картин, запечатлевающих современность, со временем углубляет исторический характер, а потому многие полотна могут быть отнесены к историческому жанру.

Ключевые слова: живописец, импрессионизм, супрематизм, экспрессионизм, литературный процесс, пейзаж, портрет, Серебряный век.

Olander Luisa K.,
Doctor of Philology, Professor,
Eastern European national University named after L. Ukrainka (Ukraine)
olk32@ukr.net

Bogdanova Olga V.,
Doctor of Philology, Professor,
Russian state pedagogical University named after A. I. Herzen
olgabogdanova03@mail.ru

**MAXIM GORKY — SILVER AGE PAINTER:
THE LANGUAGE OF COLOR AND LIGHT
IN THE NOVEL “THE LIFE OF KLIM SAMGIN”**

The article deals with poetics specifics and its meaning forming role in those picturesque scenes of the novel “The Life of Klim Samgin”, which were created by M. Gorky himself or his characters; it is examined how the image of the Silver Age is modulated. It is shown that the proto-impressionistic landscape in the literary system of the novel has the features of expressionism thanks to details that tell about destruction - clouds *torn* by the wind; a fragment of the moon *broke* through the clouds, etc. It is noted that by mentioning the names of I. Levitan, M. Nesterov, M. Vrubel and others, the writer thereby pointed out the dialogic field in his text, which includes not only himself with his approaches, but also introduces the novel's characters there. It is thought that a series of such scenes depicting modernity deepen its historical character over time, and therefore many canvases can be attributed to the historical genre.

Keywords: painter, impressionism, suprematism, expressionism, literary process, landscape, portrait, Silver age.

¹ Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 18-012-00158 «Максим Горький как мировое явление. Роль Горького в литературе, критике, публицистике, политике, культуре и искусстве, театре, кино, современной инфосфере».

Актуальность проблемы Максим Горький — живописец Серебряного века очевидна. Методологической основой для ее разрешения может послужить статья Л. А. Спиридоновой «Трансформация жанров в творчестве М. Горького» (2019) [15], а отправной точкой для раскрытия темы — мысль о непрерывности литературного процесса, который на определенных этапах своего развития обретает новые качества. Но при этом, как известно, между этими этапами всегда появляется связывающая и одновременно разъединяющая их великая творческая личность, которая, с одной стороны, завершает некий этап, с другой — начинает качественно новый. Наиболее яркой фигурой в этом отношении был в свое время Данте Алигьери, о котором точно и образно сказал Иван Франко: «Як граничний камінь стоїть він на переході від середніх до новітніх віків» [16, с. 18].

Однако ничто не повторяется абсолютно: и Горького вряд ли можно назвать в полном смысле этого слова таким же «пограничным камнем», каким видится Данте. Однако Горький — яркий, но не совсем обычный представитель Серебряного века. Говоря словами Л. А. Спиридоновой, он «был связующим звеном между классической и новой советской литературой» [15]. Особенность писателя состояла в том, что он, вступив в новую эпоху, не просто реализовывал ранее начатое, но, будучи *деятелем*, активно способствовал становлению в ней нового этапа и одновременно создавал условия для осуществления преемственности достижений мировой литературы. Завершение Серебряного века осуществлялось Горьким и в творчестве, прежде всего, в его романе «Жизнь Клима Самгина», где ему, в первую очередь, удалось представить яркий и целостный образ Серебряного века русской литературы и культуры¹. Во-вторых, если вдуматься во всю сеть образной системы романа, то нетрудно заметить, что Горький смоделировал и обобщенный образ *человека* времени, во всей сложности, разнообразии и кричащей противоречивости его внутреннего мира. И достигал писатель нужного результата многими средствами, в том числе визуального искусства, прежде всего — живописи.

В статье не ставится вопрос о том, как воспринимаются и воссоздаются в художественном слове полотна русских (И. И. Левитана, М. В. Нестерова, М. А. Врубеля и др.) и европейских (И. Босха, Ф. фон Штука и др.) художников, о которых в романе идет речь. Хотя было бы интересно проанализировать их в ином, чем принято, ракурсе — через поэтику — как вариант инварианта, как инобытие и интерпретацию. Небезынтересно показать механизмы воздействия живописных и музыкальных картин на человеческую душу. Ведь вызванные ими переживания зависят от условий восприятия: в первом случае содержание картины охватывается мгновенно, а во втором разворачивается во времени. Не менее важно рассмотреть их и под углом культурного трансфера, о роли которого в системе литературных взаимодействий пишет В. Д. Лобачёва [6], но для полноты к ним нужно добавить и живописные, и музыкальные взаимодействия.

Между тем цель статьи иная: проанализировать специфику поэтики и смыслообразующую роль тех живописных картин, которые созданы самим Горьким или его героями, показать как создается образ Серебряного века.

Следует исходить из того обстоятельства, что в процессе моделирования образа России, находящейся на переломном этапе истории, создавая «хронику» сорока лет жизни страны — с весны 1879 г. до октября 1917-го, Горький самими фактом обращения к разным искусствам делал большой шаг к созданию самого образа Серебряного века. Уже этим писатель маркировал его. Ведь для художников того времени *синтез искусств* был *мировидением, -познаванием, -осознанием, -пониманием, -устройством*. И явно обозначался онтологический аспект. Об этом, в сущности, теоретические изыскания В. Кандинского (1866–1944) в книге «О духовности в искусстве» (1912) [4], которые с современных позиций осмысливаются в работе Е. Н. Устюговой [см.: 13]. Примечательны мысли стремящегося к единству одного из ведущих создателей *светомызыки* А. Н. Скрябина (1872–1915):

«Это не может быть индивидуально, — говорил он. — Должен быть принцип, должно быть единство. Игра случайностей — это зыбь на поверхности, а основное должно быть общее. Ведь иначе — безумие и хаос, отсутствие принципа...» [8, с. 55].

Из сказанного следует, что (цвето) светомузыка² была призвана преодолевать хаос, идя к целостности, к торжеству гармонии. В противоборстве *гармонии* и *хаоса* предстал сам *космос*.

Те же процессы происходили и в живописи. Если А. Скрябин в поэме «Прометей» вводит передающую созидательную энергию Вселенной партию *света*, то М. К. Чюрленис (1875–1911) в картинах «Ангел» (1909), «Соната солнца» (1907), «Соната звезды» (1908) озвучивает яркость красок с их ритмом и мелодикой.

Не отставал в своих новациях и балетмейстер С. П. Дягилев (1872–1929). Все окружающее требовало осмысления, ибо, как писал Н. А. Бердяев,

«Это была эпоха... расцвета поэзии и обострения эстетической чувствительности... Русская литература XX века не создала большого романа, подобно роману XIX, но создала очень замечательную поэзию» [1, с. 197].

Нельзя упускать из виду, рассматривая *живопись словом* у Горького, то обстоятельство, что венгерский живописец, близкий к импрессионизму, словенин Антон Ажбе (1862–1905), у которого учились К. Петров-Водкин, М. Веревкина, В. Кандинский и многие другие, демонстрировал, как под действием света меняется цвет. Нельзя потому, что это является диалогическим полем Серебряного века и еще одним, добавочным ключом к поэтике романа «Жизнь Клима Самгина».

Уже сказанное убеждает в том, что Горький внедряется в *макро(поли)диалогическое поле*, которое в свою очередь состоит из взаимодействующих между собой *мини(поли)диалогических полей*.

Горьковские произведения с самого начала творчества дышали поэзией и музыкой, что было подмечено В. Т. Захаровой:

«Молодой Горький, — пишет исследовательница, — очень внимателен к внешнему миру, окружающему человека. И чаще всего он изображает его в авторском описании, казалось бы вполне объективированном. Однако соотносимость образов внешнего мира с жизнью героев оказывается необычайно глубокой. Это достигается особыми средствами выразительности, в числе которых и цветопись и звукопись, и столь излюбленный писателем антропологизм не только природы, но и всего окружающего, и фиксация динамики жизни, и создаваемый при этом эффект “подтекстовости”, и начинающая угадываться символика, — все это во многом связано с атрибутикой импрессионистического письма» [2, с. 16].

Многое из подмеченного В. Т. Захаровой сохраняется в стиле Горького до конца, хотя иногда и в несколько измененном виде. Писатель, не повторяя самого себя даже в приемах, обращается в тексте к разным видам искусства, прежде всего визуальным, отдавая предпочтение живописным жанрам — пейзажу, портрету, жанровым и историческим картинам, проявляя себя мастером-новатором композиции, рисунка и живописи. Вводя непосредственно и опосредованно в повествование имена и произведения художников — И. И. Левитана, М. В. Нестерова, М. А. Врубеля и др. — тем самым он обозначал в тексте диалогическое поле.

Одна из особенностей Горького состоит в том, что созданные им визуальные образы, сохраняя самостоятельность, начинают выполнять необычную и важную смыслообразующую функцию. При этом надо отметить, что созданные писателем живописные картины разнообразны и по тематике, и по функциями, которые они выполняют в художественной системе романа. И в этом отношении особенно интересен пейзаж.

У Горького много описаний природы, но его пейзаж — это и элемент портрета, способ характеристики героя, на что исследователи давно обратили внимание. Свообразен

даже сам ввод образов природы. Порой они появляются внезапно, и закономерность их появления намеренно приглушена.

Так, в самом в начале романа, когда Иван Самгин *сидел у постели* роженицы [см.: 3, т. 12, с. 7], пейзаж вдруг «врывается» в локальное пространство и, преодолевая границы, направляет взгляд и мысли реципиента в космическую беспредельность.

Степень неожиданности велика, а поэтому даже не сразу осознается, что эта пейзажная картина, — так прочно она предстает характеристикой самого персонажа, Ивана Самгина:

«Муж на минуту задумался, устремив голубиные глаза свои в окно, в небеса, где облака, изорванные ветром, напоминали ледоход на реке, и мохнатые кочки болота» [3, т. 12, с. 7].

Картина в определенном смысле символическа. Это был, по утверждению специалистов, тот русский символизм, который обладал мечтательным оттенком и характеризовал пейзажи Левитана.

Окно здесь, служа обрамлением, создает эффект выхода в космос и тем напоминает о незащищенности, заброшенности человека в безразличный к нему мир и понуждает задуматься над вечными вопросами существования, о смысле жизни. И таким образом ненавязчиво устанавливается переключка с художественно-философской направленностью рассказа «Рождение человека» (1912), его стилистикой.

В то же время становится очевидным, что Горький с первых строк, обращаясь к пейзажу, апеллирует к архетипичным образам *небо, река, ветер*. Воспринятые так, они уже говорят не только о состоянии природы: начинает проявляться разработанная Горьким в 1912 году тема рождения человека:

«Новый житель земли русской, человек неизвестной судьбы, лежа на руках у меня солидно сопел. Плескалось и шуршало море» [3, т. 8, с. 15].

В реальном пейзаже ландшафтный концепт *море* одновременно является метафорой *моря жизни*, и в это *море* вошел *новый человек*, что вызвало и вопросы о его будущем.

Аналогично в приведенном пейзаже из «Жизни Клима Самгина» космический концепт *небо* символизирует собой мир, в который пришел новый человек и началась жизнь Клима...

Однако вопрос поставлен парадигматично: сильный /слабый. И многое в характере и судьбе Самгина определяют то, что он родился слабым. Это был факт, определивший те отношения к Климу-ребенку, которые в конце концов и навязали ему жизненную позицию: «не быть, а казаться».

Пейзаж, на первый взгляд, выполнен в стиле передвижников — голубое небо (ассоциативно так его окрашивает определение глаз Ивана Самгина: *голубиные*) сравнимо, например, с небом в идиллическом «интимном пейзаже» В. Поленова — «Московский дворик» (1878). Та же выразительная пленерная живопись, которая, по утверждению специалистов, позволяет определить ее как *протоимпрессионистическую* картину в русском искусстве. Только у Горького на этом полотне нет ни оптимистической жизнерадостности рассказа, ни поленовской теплоты: идиллию разрушают две детали — экспрессивное словосочетание *изорванные ветром* и сравнение облаков с *ледоходом*. *Ветер* и *ледоход*, здесь, с одной стороны, представлены природным явлением, с другой — они метафоризируются, пробуждая пока еще неясное и тревожное предчувствие настойчивого состояния в обществе и одновременно думы о том, что этот слабый ребенок пришел в суровый, беспокойный и холодный мир. Другими словами, в стилистике *импрессионистического* горьковского пейзажа уже присутствуют черты *экспрессионизма*.

Особенно примечателен лунный пейзаж в романе «Жизнь Клима Самгина»:

«Маленький, но очень яркий осколок луны прорвал облака; среди игл хвои дрожал серебристый свет, тени сосен собирались у корней черными комьями. Самгин шел к реке, внушая себе, что он чувствует

честное отвращение к мишурному блеску слов и хорошо умеет понимать надуманные красоты речей» [3, т. 12, с. 229].

При восприятии этой картины взгляд прежде всего схватывает *серебристый свет*, ассоциативно вызывающий в памяти полотно А. Куинджи «Лунная ночь на Днепре» (1880). Живописный пейзаж полон покоя и настраивает на мысль о вечности жизни. Не то у Горького: *яркий осколок луны*, который *порвал* облака, заставляет увидеть не серп луны, а серп-сельскохозяйственное орудие, который ранит. Вслед за ним возникает вид крови: и серебряное сияние врывается *красный* цвет, который под действием лунного света меняется, становится темным. Снова возникает чувство опасности, но более грозной, чем при восприятии первого пейзажа. Здесь уже не возникает мысль о вечности жизни, напротив — все окружающее теряет свою устойчивость.

Еще более сложен кавказский пейзаж скептика Турубоева. Его целесообразно рассматривать, как и другие пейзажи в романе «Жизнь Клима Самгина», в контексте той сцены, в которую он вмонтирован, потому что только тогда раскрывается полный комплекс смыслов, которые он выражает.

«Кто-то пожаловался на холод, и тотчас, к удивлению Клима, молчаливая Спивак начала восторженно хвалить природу Кавказа. Турубоев, послушав ее минуту, две, зевнул и сказал с подчеркнутой ленцой:

— А самое интересное на Кавказе — трагический рев ослов. Очевидно, лишь они понимают, как нелепы эти нагромождения камня, ущелья, ледники и все прославленное великолепие горной природы.

Он говорил, нервно покуривая, дыша дымом, глядя на конец папиросы. Спивак не отвечала ему, а старушка Премирова, вздохнув сказала:

— На Кавказе отца моего убили...

Ей тоже никто не ответил, тогда она быстро добавила:

— На Лермонтова был похож.

Но и эти слова не были услышаны...» [3, т. 12, с. 190].

В первую очередь — и это лежит на поверхности — пейзаж является самовыражением героя, воссоздавая психологическое состояние некоторой нервозности персонажа, которую тот стремится не обнаружить. То есть пейзаж можно определить как портрет-состояние. Горький-портретист концептуально близок И. Е. Репину, стремясь выразить сложность и тонкость душевных состояний героев, воссоздать особенности их натуры. Но это далеко не все.

Турубоевская картина — это живопись модерна, ибо в ней господствует линия, создающая контуры скал, налезавших друг на друга. Объем не прорисовывается, образуя белое пятно, что ведет, говоря словами искусствоведа Д. В. Сарабьянова, к «увеличению ценности плоскости», «пространство все более нейтрализуется, приобретая... метафорическое истолкование» [9, с. 220]. И вновь нарастает беспокойное чувство. Оно усиливается черно-белой палитрой и трагическим ревом ослов.

Однако и этим не исчерпывается метафорическое содержание всей картины. Предложения-маркеры: «Спивак начала восторженно хвалить природу Кавказа» и «На Лермонтова был похож», обрамляющие пейзаж Турубоева, дают ретроспективу: первое ассоциативно напоминает пушкинское: «Кавказ подо мною / Один в вышине... <...> где Терек играет в зверином веселье...» [12, т. III, с. 137]; строки «Из ранних редакций. “Евгений Онегин”»: «Вдали Кавказские громады» [12, т. V, с. 561–562]; второе — лермонтовское стихотворение «Кавказ», живописные полотна поэта — «Крестовая дорога. 1838», «Воспоминание о Кавказе», «Кавказский вид. Эльбрус» и др. — т.е. и его роман «Герой нашего времени». Соответственно выстраивается ряд, располагающий к раздумьям: *Онегин — Печорин — Турубоев*. Кроме того, через визуальный ряд воспринимается сложное взаимодействие Золотого и Серебряного веков русской литературы.

Столь же безрадостен — как у и Турубоева — вид Кавказа у Лидии Варавки:

«Адский пейзаж с черненькими фигурами недожаренных грешников. Железные горы, а на них жалкая трава, как зеленая ржавчина» [3, т. 12, с. 311].

Оба безжизненных, обесцвеченных пейзажа ассоциативно вызывают в памяти — по принципу отталкивания — небольшую по размеру (бумага, масло, 19 x 26,5) картину А. Куинджи «Снежные вершины» (1890–1895), где господствуют свет и цвет. Чистые голубые, желтые, синие тона, белая вершина Эльбруса — все создает впечатление величественности, вызывает ощущение безмерности пространства и горного воздуха, поражает игрой цвета и света, понуждая устремить взор ввысь.

Жизнерадостная палитра Куинджи контрастирует с мертвящей душой *черно-зелено-ржавой* палитрой Лидии Варавки, обесцвечивающей жизнь, лишая ее красочности, что будет через несколько строк усилено горьковским пейзажем:

«За окном шелестел дождь, глядя стекла. Вспыхнул газовый фонарь, *бескровный* огонь осветил мелкий, *серый* бисер дождевых капель» [3, т. 12, с. 311].

Очевидно, что оба пейзажа импрессионистичны. Последний выполнен в *бело-серых* тонах. Но *белое* не называется, а подразумевается: слово *бескровный* значит *бледный, анемичный*, что говорит об отсутствии *красного* цвета, который в этом случае свидетельствовал бы о наличии здоровья, жизненной энергии, того, что соответствует смыслу, заключенному во фразеологизме «кровь с молоком». Изображение дождя, стимулируя мыслительную способность реципиента, порождает интенции, направленные на осмысление всего происходящего в действительности. Сказать, что Горький был импрессионистом в живописи, было бы не вполне верно: он опирался на импрессионизм, но при этом всегда преследовал и иную смысловую цель. Думается, что Горький обращаясь к живописи, как и В. Э. Борисов-Мусатов (на это указывал Д. Сарабьянов), т.е. насыщал «образное поле не видимыми, а мыслимыми духовными категориями» [9, с. 173].

Рассматривая живописание в романе «Жизнь Клима Самгина», нетрудно заметить, что некоторые эпизоды повседневной жизни героев, в т.ч. случайные встречи, под горьковским пером превращаются в историческую картину. В них появляются личности, которым предстоит стать «архетипами русской истории» — М. Н. Ермолова (1853–1928), исполнявшая, кстати сказать, роль горьковской Вассы Железновой, В. О. Ключевский (1841–1911), В. И. Ленин (1870–1924) и др. И тут Горький солидаризирует с В. И. Суриковым, но с той разницей, что художник обращается к истории с целью «выявления объективных, самых глубинных, сущностных черт», а писатель нагружает их добавочными смыслами. Искусствоведы отмечают в суриковском реализме монументализацию образов, чему «способствуют принципы композиции» [см. 13]. Отблеск этих исканий лежит и на картине, «созданной» исповедальными признаниями дядюшки Хрисанфа:

«А когда Мария Ермолова на репетицию едет, так я на колени среди улицы встать готов, — сердечное слово!» [3, т. 12, с. 308].

По своему характеру фраза — а значит, и картина — делится на две части: объективно информативную: «*Мария Ермолова на репетицию едет*» (значимость события определяет имя) — и субъективную, лирично окрашенную «*...на колени среди улицы встать готов*». В первой части сообщается о регулярном, почти ежедневно повторяющемся факте, говорящем о предназначении дней жизни гениальной Ермоловой, жизнотворчество которой является достоянием духовной жизни русского народа, во втором — о том благоговении, которое испытывает Хрисанф, видя ее.

Эта картина полифункциональна: она воспроизводит образ повседневной, беспрерывно движущейся Москвы, теперь далеко от нас отстоящей эпохи. Уже нет тех людей, которые видели и знали М. Ермолову. Реципиент современный видит ее в изображении В. Серова, но в горьковском тексте она предстает иначе: вечно едущей к Малому театру. Подобное впечатление возникает не только благодаря настоящей форме глагола *ехать*, но и

четко прочерченной линии рисунка, которая подчеркивает направленность к цели движения великой актрисы, символизирующей собой наряду с крупнейшими ее деятелями саму Россию.

Приведенный фрагмент текста показывает, сколь значимую смыслообразующую функцию в картине выполняет линия, которая гармонизирует объем и плоскость: важно, что она не поглощена средой и пространством. Рисунок четкий, и выполнен — так представляется — в черно-белых тонах углем на ватманской бумаге.

Анализируя роль живописи в романе «Жизнь Клима Самгина», следует обратить внимание на то, что особое значение в создании образа России приобретают «необязательные» картины-эпизоды, которые осуществляют свое назначение тем жизненным самочувствием, которое в них проявляется. Но, кроме того, у Горького «необязательные» картины-эпизоды несут дополнительную смысловую нагрузку. К ним относится импрессионистическое полотно, на котором изображен «Медный всадник» — памятника Петру I работы Фальконе:

«На Сенатской площади такие же *опаловые* пузыри освещали *темную*, масляно блестящую фигуру буйного царя, бронзовой рукою царь указывал на Запад, за широкую реку; над рекою *туман* был еще более густ и холодный...» [3, т. 12, с. 152].

Белый опал с его радужными, то с голубоватыми, то с желтоватыми отливами, сочетался с темной фигурой, что приближенно к черному, и белым, вероятно, с серовато-синеватым оттенком туманом — все это вызывает ощущение тревоги, неопределенности, предчувствие грозной опасности. Но Горький счел необходимым это состояние конкретизировать:

«Клим почувствовал себя обязанным вспомнить из “Медного всадника”, но вспомнилось из “Полтавы”:
И грозным манием руки
На шведов двинул он полки.
Затем память почему-то подсказала балладу Гёте “Лесной царь”» [3, т. 12, с. 132].

Конкретизация в этом случае не была дополнением, она была уточнением, направлением мыслей героя на конкретную социально-политическую ситуацию, которая складывалась в стране. Однако, сосредоточив на том внимание, Горький не устраняет — а игра цвета и света содействует — других ассоциаций, которые возникают со сценой у «Медного всадника» и которые откликнутся в иных сценах. Достаточно вспомнить проблему Восток-Запад и славянофильство и знаковую, появляющуюся не один раз фигуру В. Ключевского, которая являет собой своеобразный маркер. Все эти обстоятельства заслуживают специального исследования и не могут быть рассмотрены в рамках статьи, а поэтому нужно указать на то обстоятельство, которое еще не было замечено: благодаря цветовой гамме в сочетании с подтекстовой музыкой, заданной ритмико-интонационным строем пушкинского стиха, акцентированная сцена погружает реципиента в самую гущу проблем времени.

Известно, что в 1910 г. В. Кандинский писал:

«...каждый художник, как дитя своей эпохи, должен выразить то, что присуще этой эпохе (элемент стиля во внутреннем значении, состоящий из языка эпохи и языка своей национальности, пока национальность существует, как таковая)» [4, с. 57].

Горький достигал этого в сочетаемых с другими средствами сериях картин, посвященных разной тематике. И этим он может быть сопоставим с В. Суриковым, который создал, например, цикл, посвященный предпетровской и петровской эпохе: «Посещение царевны монастыря», «Боярыня Морозова», «Утро стрелецкой казни», «Меншиков в Березове»: они самостоятельны, но связаны внутренней связью. У Горького такая связь проявлена открыто. И в то же время каждая его серия, состоящая из цикла разножанровых картин, обладает определенной целостностью и может получить условное название:

«Поднятие колокола», «Ходынка. 18 (30) 1896 г.», «9 января 1905 г.», «Декабрьское восстание 1905 г. в Москве» и др. И горьковская цветовая гамма позволяет установить диалогические отношения его живописи с живописными полотнами художников времени. Конечно, в статье речь идет о созвучиях произведений, а не о прямых намерениях Горького вступить в творческое взаимодействие с тем или иным художником, хотя, вероятно, и такая тема возможна. Так, цветовая гамма в серии картин Горького, посвященных трагедии, произошедшей на Ходынском поле, по-особому созвучна с живописью-свидетельством В. Е. Маковского — акварелью «Ходынка. 18 (30) 1896 г.» и большим полотном «На Ваганьковском кладбище. Похороны жертв Ходынки» (1896–1901).

Акварель Маковского «Ходынка» пестра, но в ней превалируют неяркий красный, чистый красный, желтый и черный тона — это толпа, в которой еще различимы лица, над нею в туманной дымке серо-синее небо. Художник изобразил начало давки, тогда как у Горького — ее ужасающий результат:

«Самгин не выспался, идти на улицу не хотелось, он и на крышу полез неохотно. Оттуда даже невооруженные глаза видели над полем облако серовато-желтого тумана. Макаров, поглядев в трубу и передавая ее Климу, сказал, сонно шурясь:

— *Икра.*

Да, накрытое непонятным облаком, казалось смазано толстым слоем *икры*, и в *темной* массе ее, среди мелких, кругленьких зерен, кое-где светились белые, *красные* пятна, прожилки.

— *Красные* рубахи — точно *раны*, — пробормотал Макаров и зевнул воющим звуком» [3, т. 12, с. 354].

Цветовой ряд представлен сначала опосредовано, через предметность (*икра.*, *толстый слой икры*), а затем непосредственно, со степенью интенсивности: *темный* (приближенный к черному) — *белые* — *красные* (пятна) — *красные* (рубахи) — создают атмосферу траура.

Метафора *икра* — эта красная или черная масса — оказывает сильнейшее психоэмоциональное воздействие и связывается с кровью.

Следующая выраженная средствами живописи сцена в романе, где речь идет о трагедии Ходынки, наоборот, воспроизводит события предшествующие тем, что запечатлел Маковский в картине «На Ваганьковском кладбище. Похороны жертв Ходынки»:

«По улице раскрашенной флагами, четко шагал толстый, гнедой конь... <...> С телеги из-под нового брезента, высунулась и просительно нищенски тряслась голая по плечо рука, окрашенная в *синий* и *красные* цвета, на одном из ее пальцев светилось золотое кольцо. Рядом с рукой качалась *рыжеватая*, растрепанная коса, а на задке телеги вздрагивала нога в *пыльном сапоге*, противостоительно свернутая набок» [3, т. 12, с. 356].

Колорит выдержан в грязно-серо-бежевых с коричневыми вкраплениями (натуральный цвет брезента), серо-черных (*пыльные сапоги*), мертвящих *синих* и *красных* тонах. Все это перекликается с разбросанными по тексту цветовыми образами: «Черная сеть птиц...», «колебание икринок» [3, т. 12, с. 354]., «...над рыжими и зелеными квадратами крыш», «город напоминал старое, грязноватое и местами и местами изорванное одеяло, пестро покрытое кусками ситцев» [3, т. 12, с. 355], «над серым бульжником мостовой», «черные лошади», зеленые телеги [3, т. 12, с. 355] и т.д. И эта гамма красок сама по себе несет метафорический характер. Она направляет реципиента от непосредственного созерцания к логическим размышлениям о жизненном порядке. Казалось, можно бы было утверждать, что описания Горьким Ходынки выполнены в духе импрессионизма, осложненного экспрессионизмом, если бы не фразы «Клим стал смотреть на необъятное для глаза *нагромождение* разнообразных зданий Москвы», «В одной из *трещин* города появился синий отряд полиции» [3, т. 12, с. 355], которые заставляют увидеть мир в стиле *кубизма*. Его зачатки специалистами замечены у Врубеля, хотя он и оставался «в границах модерна и символизма» [9, с. 215], у Малевича [5; 9], у братьев Бурлюков и др.

А. И. Овчаренко писал:

«К выполнению своего замысла Горький пошел путем труднейшим. Закономерность движения России <...> он попытался раскрыть не только и не столько через изображение крупнейших событий, потрясших Россию в конце XIX — начале XX века, сколько через их отражение в духовной жизни эпохи, в умонастроениях, философских, политических, этических и эстетических спорах, психологических метаниях, личных драмах людей всех классов, сословий и социальных групп на протяжении почти полувека» [7, с. 94].

Вдумываясь в высказывание ученого, сегодня хочется отказаться от таких слов, как *раскрыл* и *отразил*... На наш взгляд, продуктивнее говорить о *моделировании* действительности, потому что *модель* всегда удобнее рассматривать в разных ракурсах, она обретает самостоятельное существование. Однако ключевая мысль высказывания не только верна, но и понуждает ее развить. А это означает, что, вероятно, целесообразно проследить то, как «эстетические споры» проявлялись в реализации художественных замыслов, в поисках путей познания жизни.

И если осмысливать особенности изобразительного искусства Серебряного века, нельзя пройти мимо того факта, что художники и прежде всего В. Э. Борисов-Мусатов, «стремились к уподоблению живописной структуры музыкальному образу» [9, с. 215]. Это характерно художественному мышлению. Горький живописал словом и был более свободен. У него в сцене похорон Баумана живописная структура картины (акцентируется шествие с красными знаменами, которые напоминали огромный зонт) пластично переходит к структуре музыкальной, создавая в результате монолитный образ, сложившийся из визуальных и звуковых впечатлений.

Говоря о пейзаже в романе «Жизнь Клима Самгина», нельзя не отметить, что горьковская живопись словом — это скорее живопись кинематографа, ибо она синтезирует в целостный образ визуальность, звук и движение.

Городские пейзажи Петербурга, Москвы, Русьгорода (прототип Нижний Новгород) подаются по принципу контраста, в разной цветовой гамме, в соответствующих ритмах, а потому раскрываются в ключе сравнения.

Уникальна по художественному решению живописная картина, которую условно можно назвать «Тревожная ночь в Москве: Декабрьское восстание 1905 г.».

«Город стал не реален, как не реально все во тьме, кроме самой тьмы. И, как всякий человек в темноте, Самгин с неприятной остротой ощущал свою реальность. Люди шли очень быстро, небольшими группами, и, должно быть, одни из них знали, куда они идут, другие шли, как заплутавшиеся, — уже раза два Самгин заметил, что, свернув за угол в переулок, они тотчас возвращались назад. Он тоже невольно следовал их примеру. Его обогнала небольшая группа, человек пять; один из них курил, папироса вспыхивала часто, как бы в такт шагам; женский голос спросил тоном обиды:

— Господа, — неужели это серьезно? — И крикнул: — Да бросьте папиросу!

Вздвогнув, Самгин подумал, что Москва в эту ночь страшнее Петербурга, каким тот был ночью на 10 января» [т. 12, с. 9].

Здесь нет цвета, картина строится на игре тьмы и света. Кромешная тьма подчеркивается частыми вспышками папиросы, которые на какое-то мгновение «разрывали» тьму, что ассоциировалось со вспышками выстрелов и взрывов, но ничего не освещали. Во тьме происходит разнонаправленное движение двух групповых потоков: одно прямолинейно, другое монотонно по кругу: *одни... знали, куда... идут — другие... заплутавшиеся... возвращались назад.*

Отправной точкой не только для развертывания сюжета картины, но и для развертывания онтологического содержания, для актуализации творческой энергии реципиента служат две начальные фразы: «Город стал не реален, как не реально все во тьме, кроме самой тьмы. И, как всякий человек в темноте, Самгин с неприятной остротой ощущал свою реальность». На этом уровне ситуация — *тьма и человек во тьме* — уже текст для прочтения.

Однако *тьма* и ее контекстуальные синоним *ночь* соотносятся с черными тонами. Создается впечатление, что *тьма* (*черное*) агрессивна и таит в себе опасность. Образ *ночи*, многократно возникающий на страницах романа «Жизнь Клима Самгина», поражает многообразием смыслов, которые писатель передает.

В 2014 г., выступая на XXXVII Горьковских чтениях в Нижнем Новгороде, Л. А. Спиридонова, обратившись к поэтике романа «Мать», сначала определила центральную задачу, стоящую перед писателем, а затем и художественные приемы, необходимые для ее решения:

«В центре внимания автора, — пишет исследовательница, — преобразование человека в процессе борьбы за свои права, рост самосознания масс, проблема коллективной психологии масс, превращающихся из слепой толпы в организованную силу под влиянием социалистических идей, которые Горький уравнивает с новой верой. Это заставляет художника прибегнуть к новаторским приемам изображения: черно-белая палитра, использование религиозной образности» [14, с. 6].

Знаменательно, что прежде всего исследователем называется — и правомерно — *черно-белая палитра*, и тем самым подчеркивается та смыслообразующая роль ахроматических цветов, а в романе «Жизнь Клима Самгина» подчеркиваются и их оттенки — серое. Значимо само обращение к слову *тьма* и его контекстуальным синонимам, ибо они образуют один из самых мощных мотивов, как в симфонии, мотив противоборства *тьмы* и *света*. Иными словами, со всей очевидностью реализуется план метафизический, раскрытию которого способствует то, что Горький-живописец — и в том его специфика.

Анализируя мастерство Горького, нельзя не остановиться на том, что *тьма* и *свет* в пейзаже организуют не только пространство, но и движение людей в нем, потерявших, не находящих путей, заблудившихся.

Особое проявление осознанной и одновременно суггестивной остроты напряженных переживаний — неуверенности, тревоги, страха и др., а также и смены переживания. В живописно описанной тревожной московской ночи во время Декабрьского восстания 1905 года, Клима оказался в ситуации, когда знакомое пространство превратилось в нечто незнакомое, пугающее и вызывающее тревогу. Но при всем том Самгин не теряет привычки наблюдать. Писатель ставит его в двойственное положение: с одной стороны, герой внутри события, с другой — вне его. Находясь физически внутри неизвестно / знакомого пространства, Клима работает с ориентирами: поворот, угол, движения людей как по кругу... Его сознание приобретает образный характер, начинает, как говорят психологи, «самостоятельно работать когнитивная карта, образная память». Но сложность горьковского подхода состоит в том, что — вдруг! — оказывается, что Клима не один, он среди множеств. И услышанный им вопрос: «Господа — неужели это серьезно?» и крик: «Да бросьте вы папиросу!» — это и его крик. Все, как и он, стремятся найти выход, обрести себя. Сцена дает выход ко многим художественно-философским и эстетическим системам.

В ходе раздумий над поэтикой сцены декабрьской ночи в метатекстовом пространстве ощущается диалог Горького с «Черным квадратом» (1915) К. Малевича, вспоминаются и теоретические размышления художника о супрематизме.

Переключка рождается ассоциативно в связи с образом темноты, которая у писателя на какой-то миг, становясь чем-то бесформенным, втягивает в себя человека. И этот диалог двух произведений, переходя границы Серебряного века, отсылает к 80-м годам XX века, устремляясь к вокальному циклу композитора В. Сильвестрова «Тихие песни» (1984) [см. 11].

Темнота, подобно тишине и молчанию, воплощается у всех троих, но по-разному, в экзистенциально-онтологическом состоянии: у Горького втягивает человека в *Ничто*, малевичевский «Черный квадрат» заставляет вглядываться в него, ибо черное и есть Ничто, а сильвестровские «Тихие песни» вытекают из *Ничто*. Однако и тут, и там все объединяется единой целью — познать себя, но не в сугубо индивидуалистическом смысле. Таким образом тема выходит за рамки Серебряного века, переходит в иные художественные системы.

То, что пейзаж в романе «Жизнь Клима Самгина» является своеобразным ключом к психологическому состоянию героя, не вызывает сомнений — на этом акцентируют внимание горьковеды. Однако, вдумываясь в некоторые, прежде всего, черно-белые пейзажные картины, невольно улавливается их смысловая поливалентность. В этом отношении интересен один из петербургских пейзажей:

«Тусклые стекла бесчисленных окон вызвали странное впечатление, как будто набиты нечистым льдом. Мокрые деревья невиданно уродливы, плачевно голы, воробьи невеселы, почти немые, безгласно возвышались колокольни малочисленных церквей, казалось, что колокольни лишние в этом городе. Над Невою в туман лениво втискивался черный дым пароходов; каменными пальцами пронзали туман трубы фабрик. Печален был подавленный шум странного города, и унижительно серые люди в массе огромных домов, а все вместе пугающе понижало ощутимость собственного бытия» [3, т. 12, с. 150].

Здесь *черное* расплзающееся *пятно* («дым пароходов»), находящееся в центре картины, приобретает свойства пугающе действующего лица. А организация текста такова, что все определения различных объектов города так соотносятся с *чернотой*, что кажутся ее характеристикой. Словосочетание «*Черный дым пароходов*» озвучивает *черноту*. Возникает болезненная атмосфера безвыходности и необходимость противостояния ей.

В завершение следует отметить, что в романе Горького «Жизнь Клима Самгина» все разножанровые живописные и многоуровневые картины, сохраняя самостоятельность и «сюжетную» завершенность, связаны в одну цепь и представляют собой целостный визуальный пласт смоделированной жизни, заключающий в себе комплекс художественно-философских смыслов. Сначала предстает созерцаемая действительность таковой, какой она является (точно из окна), нерасчлененная, наивно эмпирически, интуитивно воспринимаемая. Затем следуют ее множественные осознаваемые и осмысляемые пласты: жизнь отдельного человека, жизнь семьи, взятые в индивидуально- и коллективно-психологическом планах, атмосфере быта, социально-политической ситуации и постигаемые как *Бытие на онтологическом уровне*.

Главное, что бросается в глаза, — то, что многие картины написаны Горьким в русле различных художественных концепций, складывавшихся в Серебряном веке. И становится ясно, что сами художественно-эстетические концепции — символизм, импрессионизм, экспрессионизм и др. — являются в художественной системе романа «Жизнь Клима Самгина» своеобразными маркерами времени и состояния культуры.

Обычно последний горьковский роман определяют романом идей, Л. А. Спиридонова к этому добавляет:

«Жизнь Клима Самгина — это исследование о взаимодействии человека с историей, о судьбах интеллигенции и ее роли в развитии человечества» [14, с. 11].

В связи с этим отметим, что мастерство Горького-живописца, ярчайшего представителя Серебряного века, способствует решению намеченной задачи.

Примечания

1. Исторические рамки периода условно будем считать охватывающими годы с 1892 / 1896 вплоть до 1917 г. Начальные даты обычно обосновываются или выходом статьи Д. Мережковского «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы», или появлением общества русских художников «Мир искусства» [см. подробно: 17].

2. Сегодня светомызыка в центре внимания, о чем говорят такие статьи, как «О синтезе искусств: из Серебряного века — в наш 21-й» (2014) В. А. Усольцева, «Текст и контекст художественного произведения: философско-культурологический анализ» (2014) Т. Н. Суминой, «Особенности светомызыки в творчестве А. Н. Скрябина» (2016) Т. С. Хрущевой, «Феномен музыкальной живописи в абстрактном искусстве и анимации» (2019) Т. Фэна и др.

Литература

1. *Бердяев Н. А.* Русская идея. Основные проблемы русской мысли XIX века и начала XX века // О России и русской философской культуре: философы русского послеоктябрьского зарубежья. М.: Наука, 1990. С. 43–271
2. *Захарова В. Т.* Импрессионистические тенденции в русской прозе начала XX века: учебное пособие. М.: МПУ, 1993. 162 с.
3. *Горький М.* Собр. соч.: в 18 т. М.: ГИХЛ, 1962.
4. *Кандинский В.* О духовном в искусстве. М., 1992. 107 с.
5. *Кук Ин Сун.* Метафизический мир Малевича. Автореф. дис. канд. искусствоведения. М., 2006. 16 с.
6. *Лобачёва В. Д.* Культурный трансфер: определение, структура роль в системе литературных взаимодействий // Вестник ТГПУ. Томск, 2010. № 8 (98). С. 23–27.
7. *Овчаренко А. И.* М. Горький и литературные искания XX столетия. М.: Худож. лит-ра, 1982. 560 с.
8. *Сабанеев Л. Л.* Воспоминания о Скрябине. М.: Классика-XXI, 2000. 391 с.
9. *Сарабьянов Д. В.* Русская живопись XIX века среди европейских школ. Опыт сравнительного исследования. М.: Сов. художник, 1980. 108 с.
10. *Сильвестров В.* Тихі пісні. URL: https://www.youtube.com/watch?v=74SwqbBkD_s
11. *Смирнова Т. Н.* Экзистенциал тишины в творчестве В. Сильвестрова. URL: <http://elar.urfu.ru/bitstream/10995/74487/1/iuro-2019-188-18.pdf>
12. *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: в 10 т. М.: АН СССР, 1956–1958.
13. *Устюгова Е. Н.* Русский авангард 1920-х гг.: два пути схождения жизни и искусства. URL: <http://elar.urfu.ru/bitstream/10995/74486/1/iuro-2019-188-17.pdf>
14. *Спиридонова Л. А.* К вопросу о новаторстве Горького-художника // Горький — художник и мыслитель. Горьковские чтения — 2019. Мат-лы XXXVII МНК. Н. Новгород: БегемотНН, 2016. 384 с.
15. *Спиридонова Л. А.* Трансформация жанров в творчестве М. Горького // Известия РАН. Сер. литературы и языка. 2019. Т. 78. № 3. С. 14–23.
16. *Франко І.* Данте Алігієрі. Київ: Радянський письменник, 1965. 327 с.
17. *Штанько Е. С.* Основные художественные течения и направления Серебряного века. Специфические черты // Научные ведомости БелГУ. Сер. Гуманитарные науки. 2011. № 18 (113). Вып. 11. С. 73–82.