

УДК 821.161.1

А. Т. Липатов

A. T. Lipatov

Марийский государственный университет, г. Йошкар-Ола

Mari State University, Yoshkar-Ola

**ЕВАНГЕЛИЕ ОТ МАКСИМА.
ПОЭТИКА ПОВЕСТИ М. ГОРЬКОГО «МАТЬ»
В ЕЕ ОБРАЗНОМ СЕМАНТИКО-СТИЛИСТИЧЕСКОМ ВЫРАЖЕНИИ**

**GOSPEL OF MAXIM.
POETICS OF M. GORKY'S "THE MOTHER" IN ITS IMAGE-BEARING,
SEMANTIC AND STYLISTIC EXPRESSION**

Вскрывая причины Октябрьского революционного предгрозя, М. Горький, в свете богостроительских идей А. А. Богданова, рассматривает его как Евангелие новой эры, видя в нем стремление к переустройству мира на новых началах равенства и справедливости. В горьковской повести — свой пласт изобразительно-выразительных средств, своя поэтика слова. Богата в повести семантика перифрастики, которая многогранно варьируется — от синонима-замены до перифраза-символа, среди которых особое внимание уделено слову *сердце* в составе трихотомии «номинат — метафора — символ».

By revealing the causes of the October revolutionary pre-storm, M. Gorky, in light of A. A. Bogdanov's God construction ideas, considers it AD Gospel, recognizing in it the aspiration to rearrange the world at the dawn of equality and justice. Gorky's novel has its layer of expressive means and figures of speech, its poetics of language. The novel's periphrastics semantics is rich, it has many-sided varieties — from synonym-substitution to periphrasis-symbol, among which the special attention is paid to the word *heart* within trichotomy "nominate — metaphor — symbol".

Ключевые слова: «Мать» — Евангелие новой эры; повесть А. Машицкого «В огне» и повесть М. Горького «Мать»; горьковский романтизм и реализм; номинат-символ *сердце*.

"The Mother" — AD Gospel; A. Mashitsky's "In the Fire" and M. Gorky's "The Mother"; romanticism and realism of Gorky; nominate symbol *heart*.

Последнее десятилетие минувшего века растерзанной ельцинской поры стало для страны поистине трагическим: коварно была разрушена великая Советская держава, а с нею отвергнуты и перечеркнуты ее достижения в области культуры и ее великой составляющей — советской литературы. Модным поветрием стали «шумные атаки» на «буревестника революции» М. Горького. Чиновники-«образованцы» даже удумали вычеркнуть это великое имя из учебных программ. Сложившуюся ситуацию лаконично и четко определил В. П. Муромский: «Агрессивные выпады нанесли ощутимый урон репутации писателя, породили немало сомнений и разочарований; но они же показали в итоге нечто другое: вопреки всем стараниям сокрушить этот «символ тоталитарной эпохи», Горький был и остается в русской литературе величиной первостепенной» [14, с. 251].

Заказные литературоведы шумно голосили о том, что повесть Горького «Мать» — произведение самое слабое в художественном отношении. Но сегодня их настойчивые потуги сбросить Горького с пьедестала современности сменились трезвым пониманием реального видения его творчества: «Горького до странности нельзя вычеркнуть из русской литературы; остается белое пятно, которое не заполнить ничем...» [14, с. 253].

Что касается горьковской «Матери», то она вскрывает пружины Октябрьского революционного предгрозя. Для Горького революция — явление духовное, поистине эпохальное, ведущее к возрождению и очищению человека, его духовно-нравственных основ. Переосмысление понимания Горьким революционности позволило исследователям по-новому взглянуть на его художественное творчество и, в первую очередь, на повесть «Мать», казалось бы, давно хорошо изученную.

Так, новое прочтение «Матери» было предложено в статьях Г. Митина «Евангелие от Максима» (1989), Есаулова «Жертва и жертвенность в повести Горького «Мать» (1998) и др.

Литературоведы указали на «хронологическую и текстологическую близость «богостроительских» и «социалистических» произведений пролетарского писателя» [6, с. 58]. Анализ проблематики богостроительских исканий Горького, исследование жанровых особенностей повести «Мать» привели к непреложному выводу: пришла пора признать, что «для автора «Матери» революционная проблема была неотделима от проблемы религиозности» [13, с. 57; 19; 1, с. 54–74; 18; 15, с. 9–23]. Горький понимал социализм как *новую* религию, то есть как проявление духовной жизни.

Именно во время работы над «Матерью» Горький увлекся богостроительскими идеями, связанными

с созданием новых религий без Бога на основе коллективного опыта и трудовой деятельности человека. В своих религиозных исканиях Горький пришел не к постижению Иисуса Христа, а к его подмене псевдорелигиозными построениями, мифическим богом-«народушкой», которому подвластно все, и свободным и сильным «Человеком». Здесь налицо определенное влияние на Горького идей А. А. Богданова из его статьи «Собирание человека» (1904), проникнутой духом пролетарской солидарности, а также неверно истолкованного учения священномученика Иренея, епископа Лионского, о «собрании человека» в лоне христианской любви, свободе каждого и единстве всех.

К месту будь сказано, богостроительские идеи Горького четко выступают сквозь текст горьковской «Исповеди»; при этом в повести «Мать» Горький пытался встать на путь литературного «евангелизма».

Андрей Кунарев в интересной статье «Путь к истине. Христианские мотивы в повести Горького «Мать» (2005), анализируя художественное наследие М. Горького и указывая на то, что «переоценка ценностей [Горького] сыграла благотворную роль, позволив за хрестоматийным глянец увидеть действительно большого, сложного и противоречивого художника», на манере мышления Ниловны показывает особенности церковных основ в нравственно-духовном очищении личности и поисках правды: «Размышляя о людях, хотящих знать правду, Ниловна сравнивает свое ощущение с тем, что испытывает в церкви перед началом службы: «там зажгут свечку перед образом, там укрепят и — понемножку гонят темноту, освещая Божеский дом». «Божеский дом — вся земля», — декларирует профессиональная революционерка Софья». И далее: «Существом веры Горький считал «неугасимую сердечную мысль». С этих позиций он оценивал и христианство, «подавившее в человеке зверя и разбудившее в нем совесть — чувство любви к людям, потребность думать о благе всех людей»...» [9].

Горький видел в этой религии «великий дух идеализма», что выражается в постоянном стремлении к переустройству мира на новых началах равенства и справедливости». Сам Горький определил основную мысль повести как «шествие детей к правде»; и на этот подвиг их благословляет мать.

«Ниловна — мать <...>, она Богоматерь, отдающая своего единственного сына революции во имя того, чтобы люди обрели земной Рай. Ее сын — носитель новой веры, и обратившись в нее, она, его мать, переживает обновление души.

Ниловна — Богоматерь, провожающая своих детей на Голгофу. Она знает, что провожает их в тюрьму, на смерть, но все же «отдает» их во имя новой веры, которая, как ей кажется, впитает в себя все лучшее и гуманное от веры старой и соединит Христа с богом Павла» [9].

За этим четко выступает стремление Горького соединить революционные идеи с общечеловеческими — подвигу во имя «всего люда». А образ Ниловны —

идейный и композиционный центр произведения. И совсем не случайно Горький назвал свою повесть — «Мать».

Как известно, повесть «Мать» Горький начал писать в 1906 году в Америке, а закончил в 1907 году на острове Капри. А из горьковского эпистолярия стало известно, что он намеревался создать дилогию, вторую часть которой хотел назвать «Сын»; были у автора и другие ее варианты: «Павел Власов», «Герой». Но замыслу не суждено было воплотиться в жизнь.

Обратим внимание читателя на один важный факт: в 1912 году в журнале «История» появилась статья Евгения Ахмадулина «Книга, опередившая роман «Мать», в которой ее автор сообщает, что в 1904 году вышла в свет повесть А. А. Машицкого «В огне». Е. Ахмадулин сообщает, что в одном из писем к родным в 1903 году А. Машицкий писал: «Взялся за большой рассказ из жизни революционера...» [2]. Это было первое упоминание о повести «В огне».

Неизвестно, был ли Максим Горький знаком с самим А. Машицким и его повестью. Тем удивительнее, что в этой повести предвосхищены многие сюжетные и идейные мотивы горьковской повести. Особенно примечательно, что центральное место в повести А. Машицкого, как и в горьковской «Матери», занимает рассказ о подготовке демонстрации рабочим революционным кружком; так же повествуется о столкновении рабочих с царскими опричниками. К тому же и совпадает имя главного героя повести — Павел. Как и Павел Власов, Павел у Машицкого с красным знаменем в руках возглавляет рабочую демонстрацию; да и его речь во многом напоминает выступление Павла Власова на суде.

В обеих повестях удивительно сходны материнские образы и их судьбы. Мать Павла, из повести «В огне», Марию Лукинишну, с девяти лет изнуряющуюся на ткацкой фабрике, как и горьковскую Ниловну, в постоянном страхе держит муж: как и Михаил Власов, он так же «заливал» тоску свою водкой и так же бесславно погас, с пьяна попав в фабричный котел. Лукинишна помогает сыновьям Павлу и Федору, вставшим на путь революционной борьбы, участвовать в демонстрации.

И, пожалуй, вовсе не случайно столько схожего в повестях А. Машицкого и М. Горького. Нет, Горький не был экстрасенсом и не обладал даром провидца: он, несомненно, был знаком с повестью автора «В огне», отсюда не случайно столь прямые сюжетные сходения обеих повестей.

Но горьковская «Мать» — это произведение большого мастера слова, во всем превосходящее повесть А. Машицкого. Это — одно из лучших произведений М. Горького, однако и сегодня остающееся одним из мало изученных. Не потеряло своей актуальности и по сей день высказывание Н. Геккера, который в 1900 году писал: «Оригинальное творчество г. Горького слишком мало изучено, и содержание его произведений еще меньше объяснено и истолковано — несмотря на массу заметок и рецензий» [1, с. 54]. Словом,

«М. Горький был и остается объектом пристального внимания, далеко от академического спокойствия и эпического завершения оценок» [1, с. 74].

В горьковской «Матери» — свой пласт изобразительно-выразительных средств, своя поэтика слова. А поэтическое слово отличается большой смысловой емкостью. И поскольку «смысл слова в художественном произведении никогда не ограничен его прямым номинативно-предметным значением» [3, с. 230], смысловая емкость слова зачастую намного превышает объем его значений — и номинативного, и переносных. При этом образное и конкретное сосуществуют в слове, создавая его семантическую двуплановость. Высокой степенью емкости наделяет «поэтическое слово» М. Горький. Даже с виду самые нейтральные слова получают у писателя особые и многогранные оттенки, выявляя в контексте определенные «комбинаторные приращения смысла» [10, с. 70].

В повести «Мать» богата семантика перифрастики. При этом перифразы здесь выступают, прежде всего, в качестве развернутой метафоры, уподобляясь синониму-замене определенного слова-понятия и многообразно варьируясь — от самого простого (синонимизации) до самого сложного (перифраза-символа).

Как большому мастеру слова Горькому присущ свой набор классов на семантической шкале перифрастических образований; он активно вовлекает все типы перифраз, начиная с именного как традиционного, однако редко прибегает, например, к весьма распространенному в художественной практике его предшественников, — именованному логическому перифразу, причем чаще при создании словесного портрета определенного персонажа:

(1) «Так жил и *Михаил Власов*, слесарь, волосатый, угрюмый с маленькими глазами; они смотрели из-под густых бровей подозрительно, с нехорошей усмешкой <...> все его не любили, боялись».

(2) «...в кухню вошла девушка небольшого роста, с простым лицом крестьянки и толстой косой светлых волос <...>. Голос у нее [*Наташи*] был сочный, ясный, рот маленький, пухлый, и вся она была круглая, свежая».

(3) «По вечерам у него [*Николая Ивановича*] часто собирались гости: приходил *Алексей Васильевич*, красивый мужчина с бледным лицом и черной бородой, солидный и молчаливый; *Роман Петрович*, угрюмый, круглоголовый человек, всегда с сожалением чмокавший губами; *Иван Данилович*, худенький и маленький, с острой бородкой и тонким голосом, задорный, крикливый и острый, как шило».

М. Горький — мастер метафорического именного перифраза, чаще всего выступающего вслед за номинатом как его характеристикой: «В большое окно смотрели кудрявые вершины лип, в темной, пыльной листве ярко блестели *желтые пятна* — *холодные прикосновения грядущей осени*» или «В одной книжке прочитала я слова — бессмысленная жизнь. Это я очень поняла, сразу! Знаю я такую жизнь — *мысли*

есть, а не связаны и бродят, как овцы без пастуха, — нечем некому их собрать. Это и есть *бессмысленная жизнь*».

Однако нередко в именном метафорическом перифразе хотя номинат и отсутствует, но его метафорическая развертка выражена настолько ясно, что читатель даже не замечает этого: «Теперь ей не было так страшно, как во время первого обыска; она [*мать*] больно чувствовала ненависть к этим *серым ночным гостям со шпорами на ногах...*» или «Серая волна солдат, растянувшись во всю ширину улицы, ровно, холодно двинулась, неся впереди себя *редкий гребень серебристо свержающих зубов стали*».

Намного богаче и разнообразнее представлены в повести глагольные метафорические перифразы:

«Вечером <...> фабрика выкидывала людей из своих каменных недр, словно отработанный шлак».

«В окно, весело играя, заглядывал солнечный луч; она [*мать*] подставила ему руку, и когда он, светлый лег на кожу ее руки, другой рукой она тихо погладила его, улыбаясь задумчиво и ласково».

Метафорическая кипень слова в глагольном перифразе создает семантическую экспресему, в которой, в отличие от именной, метафора-доминанта оказывается расплавленной в метафорическом перифразе, передав свою семантику всей фразе-экспресеме. Более того, часто в ряде текстов несколько метафорических перифраз могут создавать образные семантические единства. Таков, например, следующий фрагмент текста: «Теперь толпа имела форму клина; острием ее был Павел, и над его головой красно горело знамя рабочего народа. И еще толпа походила на черную птицу: широко раскинув свои крылья, она насторожилась, готовая подняться и полететь, а Павел был ее клювом.». Текст здесь осложнен особо выраженными метафорическими сравнениями *толпа имела форму клина, острием которой был Павел* и *толпа походила на черную птицу, широко раскинувшую крылья, а Павел был ее клювом*.

А в следующем предложении «И снова стали ясно слышны шорохи и шелесты осеннего дождя на соломе крыши; они шарили по ней, как чьи-то испуганные тонкие пальцы» в глагольный метафорический перифраз органично вошли метонимическая экспресема *шорохи и шелесты дождя шарили на соломе крыши* и метафорическое сравнение *шарили, как чьи-то тонкие испуганные пальцы*.

Отметим еще одну важную экспресемность глагольного перифраза: в предложении «Она ударилась затылком о стену, сердце оделось на секунду едким дымом страха и снова ярко вспыхнуло, рассеяв дым» произошло слияние метафорической и метонимической экспресем, в результате чего создан яркий метафорическо-метонимический перифраз.

Что касается собственно метонимических перифраз, то они щедро представлены в повести «Мать». Представляя собою наложение переносного значения

на его прямое, метонимия активно образует метонимические перифразы, создавая особые семантические парадоксоны:

«Бледно-голубое небо осени светло смотрело в улицу, вымощенную желтой листвой».

«Маленький дом на окраине слободки будило внимание людей; стены его уже щупали десятки подозрительных взглядов».

«Павел молчал. Перед ним колыхалось огромное черное лицо толпы и требовательно смотрело ему в глаза».

Горький активно использует возможности метонимической запредельности:

«Сначала в комнату всунулась голова в большой мохнатой шапке, потом, согнувшись, медленно пролезло длинное тело, выпрямилось».

«В дверь странно быстро вернулась высокая серая фигура, за ней другая...»

«Потом явилась круглая седая голова без шапки, с выпученными глазами, усатая и добродушная».

Во всех приведенных примерах метонимия буквально расплавлена в метафорическом тексте — и вот уже нет самой личности, а есть нечто сверхобобщенно-целое.

Представлен в «Матери» и еще один, особый вид метонимической перифрастики, выраженный субстантивированным местоимением **все** в его собирательном значении к субъектам действия:

«Толпа дрогнула, сидевшие встали; на минуту все замерло, насторожилось, и много лиц побледнело».

«... и вдруг все всколыхнулось глубоким, легким вздохом, слилось и спуталось в прозрачное, разноцветное облако, обнявшее все мысли чувством покоя».

«Все почернело, закачалось в глазах матери».

Особенно же выразительно емко и семантически искристо метонимия данного типа выступает в составе глагольной экспрессемы в финале повести: «Ее [мать] толкали в шею, спину, били по плечам, по голове, **все** закружилось, завертелось темным вихрем в криках, вое, свисте, что-то густое оглушающее лезло в уши, набивалось в горло, душило, вздрагивало в ожогах боли, отяжелело и качалось, бессильное. Но глаза ее не угасали и видели много других глаз: они горели знакомым ей смелым, острым огнем, — родным ее сердцу огнем».

В образно-метафорической палитре перифрастики повести важное место занимают столь же образные сравнительные метафорические перифразы. Весьма разнообразны грамматические приемы их ввода в текст. Это, в первую очередь, канонические союзы-синонимы **как, как будто, подобно, точно**:

«Эту песню пели тише других, но она звучала сильнее всех и обнимала людей, как воздух мартовского дня — первого дня грядущей весны».

«Порою он так широко открывал свои глаза, как будто ему было невыносимо больно и он готов крикнуть громким криком бессильной злобы на эту боль».

«В сердце закипели слезы и, подобно ночной бабочке, слепо и жадно трепетало в ожидании горя, о котором так спокойно, уверенно говорил сын».

«Власову казалось, что его слова исчезли бесследно в людях, точно редкие капли дождя, упавшие на землю, истощенную долгой засухой».

Однако активно используется также форма творительного падежа субстантива, выступающего в качестве союза **как**:

«Несу в себе обиду за людей и на людей. Она у меня ножом в сердце стоит и качается».

«Они [люди] кипели темной пеной вокруг Рыбина, а он стоял среди них, как часовой в лесу, подняв руки над головой». Как видим, в данном предложении перифраз, выраженный формой творительного падежа, усилен перифразом, вводимым в текст каноническим союзом **как**.

Используется в повести в качестве форманта ввода в текст сравнительного перифраза и форма причастия в творительном падеже, выступающая в качестве союза **как**:

«Он был похож на самовар — такой же круглый, низенький, с толстой шеей и короткими ногами».

В качестве лексемы, вводящей в текст, Горький использует глаголы в их определенной форме **напоминала и представлялась**:

«Слова песни были какие-то непонятные, растянутые; мелодия напоминала о зимнем вое волков».

«Жизнь представлялась перепаханым, холмистым полем, которое натужно и немо ждет работников...».

Редкий гость в современных прозаических художественных текстах метафорические перифразы-оксюмороны. Обычно оксюморон выступает в виде антонимических образований и всегда содержит в себе элемент неожиданности, — то есть, по существу, оксюморон — это сжатая и оттого парадоксально звучащая антитеза, например: *худой мир лучше доброй ссоры, сладкая горечь и горькая радость любви*. При этом в оксюмороны противоположности не противопоставлены, а органично слиты, создавая парадоксальность самого явления. Чаще используется он в поэтических произведениях: *«Пышное природы увяданье»* (А. С. Пушкин), *«Убогая роскошь наряда»* (Н. А. Некрасов), *«Жар холодных числ»* (А. А. Блок).

В повести «Мать» очень колоритен оксюморон *тоскливая радость*. Дотошные читатели помнят горькую встречу Ниловны с народным «заступником» Михайлой Рыбиным в селе Никольском во время его избияния царскими опричниками: *«Взгляд его скользнул по лицу матери; она вздрогнула, потянулась к нему <...>. «Узнал, неужели узнал?» И закивала ему головой от тоскливой жуткой радости».*

Ох же и выразительна она, эта *тоскливая жуткая радость* узнавания!

Нельзя не обратить внимания и на выразительные горьковские каламбуры, надежным инструментом которых выступает полисемия (многозначность) слов и словосочетаний:

(1) *«Через несколько минут он [Андрей Находка] сказал:*

— Я пойду в поле, похожу...»

— После бани-то? Ветрено, *продует* тебя! — предупредила мать.

— Вот и надо, чтобы *продуло*, — ответил он».

Каламбурный эффект текста основан на омонимии глагола *продуть*: с одной стороны, он выступает в значении «обдуть ветром, вызывая охлаждение тела, простуду», а с другой — «проветриться, освежить голову».

(2) [Николай Весовицкий]: «— посидел на кладбище, обвевало меня воздухом, и *одна мысль в голову пришла*...

— Одна? — спросил Егор и, вздохнул, добавил — Я думаю, *ей там не тесно*».

В данном случае каламбурный эффект достигнут в результате столкновения фразеологизма «*Мысль пришла в голову*» и свободного словосочетания «*Одной мысли в голове не бывает тесно*».

М. Горький — мастер метафорических перифраз особого рода — окказиональных афоризмов. В повести «Мать» колоритно глубоки по смыслу афоризмы «хохла» Андрея Находки и Михайлы Рыбина.

Андрей Находка:

«Кто чего ищет, а мать — всегда ласки».

«Своя палка легче бьет».

«Жизнь не лошадь, ее кнутом не побьешь».

«Поговорками желудок думает; он из них уздечки для души плетет, чтобы лучше было править ею».

«Когда неярко в сердце горит — много сажи в нем накапливается».

Михайла Рыбин:

«Разум силы не дает. Сердце дает силу, а не голова».

«Бог подобен огню... Живет он в сердце. Сказано: Бог — Слово, а слово — дух. Значит, Бог в сердце и разуме, а не в церкви? Церковь — могила Бога».

Вот уж поистине, в афоризмах словам тесно, а мыслям просторно.

В повести «Мать» емким и колоритным образом-символом выступает слово *сердце*, который создан богатым комплексом перифраз, выступающих языковой оболочкой символа. Причем путь *сердца* как лексической единицы пролегал от прямого номината через метафору к символу [11, с. 53]:

«Радостно потрясенная выражением лица и звуком голоса сына, она гладила его голову и, сдерживая биение *сердца*, тихонько говорила...»

«*Сердце* матери дрожало дрожью нетерпения, она недоуменно смотрела на все вокруг, удивленная этой тяжелой простотой».

«Порою [Павел] кивал ей головой, улыбался. «Скоро свобода!» — говорила ей эта улыбка и точно гладила *сердце* матери мягкими прикосновениями».

В только что приведенных примерах налицо проникновение в номинативное значение слова *сердце* значений образно-метафорических. Более того, подобный семантический процесс может зайти настолько далеко, что слово получает значения обобщенно-символические. Тем не менее, семантический разрыв не наступает, поскольку и эти обобщенно-символические значения, подобно образно-метафорическим,

опираются на значения прямые, сохраняя с ними генетическую связь.

Заметим, слово *сердце* встречается в повести «Мать» 173 раза, а в рассказе «Старуха Изергиль» (лишь в легенде о Данко) 12 раз. Но в прямом (номинативном) значении оно употреблено лишь 30 раз: 27 — в «Матери» и 3 — в «Старухе Изергиль».

«*Сердце* мягкое, а сам рычит! Зачем это?» и «Если бы я имела слова, чтобы сказать про свое материнское *сердце*... заплакали бы многие... Даже злые, бессовестные». Здесь *сердце* — «*совокупность душевных качеств человека, способность чувствовать, понимать*».

[Егор Иванович Ниловне]: «Я трижды сидел и каждый раз, хотя и с небольшим удовольствием, но с несомненной пользой для ума и *сердца*». *Сердце* — «символ внутреннего душевного чувства (в отличие от разума)». То же в следующем предложении: «Я вам скажу, а вы поверьте *сердцу* матери, седым волосам ее — вчера людей за то судили, что они несут вам всем правду...»

А здесь *сердце* — «символ большой и высокой страсти, убежденности». «По дороге вперед и против самого себя идти приходится. Надо уметь все отдать, все *сердце*». И совсем не случайно слово *сердце* со страниц повести «Мать» перешло в горьковский афоризм-девиз «Зажги свое *сердце*. Отдай его людям», воспринимаемый Максимом Горьким как символ смысла жизни человека на Земле.

Часто у Горького даже в составе одного предложения слово *сердце* содержит различное смысловое наполнение.

«Жаль не было тебя [говорит Павел Находке]! Вот посмотрел бы на игру *сердца*, — ты все о *сердце* говоришь! Тут Рыбин таких паров нагнал, — опрокинул меня, задавил...» В одном случае *сердце* — это «*средоточие большой и сильной страсти*», а в другом — «*совокупность человеческих чувств вообще*».

В романе «Мать» немало подобных образно-метафорических оттенков значения *сердце*.

В предложениях: «Желтолицый офицер вел себя так же, как и в первый раз, — обидно, насмешливо, находя удовольствие в издевательствах, стараясь задержать за *сердце*» и «Лучше бы он по щеке меня ударил... Но так, когда он плюнул в *сердце* мне вонючей слюной своей, я не стерпел» *сердце* — «*символ достоинства, чести человека*».

Интересен в этом плане монолог Находки: «Я знаю — будет время, когда люди станут любоваться друг другом, когда каждый будет как звезда перед другим! Будут ходить по земле люди вольные, великие свободой своей, все пойдут с открытыми *сердцами*, *сердце* каждого чисто будет от зависти, и беззлобны будут все. Тогда не жизнь будет, а служение человеку, образ его вознесется высоко; для свободных — все высоты досягаемы! Тогда будут жить к правде и свободе для красоты, и лучшими будут считаться те, которые шире обнимут *сердцем* мир, которые глубже полюбят его, лучшими будут свободнейшие — в них наибольшее красоты...» Нетрудно заметить, как

в монологе вместе с эмоциональным его усилением слово *сердце* вырастает в обобщенный образ огромного *сердца*, обнимающего мир.

Писатель хорошо понимал, насколько велика смысловая емкость слов-символов и высока степень концентрации метафорического в них. Это дает возможность писателю, «поставив слово в фокус, заставив читателя увидеть в цепи слов одно звено, как самое яркое, выразить именно этим словом свою мысль и вместе с тем отразить полную реальность» [10, с. 147].

Особенность семантики слов в художественном произведении такова, что для ее выяснения приходится обращаться к более широкому контексту, так называемому контексту образа и ситуации, как называет его М. А. Карпенко [8, с. 36]. Горьковский контекст показывает, что в случаях, когда слово *сердце* «выходит» за рамки обычного, зарегистрированного словарями употребления, писатель в самом контексте уточняет его смысл:

«Ей представлялось, что судьи будут спрашивать Павла долго, внимательно и подробно о всей жизни *сердца*, они рассмотрят зоркими глазами все думы и дела сына ее, все дни его».

«Ты хорошо говоришь... Надо в *сердце*, в самую глубь искру бросить. Не возьмешь людей разумом, не по ноге обуть — тонка, узка!»

Такое изменение семантической структуры слова *сердце* вместе с его обогащением приводит к появлению нового, обобщенно-образного его значения, которое уже почти «отделилось» от значения исходного — номинативного. Оно отличается также и от его обычных метафорическо-переносных значений. Обобщенно-символическое значение, которым наделил писатель слово *сердце*, предельно выразительно и в смысловом, и — что особенно важно — в эмоциональном отношении. «У Горького концентрация в слове-символе положительных эмоционально-оценочных элементов делает его средством выражения романтического...» [8, с. 85].

Как же это романтическое, присущее и слову *сердце*, «преломляется» и «оживает» в новых оттенках значений? Существуют ли при этом качественные отличия как в употреблении, так и в смысловом содержании слова-символа *сердце* — с одной стороны — в романтическом и с другой — в реалистическом произведении?

Известно, что символичность образов характерна для Горького-романтика. Символом возвышенного горения любви к людям, прокладывающим им путь к свету, символом благородства, мужества, самопожертвования и подвига ради людей стало «*горящее сердце*» Данко (рассказ «Старуха Изергиль»). Писатель и здесь подчиняет все экспрессивно-образные возможности, заложенные в слове *сердце*, созданию возвышенно-романтического образа:

«Много людей стояло вокруг него [Данко], но не было на лицах их благородства, нельзя было ему ждать пощады от них. Тогда в его *сердце* вскипело негодо-

вание, но от жалости к людям оно погасло. Он любил людей и думал, что, может быть, без него они погибнут. И вот его *сердце* вспыхнуло огнем желания спасти их, вывести на легкий путь, и тогда в его очах засверкали лучи того могучего огня <...>

<...> Он понял их [людей] думу, оттого еще ярче загорелось в нем *сердце*, ибо это их дума родила в нем тоску <...>

И вдруг он разорвал себе руками грудь и вырвал из нее свое *сердце* и высоко поднял его над головой. Оно пылало так ярко, как солнце, и ярче солнца, и весь лес замолчал, освещенный факелом любви к людям, и тьма разлеталась от света его <...>

— Идем! — крикнул Данко и бросился вперед на свое место, высоко держа *горящее сердце* и освещая им путь людям».

Так закономерно, «от ступеньки к ступеньке», расширяет писатель значение слова *сердце*, усиливая этим эмоциональное звучание текста. А в финале прямое и переносно-образное значения в слове *сердце* совместились, «слились» настолько, что в результате этого создан исключительно яркий образ-символ *горящего сердца*. В этом, несомненно, большая находка гениального писателя; в этом огромная сила эмоционального воздействия на читателя созданного писателем образа.

Символическая образность слова у М. Горького — это особая форма выражения романтического пафоса. Романтический пафос присущ и горьковским реалистическим произведениям, где сплавлены воедино реалистические и романтические стилиевые элементы.

«Роман «Мать», — замечает М. А. Карпенко, — по замыслу, сюжету, манере повествования реалистичен и в то же время — романтичен и пафосен» [8, с. 113].

Символические значения слова *сердце* в реалистическом произведении становятся более емкими; они конкретизируются, а эстетический сдвиг в слове обнаруживается в более сложных формах, требуя более широкого контекста. Важно отметить при этом еще одну особенность: придав слову *сердце* новое и яркое звучание, автор стремится тут же «объяснить» это значение, помогая тем самым читателю проникнуть в глубину значения и смысла слова, в его образность.

«А Павел, выбросив из груди слово, в которое он привык вкладывать глубокий и важный смысл, почувствовал, что горло ему сжала спазма боевой радости; охватило желание бросить людям свое *сердце*, зажженное огнем мечты о правде».

Нетрудно заметить, что без указанного уточнения в контексте смысл, вкладываемый писателем в слово *сердце*, был бы недостаточно ясным. А горьковское уточнение раскрывает смысл слова *сердце*: «*огонь мечты о правде*».

«Мать поднялась взволнованная, полная желания слить свое *сердце* с *сердцем* сына в один огонь». И здесь *сердце* — слово-символ: «*единство идеалов, помыслов и целей в революционной борьбе*».

Отзвуки мотива данковского «горящего сердца» здесь не просто преломляются: в образе-символе появляются новые качественные характеристики.

«Ее [мать] охмеляли большие мысли; она влагала в них все, чем горело ее сердце, все, что успела пережить, и сжимала мысли в твердые, емкие кристаллы светлых слов. Они все сильнее рождались в осеннем сердце, освещенном творческой силой солнца весны, все ярче цвели и рдели в них». В данном контексте произошло «сращение» символической образности слов *сердце* и *солнце*, а «горящее сердце» передало эстафету «сердцу-солнцу».

«Человек <...> приобщился к миру, видя в нем друзей, которые уже давно единомышленно и твердо решили добиться на земле правды, освятили свое решение неисчислимыми страданиями, пролили реки крови своей ради торжества жизни новой, светлой, радостной. Возникло и росло новое сердце земли, полное горячим стремлением все понять, все объединить в себе». Контекст и здесь помогает выявлению новой смысловой характеристики слова *сердце*: «духовное родство трудового люда земли».

Слово *сердце* нельзя рассматривать отдельно взятым, изолированно от контекста; более того, его можно воспринять и понять его значения лишь в единстве целого, «в свете основных идей произведения, его общей художественной направленности, всей системы образов, и это находит отражение в его семантике, в его эмоционально-стилевой окраске» [8, с. 51]. Приводимый ниже контекст убедительно подтверждает это: «Идет человек, освещает жизнь огнем разума и кричит, зовет: «Эй, вы! Люди всех стран, соединяйтесь в одну семью!» И по зову его все сердца здоровыми своими кусками слагаются в огромное сердце, сильное, звучное, как серебряный колокол». Здесь *сердце* — «символ единства народов всех стран, борющихся за освобождение от пут вражды и насилия».

Но каждое такое слово-символ в романе «Мать» отнюдь не простая аллегория. Аллегоричность характерна для ранних романтических произведений великого писателя, ярким примером чего служит образ «горящего сердца» Данко. В романе же «Мать», произведении реалистическом, аллегория предельно «притушена», скрыта в самом подтексте. И это новое «сопровождалось не отходом от условных форм выражения, а углублением и эволюцией последних от одноплановой аллегоричности ранних рассказов к разнообразной и многозначной символической зрелого творчества» [16, с. 72].

Как видим, в художественных целях М. Горький широко использовал многозначность слова *сердце*. Но при этом, опираясь на возможности образно-метафорической семантики, заложенной в этом слове, он далеко раздвинул рамки его традиционных значений. Однако появление новых образно-символических значений в слове *сердце*, «открытых» великим писателем, не привело, в конечном счете, к отрыву их от общепринятых значений; метафорический перенос, образованный в результате сдвига предметной соот-

несенности, стал естественным развитием семантической структуры слова. Будучи подчиненны определенному художественному замыслу, эти образно-символические значения обогатили возможности поэтического слова М. Горького.

И новые значения слов, и их контекстуальные «приращения смысла», и рождение аллегорического подтекста — все это в стиле и языке М. Горького является результатом целенаправленного творческого поиска писателя, его упорной работы над словом — «первозлементом мысли». Во всем этом он следовал завету: «Для писателя-художника необходимо широкое знакомство со всем запасом слов богатого нашего словаря и необходимо умение выбирать из него наиболее точные, ясные, сильные слова» [4, с. 5].

Рассмотренные соотношения и развитие в горьковском слове *сердце* трихотомии «номинация — метафора — символ» убеждают, насколько важно уметь в художественных целях раскрывать и исследовать потенциальные возможности любых, даже таких с виду очень «нейтральных» слов, каким является слово *сердце* [11, с. 53–58].

ЛИТЕРАТУРА

1. Агурский М. Великий еретик. М. Горький как религиозный мыслитель // Вопросы философии. 1991. № 8.
2. Ахмадулин Е. Книга, опередившая роман «Мать» // История. 2012. № 14.
3. Виноградов В. В. О языке художественных произведений. М., 1959.
4. Горький М. Собрание сочинений: в 30 т. М.: ГИХЛ, 1949–1956. Т. 7.
5. Егорова Ю. М. Отражение христианских идей в повести Горького «Мать» // Горьковские чтения 2004: Творчество Максима Горького в социокультурном контексте эпохи: материалы международной конференции. Н. Новгород, 2006.
6. Есаулов И. Жертва и жертвенность в повести Горького «Мать» // Вопросы литературы. 1998. № 6.
7. Карпенко М. А. О принципах составления словаря романа М. Горького «Мать» // Исследования по грамматике и лексикологии. Киев, 1966.
8. Карпенко М. А., Сиротина В. А. Слово в художественной речи М. Горького. Киев, 1968.
9. Кунарев А. Пути к истине. Христианские мотивы в повести Горького «Мать» // Молоко (Молодое око). 2005. № 8.
10. Ларин Б. А. О словоупотреблении // Литературная учеба. 1935. № 10.
11. Липатов А. Т. Слово «сердце» в употреблении М. Горького // М. Горький и вопросы жанра и стиля: межвузовский сборник. Горький, 1979.
12. Машицкий А. А. В огне (повесть). Женева, 1904.
13. Митин Г. Евангелие от Максима // Литература в школе. 1989. № 4.
14. Муромский В. П. Все дальше от канона (Новые труды о Горьком) // Русская литература. 1997. № 1.
15. Нике М. Горький — еретик и богостроитель // Une Confession Roman. — PNEBUS. Paris, 2005.
16. Семенова О. Н. О семантико-стилистической системе «сказок об Италии» М. Горького // Тезисы докладов Межвузовского симпозиума составителей словаря М. Горького. Киев, 1966.
17. Спиридонова Л. А. «Я в мир пришел, чтобы не соглашаться». Ранние романтические произведения М. Горького // Русская словесность. 1999. № 3.
18. Спиридонова Л. А. Повесть Горького как Евангелие новой веры // Литература, культура и фольклор славянских народов: материалы конференции. М., 2002.
19. Сухих И. Между Марком и Богородицей (1906–1907). «Мать» М. Горького // Звезда. 1998. № 10.