

СВОЕОБРАЗИЕ СОЗДАНИЯ ОБРАЗА МАТЕРИ В АВТОБИОГРАФИЧЕСКОЙ ПОВЕСТИ «ДЕТСТВО» М. ГОРЬКОГО

Кудряшова А. А.

ФГБОУ ВПО «Литературный институт имени А. М. Горького», Москва, Россия (123104 Москва, ул. Тверской бульвар, д. 25), e-mail: alekshvan@yandex.ru

Статья раскрывает стилистическое своеобразие создания образа матери в автобиографической прозе М. Горького. Художественный образ рассматривается сквозь призму таких фундаментальных понятий литературоведения, как стиль и пафос. Универсальность образа матери в теории жанра и его стилистическое воплощение в прозе М. Горького прослеживается в сопоставлении документального очерка и художественной повести. Мотив смерти мужа Максима в инициации сюжета автобиографической повести определяет метаморфозу образа матери. Соположение с житийными мотивами образа Вмч. Варвары ярко контрастирует и расширяет понимание образа матери. Оба сюжета основаны на глубокой драматургии в системе образов отец – дочь. Особое значение в развертывании сюжетной линии Варвары играет мотив одиночества и сиротства. Мотив смерти матери в финале повести получает предельное воплощение горя родителей в образе-символе слепоты. Натуралистические портреты, гиперболы, расширенные эпитеты экспрессивно передают горьковский пафос трагедии, которая выходит на социальный уровень.

Ключевые слова: автобиографическая проза, мотив, первичное и завершающее события, индивидуальный стиль, пафос.

THE PECULIARITY OF CREATING THE MOTHER'S IMAGE IN M. GORKY'S AUTOBIOGRAPHICAL NOVEL «CHILDHOOD»

Kudryshova A. A.

Literary Institute after A. M. Gorky, Moscow, Russia (123104 Moscow, Tverskoy boulevard, 25), e-mail: alekshvan@yandex.ru

The article shows the stylistic originality of creating the image of the mother in the autobiographical prose of M. Gorky. An artistic image is viewed through the prism of such fundamental notions of literary as style and pathos. Universality of mother's image in genre theory and its stylistic personification in M. Gorky's prose is seen in the comparison of the documental essay and the novel. The motive of her husband Maxim's death in the plot's initiation of the autobiographical novel defines metamorphosis of the mother's image. Comparison with domestic motives of the great Martyr. Barbara's image contrasts strikingly and expands the understanding of the mother's image. Both plots are based on the deep dramatic composition of the father-daughter system of images. The motive of loneliness and orphanhood plays an important role in development of Varvara's plotline. The motive of mother's death in the end of the novel receives extreme incarnation of parents' sorrow in blindness image-symbol. The naturalistic portraits, hyperboles, advanced epithets are expressively passing Gorky's pathos of the tragedy, which comes out on a social level.

Key words: autobiographical prose, motive, primary and final event, individual style, pathos.

Универсальность образа матери для жанра автобиографической прозы определяется в его сюжетно-композиционной устойчивости. Несмотря на широкий интерес исследователей к жанру автобиографической прозы, проблема рассмотрения универсальных образов сквозь призму фундаментальных понятий теории литературы – стиль и пафос – до сих пор остается не изученной.

Продолжая традиции В. Гумбольдта, А. А. Потебни, академик П. Н. Сакулин выделял в понятии стиля смысловой элемент «образ идеи» или внутреннюю форму: «Именно то, что у всякого художника для общей всем идеи рождается особый образ <...> обуславливает

возможность функционирования в словесном искусстве «вечных тем», «вечных героев» и т.п., а как итог – возможность сосуществования множества различных художников, каждому из которых присуща своя особая позиция в образном мировидении» [5, с. 9]. В теории литературы пафос (от греч. *pathos* – глубокое страстное чувство) определяется как «высокое воодушевление писателя постижением сущности изображаемой жизни» [8, с. 94].

Предметом анализа данной статьи является стилистическое своеобразие образа матери в автобиографической прозе М. Горького. Необходимо отметить, что автобиографическая повесть «Детство» раскрывает трагедию смерти родителей в закольцованном пространстве, определяя тем самым особое место автобиографической прозы М. Горького в теории жанра. Согласно биографическим фактам, Алеше Пешкову было 3 года, когда в 1871 году умер отец, и 11 лет, когда в 1879 году умирает мать.

Трагедийный пафос объединяет мотивом смерти отца и матери начало и финал повествования. «Первичное событие» [6] с мотивом смерти отца определяет ключевую метаморфозу в образе матери. Натуралистические портреты определяют «начало бытия» и самосознания героя, открывая повествование в «Детстве»: «В *полутемной тесной* комнате, на полу, под окном, лежит *мой отец*, одетый в белое и необыкновенно длинный; пальцы его босых ног странно растопырены, пальцы ласковых рук, смиренно положенных на грудь, тоже кривые; его веселые глаза плотно прикрыты черными кружками медных монет, доброе лицо темно и *пугает меня* нехорошо оскаленными зубами (красная строка).

Мать, полуголая, в красной юбке, стоит на коленях, зачесывая длинные мягкие волосы отца со лба на затылок черной гребенкой, которой я любил перепиливать корки арбузов; мать непрерывно говорит что-то густым, хрипящим голосом, ее серые *глаза* опухли и словно *тают, стекая крупными каплями слез* (курсив наш. – А. К.)» [2, XIII, с. 9].

Образы родителей выражают экзистенциальную проблематику жизни-смерти, с них начинается автобиографическое повествование. Композиционно первым образом повествования является натуралистический портрет умершего отца. Обратим внимание на композиционно-графическое решение автора: красная строка разделяет образы родителей, подчеркивая отдельность матери, однако приемы «словесной живописи» четко раскрывают внутреннее состояние изображаемого объекта. Глаза матери метафорически экспрессивно (как зеркало души) «*опухли* и словно *тают, стекая крупными каплями слез*». Своеобразие презентации образов родителей в «первичном событии» не только подчеркивает близость матери и отца, но и символически предвосхищает сюжетную коллизию Варвары. Первичное событие – смерть отца – уже отражает метаморфозу матери: «я *впервые* вижу ее такой»: «Она *была всегда* строгою, говорила мало; она чистая, гладкая и большая как лошадь; у нее жесткое тело и сильные руки. А *сейчас* она вся как-то *неприятно вспухла и растрепана*,

все на ней *разорвалось*; волосы, лежавшие на голове *аккуратно*, <...> *рассыпались* по голому плечу, упали на лицо, а половина их, заплетенная в косу, *болтается*, задевая уснувшее отцово лицо. Я уже давно стою в комнате, но *она ни разу не взглянула на меня* – причесывает отца и вся рычит, захлебываясь слезами» [2, XIII, с. 9]. Метаморфоза матери получает временную фиксированность в оппозиции «была» и «сейчас», усиливая постоянство ее образа в прошлом наречием «всегда». Масштаб метаморфозы передается в портрете Варвары: прежний образ уподобляется лошади («чистая, гладкая и большая») и вызывает чувство защищенности: «жесткое тело и сильные руки». Теперь она «неприятно вспухла и растрепана», аккуратные волосы рассыпались, коса болтается. Особое идейно-художественное значение в портрете приобретает мотив «*все на ней разорвалось*». Такой мотив в образе матери имеет сюжетообразующее и символическое значение. Смерть отца навсегда изменяет жизнь Варвары и заканчивается трагически ее смертью. С другой стороны, мотив разорванности определяет трагедию рода Кашириных и, прежде всего, отношения матери и сына. Коннотация «*она ни разу не взглянула на меня*» становится определяющим чувством для героя: ужас не столько от трагедии утраты отца, сколько от одиночества и сиротства в эмоциональной потере матери. Мотив сиротства не объединяет, а еще более усугубляет одиночество каждого. Как пишет П. Басинский, «став невольным отцеубийцей (заразив отца холерой), маленький Алеша лишился не только отца, но и матери» [1, с. 90].

В трагедии смерти матери необходимо рассмотреть расширяющий понимание ее образа житейный компонент. По замечанию современного исследователя, «определение семантики имени и фамилии человека в жизни и в художественном произведении может различаться» [7, с. 108]. Для Горького характерно сохранение реального имени матери – Варвара Васильевна Каширина, дочь Василия Васильевича Каширина, в противоположность, например, с Л. Н. Толстым, С. Т. Аксаковым, М. Е. Салтыковым-Щедриным, Н. С. Лесковым и др. Имя матери и его житейная трактовка становятся «свернутым сюжетом» с важной стилистической особенностью. При изначальном соположении универсальных мотивов в сюжетной линии Варвары и житейной трактовки образа вмч. Варвары они имеют прямо противоположное семантическое наполнение, определяющее контраст финалов.

Основу двух сюжетов составляет драматургическая напряженность взаимоотношений отца и дочери. Согласно житию, знатный и богатый язычник Диоскур рано овдовел, всю свою любовь он перенес на дочь Варвару [3]. Гордость и ревность о дочери не позволяли Диоскуру допустить, чтобы ее красоту могли видеть простые и незнатные люди, ибо он полагал, что их глаза недостойны видеть прекрасное лицо дочери. Мотив замужества приобретает особую напряженность в развитии житейного сюжета: необыкновенная красота

вмч. Варвары определяет желание отца устроить счастье любимой дочери в браке. Такой мотив имеет свое развитие и у Горького в мечтах деда Каширина о будущем красавицы дочери: «за дворянина выдам, за барина». Варвара Каширина вопреки воле отца живет невенчанной с Максимом Пешковым. Точка зрения Бабушки на выбор дочери: «вот те и дворянин, вот те и барин. Пресвятая богородица лучше нас знает, кого с кем свести» [2, XIII, с. 155]. Крах надежд деда инициирует драматический разрыв отношений с дочерью: «Прощай теперь, Варвара, не дочь ты мне и не хочу тебя видеть, хошь живи, хошь — с голоду издохни» [2, XIII, с. 156]. Метаморфоза в отношениях отца и дочери – их примирение – отмечена в сюжете особым днем «Прощенного Воскресенья». Согласно православной традиции, последний день Масленицы знаменует подготовку к началу Великого Поста чином Прощения. Фабульный эпизод примирения раскрывает главную ценность в образе мужа Максима Пешкова – душевное богатство и разумие: «Не думай, Бога ради, Василий Васильевич, что пришел я к тебе по приданное, нет, пришел я к отцу жены моей честь воздать» [2, XIII, с. 155]. Следующим сюжетным поворотом в отношениях дочери и отца становится эпизод избиения отца братьями Кашириными (дядья Михаил и Яков сталкивают отца в прорубь). Драматизация семейного конфликта получает нечаянный исход в поведении отца Максима Пешкова: он «с божьей помощью» спасся сам и спас от позора и тюрьмы братьев Варвары. Такое поведение определяет изменение точки зрения деда на замужество дочери, который выражает благодарность Максиму и Варваре: «Ну, спасибо тебе, другой бы на твоём месте так не сделал <...> И тебе, дочь, спасибо, что доброго человека в отцов дом привела!» [2, XIII, с. 161].

Обратим внимание на важный стилистический нюанс, имеющий ключевое значение в создании образа матери. Рассказ бабушки реализует фольклорный прием «рассказ в рассказе», она повествует и создает миф о великой любви родителей, который имеет временную особенность с точки зрения композиции произведения. Бабушкин рассказ, по сути, напоминает пролог и представляет собой замкнутое сказочное пространство. С другой стороны, хронотоп как важный художественный компонент является основной категорией картины мира. Замкнутое время счастья родителей знаменует доисторическое время с точки зрения героя-повествователя, то есть время до его рождения. Мифопоэтическая составляющая указывает на вневременность в мирозерцании автобиографического ребенка, который создает свою идеальную картину мира любви родителей. Условно реальным временем становится смерть отца – «первичное событие» в сюжете автобиографической прозы.

Мотив смерти мужа Максима Пешкова определяет возвращение Варвары в дом деда. Драматургия их взаимоотношений получает дальнейшее развитие в сюжете с точки зрения

сына-повествователя: «я видел, чувствовал, как тяжело жить матери в *доме деда*». Портрет-характеристика экспрессивно передает внутреннее состояние матери: «она все более хмурилась, смотрела на всех *чужими глазами*, она подолгу молча сидела у окна в сад и как-то *выцветала вся*» [2, XIII, с. 136]. Родовой дом деда не становится своим для дочери Варвары. Она смотрит «*чужими глазами*», отсутствие жизни или безжизненность пространства дома сопоставляется образу молодой женщины, которая «*выцветала вся*».

Житийный сюжет повествует о надежде отца Диоскура на замужество дочери, которая в свою очередь имеет одно желание — посвятить себя Единственному Жениху Иисусу Христу: «Ему же уневестились, давши обет сохранять в непорочности свое девство» [3]. Неподчинение воле отца определяет мученический конец житийного сюжета: св. вмч. Варвару обезглавил ее отец.

В автобиографической прозе М. Горького образ матери раскрывает противоположную точку зрения. У Варвары Кашириной одно желание — повторное замужество. В развитии сюжетной линии Варвары такое желание расценивается как единственное спасение от «ада» дедова дома. Метафоричное расхождение сюжетных линий житийного канона и прозы М. Горького можно охарактеризовать как пути Небесные – пути земные. Повторное замужество Варвары и определяет трагизм ее финала как краха всех надежд. Казалось бы, что ее слова сыну выражают надежду: «Вот скоро мы обвенчаемся, *потом* поедем в Москву, а *потом* воротимся, и ты будешь жить со мной. Евгений Васильевич очень добрый и умный, тебе будет хорошо с ним. Ты будешь учиться в гимназии, *потом* станешь студентом, – вот таким же как он теперь, а *потом* доктором. Чем хочешь, – ученый может быть чем хочет» [2, XIII, с. 168]. Предощущение несбыточного, иллюзорного подчеркнуто неграмотностью фраз, а также лексическим повтором, отсылающим в бесконечность будущего, – «потом», которое оформляется в детском сознании через образ-символ лестницы, ведущей «глубоко вниз и прочь от нее, в темноту, в одиночество». Такую же функцию выполняет яркая метафорика картины: мать под руку с Максимовым идет на венчание, «осторожно ставит ноги на кирпич тротуара <...>, – точно *она шла по остриям гвоздей* (курсив наш. – А.К.)» [2, XIII, с. 169]. Экспрессивность мотива мученичества как предощущение дальнейшего развития сюжетной линии Варвары семантически связана с житием Св. вмч. Варвары.

Финал сюжетной линии Варвары организует мотив смерти, который определяет яркость и экспрессивность натуралистических портретов с особым выражением глаз изображаемого объекта: «Немая, высохшая мать едва передвигала ноги, глядя на всё *страшными* (курсив наш. – А.К.) глазами» [2, XIII, с. 197]. Художественное воплощение метаморфозы умирания детально воссоздается и на уровне звукообраза. Безмолвие смерти

реализуется в безмолвии Варвары: «онемела», «редко скажет слово кипящим голосом», «молча лежит».

Визуальное начало в осознании трагедии смерти матери у Л. Н. Толстого («я стал смотреть»), Н. С. Лескова («чем я пристальнее в нее вглядывался»), у М. Горького получает чувственное наполнение – «испуганно следя за нею». Детализированное воссоздание последнего дня жизни Варвары, казалось бы, на минуту фиксирует преобразование ее образа: она говорит «более ясным и легким голосом»; «она улыбается и *что-то новое светило* в ее глазах»; «*чистое* сиреневое платье, *красиво* (курсив наш. – А.К.) причесанная, важная *по-прежнему*». Нарочитое слежение «автобиографического ребенка» за умирающей матерью актуализирует его надежду на преобразование, появление смысла в реальности надвигающейся смерти, однако финал экспрессивно передает всю трагедию невозможности этого. Последний диалог матери и сына, ее взгляд и действия передают это состояние: «жутко глядя на меня», «оттолкнула меня», «схватив за волосы», «с размаха несколько раз ударила меня». Мотив надежды отражен и в ярком штрихе финала: мать смотрит «в угол на иконы» и на сына, и опять разочарование – переводя «глаза на меня, пошевелила губами, словно *усмехнувшись* (курсив наш. – А. К.)» [2, XIII, с. 200].

Портрет умирающей Варвары сближается с художественным приемом Л. Н. Толстого. Детальное воссоздание умирания матери получает графически-композиционное решение в красной строке, символизирующей начало новой жизни для сына: «По лицу ее плыла тень, уходя в глубь лица, натягивая желтую кожу, заострив нос. Удивленно открывался рот, но дыхания не было слышно (красная строка).

Неизмеримо долго стоял я с чашкой в руке у постели матери, глядя, как застывает, сереет ее лицо» [2, XIII, с. 200].

Обратим внимание на важный стилистический момент, определяющий своеобразие переживания утраты матери: у Л. Н. Толстого мотив смерти определяет диалектику психологического анализа в образе Николеньки Иртеньева, переживающего личную трагедию смерти. У Н. С. Лескова личная трагедия героя Меркула Праотцева нивелируется. Психологический анализ не акцентирует внимание на личной трагедии Алеши Пешкова, о ней можно судить лишь опосредованно: через ощущение времени («неизмеримо долго <...> у постели матери») или в императиве Язева отца Алеши («Ну – буде, очнись-ка!). Так пунктирно обозначается внутреннее состояние героя.

Важным стилистическим нюансом финала становится мотив слепоты, который экспрессивно выражает горе родителей Варвары.

Фабульный эпизод получает максимально драматургическое и драматическое развитие сначала в диалоге Алеши и деда:

«Умерла мать...

Он заглянул на постель.

— Что врешь?

Ушел к печи и стал вынимать пирог, оглушительно гремя заслоном и противнем. Я смотрел на него, зная, что мать умерла, ожидая, когда он поймет это.

Пришел вотчим в парусиновом пиджаке, в белой фуражке. Бесшумно взял стул, понес его к постели матери и вдруг, ударив стулом о пол, крикнул громко, как медная труба:

— Да она умерла, смотрите...» [2, XIII, с. 200].

Дважды повторяется известие о смерти дочери: в первом случае слова Алеши ярко определяют мотив неверия в реплике деда «Что врешь?», во втором реплика вотчима остается без ответа. Парадокс усиливает масштаб события: ожидаемая и предсказуемая смерть матери контрастно противопоставляется нежеланию деда поверить в произошедшее. Ответом становится эллипсис или фигура значимого умолчания, графически-композиционно выраженная красной строкой следующего предложения: «*Дед*, вытаращив глаза, тихонько двигался от печи с заслоном в руке, *спотыкаясь, как слепой* (красная строка).

Когда гроб матери засыпали сухим песком и *бабушка, как слепая*, пошла куда-то среди могил, она наткнулась на крест и разбила себе лицо». Обратим внимание на графическое (через красную строку) решение автора: отдельность образов деда и бабушки тем не менее объединяет мотив слепоты, который имеет символическое значение. С одной стороны, слепота может трактоваться как «ослепли от горя», т.е. трагедия родителей, потерявших свою единственную дочь, с другой, слепота деда и бабушки может быть связана с невозможностью или нежеланием видеть реальность.

Известна первая автобиография М. Горького «Изложение фактов и дум, от взаимодействия которых отсохли лучшие куски моего сердца» (1893), написанная за двадцать лет до повести «Детство» (1913). Очерк также фиксирует крайне драматичные отношения с матерью: «Я лежал в саду в своей яме, а она гуляла по дорожке невдалеке от меня со своей подругой, женой одного офицера.

– Мой грех перед Богом, — говорила она, но Алексея я не могу любить. Разве не от него заразился холерой Максим (мой отец) и не связал меня теперь по рукам и ногам? Не будь его – я бы жила! А с такой колодкой на ноге недалеко упрыгаешь!...» [2, I, с. 75]. Нежелание на следующий день здороваться с матерью автор объясняет своими чувствами от услышанного разговора: «Сначала я не понял, потом мне стало грустно и больно». Чувства к матери фиксируются следующим образом: «Я хорошо знаю, что тогда – уже не любил ее. Впрочем, едва ли когда я любил ее, а уважал, наверное, потому, что боялся» [2, I, с. 75]. Красная строка нового предложения раскрывает философский обобщающий характер без

конкретизации образа матери: «Женщинам, имеющим намерение наслаждаться жизнью, ничем не связывая себя, следует травить своих детей еще в чреве...» [2, I, с. 75].

Интересна оценка горьковских образов исследователем В. Лепахиным. В противоположность А. С. Пушкину и Л. Н. Толстому, М. Горький избирает либо болезненные и отталкивающие черты, либо вызывающие жалость к персонажу. «Такое сотворение образа у Горького связано и с особенностями видения мира писателем, и со спецификой избранного им метода «критического реализма». Спустившись «на дно», писатель не смог или не захотел выбраться на поверхность; сознательно или бессознательно, он сделал его изображение самоцелью и во всех своих произведениях в большей или меньшей степени «искал» дно. <...> Исключение составляет прекрасно и с любовью описанная бабушка писателя» [4, с. 468].

Итак, стилистическое своеобразие создания образа матери в автобиографической прозе М. Горького – художника начала XX века, определяется традицией русского натурализма. Трагедия сюжетной коллизии Варвары создается натуралистическими приемами портрета, экспрессивно выражающими идею безысходности. Соположение с житийными мотивами расширяет понимание образа матери и определяет глубину ее трагедии. Личная трагедия Варвары расширяется до социального уровня персонификации зла, не только определяя жизненное бытие «свинцовых мерзостей», но и трагедию гибели рода Кашириных.

Список литературы

1. Басинский П. В. Страсти по Максиму: Горький: девять дней после смерти. – М.: АСТ: Астрель, 2011. – 414 с.
2. Горький М. Собр. соч.: в 30 т. Т. I, XIII. – М.: Художественная литература, 1951.
3. Житие Вмч. Варвары. Жития Святых / Сост. священник и законоучитель Иоанн Бухарев. – М.: Отчий Дом, 2001. – 612 с.
4. Лепахин В. Чудотворные иконы в творчестве М. Горького // Икона в русской художественной литературе. Икона и иконопочитание, иконопись и иконописцы. – М.: Отчий Дом, 2002. – 735 с. – С. 451-476.
5. Минералов Ю. И. Теория художественной словесности. – М.: Владос, 1999. – 358 с.
6. Впервые термин «первичное событие» описан И. Г. Минераловой в статье «Первичное событие» в автобиографической прозе о детстве // Мировая словесность для детей и о детях. Вып. 16. – М., 2012. – С. 91–99.

7. Минералова И. Г. Имя и безымянность в русской литературе рубежа XIX – начала XX веков. Лучшая Вузовская лекция. Академическая филология. Литературоведение. Лингвистика. – М.: МПГУ, 2004. – 197 с. – С. 108-116.
8. Пospelов Г. Н. Введение в литературоведение. Пафос и его разновидности. – М.: Высшая школа, 1988. – 588 с.
9. Сакулин П. Н. Теория литературных стилей. – М.: Государственная академия художественных наук, 1928. – 205 с.

Рецензенты:

Гусев Владимир Иванович, доктор филологических наук, профессор, зав. кафедрой теории литературы и литературной критики ФГБОУ ВПО «Литературный институт имени А. М. Горького», г. Москва.

Минералова Ирина Георгиевна, доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы и журналистики XX–XXI вв. ФГБОУ ВПО «Московский педагогический государственный университет», г. Москва.