

Динамика портрета в романе М. Горького «Жизнь Клима Самгина»

Термин портрет неоднозначен. Самое распространенное его значение — *изображение человека на картине или фотографии*!

В художественной литературе портрет — особая форма создания конкретности, зримой чувственности, объемной осязаемости образа. В данном значении *портрет* (фр. *portrait*) — описание внешности человека (черт лица, фигуры, мимики, жестов, позы, одежды, походки и т. д.) в литературном произведении. Однако только этим не исчерпывается сущность художественного портрета. А. Андроникова утверждает: «Портрет ни в коей мере не сводится к изображению лица и фигуры человека, но подразумевает изображение целого мира сквозь претворенную искусством человеческую личность, индивидуальность» [1, с. 296].

В советском литературоведении немало работ, в которых анализируется мастерство изображения внешности героев отдельными писателями. Есть и работы общего характера, где раскрывается история развития портретного искусства. Так, об изображении человека в древнерусской литературе писал Д. С. Лихачев [8], в частности, он остановился на эпическом стиле XI—XIII в., средневековом монументальном стиле, экспрессивно-эмоциональном стиле конца XIV—XV в., описал природу летописных и житийных портретов каждого из этих этапов.

К. Пигарев в книге «Русская литература и изобразительное искусство» [11] проанализировал развитие живописи и литературы на протяжении XVIII — начала XIX вв. Он провел последовательное сопоставление литературного и живописного портретов «панегирического стиля» петровской эпохи, охарактеризовал романтико-реалистический портрет первой четверти XIX в.

М. Г. Давидович в работе «Женский портрет у русских романтиков первой половины XIX века» [5] исследовала характер романтического портрета, указывая на гипертрофированность авторского отношения к внешности человека, сравнивая женский портрет 30-х годов XIX в. в русской литературе с изображением женщины французскими писателями.

Детально рассмотрел портретное мастерство писателей-реалистов XIX—XX вв. Б. Галанов [3], глубоко раскрыв теорию портрета. Ученый говорит о типичности, психологизме портрета, о функции его в художественной ткани произведения.

Портретное искусство писателей XX в. исследовали Н. Соколова [14], В. Инбер [6]. М. О. Габель в статье «Изображение внешности лиц» [2] стремится обосновать и охарактеризовать отдельные разновидности портрета, дает характеристику исторического развития портретного искусства (правда, на всем

анализе сказывается увлечение ее импрессионизмом, поэтому в исследовании есть немало неточностей и искажений).

В работе И. Семенчука «Портрет у художньому творі» [12] глубоко проанализировано портретное мастерство украинских писателей, их взаимосвязь с развитием портретного искусства в русской литературе. Статья Н. Славятинского «Заметки о портрете» [13] раскрывает роль портретной детали в создании характера.

Целью нашей статьи является исследование динамики портрета в неразрывной связи с историческим и художественным временем романа М. Горького «Жизнь Клима Самгина».

Д.С. Лихачев в книге «Поэтика древнерусской литературы» определил два типа художественного времени: «закрытое» время, «замкнутое в себе», включающее широкий поток исторического времени [7 с. 214]. В «Жизни Клима Самгина» категория «открытого» времени нашла яркое воплощение. Временная протяженность романа указана уже в подзаголовке: писатель изобразил сорок лет жизни, что и дало основание А. В. Луначарскому назвать роман «движущейся панорамой десятилетий» [9, т. 2, с. 197].

Художественное время романа М. Горького определяется историческим временем. «Дух всеобщего художественного историзма царит в горьковском романе, пронизывая собой решительно все в нем» [10, с. 87], — пишет И. Нович. Художественное время не течет равномерно: оно то убыстряется, то замедляет ход в зависимости от характера изображаемых событий в том или ином повествовательном отрезке.

Историческое время передается хронологически последовательным описанием исторических событий. В «Жизни Клима Самгина» путь народа к революции — 80-е годы, когда угасают идеи народничества, первая русская революция, период реакции, первая мировая война, подготовка Октябрьской революции.

В отличие от реального, художественное время литературного произведения (особенно индивидуальное время героев), неравномерно. В переломный момент эволюции личности дается глубокий, многое объясняющий в характере человека портрет. Затем идет конкретизация, уточнение уже сказанного. Переломных моментов в развитии образа, как правило, несколько, между ними — своеобразное «отсутствие» героя.

Изменения в характере и внешности героя фиксируются непостоянно, а как бы скачкообразно, что является весьма показательным для отражения его эволюции. Это существенная и яркая черта горьковского мастерства — умение в портрете передать деградацию буржуазной личности. Показательно в этом отношении портретное развитие образов Томилина, Диомидова, Варавки, Веры Петровны Самгиной, Дронова и др.

Для Горького особенно важно выразить, как проявляется характер человека в сложном историческом времени. В «переходное время», когда в России созревают условия для широкого

развития революционного движения, буржуазное общество оказалось на грани идейно-философского, социально-политического и духовного кризиса. Откликом буржуазного индивида на общественные явления стал пессимизм. Проповедь абсурдности человеческого существования становится основой декадентского искусства. «Слепые» Метерлинка, «Прялка туманов» Роденбаха отражают отношение к общественному бытию буржуазной личности. Декаданс стал своеобразной формой самоизоляции от реальной действительности, хотя и порождался той же действительностью. В этом же ряду стоит и религиозное, мистическое мироощущение, носителем которого является, в частности, Диомидов.

Психологическая изломанность декадентской личности ярко выражена в первом портретном описании героя: «Освещенное девичьими глазами сапфирового цвета круглое и мягкое лицо казалось раскрашенным искусственно: излишне яркие были пухлые губы, слишком велики и густы золотистые брови, в общем это была неподвижная маска фарфоровой куклы. Светлорусые кудрявые волосы, спускаясь от головы до плеч, внушали смешное желание взглянуть нет ли за спиной Диомидова белых крыльев. Шагая по комнате он часто и осторожно закидывал обеими руками пряди волос за уши и, сжимая виски, как будто щупал голову: тут ли она?» [4, т. 19, с. 391]. Автор называет его красоту «приторной», выделяя неестественность, искусственность, неподвижность в облике Диомидова. Отчетливо проявляется склонность героя к иллюзорному мировосприятию. Этому описанию соответствуют дальнейшие конкретные портретные детали: «картинное лицо» [4, т. 19, с. 409]; «улыбка теплится не внутри его глаз, а отражена в них откуда-то извне» [4, т. 19, с. 438]. Уже в это время Диомидов склонен к ирреальному, мистическому (его борьба с пальто, странное отношение к вещам, которые он считает живыми существами). Осознание своего бессилия перед надвигающимися историческими событиями толкало буржуазную личность к мистицизму, религиозному фанатизму.

Наступает критический момент в жизни Диомидова. Он становится жертвой Ходынской катастрофы. Развернутый портрет героя: «...там, вверх грудью, лежал Диомидов, высоко подняв брови, глядя в потолок. Здоровая рука его закинута под голову, и пальцы судорожно перебирают венец золотистых волос. Он молчал, а рот его был открыт, и казалось, что избитое лицо его кричало. На нем широкая ночная рубашка, рукава ее сбиты на плечи, точно измятые крылья, незастегнутый ворот обнажает грудь. В его теле было что-то холодное, рыбе, глубокая ссадина на шее заставляла вспоминать о жабрах» [4, т. 19, с. 471]. Показательны здесь «измятые крылья» и «холодное», «рыбе». Отсюда начинается стремительное моральное разложение личности.

Личные судьбы героев, особенности их характеров Горький в конечном итоге всегда связывает с общественными условия-

ми. Развитие образа в романе Горького определяется социальными, историческими факторами, а индивидуальное выражает себя в том, как это социальное проявляется в конкретном характере; как та или иная личность реагирует на то или иное событие, какое участие в нем она принимает.

В сущности, именно обостренный интерес ко всему мистическому и объективные исторические причины (разгул реакции, повальные жандармские обыски, гонения на революционеров) способствовали тому, что Диомидов становится проповедником. В этом своеобразная реакция на подспудно нарастающее революционное движение и классовое стремление героя противопоставить ненавистной ему марксистской идеологии реакционные идеи богостроительства. Новый этап эволюции Диомидова отразился в портрете: «Тот снова отрастил до плеч свои ангельские кудри, но голубые глаза его помутнели, да и весь он выцвел, поблек, круглое лицо обросло негустым, желтым волосом и стало длиннее, суше... Говорить он стал громче, смелее, но каким-то читающим тоном, а сидел так напряженно прямо, как будто ожидал, что вот сейчас кто-то скомандует ему: «Встать!» [4, т. 20, с. 94—96]. Происходит явное вживание героя в реакционную эпоху. Все уже говорит о нарастающей власти, о самоуверенности нового проповедника, хотя он еще чувствует себя не совсем на своем месте.

Новоявленный пророк становится фанатичным врагом всего прогрессивного. Егор Ипатьевский заметил воинствующую враждебность религиозной философии Диомидова, призывающего жечь революционеров на кострах [4, т. 20, с. 96]. Яростная воинственность его передана в портрете: «Теперь Клим видел лицо Диомидова, видел его синеватые глаза, они сверкали ожесточенно, желтые усы сердито шевелились, подбородок дрожал. Таким возбужденным он видел Диомидова впервые» [4, т. 10, с. 141]. Диомидов стал идейным мракобесом. В конкретизирующих портретных указаниях много иронии, сарказма: «глаза его выкатились, лицо неестественно вытянулось, опало [4, т. 20, с. 142], «у него опухло лицо, выкатились глаза, белки их пожелтели, а взгляд был тоскливый и невидящий» [4, т. 20, с. 150]. Люба Самилова, у которой было «безошибочное чутье на врага» [4, т. 20, с. 173] с ненавистью относилась к этому «юродивому», на проповеди которого полиция смотрела благосклонно [4, т. 20, с. 357], так как они отвлекали народ от революционной борьбы.

Портретные описания, развиваясь во времени, передают моральную деградацию героя. В канун первой буржуазно-демократической революции Диомидов ведет усиленную реакционную пропаганду мистических идей и настроений. В портрете отразилось удовлетворение, самодовольство от достигнутой власти над темными, забытыми людьми: «Он усмехался с ироническим сожалением. В нем явилось нечто важное и самодовольное; ходил он медленно, выгибая грудь, как солдат... В пустынных глазах его сгустилось нечто гордое, и они стали менее прозрач-

ны» [4, с. 20, с. 357]. Данный период в развитии героя сопровождается описанием того, как хорошо одет Диомидов: «в ярко начищенных сапогах с голенищами гармоникой, в черных шароварах, в длинной, белой рубахе» [4, т. 20, с. 460].

Окончательное моральное разложение личности Диомидова отразилось в последнем портретном описании: «Белизна рубахи резко оттеняла землистую кожу сухого, костлявого лица и круглую, черную дыру беззубого рта, подчеркнутого седыми волосами жиденьких усов. Голубые глаза проповедника потеряли былую ясность и казались маленькими, точно глаза подростка, но это, вероятно, потому, что они ушли глубоко в глазницы» [4, т. 22, с. 373]. Это годы острой общественно-политической реакции после революции 1905 г. Проповеди Диомидова о «жалких соблазнах мира сего», о «высокомерии разума», о «суетной мудрии науки» вполне отвечают духу времени. В мещанских, мелкобуржуазных кругах особой популярностью пользовались такого типа пророки. В соответствии с моральной деградацией героя автор постепенно концентрирует в портрете детали, передающие душевное оскудение, омертвелость. Особенно убедительно это передается описанием глаз: «смущающий взгляд» [4, т. 19, с. 390] голубых девичьих глаз [4, т. 19, с. 391] превращается в гордый [4, т. 20, с. 357], холодный, ожесточенный [4, с. 20, с. 14] взгляд ушедших глубоко в глазницы глаз [4, т. 22, с. 373].

У Горького связь исторического и личного времени всегда столь значима, что определяет развитие характера. Так, наступление реакции после революции 1905—1907 гг. в среде интеллигенции вызвало идейные шатания, колебания, увлечение мистикой, эротикой, проповедями новоявленного христианства, идеалистическими буржуазными теориями. Идейная деградация части интеллигенции ярко представлена в образе Томилина. От неверия — к идеалистической философии и от нее — к богу — такова его эволюция. Свое идейное ренегатство он объясняет очень просто: «Путь к истинной вере лежит через пустыню неверия» [4, т. 19, с. 124].

Первая развернутая портретная зарисовка Томилина: «В учителе Клим видел нечто таинственное. Небольшого роста, угловатый, с рыжей расколотой бородкой и медного цвета волосами до плеч, учитель смотрел на все очень пристально и как бы издали... Лицо его напоминало икону святого. Всего любопытнее были неприятно красные, боязливые руки учителя. Первые дни знакомства Клим думал, что Томилин полуслеп, он видит все вещи не такими, каковы они есть, а крупнее или меньше, оттого он и прикасается к ним так осторожно, что было даже смешно видеть это. Но учитель не носил очков и всегда именно он читал вслух лиловые тетрадки, перелистывая нерешительно, как будто ожидая, что бумага вспыхнет под его раскаленными пальцами» [4, т. 19, с. 26]. В 80-е годы — эпоху «смуты» — Томилин живет в мезонине Самгиных. В этот период в портретном облике персонажа особенно отчетливо выступают

черты декадентствующей личности: какая-то неестественность, таинственность, боязливость.

Уход Томилина от Самгиных, новый образ жизни в портрете воплощается как преобразование героя: «Уроки Томилина становились все более скучны, менее понятны, а сам учитель как-то неестественно разросся в ширину и осел к земле. Он переоделся в белую рубаху с вышитым воротом, на его голых, медного цвета ногах блестели туфли зеленого сафьяна» [4, с. 19, с. 73]. В это время он часто философствует о свободе, науке, вере, истине, хотя четких идейных убеждений у него еще нет. Разглагольствования дополняются портретными деталями: «разглядывая потолок белками глаз» [4, т. 19, с. 73], «из угла пристально, белыми глазами на Кормилицу смотрел Томилин» [4, т. 19, с. 103].

Близость к кружку писателя-народника Катина по-своему сказалась в портрете: «Клим слышал, что голос учителя стал громче, слова его звучали увереннее и резче. Он все больше обрастал волосами и, видимо, все более беднел, пиджак его был протерт на локтях почти до дыр, на брюках сзади был шит темно-серый треугольник, нос заострился, лицо стало голодным» [4, т. 19, с. 116]. Бедность одежды — внешнее проявление его близости к народничеству.

В литературном произведении существует глубокая связь между характером персонажа, его поведением (соответственно портретом) и объективными обстоятельствами. Социально-исторические условия определили буржуазно-мещанское перерождение значительной части разночинной интеллигенции. Кризис народнической идеологии породил либеральное приспособленчество, ренегатство. Если в начале 90-х годов Томилин говорил, что он ни материалист, ни идеалист [4, т. 19, с. 119]; то вскоре он резко меняет свои философские и политические взгляды. Внутреннее преобразование и здесь отражается во внешнем облике героя: «С Томилиным что-то случилось; он переоделся в цветные рубашки «фантазия», носил вместо галстука шнур с кистями, серый пиджак и какие-то сиреневого цвета очень широкие брюки. Все это казалось на теле его чужим и еще более оттеняло огненную рыжеватость подстриженных волос, которые над ушами торчали горизонтально и дыбились над его белым лбом. Особенно заметны были запонки на обшлагах — большие, тяжелые, лунные серпики. Говорил Томилин громче, но как будто менее уверенно, часто делал паузы и, поглядывая в рукав пиджака, вертел запонки» [4, т. 19, с. 148]. Обывательское благополучие и довольство сквозит в каждом жесте и позе героя. Ирония звучит в следующем замечании: «И как будто у Томилина вместе с костюмом явились новые мысли» [4, т. 19, с. 148]. В данный период эволюции героя он явно начинает склоняться в сторону идеализма. В этой связи знаменательно указание: «Говорил Томилин громче, но как будто менее уверенно, часто делал паузы» («менее уверенно» — указание на некоторые колебания, внутреннюю неустойчивость героя на

избранном пути). В это время Томилин определяется как «провинциальный мудрец» [4, т. 19, с. 268]. Начинается ускоренное моральное разложение личности.

Рождаются революционные идеалы в острой борьбе с реакцией, с разного рода идеалистическими учениями. В середине 90-х годов Томилин уже явно определяется как сторонник субъективно-идеалистического направления в философии. «Рыжий философ» берет на вооружение учение Маха, Авенариуса. Томилин уверен в своей неотразимости: «В разбухшей, измятой шляпе, в пальто, слишком широком и длинном для него, он был похож на банкрота купца, который долго сидел в тюрьме и только что вышел оттуда. Он шагал важно; как гусь, держа руки в карманах, длинные рукава пальто смялись глубокими складками. Рыжие щеки Томилина сыто округлились, голос звучал уверенно, и в словах его Клим слышал строгость наставника» [4, т. 19, с. 378]. Но защищая философский идеализм, Томилин пока еще выступает и против религии. Отстаивая «третий инстинкт» познания, он учит полному неверию. «Очисти себя не только от всех верований, но и от самого желания веровать!» [4, т. 19, с. 379], — заявляет он с твердой убежденностью. Типична для модного «рыжего философа», выступающего в эти годы, и одежда: «Сняв пальто, он оказался в сюртуке, в накрахмаленной рубашке с желтыми пятнами на груди, из-под коротко стриженной бороды торчал лиловый галстук бабочкой» [4, т. 19, с. 378]. Самоуверенность, самовозвеличение отражены и в попутных портретных зарисовках: «голос его звучал властно, глаза сверкали строго [4, т. 19, с. 380], «Лишь изредка бросал снисходительно коротенькие фразы» [4, т. 19, с. 504].

Напуганные развитием революционного движения, буржуазные идеологи в годы преддверия буржуазно-демократической революции стремятся обуздать народную стихию. Идеейная позиция Томилина красноречиво выражена в его призыве к интеллигенции не создавать политических теорий, а выработать такую психическую силу, которая могла бы регулировать сопротивление и подчинить народные массы дисциплине государства. Ницше и Ренан — его идейные наставники. «Жизнь необходимо образумить» [4, т. 20, с. 27] — кредо философствований охваченного паническим страхом Томилина. Портрет героя в этот период: «Лицо его багровело, глаза выкатывались, под ними вздулись синеватые подушечки опухолей, он часто отдувался, как человек, который слишком плотно покушал. Клим думал, что, если б Томилин сбрил толстоволосую бороду, оказалось бы, что лицо у него твердое, как арбуз» [4, т. 120, с. 27].

В дни революции 1905 г. «рыжий философ» в повествовании не появляется; о том, что он «перекувыркнулся к богу», мы узнаем от других персонажей.

В годы реакции между двумя революциями такие идеологи, как Томилин, снова процветают, на них особый спрос. Учение о необходимости поисков бога, о мнимости, ирреальности зна-

ния устраивает испытывшую страх уничтожения буржуазию. «Рыжий философ» становится модным пророком, «водителем умов» молодежи. На то, что Томилин нашел себя и вполне удовлетворен новой ролью, указывает и портретный облик героя: «Весь он стал какой-то пузырчатый, вздутый живот его, точно живот Бердникова, упирался в край стола, и когда учителю нужно было взять что-нибудь, он приподнимался на стуле, живот мешал рукам, укорачивал. Но, несмотря на то что он так ненормально, нездорово растолстел, Самгин, присматриваясь к нему, не мог узнать в нем полусонного, медлительного человека, каким Томилин жил в его памяти. Говорил он так уверенно и властно, что его уже нельзя было назвать «личностью неизвестного назначения», как называл его Варавка» [4, т. 22, с. 272].

Последний портрет Томилина сближается с внешностью капиталистического воротилы Бердникова. Но не только внешняя общность роднит их: у них одна философия жизни, оба готовы ради достижения своих целей служить хоть черту. Постепенное духовное разложение Томилина особенно красноречиво выражают глаза. В начале романа «золотистые зрачки казались наклеенными» [4, т. 19, с. 26]. Томилин еще не нашел себя, он пока что «личность неизвестного назначения», как называл его Варавка. Следуют упоминания о «белых глазах» [4, т. 19, с. 103] Томилина (отсутствие цвета как знак неопределенности), потом «фарфоровые глаза» [4, т. 10, с. 119] и резко сатирическое «глаза жирком заплыли» [4, т. 20, с. 572] — каждая портретная деталь определяет какой-то этап деградации героя. В конце: «И зрачки его глаз уже не казались наклеенными на белках, но как бы углубились в их молочное вещество, раскрашенное розоватыми жилками, — углубились, плавали в нем и светились как-то зловеще» [4, т. 22, с. 272].

В изображении характера Томилина возникает своеобразное кольцо: первое и последнее описание перекликаются между собою. Эволюция портрета передает социально-моральную деградацию героя. От «личности неизвестного назначения» — к народничеству, декадентству, идеалистической философии, проповеди новоявленной религии и окончательному падению — таков жизненный путь Томилина, запечатленный автором в портрете героя.

Поэтапное изображение внешности героев в романе «Жизнь Клима Самгина» выражается в том, что облик каждого героя предстает перед читателем во всей своей неоднородности, переходах, падениях и взлетах.

Таким образом, ведущий принцип портретизации в романе «Жизнь Клима Самгина» — это описание портретов героя поэтапно, что отражает идейные переломы и духовное развитие образа. Принцип этапного изображения внешности ярко иллюстрирует расцвет, идейно-политический рост прогрессивной личности и регресс личности буржуазного типа.

1. Андроникова А. Об искусстве портрета. М., 1975.
2. Габель М. О. Изображение внешности лиц // Билецкий О. I. Збір. праць: У 5 т. К., 1966. Т. 3.
3. Галанов Б. Искусство портрета. М., 1967.
4. Горький М. Собрание сочинений: В 30 т. М., 1949—1955.
5. Давидович М. Г. Женский портрет у русских романтиков первой половины XIX века // Русский романтизм: Сб. ст. / Под ред. А. И. Белецкого. Л., 1927.
6. Инбер В. Вдохновение и мастерство. 2-е изд., доп. М., 1961.
7. Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. 3-е изд., доп. М., 1979.
8. Лихачев Д. С. Человек в литературе Древней Руси. М., 1970.
9. Луначарский А. В. Самгин // Луначарский А. В. Собр. соч.: В 18 т. М., 1964.
10. Нович И. Художественное завещание Горького. Жизнь Клима Самгина. М., 1965.
11. Пигарев К. Русская литература и изобразительное искусство (XVIII — первая четверть XIX в.): Очерки. М., 1966.
12. Семенчук I. P. Портрет у художньому творі. К., 1965.
13. Славятинский Н. Заметки о портрете // Вопр. лит. 1963. № 9.
14. Соколова Н. Портрет литературного героя // Молод. гвария. 1957. № 5.

Статья поступила в редколлегию 04.01.88

И. Д. Альберт, доц.,
Львовский университет

О некоторых особенностях изображения природы в русской прозе 10-х годов

Развитие русского реализма в 10-е годы XX в., получившего в то время названия «неореализм», «символический реализм», оценивается в современных исследованиях как явление этапного характера. Подчеркивается его многогранность, сложность, разноречие между сущностными и историческими концепциями жизни, борьба и взаимодействие с нереалистическими направлениями. Отмечаются синтез философской, этической, социальной, национальной проблематики, углубленный интерес к личности наряду с интенсивной разработкой темы народа, сращение предметности и лирической стихии в области стиля [5].

Весьма выразительно эти тенденции выявляют себя в развитии темы природы. Внимание к ней усиливается, расширяются географические горизонты, значительно усложняется содержание, психологическая и сюжетно-композиционные функции. В комплексе нравственных, философских, исторических аспектов восприятия и воссоздания природы ключевое место занимает проблема «человек и природа», освещение которой составляет главную задачу статьи. И поскольку работ, специально посвященных вопросу, не обнаружено, нами учтен опыт изучения темы в общем плане и в творчестве отдельных писателей [11; 12]. Интерес к названной проблеме в литературе тех лет, безусловно, связан с важным фактором общественной и духовной жизни — проблемой личности, ее места в мироздании, истории [6].

Примечательно, что в 10-е годы писательская мысль часто обращается к уяснению самой сути отношений человека и природы. Это отражается не только в образном содержании пей-