

СИНЕСТЕЗИЯ И МИФОТВОРЧЕСТВО КАК СВОЕОБРАЗИЕ ИДИОСТИЛЯ М.ГОРЬКОГО

М.Р. ГРИГОРЯН
АГПУ им. Х.Абовяна

В статье исследуются особенности использования М.Горьким некоторых традиционных мифологем и архетипов. Автором выявлена сюжетообразующая мифопоэтическая модель в повести «Супруги Орловы», элементы которой обнаруживаются и в других произведениях писателя. Рассматриваются характерные особенности идиостиля писателя: антропоморфизм пейзажей и синестезия, своеобразно описывающая мироощущение и эмоциональное состояние персонажей.

Ключевые слова: мифопоэтическая модель, мифологема, синестезия, антропоморфизм.

Творчество М.Горького неразрывно связано со своей эпохой и русской национальной культурой. Идеалы Горького восходят к тому, что было дорого для каждого русского писателя его поры: мечте об обновлении общества и духовном возрождении человека. Интуитивное влечение к гармонии и поиск этических ценностей привел его к интересным художественным открытиям. В последние десятилетия в работах А.Б. Удодова, В.А. Ханова, Т.П. Ледневой, А.А. Ревякина, А.Л. Шапошникова и др. делается попытка нового подхода к изучению творчества писателя.

М.Горький полагал, что «слияние романтизма и реализма особенно характерно для нашей большой литературы, оно и придает ей ту оригинальность, ту силу, которая все более заметно и глубоко влияет на литературу всего мира» [3; 311]. Реализм М.Горького особого свойства, это справедливо подметил В.Короленко: «"Я же говорил вам, что вы реалист". Но, подумав и усмехаясь, добавил: "Но в то же время романтик!"» [4; с. 224].

На эстетическую систему Горького, безусловно, оказали большое влияние и фольклорно-мифологические традиции, что позволяет выявить связь с национальной духовной культурой. Об этом свидетельствуют его статьи «Вопленица», «Сказки» и др., где он пишет: «Устная поэзия трудового народа той поры, когда поэт и рабочий совмещались в одном лице, – эта бессмертная поэзия, родоначальница книжной литературы, очень помогла мне ознакомиться с обаятельной красотой и богатством нашего языка» [4; с. 767].

В основе творческого метода М. Горького лежит миф как один из способов осознания «вечных» проблем индивидуальной и общественной жизни. Используемые им мифологемы – это не отдельно освоенные писателем образы. Они формируют в сознании художника некую мифопоэтическую модель мира, которая отражает его миропонимание и реализуется в системе символов и других поэтических категориях. Это его вариант истолкования действительности, то есть его особый тип мышления, отраженный в мифо-

творчестве. Согласимся с Е.В. Ивановой в том, что мифотворчество – это непрерывный процесс выявления значимых смыслов поведения человека, как в архаичном, так и в современном обществе [5].

В различных произведениях Горького, начиная с самых первых, можно проследить ряд мифологем и архетипов: воды, камня, солнца, огня, неба, звезд. Мифопоэтическое пространство Горький заполняет символическими пространственными образами: стена, порог, дверь, ступени, окно. Его мифопоэтическое видение отражается и в ономастическом пространстве (Васса Железнова, Лука, Матрена, Солнцев).

В повести «Супруги Орловы» описывается пространство, которое поначалу замкнуто. Это подвал, где живут герои, тесный двор, где тоже душно: «пахнет масляной краской, кислой капустой, гнилью» [3; т. 3, 224], а «над ним сияет весь в *блеске звезд, квадратный кусок синего неба*, и окруженный *высокими стенами, двор* кажется *глубокой ямой*, когда с него смотришь *вверх*» (Здесь и далее курсив мой. – М.Г.) [Там же]. Бескрайнее небо ограничено квадратом, земное пространство – двор – ограничен высокими стенами. Горький сосредоточен на оппозиции в пространстве двор, яма – небо. Эту антитезу «поддерживает» антропоним Орловы, который вынесен в сильную, заглавную позицию. С фамилией Орловы возникает ассоциативная цепочка эпитетов: свободный, гордый, сильный, как орел. В антропониме Орлов есть эффект ожидания: орел, значит, сможет летать. Противопоставление фамилии и их существования в яме подчеркивает ничтожность и приземленность жизни, а также позволяет предположить в них желания и способности, которые еще не проявлялись. Рассказывая о жизни Орловых, Горький детально описывает их продолговатую, темную комнату: «Свет падал в подвал косыми *мутными* полосами <...> в комнате было *сыро, глухо и мертво*» [3; т. 3, с. 225], пожалуй, так бывает в могиле – отсюда возникает мотив смерти. Пространство четко разделено на “верх” и “низ” – жизнь Орловых внизу и жизнь наверху: «Жизнь билась где-то там *наверху*, а сюда залетали от нее только *глухие, неопределенные звуки, падавшие* вместе с *пылью в яму* к Орловым *бесцветными хлопьями*» [Там же]. Здесь мы наблюдаем характерную для творческой манеры Горького особенность – смешение ощущений: звука, цвета, света, движения – глухие звуки, падавшие вместе с пылью бесцветными хлопьями. Об этом свойстве образного языка – синестезии (в узком понимании – цветной слух) – писал Б.М. Галеев, отмечая, что наличие ее «изобличает принадлежность текста по стилистическим свойствам к романтизму. Творчество М.Горького явно подходит под это определение, ибо «романтичность» его языка, его поэтики очевидна, но она особого рода, так сказать, вплетенная в «реалистическое» письмо. Индикатором этого своеобразия художественной речи Горького и является синестезия» [1]. В пространстве смешиваются ощущения: запахи, теснота, темнота, духота, отражая настроение, мироощущение героев: «Окна их были открыты, но *небо* закрывала капитальная *стена* <...> и в их комнате как всегда, было *темно, душно и тесно*» [3; т. 3, с. 231] «и пахло

плесенью, варом и прелой кожей» [3; т. 3, с. 219]. Окно – традиционный фольклорный символ “просвета”, выхода в иной мир, к свету, к небу – здесь загорожено и как бы не выполняет своей функции. Орлов понимает, что не место определяет его состояние: «От ямы это <...> Вроде как *прежде смерти в землю похоронены* <...> Хотя на чердак заберись, все в яме будешь... не квартира – яма ... *жизнь - яма!*» [3; т. 3, с. 231], то есть: даже будучи наверху, он будет ощущать себя внизу, в яме, как в могиле. Как видим, замкнутое пространство повести связано с устойчивыми образами стены, двора, подвала, ямы, могилы.

В повести Горький использует и другие фольклорные образы. В художественном пространстве, как и в любом доме, печь занимает важное место. В устном народном творчестве печь, с одной стороны, символизирует рождение, а в похоронных обрядах олицетворяет дорогу в загробный мир, уход в царство мертвых. Но в повести этот образ приобретает новое семантическое наполнение, а именно: печь становится символом всеподавляющей и всепожирающей скуки, уничтожающей чувства и жизнь героев. «Потухавший самовар тянул *пискливую мелодию*, полную *раздражающей скуки*, в окна со двора веяло запахом масляной краски, карболки и *обеспокоенной помойной ямы*. *Полусумрак, писк самовара и запахи* – все плотно сливалось одно с другим, *черное жерло печи* смотрело на супругов так, точно чувствовало себя призванным *проглотить их* при удобном случае» [3; т. 3, с. 244]. Возникает мотив скуки – смерти. Из подвала Орловы уходят в холерный барак – это царство смерти – работать. Выход Орловых из подвала – освобождение от скуки и ступень в развитии их сознания, миропонимания. Холерный барак – «котел кипящий», как чистилище, где освобождаются от бесполезного, бессознательного существования. После первого дня работы Орлов вышел во двор барака, «вытянулся на дерне, посмотрел в *небо*, где стояли *пышные облака, богато украшенные красками заката*, и *уснул как убитый*» [3; т. 3, с. 252]. Сон Григория – это лиминальное состояние, как в древних переходных обрядах инициации, это пороговая фаза, которая характеризуется амбивалентностью («ни здесь, ни там, ни то, ни се») и уподобляется утробному существованию или смерти, после которой он просыпается перерожденный. «Я нужный человек» [3; т. 3, с. 253], – говорит Орлов. Пространство повествования разительно меняется: встречи Орловых происходят в «*светлой каморке с двумя окнами в поле, залитое золотистым сиянием утреннего солнца*» [3; т. 3, с. 254], розовая дымка, блестела роса, и появляется возможность «*дышать вволю "настоящим небесным воздухом"*» [Там же]. С расширением пространства расширяется и сознание героев. У них появляется надежда – «поднимемся из подвала-то», «али нам солнце не улыбнется?» [3; т. 3, с. 258]. У Григория пробуждается «жажда бескорыстного подвига» [Там же]. Поднявшись из ямы-подвала, где Орловы «прежде смерти похоронены» – могила, пройдя барак – «чистилище», выйдя в поле – небо, надышавшись «небесным воздухом», Орловы осознали, что они свободны: «точно с крючка сорвалась» – Матре-

на, «прозрел» – Григорий, и могут взлететь как птицы. Возврата к «тоске и духоте подвала» не может быть. Описание нового пространства повторяется и конкретизируется: «*светлая чистая комната с окнами в безграничный простор зеленого поля и голубого неба*» [3; т. 3, с. 255]. Появляются краски, свет, золотистое сияние. Поле и небо-простор сливаются, становятся синонимами: «поле уходило вдаль и там, зеленое, сливалось с мутно-голубым горизонтом» [3; т. 3, с. 257]. Видны кресты городских церквей, которые «пылали в небе, отражая снопы золотистых лучей <...> красное пламя заката» [Там же]. Произошло очищение, существование их теперь одухотворено. А ночная прогулка в поле выглядит, как полет в небо, к мечте: «Небо пышно расцветенное бесчисленными роями звезд, смотрело на землю с торжественной грустью, в поле было тихо, точно в небе» [3; т. 3, с. 260].

Когда Григорий несправедливо упрекает Матрену в бездетности, покорная, боязливая и зачастую безынициативная, она не прощает ему этого и уходит от него – возврата к прежней подвальной жизни не может быть. Такое развитие сюжета как бы было закодированно в самом имени персонажа. Антропоним Матрена характеризует героиню и сообщает некую информацию на основе интертекстуальных связей, что способствует раскрытию замысла писателя. Православная Церковь чтит память преподобной Матроны Цареградской, которая за верность христианской вере много претерпела от мужа своего и втайне ушла от него, приняла монашество, основала монастырь в Константинополе. Как видим, просматриваются параллели с тихим бунтом Матрены Орловой. Матрена (лат. Матрона) означает «почтенная мать семейства». Этим именем Горький подчеркивает предназначение своей героини быть матерью, ее степенность, нравственность. Согласимся со справедливым утверждением Л.А. Спиридоновой, что горьковский «мятежный человек близок к библейским героям, к мифологическим архетипам, бытующим в древнерусской литературе» [7]. В дальнейшем Матрена реализует свой материнский потенциал и находит свое призвание. Григорий признается автору-повествователю, что его «приподняло, да и шлепнуло» и никакого «геройства» он так и не совершил – не смог взлететь. Но ему «скучно и *тесно* жить», а «беспокойство в сердце» приведет к тому, что он, возможно, уйдет и станет босяком. По сравнению с жизнью в подвале, его странничество может быть сопоставимо со свободным полетом сильной птицы, если только кабак не поглотит его: «дверь кабака <...> как-то *сладострастно повизгивала*», «внутренность кабака возбуждала представление о какой – то *пасти*, которая <...> медленно *поглощает* одного за другим...» [3, т. 3, с. 277]. Пасть кабака напоминает пасть печи, которая в фольклоре считалась дорогой в мир мертвых. Таким образом, вновь ассоциативно возникает мотив смерти: «здоровые умирают от *тесноты* жизни». Мотиву смерти противопоставлен мотив исхода-полета и мотив странничества. Как видим, в повести расширение пространственных отношений, движение низ – верх связано с мотивом исхода-ухода-полета и с мотивом странничества, что обусловлено пробуждением сознания героев. Однако,

как признается Орлов, его «во все четыре стороны сразу тянет» [Там же]. Но «ненаправленность пространства, – как пишет Ю.Лотман, – эквивалентна бесцельности существования находящегося в нем человека <...> Для того, чтобы стать возвышенным, пространство должно быть не только обширным, но и направленным, находящийся в нем должен двигаться к цели» [6, 656].

Семантическое наполнение сюжетобразующего хронотопа можно представить наглядно следующим образом:

низ	Лиминальная амбивалентная	верх
	холерный барак	
	“котел кипящий”	
яма	(чистилище)	небо
подвал		солнце
двор	→	золотые звезды
каменная стена	окно (возможный выбор	облака
скука	светлой жизни)	небесный воздух
теснота	←	поле
духота	пасть печи, пасть кабака	красный закат
дно	(уход в мир мертвых)	простор

Образы этой мифопоэтической модели можно обнаружить в ряде других произведений Горького.

Так, в повести «Детство» повторами лексемы “тесный” и производных от нее подчеркивается «теснота» пространства окружающего героя. Признак тесноты распространяется на внешний и внутренний мир персонажа, взаимодействует со сквозным повтором в тексте – повтором слов “тоска”, “скука”: «скучно, как-то особенно, почти невыносимо; грудь наливается жидким, теплым *свинцом*, он давит изнутри, распирает грудь, ребра; мне кажется, что я вздуваюсь как *пузырь*, и мне тесно в маленькой комнатке, под грибообразным потолком». Здесь своеобразная синестезическая метафора-оксюморон: тяжелый свинец, от которого вздувается как пузырь. Образ тесноты пространства соотносится в повести со сквозным образом «тесного, душного круга жутких впечатлений, в котором жил – да и по сей день живет – простой русский человек» («Детство»). В пьесе «На дне» те же пространственные образы: яма, подвал без света создают пространственное и непространственное дно. В «Легенде о Данко» писатель использует мифологему света: горящее сердце, победившее мрак и осветившее путь – исход из темноты, из удушающего царства страха к свету, воздуху, простору. В «Песне о Соколе» пространственные отношения строятся по принципу антитезы: «высоко в небе сияло солнце», а внизу, в темном сыром ущелье, «было душно, пахло гнилью», к ним приращиваются дополнительные световые и одористические характеристики. Мотив полета-жажды

света здесь сочетается с мотивом битвы. Та же жажда подвига возникает и у Григория Орлова.

Пространственные отношения в поэме «26 и одна» четко разделены на верх и низ. Здесь тот же сырой подвал, где окна, забитые железом, «упирались в яму», поэтому окна, символизирующие выход в другой мир, в другое пространство не выполняют эту свою функцию, согласно фольклорной традиции: «свет солнца не мог пробиться сквозь стекла, покрытые мучной пылью». Точно так же образ двери, имеющий в русском устном народном творчестве значение границы и выхода в иное пространство, иной мир, здесь опять-таки не может быть актуализирован, так как «порог двери находился выше пола на четыре ступеньки» [3; т. 5, с. 9] и крендельщики смотрели на девушку, заменявшую им солнце, снизу вверх – порог непреодолим. Пространство очерченно и ограничено: «душно и тесно жить в каменной коробке под низким и тяжелым потолком, покрытым копотью и паутиной». Камень, железо, кирпич – образы мертвой природы, окружают героев. В этом неживом пространстве главенствующее место занимает печь – чудовище, с широкой пастью и бесстрастными очами, презрительно смотревшими на людей-рабов. Интересно, что Л.Толстой, придавая значимость печи как образу, подметил: «А печь-то стоит у вас не так» [4; 326], полагая, что пламя освещало крендельщиков иначе. И только песня помогает крендельщикам вырваться из пределов давящего пространства, но «одинокая песня гаснет и глохнет под тяжелым потолком, как огонь костра в степи сырой осенней ночью, когда серое небо висит как свинцовая крыша» [3; т. 5, с. 9] и не разомкнуть пространство тьмы. Лишь когда песню поют все, «громкие давно спевшиеся голоса наполняют мастерскую; песне тесно в ней: она бьется о камень стен, стонет, плачет и оживляет сердце тихой щекочущей болью <...> и будит тоску <...> густая широкая волна звуков представляется ему дорогой куда-то вдаль, освещенной ярким солнцем, – широкой дорогой, и он видит себя идущим по ней...» [Там же]. Перцептуальное пространство расширяется благодаря волне звуков и создается картина, полная света и движения, поющие видят себя идущими по дороге. Подобное слияние света, звука, пластики, движения нами определяется как синестезией.

Художественному слову М. Горького присущ антропоморфизм пейзажей, но этим качеством обладает и интерьер (печь, дверь, самовар, кабак и даже постройки): «самовар тянул писклявую мелодию» («Супруги Орловы»), «море смеялось», «ветер гладил атласную грудь моря» («Мальва»), «море уснуло», «небо все ниже наклоняется над морем» («Песня о Соколе»), «отблеск огня смеялся» («26 и одна»), «звезды, испуганные скукой на земле», «в окно смотрит степь, очарованная молчанием», «солнце медленно сползает с неба на край степи», «железнодорожная станция возбуждала своим одиночеством чувство грусти» («Скуки ради»), «море смеялось» («Сказки об Италии»), «в окно с неба заглядывала любопытно-золотистая луна», «небо смотрело с грустью».

Своеобразное для горьковской идиостиля смешение звуков, запахов, цвета, движения – синестезию – можно обнаружить немало и в ряде других произведений: «Этот звук и блеск солнца, тысячекратно отраженного рябью моря, гармонично сливались в непрерывное движение, полное живой радости» («Мальва»), «в небе еще долго после него тихо играет музыка ярких цветов вечерней зари», «сырая тьма, пропитанная запахом плесени и еще чего-то острого, щекотавшего нос» («Скуки ради»), «волны звуков <...> рвут пыльный, знойный воздух» («Челкаш») и т.д. Образно-смысловое наполнение художественного пространства имеет особое значение в авторской картине мира. Это результат его эмоционально-аналитического осмысления окружающей действительности и его преломление в призме творчества, в котором М.Горький показал, по справедливому замечанию Л.Спиридоновой, «две ипостаси души русского народа»: бунтаря и странника.

ЛИТЕРАТУРА

1. Галеев Б.М. Максим Горький о синестезии // URL: www.tatar.museum.ru/Gorky-/Gork_Cht_Tez.html#top
2. См.: Геннеп А. Обряды перехода. – М.: Восточная литература РАН, 1999.
3. Горький М. ПСС: В 25 т. - М.: Наука, 1969-1972. Т.3, С. 219-278, 343-395; Т. 5. С. 7-23.
4. Горький М. О литературе. Литературно-критические статьи. - М.: «Советский писатель», 1953.
5. Иванова Е.В. Мифотворчество XX-ого века: К проблеме определения нового культурного героя / Вестник Оренбургского госуниверситета, 2005, № 7. С. 110-114 // URL: www.elibrary.ru/item.asp?id=11664302
6. Лотман Ю.М. Художественное пространство в прозе Гоголя // Ю.М. Лотман. О русской литературе. Статьи и исследования. – СПб., 2005. С. 621-658.
7. Спиридонова Л.А. Горьковедение на рубеже эпох // URL: www.tatar.museum.ru-/Gorky/Gork_Cht_Tez.html#top
8. См.: Тернер В. Символ и ритуал – М.: Наука, 1983.
9. См.: Топорков А.Л. Словарь Дом Сварога // URL: www.pagan.ru
10. См.: Фрейдберг О.М. Миф и литература древности. - М., 1978. С. 563.

Սինեստեզիան եվ առասպելակերտումը որպես Մ. Գորկու իդիաստիլի հատկանիշներ Մ.Ռ. ԳՐԻԳՈՐՅԱՆ Իւ. Աբովյանի անվան ՀԱՄՁ

Հոդվածում ուսումնասիրվում է Մ. Գորկու որոշ ավանդական միֆոլոգեմաների և արիստիպերի յուրահատուկ կիրառումը: Հեղինակը հայտաբերում է «Օրվա ամուսիններ» վիպակի պլոտե կազմող միֆոպոէտիկ մոդելը, որի տարրերը կարելի է նաև գտնել գրողի այլ ստեղծագործություններում: Հետազոտվում են գրողին բնորոշ իդիաստիլի յուրահատկությունները՝ պեյզաժների անտրոպոմորֆիզմը և սինեստեզիան, որն յուրովի է նկարագրում պերսոնաժի աշխարհընկալումը ու էմոցիոնալ վիճակը:

Բանալի բառեր՝ միֆոպոէտիկ մոդել, միֆոլոգեմա, սինեստեզիա, անտրոպոմորֆիզմ:

Synesthesia and Mythmaking as the features of M.Gorky's creative method**M.R. GRIGORYAN****ASPU**

The features of M.Gorky's usage of some traditional myths and archetypes are studied in this article. The plot forming mythopoetical model of “The Orlovs Couple” is detected. The elements of this story are found in his other works. The features of the writer's creative manner are also examined – the anthropomorphism of landscapes and synesthesia.

Key words: *mythopoetical model, mythologema, synesthesia, anthropomorphism.*

Информация о статье: статья поступила в редакцию 18 февраля 2016 г., подписана к печати в номер 2 (111) / 2018 26.12.2017.