



1. Максим Горький. 1900 г. Фотография с сайта *Wikimedia Commons*. URL: <https://commons.wikimedia.org/>
Maxim Gorky. 1900. Photograph from *Wikimedia Commons*



Ars
interpretandi

**Значение символа и роль драматизации
в художественном мире Максима Горького***

Зденек Пехал

Университет Палацкого в Оломоуце,
Оломоуц, Чехия

**The Significance of the Symbol and the Role of Dramatisation
in Maxim Gorky's Artistic World**

Zdenek Pechal

Palacký University Olomouc,
Olomouc, Czech Republic

The author of this study highlights the remarkable diversity of Maxim Gorky's artistic, journalistic, and epistolary works and emphasises the idea that the core of his personality was the talent of artistic vision of reality. In his search for Gorky's identity, the scholar relies on Umberto Eco's idea: in the essential interpretive trinity of author, text and reader, Eco raises the question of whether one should look for what the author wanted to say in the text, or whether one should look at what the text says independently of its author. He proceeds from the idea that artistic intent serves as a testament to the world. Given its intricate nature, the world is understood not through direct expression, but through the medium of artistic image, that is, indirect figurative metaphorical expression. He also uses the classical definition of the symbol as a sign of art, as described by J. W. Goethe, who regarded the symbol as the most important defining part of the artistic text. He emphasises the iconic agency of the symbol and its capacity for independent and autonomous 'signification'. The author of the article emphasises Gorky's remarkable narrative talent. His phenomenal memory allows the writer to meticulously transform observed fragments of reality into fictional tales, presenting them through the eyes of the observer-narrator and characters. Gorky focuses on the genres of narrative (short story, essay, novella) that best suit his artistic nature.

* *Citation*: Pechal, Z. (2025). The Significance of the Symbol and the Role of Dramatisation in Maxim Gorky's Artistic World. In *Quaestio Rossica*. Vol. 13, № 1. P. 339–350. DOI 10.15826/qr.2025.1.969.

Цитирование: Pechal Z. The Significance of the Symbol and the Role of Dramatisation in Maxim Gorky's Artistic World // *Quaestio Rossica*. 2025. Vol. 13, № 1. P. 339–350. DOI 10.15826/qr.2025.1.969 / Пехал З. Значение символа и роль драматизации в художественном мире Максима Горького // *Quaestio Rossica*. 2025. Т. 13, № 1. С. 339–350. DOI 10.15826/qr.2025.1.969.

His work is dominated by the genre principle of drama, whose essential feature is the creation of the illusion of vivid spectacular immediacy and unmediatedness, their interaction leading to the creation of the dramatic scene. Gorky's narrative is a long sequence of scenes, episodes, and situations, which is often considered a disadvantage of the epic genre. However, in this sequence, Gorky allows living reality to overflow into the artistic world and appear as a reality in its own right. The linear chain of dramatic scenes and the author's interaction with the 'fictitious' plan of the narrator and the character, unfolding in the space-time of the dramatic statement, are manifestations of the writer's peculiar artistic vision.

Keywords: Maxim Gorky, symbol, sign, interpretation, literary character, dramatisation

Автор исследования делает акцент на чрезвычайном разнообразии художественного, публицистического и эпистолярного наследия Максима Горького и подчеркивает мысль о том, что ядром его личности являлся талант художественного видения действительности. В поисках идентичности Горького он опирается на формулировку У. Эко, который в сущностном интерпретационном триединстве автора, текста и читателя ставит вопрос, искать ли в тексте то, что хотел сказать автор, или то, что текст говорит независимо от него. Он исходит из мысли о том, что художественный замысел – это свидетельство о мире, который в силу своей многообразной сложности постигается не в прямом выражении, а через посредство художественного образа, то есть косвенного образного метафорического выражения, а также берет за основу классическое определение символа как знака искусства, данное И. В. Гёте, который считал символ важнейшей определяющей частью художественного текста. В символе им подчеркивается знаковая агентность, способность к независимому и автономному «означиванию». Отмечается особый нарративный талант Горького, заключающийся в том, что благодаря его феноменальной памяти детальные ситуативные фрагменты наблюдаемой реальности трансформируются в реальность вымышленную, в которой они оказываются представлены глазами наблюдателя-нарратора и персонажей. Горький ориентируется на те жанры повествования (рассказ, очерк, повесть), которые наиболее полно отвечают его художественной природе. В его творчестве доминирует жанровый принцип драмы, существенным признаком которого является создание иллюзии яркой зрелищной непосредственности и неопосредованности, во взаимодействии которых и создается драматическая сцена. Горьковское повествование представляет собой длинный ряд сцен, эпизодов и ситуаций, что часто считается недостатком эпического жанра. Однако в этой последовательности Горький позволяет живой реальности перелиться в художественный мир и предстать как реальность сама по себе. Линейная цепочка драматических сцен и взаимодействие автора с «фиктивным» планом рассказчика и персонажа, разворачивающиеся в пространстве-времени драматического высказывания, это проявления своеобразного художественного видения писателя.

Ключевые слова: Максим Горький, символ, знак, интерпретация, литературный герой, драматизация

В настоящее время чешская русистика, учитывая и оценивая изменения в подходе к творчеству Максима Горького в русском литературоведении [Басинский; Творчество М. Горького в контексте Серебряного века; Примочкина; Спиридонова; и др.], склоняется к мнению, что если известность Горького долгое время ассоциировалась с революционной идеологией пролетарского писателя, а не с его художественным мастерством, то изменить подход к наследию писателя, поменяв только идеологические плюсы на минусы, невозможно при сохранении прежней методологической основы исследования. Творчество Горького – типичный пример того, как мастерство писателя заслоняется интерпретационными клише, отделяющими читателя от художественного произведения.

Горький всегда был прежде всего художником, попавшим в стечение разнонаправленных исторических векторов, или потоков сил, что приводило к упрощенной исторической интерпретации его идей, конечная форма которой не соответствовала ни одному из исходных векторов. Он оказался на перекрестке противоречивых миров, времен, явлений, отношений и событий, где одновременно принадлежал и не принадлежал к разным сторонам исторической дихотомии. Эта странная двойственность проистекала из того, что он как яркий художник никогда по-настоящему не присоединялся ни к одной из сторон происходящего противостояния. В художественном отношении им руководила интуиция, на которую не могли повлиять никакие внешние прямолинейные обстоятельства. Горький как художник был один перед лицом бесконечно сложного мира, на сущность которого он не имел ответа, но стремился передать ощущение ее невоспроизводимой глубины через свое художественное высказывание. Его самостоятельно раскрывающиеся образы не нуждались в «прямых словах» автора, зачастую невозможных¹. Смешение прямых слов нехудожественных (публицистических) текстов Горького с сущностным искусством его образной интуиции – основа поверхностной и априорно сужающей смысл интерпретации его творчества. Такая предвзятая интерпретация горьковского искусства становится причиной отчуждения Горького от своего творчества и насильственного втискивания свободного художественного текста в заранее заданный смысловой коридор. Творчество Максима Горького нуждается в перечитывании, причем в ракурсе «молчания автора». Именно эта тишина в смысле авторской интенции по отношению к сдержанному рассказчику, не вмешивающемуся наблюдателю и повествователю, является предметом данного исследования.

¹ Об этом говорит и М. Бахтин: «"создающий образ" (т. е. первичный автор) никогда не может войти ни в какой им созданный образ... От лица писателя ничего нельзя сказать... Поэтому первичный автор облекается в молчание» [Бахтин, с. 353]. На идею о молчании первичного автора опирается в своих выводах и М. Эпштейн: «тайна литературы – молчание "первичного автора": сказав все, что мог, он оставляет нас в неведении о том, что он же сказал» [Эпштейн, 2006, с. 8].

Несмотря на многогранность феномена Горького [см. об этом: Спиридонова, с. 8–11], при рассмотрении указанного вопроса можно сосредоточиться на двух аспектах. Первый – это портрет исторической личности, который может быть выведен на основе архивных документов, фиксирующих в хронологической последовательности фактологически верифицируемые события, составляющие основу биографического описания Горького.

Второй аспект интерпретации наследия Горького – как художника-творца, портрет которого можно вывести из его художественного текста, он и составляет цель рассуждений. Если мы задались целью определить портрет Горького-художника на основе художественного текста, то необходимо ответить на методологический вопрос о соотношении автора, его интенции, художественного текста и читателя. Существенной здесь представляется мысль, сформулированная Умберто Эко: “The classical debate aimed at finding in a text either (a) what its author intended to say, or (b) what the text said independently of the intentions of its author. Only after we accepted the second horn of the dilemma did the question become whether to find in a text (I) what it says by virtue of its textual coherence and of an original underlying signification system, or (II) what the addressees find in it by virtue of their own systems of signification or their wishes and drives” [Eco, 1988, p. 154]².

Формулировка У. Эко вскрывает дилемму: либо искать в тексте то, что хотел сказать его автор, либо то, что текст говорит независимо от намерений автора. Автор, хотя он и создал текст, не является высшей привилегированной инстанцией, наделяющей его буквальными смыслами. Он создает текст, и его художественная сила заключается в том, что текст как знак автономно, независимо от автора производит стимулы для свободного поиска смыслов. Вместо роли априорно привилегированного и прямолинейного «наделения» текста смыслами автор оказывается в роли создателя взаимной диалектической связи – интерактивности означающих и означаемых (вместо необратимого каузально детерминированного отношения). Наиболее важной для поиска источника смыслов является текстовая связность, которая создает отношения между областью означающего и означаемого. И этот поиск источников смысла, поиск означаемого происходит на основе взаимной интеракции полей означающего и означаемого, где бесконечная изменчивость мира не допускает простых решений.

Мы опираемся на идею У. Эко и исходим из тезиса, что текст является окном в художественный мир автора. Посредством текста, его системы означения и пространства его фиктивного мира автор разворачивает

² «Классическая дискуссия была направлена на то, чтобы найти в тексте либо (а) то, что хотел сказать его автор, либо (б) то, что текст говорит независимо от его намерений. Только после того, как мы приняли вторую часть дилеммы, встал вопрос, следует ли находить в тексте (I) то, что говорит автор в силу своей текстуальной связности и исходной базовой системы означивания, или (II) то, что находят в нем адресаты в силу своих собственных систем означивания или своих желаний и побуждений» [Eco, p. 154] (пер. ред.).

перед глазами читателя образ особой творческой реальности «самой по себе». Мысль У. Эко о взаимоотношениях автора, текста и реципиента позволяет предположить, что знаковый потенциал художественного текста Горького шире, чем знаковый потенциал его замысла. Если мы хотим создать портрет Горького на основе его художественного текста, необходимо охарактеризовать тот отличительный признак в его творчестве, который делает горьковские тексты художественными, который способен создать действительную взаимосвязь областей означающих и означаемых. Здесь мы опираемся на классическое определение символа как знака искусства, данное И. В. Гёте, который считал символ важнейшей определяющей частью художественного текста.

По словам Гёте, именно аллегория превращает явление в понятие и понятие – в образ, но превращает особым способом, ведь понятие здесь очерчивается и охватывается самим этим образом, выделяется им и выражается через него. Символ же превращает явление в идею, а идею – в образ, но так, что идея, запечатленная в образе, остается бесконечно действенной и непостижимой [Гёте, с. 351–352].

В этой идее Гёте мы выделяем в символе прежде всего момент *агентности* [см.: Шлоссер] в смысле активной самостоятельности как *элемент, обладающий способностью самостоятельно действовать*. Агентность мы определяем как *принцип, позволяющий символу сохранять независимое существование, действие, самосвидетельство, сохранять свой статус «вещи в себе» (phenomenon chose en soi), не подвергаясь опосредованному авторитетным внешним направляющим интерпретациям и авторской аранжировке смысла*. Символ является особым типом знака, который обладает способностью создавать непосредственное и непрерывное взаимодействие между означающим (текстом, художественным образом) и означаемым (сложным восприятием мира в его неопределенности, движении и изменчивости).

Из приведенного выше понимания символа и знака следует, что символ – это специфический способ восприятия отношения автора к действительности, благодаря которому художественный текст находится в состоянии непрекращающегося порождения смыслов, а значит, становится непрерывным источником самостоятельной смысловой активности. Символ включает в себя метафорическую образность и вместе с тем непосредственное именование «сырой» реальности. Символ позволяет художественному тексту сохранять автономное существование, действие, самостоятельное и независимое от внешних направляющих интерпретаций самосвидетельство, не утратить свой статус. Рациональная интерпретация творчества Горького приводит лишь к упрощениям, которыми не мог удовлетвориться сам писатель, вопрошая: «Возникал у меня естественный, но неразрешимый вопрос: зачем все это?» [Горький, т. 13, с. 524].

Выразить свое художественное отношение к миру, осознавая его сложность, означало для писателя, что он как прирожденный художник мог понимать литературное произведение не как демонстрацию заранее продуманного авторского замысла, а как артефакт, который,

подобно неуловимой реальности и независимо от изначальной реальности, вновь и вновь самостоятельно повторяется в форме художественного символа. Дар Горького – выражать свой художественный замысел не в смысле прямолинейного объяснения мира, а с позиций художника, относящегося к миру как к тайне многофакторной субстанции, в основе которой лежит процесс изменения и постоянно повторяющегося движения многочисленных и элементарно пересекающихся сил – кривых реальности, обретающих все новые, неожиданные и не повторяющиеся формы. Таким образом, ему удалось осуществить сказанное Гёте: идея, запечатленная в образе, остается бесконечно действенной и непостижимой, невыразимой. Кажется, что единственный способ художественно представить мир во всей его полноте – это позволить реальности вообразить себя, позволить ей говорить о себе неопосредованно и аутентично.

В самом первом опубликованном художественном произведении Горького, думается, уже заложены черты, характерные для всего его творчества. В рассказе «Макар Чудра» формирование смысла происходит при слиянии разных точек зрения – автора, повествователя, персонажа – и визуальной явственности драматической сцены. В случае Горького это художественная способность позволить зрительным образам, сохранившимся в памяти, свободно перетекать в художественную образность, то есть в сознание рассказчика, который сливает свое повествование с духовным миром героя. Художественное смешение и выражение различных точек зрения, слияние реальности физического мира и реальности мира искусства лежат в основе горьковской системы символов, феномена, который выражает невыразимое. Все это можно наблюдать уже в начальных строках этого рассказа:

С моря дул влажный холодный ветер, разнося по степи задумчивую мелодию плеска набегавшей на берег волны и шелеста прибрежных кустов. Изредка его порывы приносили с собой сморщенные, желтые листья и бросали их в костер, раздувая пламя; окружавшая нас мгла осенней ночи вздрагивала и, пугливо отодвигаясь, открывала на миг слева – безграничную степь, справа – бесконечное море и прямо против меня – фигуру Макара Чудры, старого цыгана, – он сторожил коней своего табора, раскинутого шагах в пятидесяти от нас [Горький, т. 1, с. 9].

Читатель вместе с автором погружается в прибрежный простор моря и степи. Ветер раздувает пламя костра, клонит к земле кусты и бесконечное пространство трав прибрежной равнины. Макар Чудра на время стал частью этого вечного движения пространства, его бытия. В открывающийся горизонт бескрайнего пространства вписано актуальное выражение личности героя-рассказчика, который оказывается внутренне погружен в повествование о далеком прошлом. Лицо рассказчика и его рассказ сливаются с вечным круговоротом земли, воды и струящегося воздуха. Здесь автор-повествователь уступает «право голоса» персонажу, что позволяет раскрыть душу старого цыгана и самобытный мир его жизненной истории.

Персонаж, таким образом, не рассматривается извне взглядом безличного посредника, а создает свой собственный портрет и, помимо своих слов, наделяет историю самобытной повествовательной маской, актерским выражением с широким спектром мимики и жестов. Драматическая история разворачивается перед читателем в рассказе Макара Чудры, который, помимо слов, всей своей личностью воплощает историю и делает ее представленной на сцене повествования в виде сценически и драматически прямолинейной самопрезентации. Это повествовательная реальность, которая предстает в сценическом драматическом воспроизведении через персону Макара Чудры. Приведенный повествовательный сценический эпизод не замыкается развязкой сюжета, но в творческой личности одного из персонажей постоянно пересоздается, внутренне формируется и возрождается в многочисленных образах и их оттенках, а значит, и смыслах. Таким образом, история вырастает из своего образного мира, из своей образительной системы, из символа в виде субстанциальной самостоятельности, независимости, действия и смыслообразования.

Из вышесказанного вытекает, что Горький отличался исключительным искусством рассказа и пересказа когда-то услышанных историй. Указанный талант рассказчика постепенно оказался самым естественным проявлением художественного дара. Прежде всего это дар наблюдения и видения, память услышанного, искусство выражения в наглядных и живых образах-портретах, что определило тяготение Горького к повествовательным жанрам. Повествовательный жанр можно понимать как живой организм, в котором взаимодействуют потенциал формальных и традиционно выработанных художественных приемов и естественный «климат» авторского дарования и художественного настроения.

Мы опираемся на наблюдение В. В. Кожина о том, что «существуют два разных типа эпической прозы. К одному принадлежат рассказ и повесть, к другому – новелла и роман. Первый тип восходит к древней эпической традиции; второй оформляется лишь в новой литературе. Иногда считают, что „рассказ“ и „повесть“ – это всего лишь русские варианты заимствованных терминов „новелла“ и „роман“. Но во французском и немецком языках наряду с общими терминами (*pouvelle*, *roman* и *Nowelle*, *Roman*) также издавна существуют национальные термины „*récit*“, „*conte*“ и „*Erzählung*“, „*Geschichte*“, вполне адекватные русским терминам „рассказ“, „повесть“. Эти термины обозначают жанры, которые являются по своему происхождению рассказываемыми (что ясно выражается в самих терминах), уходящими корнями в устную традицию. Между тем роман и новелла – принципиально письменные жанры, оформившиеся лишь в новой литературе. Это не означает, конечно, что роман и повесть – несовместимые явления...» [Кожин, с. 814–816].

В художественном мире М. Горького повествовательный жанр, таким образом, является не некой пассивной формой, в которой сцены сохраняются в линейной последовательности, а специфическим способом проявления художественного видения авторской личности.

Повествование Горького с самого начала его творчества находилось в поисках подходящей жанровой формы, он высказался в малых жанровых формах, таких как рассказ, очерк, а позднее – в цепочках линейной композиции жанра повести. Через повествование он представлял слушателям, читателям и зрителям эпическую реальность, вставляя в текст визуальные образы³, сохраненные памятью и вырезанные в виде портретов действительности, в их первоначальном виде, чтобы подлинная реальность могла сама за себя говорить через повествование, через его портретное мастерство без ограничивающих и направляющих авторских рамок. Он позволял реальности говорить так, как она обращалась к нему самому как художнику в своей естественной форме. Своим искусством Горький сохранил первоначальный образ действительности во всем его движении и постоянном изменении. Ему удалось сохранить в художественном образе первоначальное, оригинальное, естественное, стихийное движение и изменение, не останавливая при этом движение. Он добился непрерывности движения, предоставив реальности свободу в ее естественной подлинности, несколько не сузив ее первоначальное смысловое пространство своими авторскими интервенциями, намерениями. В случае Горького искусство повествования означает умение представить действительность в ее первичном истинном стихийном проявлении.

Примером художественных образов, в которых удалось сохранить первоначальное стихийное движение, могут послужить два отрывка из повестей Горького, которые могут стать примером прямого стыка художественного образа с наблюдателем драматической сцены.

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, смирно положенных на грудь, тоже кривые; его веселые глаза плотно прикрыты черными кружками медных монет, доброе лицо темно и пугает меня нехорошо оскаленными зубами [Горький, т. 13, с. 9].

Это вступительные строки повести «Детство» об умершем отце. Картина пространственно определена и композиционно выстроена. Где? Темная комната, пол. Кто? Отец в белой одежде с четкими детальными характеристиками пальцев рук и ног. Глаза, лицо, зубы. Сюжет вводится в композицию образа ребенком-наблюдателем и, с дистанцией в много лет, взрослым рассказчиком, который вспоминает всю сцену много лет спустя и представляет перед читателем реальность, не нуждающуюся в дополнительном опосредовании. Образ сразу говорит сам за себя, и его визуальность открыта для развертывания смысла.

Или следующий пример:

Когда наступило время родов, – это было рано утром осеннего дня, – при первом крике боли, вырвавшемся у жены, Игнат побледнел, хотел что-то

³ Творческое совершенство в изображении природы было замечено В. Поссе еще в 1898 г., когда он процитировал пространственный отрывок о выражении Горьким ночи в Южной Бессарабии [Поссе, с. 238–239].

сказать ей, но только махнул рукой и ушел из спальни, где жена корчилась в судорогах, ушел вниз в маленькую комнатку, моленную его покойной матери. Он велел принести себе водки, сел за стол и стал угрюмо пить, прислушиваясь к суете в доме. В углу комнаты, освещенные огнем лампы, смутно рисовались лики икон, безучастные и темные [Горький, т. 4, с. 11].

Игнат Гордеев находится на переднем плане сцены, и действие очерчивается моментом рождения его сына. Эмоционально напряженный образ строится на визуальности, смене маски Игната, обрывочных движениях. Все происходит в темной комнате матери – модельне. Это рембрандтовская полутень тускло освещенной лампой комнаты и подсветка икон с ликами, темными и безучастными. Игнат воспринимает реальность сквозь звуки, которые доносятся до него через пол, с ощущениями беспокойства, бега и спешки.

Те же самые характерные черты художественного образа Горького можно найти в его рассказах. В очерке-рассказе «Два босняка» можно увидеть, как реальность в четырех взаимосвязанных драматических сценах обретает голос, говорит сама за себя. Рассказчик отходит на второй план, его доминирование ослабевает в пользу визуальности в роде сценических постановок, в которых фиктивная реальность представлена без существенного повествовательного посредничества. Роль повествователя как объединяющего всю картину наблюдателя, молчаливого свидетеля (что создает иллюзию симбиоза автора, рассказчика и персонажа) очень важна здесь. Он, как на театральной сцене, уходит на задний план, теряет привилегированное положение, и внимание читателя акцентируется не на посреднике (который не считает своей задачей придать смысл наблюдаемой реальности), а на самом образе и его внутренних действиях, оставляя ему роль смыслообразующего фактора. Автор и его повествовательная маска выступают в роли молчаливого регистрирующего и объединяющего фактора без необходимости вмешиваться и режиссировать реальность романа. Информация рассказчика насыщена визуальными образами, звуками, впечатлениями «здесь и сейчас».

Роман – как постоянно меняющаяся сцена, в которой переплетаются разные уровни смысла и ракурсы участвующих лиц, игроков, актеров, масок с их изменчивой мимикой. Создание смысла остается за символом, в котором сосредоточено решающее действие. Художественные образы в романе или повести Горького характеризуются смысловой самостоятельностью, незаконченностью и агентностью символа, драматической наглядностью сценических эпизодов. Переплетение деталей исключительной памяти автора и их персонификации в видении рассказчика и персонажей в плане фиктивной реальности сочетается с наглядностью зрелищных сцен и драматическим содержанием жанра. Помимо этого, символ и художественный образ обладают и другими, не менее существенными чертами горьковской эстетики. Именно жанровая значимость чрезвычайно подробных деталей памяти Горького и связанное с ними необычайное количество портретов персонажей и живописных эпизодов отягощают хроноло-

гическую прямолинейность его жанра повести. В этом смысле нельзя не заметить ряд критических замечаний по поводу растянутости, медлительности, перегруженности эпической формы Горького и, как следствие, ее недостаточной привлекательности для читателя [Чуковский, ч. 2, с. VII; Скабичевский, с. 284–285].

Горький обладал необычайной памятью, что позволяло создавать бытовые сцены волжских портов, образы отверженных босяков, описывать суету рабочих, грузчиков и мастеровых. Горький-фельетонист обрисовывал уникальные силуэты купцов с их проблемами речной торговли, циничным аморализмом повседневной жизни, жадностью к деньгам и власти. Но в то же время его память была до предела перегружена огромным количеством неупорядоченных деталей, которые были до мельчайших подробностей зафиксированы в виде самостоятельных жизненных, сцен, фрагментов и эпизодов. Эта перегруженность авторской памяти «массой отрывков сырой действительности» отражается уже в первых художественных образах сдержанного рассказчика и молчаливого наблюдателя. Через рассказчика и его повествовательную позицию создается образ персонажа, который с напряженным сознанием движется по замкнутому кругу жизни (Клим Самгин, Петр Артамонов и другие главные герои Горького) и постепенно заходит в тупик, из которого нет выхода. Возникающий в результате «прыжок на стену» (Фома Гордеев, Илья Лунев) – лишь выражение предельного отчаяния.

Переполненное впечатлениями жизни сознание Горького трансформируется в молчаливую жесткость регистрирующего и рефлексирующего наблюдателя-героя (Клим Самгин, Петр Артамонов и др.), что дает возможность передать окаменевшее сознание персонажа (Фома Гордеев). Вместе эти три взаимосвязанных составляющих молчаливого застывшего состояния сознания (автор, повествователь, персонаж) создают общую иллюзию атмосферы медлительности и петрификации. Жанр горьковской повести/романа формируется из длинных рядов сценических представлений, основанных на драматической и диалогической прямолинейности, которые отягощены точкой зрения повествователя, сформированной взаимовлиянием застывшего, перегруженного и окаменевшего сознания автора, повествователя и персонажа.

Таким образом, в горьковском жанре повести/романа свой голос получает необычайное количество явлений, сцен, образов и ситуаций, которые появляются на сцене и затем уходят в небытие. Творческий талант Горького создает в длинной композиционной линии повествования лишь уникальное количество возможностей, формирующих предпосылки для того, чтобы из неинтересного и обыденного скопления образов возникло нечто чрезвычайно неожиданное и уникальное, способное раскрыть нечто существенное и определяющее. Искусство Горького позволяло создать такую художественную реальность, в которой между многочисленными образами мелькнуло бы нечто странное, непредвиденное, случайное и неожиданное, что, в соответствии с беспорядком и энтропией реальности, указало бы на истину, скрытую где-то в огромном количестве и длинной череде сцен разнообразной мозаики

этой реальности. Горький предоставил действительности возможность предстать в художественном образе в самой своей сущности.

В шеренге незаметных эпизодов в повести «Жизнь Клима Самгина», в точке самого напряженного психического взрыва после смерти Владимира Лютова, вдруг и как бы мимоходом прозвучат слова Алины («Стыдился за всех, шутю себя делал, чтоб не догадались, что он все понимает»? [Горький, т. 22, с. 31]). Эти слова раскрывают смысл целого ряда предшествующих сцен. Можно упомянуть сцену с Медынской или сцену драки в клубе из повести «Фома Гордеев», или в связи с этим вспоминается детский диалог из повести «В людях», в котором девочка говорит о том, что ей ампутируют ногу. А мальчик спрашивает: «Ты боишься?» И она отвечает: «Я боюсь». Все закончено мыслью мальчика: «Будь лето, я уговорил бы бабушку пойти по миру, как она ходила, будучи девочкой. Можно бы и Людмилу взять с собой – я бы возил ее в тележке... Но была осень, по улице летел сырой ветер, небо окутано неиссякаемыми облаками, земля сморщилась, стала грязной и несчастной...» [Горький, т. 13, с. 248, 249].

Приведенные сцены, содержащие бесконечное количество конкретных наблюдений и ситуаций, явлений и настроений, являются основой художественного мира М. Горького. Среди незаметных и ничем не выдающихся событий и мозаичного колорита повседневных ситуаций вдруг появляется необычное, «остраненное» [Шкловский, с. 162] с семантикой неожиданного и случайного. Творческий талант Горького позволил ему осознать мир через художественный образ, такой же неопределенный по смыслу, текучий, стихийный и незавершенный, как и сама реальность. Горький молчит и позволяет символу – творческому портрету сценического выражения – говорить прямо и непосредственно через эпическое повествование, самостоятельно раскрывающееся и драматизированное.

Библиографические ссылки / References

- Басинский П. В. Горький. М. : Молодая гвардия, 2006. 450 с.
- Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М. : Иск-во, 1979. 423 с.
- Гёте И. В. Максимумы и размышления // Гёте И. В. Избр. филос. произв. М. : Наука, 1964. С. 314–377.
- Горький М. Собрание сочинений : в 30 т. М. : Гос. изд-во худож. лит., 1949–1955.
- Кожин В. В. Повесть // Краткая литературная энциклопедия : [в 9 т.]. М. : Сов. энцикл., 1962–1978. Т. 5. С. 814–816.
- Лейдерман Н. Л. Теория жанра: исследования и разборы. Екатеринбург : УрГПУ, 2010. 904 с.
- Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М. : Иск-во, 1976. 367 с.
- Поссе В. Певец протестующей тоски // Максим Горький: pro et contra. СПб. : РХГИ, 1997. С. 225–239.
- Примочкина Н. Н. Поэтика эксперимента: творчество М. Горького начала 1920-х гг. М. : Директ-Медиа, 2022. 429 с.
- Творчество М. Горького в контексте Серебряного века: проблема жанра / под ред. А. Г. Плотноковой, Н. Н. Примочкиной, Л. А. Спиридоновой. М. : ИМЛИ РАН, 2023. 537 с.

Спиридонова Л. А. М. Горький – мыслитель, художник, человек. М. : ИМЛИ РАН, 2022. 429 с.

Скабичевский А. Новые черты в таланте г. М. Горького // Максим Горький: pro et contra. СПб. : РХГИ, 1997. С. 279–301.

Чуковский К. Две души Максима Горького. Л. : А. Ф. Маркс, 1924. 80 с.

Шлоссер М. Агентность / пер. с англ. Н. Щербенок // Brick of Knowledge : [сайт]. 2015. DOI 10.34704/BKN.2019.01.001.2019.26.31.010. URL: <https://brickofknowledge.com/articles/agency> (дата обращения: 01.11.2024).

Шкловский В. О теории прозы. М. ; Л. : Круг, 1925. 189 с.

Эпштейн М. Н. Слово и молчание : Метафизика русской литературы. М. : Высш. шк., 2006. 559 с.

Bakhtin, M. M. (1979). *Estetika slovesnogo tvorchestva* [Aesthetics of the Word] / ed. by S. S. Averintsev, S. G. Bocharov. Moscow, Iskuststvo. 423 p. (*In Rus.*)

Basinskii, P. V. (2006). *Gor'kii* [Gorky]. Moscow, Molodaya gvardiya. 450 p. (*In Rus.*)

Eco, U. (1988). *Intentio Lectoris*. In *Differentia: Review of Italian Thought*. Vol. 2, pp. 147–168.

Epstein, M. N. (2006). *Slovo i molchanie: Metafizika russkoi literatury* [The Word and Silence: Metaphysics of Russian Literature]. Moscow, Vysshaya shkola. 559 p. (*In Rus.*)

Goethe, J. W. (1964). *Maksimy i razmyshleniya* [Maxims and Reflections]. In Goethe, J. W. *Izbrannye filosofskie proizvedeniya*. Moscow, Nauka, pp. 314–377. (*In Rus.*)

Gorky, M. (1949–1955). *Sobranie sochinenii v 30 t.* [Collected Works. 30 Vols.]. Moscow, Gosudarstvennoe izdatel'stvo khudozhestvennoi literatury. (*In Rus.*)

Chukovsky, K. (1924). *Dve dushi Maksima Gor'kogo* [Two Souls of Maxim Gorky]. Leningrad, A. F. Marks. 80 p. (*In Rus.*)

Kozhinov, V. V. (1968). *Povest'* [Novella]. In *Kratkaya literaturnaya entsiklopediya v 5 t.* Moscow, Sovetskaya entsiklopediya. Vol. 5, pp. 814–816. (*In Rus.*)

Leiderman, N. L. (2010). *Teoriya zhanra: issledovaniya i razbory* [Theory of Genre: Research and Analysis]. Yekaterinburg, Ural'skii gosudarstvennyi pedagogicheskii universitet. 904 p. (*In Rus.*)

Losev, A. F. (1976). *Problema simvola i realisticheskoe iskusstvo* [The Problem of the Symbol and Realist Art]. Moscow, Iskuststvo. 367 p. (*In Rus.*)

Plotnikova, A. G., Primochkina, N. N., Spiridonova, L. A. (Eds.). (2023). *Tvorchestvo M. Gor'kogo v kontekste Serebryanogo veka: problema zhanra* [Creativity of M. Gorky in the Context of the Silver Age: The Problem of the Genre]. Moscow, Institut mirovoi literatury imeni A. M. Gor'kogo RAN. 537 p. (*In Rus.*)

Posse, V. (1997). *Pevets protestuyushchei toski* [The Singer of Protesting Pangs]. In *Maksim Gor'kii: pro et contra*. St Petersburg, Russkii khristianskii humanitarnyi institut, pp. 225–239. (*In Rus.*)

Primochkina, N. N. (2022). *Poetika eksperimenta: tvorchestvo M. Gor'kogo nachala 1920-kh gg.* [Poetics of the Experiment: M. Gorky's Work in the Early 1920s]. Moscow, Direkt-Media. 320 p. (*In Rus.*)

Shklovskii, V. (1925). *O teorii prozy* [On the Theory of Prose]. Moscow, Leningrad, Krug. 189 p. (*In Rus.*)

Shlosser, M. (2015). *Agentnost'* [Agency] / transl. by N. Shcherbenok. In *Brick of Knowledge* [website]. DOI 10.34704/BKN.2019.01.001.2019.26.31.010. URL: <https://brickofknowledge.com/articles/agency> (accessed: 01.11.2024). (*In Rus.*)

Skabichevskii, A. (1997). *Novye cherty v talante g. M. Gor'kogo* [New Features in Gorky's Talent]. In *Maksim Gor'kii: pro et contra*. St Petersburg, Russkii khristianskii humanitarnyi institut, pp. 279–301. (*In Rus.*)

Spiridonova, L. A. (2022). *M. Gor'kii – myslitel', khudozhnik, chelovek* [M. Gorky – a Thinker, an Artist, a Person]. Moscow, Institut mirovoi literatury imeni A. M. Gor'kogo RAN. 429 p. (*In Rus.*)

The article was submitted on 18.10.2024