

Кудряшова А. А.

Московский государственный гуманитарный университет им. М. А. Шолохова, Москва

**Документальное и художественное начало в автобиографической прозе
и малых прозаических формах М. Горького**

**Documentary and artistic principles in autobiographical prose and M. Gorkogo's
small prosaic forms**

УДК 82-3

Аннотация. Соотношение документального и художественного является центральным вопросом в теории жанра автобиографической прозы. Автобиографические факты и их художественное воплощение продемонстрировано на материале произведений М. Горького «Детство», «В людях», «Дед Архип и Ленка», «Страсти-Мордасти». Система образов взрослых и детей не только структурно оформляется в композиции произведений, но и выявляет идейный пафос автора повествователя, «его духовную позицию». Автобиографические факты становятся сюжетообразующими мотивами и стилистически воплощаются в портретных зарисовках, яркой метафорике картин, оксюморонах, заостряя парадокс детскости-взрослости в художественной картине мира М. Горького.

Summary. The documentary (non-fictional)-imaginative (fictional) correlation is the central question in the theory of autobiographical prose. The comparative analysis of autobiographical facts and their artistic realization is done on the basis of «My Childhood», «In the World», «Old Arkhip and Lenka», «Strasti-mordasti» by M. Gorky. An adults-children system of images is not only structurally made out in compositions of works, but also reveals ideological pathos of the author-narrator, «his spiritual position». The autobiographical facts become plot-making motives and are embodied in portrait sketches, bright metaphoric pictures, oxymorons, pointing the paradox of childness-adulthood in the artistic world of M. Gorky.

Ключевые слова: автобиографическая проза, документальное, художественное, автор-повествователь, идейный пафос, система образов, сюжетообразующий мотив.

Key words: autobiographical prose, documentary, art, narrator, ideological pathos, system of images, plot-making motive.

Соотношение между авторской субъективностью и писателем как биографической личностью в мировой истории и теории литературы трактуется по-разному. Испанский философ Х. Ортега-и-Гассет в своей программной работе «Дегуманизация искусства» утверждал: «Поэт начинается там, где кончается человек. Судьба одного – идти своим «человеческим» путем; миссия другого – создавать несуществующее... Жизнь это одно, Поэзия – нечто другое [1].

Однако сторонники биографического метода во главе с французским критиком Ш. О. Сент-Бевом не только сближают, но и отождествляют писателя-творца и писателя-человека [2]. Отечественные классики разделяют такую точку зрения, по мнению Г. О. Винокура, «стилистические формы поэзии суть одновременно стилистические формы жизни самого поэта» [3]. Русский философ С. Л. Франк писал, что «при всем различии между эмпирической жизнью поэта и его поэтическим творчеством, духовная личность его остается все же единой, и его творения так же рождаются из глубины этой личности, как и его личная жизнь и его воззрения как человека. В основе художественного творчества лежит, правда, не личный эмпирический опыт, но все же его духовный опыт» [4].

Современный исследователь отмечает, что понятие художественного характера, являясь центральным содержательным понятием современной прозы, становится «как минимум – характер «автора», в котором автор рассматривается как художественное явление, определяя в произведении «его духовную позицию» [5].

Особый интерес для исследования представляет собой анализ документального и художественного, который ярко раскрывается в системе образов детей и родителей, сюжетобразующих мотивах и других стилистических приемах в произведениях М. Горького «Детство» (1913), «В людях» (1915) и «Дед Архип и Ленька» (1894), «Страсти-Мордасти» (1917). Так, первые произведения относятся к автобиографическому жанру, два рассказа ярко демонстрируют, как личные переживания автора становятся основой художественного произведения.

Философские размышления автора о мире детства характерны для автобиографической художественной книги. Называя эти годы главными: «жизнь как таковая, остальное – опыт и доживание», они формируют самые яркие первые впечатления, определяя личность писателя, его сознание и подсознание. Главная опасность писателя оказаться «слишком внутри материала». По мнению критика, «вне тут бессмысленно: как он может быть вне себя, вне своей заветной жизни до 20 лет, вне своих детства, отрочества, юности и их окружения» [5, 43]. Особую роль в «заветной жизни» играют взаимоотношения детей и родителей, которые композиционно оформляются в систему образов и приобретают ключевое значение в идейном замысле произведений.

В одном из писем с Капри М. Горький писал: «Я недурно знаю русский быт и русскую литературу, и я, не без сожаления скажу: никто не выдумывает меньше меня. Когда-нибудь я напишу свою автобиографию и в ней документально – со ссылками на лица и места – оправдаю все, иногда как будто невероятные события и состояния душ в моих рассказах [13, 642]. Так творческое и биографическое обретают в данных произведениях целостную художественную форму. Соединение детской и взрослой точек зрения в повествовании обусловлено неким внутренним авторским диалогом, который происходит между Я-ребенком и Я-взрослым. Такая речь между автором и героем (Вл. Гусев) рождает художественный эффект «взаимодействия», столкновения сил, дающих некое целое в художественной картине мира Детства Горького.

Симптоматично данные произведения объединены образом главных героев, приблизительно одним возрастом, им около 10-11 лет, также герои рассказов названы одним именем Ленька, именно так «Ленька, голуба душа» называла Алешу бабушка.

Двойной «стереоскопический» взгляд в автобиографических повестях выявляет первичный проблемно-тематический центр взаимоотношения ребенка и его рода Кашириных, а затем расширяя эпическое полотно во взаимоотношениях ребенка и окружающего мира, прежде всего, людей [7]. Центральный мотив «Детства» – мотив семейной распри: «дом деда был наполнен горячим туманом взаимной вражды». «Неумное племя», «окаянное, дикое племя», – говорит бабушка, «что, ведьма, народила зверья», – слова деда. Вопрос раздела имущества становится лейтмотивом сюжетной интриги. Возвращение матери с Алексеем в семью деда еще более драматизирует семейный конфликт и заостряет оппозицию в системе образов свой/чужой. Взрослая точка зрения повествователя передается словами Цыганка: «Ты – не Каширин, ты – Пешков, другая кровь, другое племя» [13, 44]. Такое же разделение звучит наказом в словах бабушки, где мотив угрозы приобретает ключевое значение: Вот что, Ленька, голуба душа <...> в дела взрослых не путайся! Взрослые – люди порченные; они богом испытаны, а ты еще нет, – и живи детским разумом» [13, 84].

Такой же мотив угрозы реализуется в камерности малых прозаических форм «Дед Архип и Ленька» и «Страсти-Мордасти», получая социальную окрашенность. В рассказе «Дед Архип и Ленька» социальный конфликт выражен словами деда Архипа: «Ты – хилый ребеночек, а мир-то – зверь» [1, 146]. В рассказе «Страсти-мордасти» конфликт прямо не назван, но само название аргіогі указывает на авторскую оценку.

В системе образов дети-родители мотив малости, слабости первых логически ожидаем. Однако автор заостряет и драматизирует конфликт. Рядом с Леньками взрослые – немощные, нуждающиеся в защите и поддержке. Такая зеркальная система усиливает трагедийную тональность рассказов. Еще более заостряет конфликт нарушение семейно-родовой традиции. Автобиографический факт смерти отца является сюжетобразующим мотивом, определяя развитие сюжетной коллизии в повести «Детство», и выявляет пере-

распределение детско-родительских отношений. Фактически роли отца и матери выполняют дед и бабушка. Отношения к деду остаются двойственными, с одной стороны «Кашей Каширин», с другой, ассоциация мальчика с житийными образами Святых преподобных, которые напоминают «деда в его хорошие часы» [13, 330]. Идеальное материнское воплощается в образе бабушки, которая «разбудила, вывела на свет, связала все вокруг меня в непрерывную нить, сплела все в разноцветное кружево и сразу стала на всю жизнь другом, самым близким сердцу моему, самым понятным и дорогим человеком» [13, 15]. Неслучайно в процессе работы над главами повести Горький в письме к редактору «Русское слово» предлагал озаглавить повесть «Бабушка» [13, 642].

Отчуждение матери и сына продолжает драматизацию конфликта. Мотив сиротства не объединяет, а еще более усугубляет одиночество каждого. В ответ на упреки бабушки в отсутствии жалости к сыну-сироте, звучат слова матери «Я сама на всю жизнь сирота» [13, 28]. В развитии сюжетной линии матери ключевым событием является ее повторное замужество, которое раскрывает крах всех ее надежд в финале. Ее слова к сыну выражают надежду: «Вот скоро мы обвенчаемся, потом поедem 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» [13, 168]. Предощущение несбыточного, иллюзорного подчеркнуто неграмотностью фразы, 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 роль выполняет яркая метафорика картины, мать, идущая под руку с Максимовым: «осторожно ставит ноги на кирпич тротуара <...>, – точно она шла по остриям гвоздей» [13, 169]. Так, с одной стороны, мотив мученичества, с другой, мотив незащитности Варвары перед реальностью жизни сближает ее образ с образами деда Архипа и матери в «Страсти-Мордасти».

В рассказе «Дед Архип и Ленька» автобиографический факт отсутствия родителей объединяет в художественном пространстве рассказа два полюса человеческой жизни внука и деда. Характерно, что Л. Толстой рассматривал эти два возраста в контексте предельных состояний человека рождения – смерти, где ребенок еще помнит дыхание вечности, а старик уже слышит дыхание вечности [8]. В рассказе Горького мотив беспомощности одного на пороге смерти, другого на пороге жизни становится доминантным и ярко воплощается в портретных зарисовках: больной дед, а рядом ребенок, глаза у него «голубые <...>, глубокие, не по-детски вдумчивые» [1, 144].

Такая беспомощность определяет мотив взрослости героев детей. В повести «Детство» взрослое принятие ответственности и забот о матери реализуется в раздумьях одиннадцатилетнего ребенка: «Не выходи, пожалуйста, замуж, я сам буду кормить тебя!» [13, 168]. В рассказе «Страсти-Мордасти» образ «взрослого» Леньки представлен разными ипостасями: снисходительного мужчины: «Баба, ну и – глупая!» [11, 373]; опекающего родителя: «Перестань, дурочка, водку эту глотить, богатая будешь» [11, 373]; сватающего и устраивающего жизнь матери: «ловкая бабенка», «песен она знает тысячу» и т.д. [11, 378]. Подобная модель встречается и в повести «Детство» во взаимоотношениях Саньки Вяхиря (друга Алеши) и его матери. «Вчера моя мордовка опять привалилась домой пьянехонькая! – весело рассказывал он <...> Расхлебывала дверь, села на пороге и поет, и поет, курица!» [13, 190]. В рассказе «Страсти-Мордасти» предельно заостряется образ матери, создавая ощущение «nonsense»: она ребенок («смешная девчонка», «любит баловаться») и проститутка. Такую же роль играют оксюморон, эпитеты в создании образов главных героев. Ленька: «чудесные глаза <...> на синеньком личике», «личико <...> поражающе неуместное в этой темной сырой яме», «слушая его детскую, но страшную болтовню». Мать: «глаза у нее были детски-чистые, – тем безобразнее казалось безносое лицо <...> ходячая, кошмарная и – веселая насмешка».

Мотив сиротства стилистически объединяет систему образов данных произведений, воплощаясь в картине мира, где «звезда из черной пустоты» (11, 369) отражается только «в

грязной жирной воде», заостряя чувство их родства: «Люблю ведь я тебя, дитятко!.. Один ты у меня, и я у тебя один...» [1, 146] – говорит дед Архип внуку, мать называет Леньку «утешеньице мое», «кабы не он – утопилась бы давно, ей-богу! Удавилась бы...» [11, 381].

Документальное и художественное начало реализуется также романтической оппозицией мечты и реальности, где мечта ассоциативно связана с сакральной чистотой, а реальность с грязью и пылью. Так автобиографическое начало формирует идеальное художественное пространство через образы леса и поля: «Лес вызывал у меня чувство душевного покоя и уюта; в этом чувстве исчезали все мои огорчения, забывалось неприятное...» [13, 247]. Такую же оценку содержит образ-метафора поля. В рассказе «Страсти-мордасти» топоним поля создает идеальное пространство Ленькиной мечты: «Торговал бы, после купил бы мамке дом в чистом поле» [11, 382]. Однако в данном произведении образ-метафора чистого поля приобретает фольклорное звучание «чисто поле» как состояния беспредельной свободы. Первозданность свободы и для людей, и для зверей рисуется в сознании героя: «ничего нет, только трава да цветы» [11, 382]. Именно там бесценное сокровище всей Ленькиной жизни – его «зверильница» отпускается: «я взял бы туда зверильницу и всех выпустил их» [11, 382]. Необходимо отметить, что прообразом «зверильницы» в рассказе становятся биографические факты забав Цыганка с черными тараканами и мышами в доме деда Каширина [13, 34].

Мотив несбыточности мечты Леньки («Страсти-Мордасти») воплощается не только в словах героя: «вырасту большой <...> буду по улицам ползать, милостинку просить. Напрошу и выползу в чистое поле» (11, 382) (по сути он мечтает о доли Леньки и деда Архипа), но и в оценке матери: «Раем видит поле-то, милый! А там – лагеря, да охальники солдаты, да пьяные мужики» [11, 382].

В рассказе «Дед Архип и Ленька» «чистота поля» трансформируется в образ степи, с которым связана мечта ребенка: «Ему нравилась степь <...> он любил смотреть вперед, туда, где свод неба опирается на ее широкую грудь... Там он представлял себе большие чудные города, населенные невиданными им добрыми людьми, у которых не нужно будет просить хлеба» [1, 144]. Однако, следующая картина метафорически предвосхищает разрешение конфликта: из сказочной дали выползали тучи. Они кажутся «дымом тысяч труб того города, который так ему хотелось видеть» [1, 143]. В повествовании рассказа будущее Леньки представлено диалогичностью точек зрения детского и взрослого повествователя. Детская точка зрения – Ленька «поступлю в трактир», взрослая точка зрения – дед «сквозь слезы» – забьют; Ленька «а то в монастырь уйду», дед «оживляясь» – кабы!»

Мечта и реальность объединяет автобиографическое и художественное, реализуясь семантической оппозицией чистоты-грязи, пыли. Так в повести «В людях» семантика глаголов раскрывает предельное желание чистоты, приобретая оттенок яростной борьбы: «работал я охотно, – мне нравилось уничтожать грязь в доме, мыть полы, чистить медную посуду, отдушники, ручки дверей» [13, 255]. «Едкая мелкая пыль дня» воплощает серость и убогость жизни («Детство»), «толстый слой пыли», «паутина, висевшая грязными тряпками» покрывает жилище Леньки и матери (Страсти-Мордасти) [11, 373]. В рассказе «Дед Архип и Ленька» повтор образа не только соединяет фабульные эпизоды в ассоциативные цепочки, но и наполняет их особой семантикой. Такой прием можно найти, безусловно, и у Чехова. Как отмечает современный исследователь: «Повторение детали <...> порой переходящее у Чехова границы одного произведения и охватывающее целую группу текстов, неминуемо придает повторяемому элементу некий окказионально-обобщенный смысл. <...> Чехов не стремился к символизации как таковой, а ставил иные задачи – пересоздавал в прозе приемы компактного изложения содержания, выработанные стихом, применял вместо причинно-следственных связей ассоциативные» [9]. У Горького изменение образа в развитии сюжета создает свой ассоциативный ряд: комья-пыль-грязь. Первое появление в тексте содержит оценочную характеристику деда и внука: «на темно-коричневом фоне земли их отрепанные и скорченные фигуры едва выделялись двумя жалкими комками, один – побольше, другой – поменьше», далее в руках Леньки ком сухой глины превращается в пыль [1, 144]. Такая трансформация образа глу-

боко символична, трактуясь автором с разных возрастных позиций деда и внука. Детство видит предстоящий жизненный путь: «...вся-то она эвона какая!... <...> Сколько мы с тобой городов прошли! Страсть! А людей везде сколько!» [1, 145]. Прямо противоположная семантика о тщетности земного звучит в реплике деда: «...пыль все... и города, и люди, и мы с тобой – пыль одна» [1, 145]. Пыль как прообраз земного проигрывается в разных фабульных эпизодах: так «мелкая черная пыль» вьется около героев, едущих по степи. Эпизод встречи Леньки и девочки символически обыгрывается: она шла по дороге, «вздымая густую пыль», доверительный момент в их отношениях (девочка рассказывает Леньке о краже платка) – она «опустилась в пыль на дорогу», затем она отряхивает пыль с платья, только после этого автор подтверждает словами девочки всю невозможность его заступничества: «не надо, не ходи...Мамка не любит нищих-то». Безысходность, трагизм финала передается на тонком уровне трансформацией образа пыли в грязь: в «грязи» умирал дед, через три дня нашли Леньку, «который лежал, раскинув руки и лицом вниз, в жидкой грязи, <...> на дне балки» [1, 160]. Нарочито выстраиваемые автором ассоциативные связи становятся, с одной стороны, ключевым образом в динамике сюжета, с другой, его неразрывная связь с образом человека отсылает читателя, знакомого с христианской традицией к библейской трактовке сотворения человека.

Обратим внимание, какие еще повторяемые образы формируют автобиографическое и художественное. Так образ окна традиционно трактуется как переход или визуальный выход во внешнее пространство. Предвосхищение трагического поворота в сюжетной линии матери («Детство») реализуется фабульным эпизодом ее помолвки через ужасающе-ужасную картину, которую видит Алеша из окна: «В темных стеклах окон с улицы молча прижались блинами мутные круглые рожи, прилипли расплюснутые носы...» [13, 165]. Окна дома, где живет Ленька («Страсти-Мордасти») ярко раскрывают точку зрения автора-повествователя: «из грязной ямы под стеною дома смотрели на меня квадратными глазами стекла подвального окна, мутные и грязные, как глаза пьяницы». Подобную роль в организации текстов М. Горького выполняет образ-символ солнца, который в мировой культуре трактуется как символ жизни. В жилище Леньки оно «тусклое, как лицо старика», в доме деда Каширина оно ослепляет «глаза тоскливым одноцветом» [13, 176].

Так автобиографические факты как лично пережитое формируют художественное пространство данных произведений, выявляя ключевой нерв повествования. Система образов взрослых и детей не только структурно оформляется в композиции произведений, но и выявляет идейный пафос автора повествователя, «его духовную позицию». Документальное и художественное объединено общими стилистическими приемами, начиная от организации системы образов, сюжетобразующих мотивов, до приемов словесной живописи, портретных зарисовок, яркой метафорике картин, оксюморонах, развернутых эпитетах, заостряя парадокс детскости-взрослости в художественной картине мира Детства М. Горького.

Литература

1. Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. М.: Искусство, 1991. 592 с.
2. Сент-Бев Ш. О. Литературные портреты: критические очерки. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1970. 584 с.
3. Винокур Г. О. Биография и культура. М.: Изд. 2, 2007. 96 с.
4. Франк С. Л. О задачах познания Пушкина // Пушкин в русской философской критике. М.: Книга, 1990. 433 с.
5. Гусев Вл. Искусство прозы. Статьи о главном. М.: Изд-во Лит. ин-та им. А.М. Горького, 1999. 156 с.
6. Горький М.. Собр. Соч. в 30-ти томах. М.: Изд-во худож. лит., 1951.
7. Минералова И. Г. Детская литература. М.: Владос, 2002. 175 с.
8. Журина О. В. Роман «Воскресенье» в контексте творчества Л. Н. Толстого: модель мира и ее воплощение: автореф. дис. ... канд. Филол. наук. СПб., 2003. 25 с.
9. Минералова И. Г. Русская литература Серебряного века. Поэтика символизма. М.: Лит. ин-т им. М. Горького, 1999. 226 с.