Институт мировой литературы им. А.М. Горького
Российской Академии наук

Горьковская комиссия при Администрации Нижегородской области
Нижегородский государственный университет им. Н. И. Лобачевского

Государственный музей А.М. Горького

МАКСИМ ГОРЬКИЙ НА ПОРОГЕ XXI СТОЛЕТИЯ

Горьковские чтения
1998 год

Материалы Международной конференции

Том I

Издательство Нижегородского университета
Нижегород
2000

ББК 83.3(2)7
Г 71

Максим Горький на пороге ХХІ столетия. Горьковские чтения–1998: Материалы Международной конференции. Т. I. Нижний Новгород: Издательство Нижегородского университета, 2000. 274 с.

Общественная редколлегия:

Г.С. Зайцева (*отв. редактор*), В.С. Барахов, Л.Ф. Гаранина,
И.К. Кузьмичев, Л.А. Спиридонова, Т.А. Рыжова

В сборнике представлены материалы (доклады и сообщения) конференции, состоявшейся 27–28 марта 1998 г. в Нижнем Новгороде, по следующим секциям: М. Горький и ХХ век; раннее творчество М. Горького; проблемы поэтики; жанр и стиль писателя; драматургия М. Горького; М. Горький и проблемы языка.

*Издание осуществлено на средства Администрации
Нижегородской области, г. Нижнего Новгорода
и Российского гуманитарного фонда*

Г 4603000000 - 578
М187(03) - 2000

ББК 83.3(2)7

ISBN 5-85746-206-1

© Нижегородский государственный
университет им. Н.И. Лобачевского, 2000

близость. Своеобразное суждение Горького об особенностях человеческой личности, отстаивающей жизнеутверждающую позицию, оптимистичность веры — все это вместе взятое позволило писателю создать сложный и противоречивый образ старухи Изергиль.

Примечание

1. Гельрот М. Ницше и Горький (Элементы ницшеанства в творчестве Горького) // Русское богатство, 1903. № 5. С. 24–65.
2. Ницше Ф. Сочинение: В 2-х т. Т. 2, М., 1990. С. 629.
3. Михайловский Н. Литературная критика и воспоминания. М. 1995. С. 381.
4. Ницше Ф. Стихотворения. Философская проза. СПб., 1993. С. 607.
5. Плеханов Г.В. О так называемых религиозных исканиях в России (отрывок: М. Горький "Pro et contra"). СПб., 1997. С. 811.
6. Самарская газета. № 80, 1894.

Т.П. Леднева

(г. Ижевск)

ФУНКЦИЯ СОБЫТИЯ В РАССКАЗЕ М. ГОРЬКОГО "ТРУБОЧИСТ"

В основу рассказа "Трубочист" положена авторская мысль о том, что человек, живущий в "свинцовых мерзостях" русской действительности фатально вынужден расплачиваться за пробуждение своей личности, за самосознание, за прорастание внутреннего "Я". Эта тема является сквозной в горьковском творчестве. В 90-е годы она разрабатывается в рассказах "Скуки ради", "Озорник", "Коновалов", в повести "Супруги Орловы" и др. Горький наследует эту тему от реализма XIX века (В. Короленко, В. Гаршин, А. Чехов).

Исходная идея определяет специфику художественного мира рассказа: герой и события являются здесь по сути иллюстрацией авторской мысли. Последнее делает произведение по характеру публицистичным. Автор, выбирая форму повествования от третьего лица и стремясь воздействовать на читателя описанием хода событий в произведении, в то же время проявляет себя как наставник, не самоустраивается из повествования, а обнаруживает свое присутствие в кульминационные моменты сюжетного развития. Для этого он дважды использует словесную формулу, сосредоточивающую внимание читателя на произведении: "... однажды с Федькой случилось *вот что*" (II, 468), "... когда случилось *это* с Федькой" (II, 472). В этой словесной формуле использована фигу-

ра умолчания, призванная заинтриговать читателя. В этом смысле обе фразы выполняют чисто художественную роль — активизируют внимание на дальнейшем ходе событий, однако эта художественная функция фраз, этот интригующий литературный прием соединяется еще и с другим заданием автора — просветительским.

Он дважды привлекает внимание читателя не к внешнему событийному моменту повествования, а к своей идее о драматичности судьбы человека, наделенного духовными способностями. Тем самым автор в "Трубочисте" проявляет себя наследником той литературной традиции, которая востребовала учительной функции писателя. Однако просветительская позиция выражается здесь преимущественно через язык самого "художества". И это обнажает в повествователе чувство доверия к читателю, стремление вступить с ним в диалог.

Проследим, как выстраивается последний. Не называя прямо того, что случилось ("вот что"), повествователь предоставляет возможность самому читателю сформулировать идею рассказа. Но в этой фразе важен и второй смысл: повествователь сигнализирует читателю об особой роли события (случилось).

Уровень события как раз и позволяет вычлнить заданный рассказу авторский смысл.

Все повествование выстраивается таким образом, что событие передается как объективная реальность. Повествователь уходит от роли посредника между героем и читателем. Этот прием ему необходим для того, чтобы оттенить фразы, указующие на смысл события, и функционально выделить их.

Рассмотрим, как событие сюжетно оформлено в произведении.

Описанию события предшествует развернутая экспозиция, вводящая в повествование героя. Первая фраза акцентирует имя героя. Оно неполное, уменьшительно-пренебрежительное: "Звали его Федька" (III, 467). Имя отражает не сущность человека, а оценку, вынесенную герою окружающими людьми.

Федька для них равнозначно "дурак и облом". Следует отметить, что эта оценка, представленная в данном синтаксическом и стилистическом оформлении, не отделена от оценки повествователя.

Повествователь не дает психологического портрета Федьки. Перед нами лишь описание наружности героя, в которой выделены голубые ясные глаза, круглое лицо, веселая и добрая улыбка. Этот человек, "живя три года в городе" (II, 467), не утратил деревенской наивности и застенчивости. Непосредственность, открытость, детскость он сохранил

потому, что проводил "большую часть своего рабочего дня на крышах" (II, 467).

Пространственно он находится над всеми, над "толпой". Живя в состоянии естественной свободы, обладая чуткой поэтической душой, он видит с крыши "красивую картину города, утопающего в зелени садов, омываемого широкой рекой" (II, 468). Как видим, оппозиция верх — низ имеет отчетливую ценностную семантику: небо — земля, поэтический мир — прозаический мир.

Созерцание жизни с высоты, демонстрирующее мировой порядок, делает Федьку мечтателем, уводя его от существующей действительности в область собственной души. И тут повествователь присоединяется к настроению героя, формулируя причинно-следственную связь между его душевным состоянием и тем, что далее случится.

В экспозиции автор не случайно подчеркивает, что Федька — трехлетний горожанин. Слово "трехлетний" здесь обретает семантику биологического возраста героя. Он как бы еще не вышел из детского возраста. Все три года в городе Федька жил, как дитя, свободно, жил в своем мире, в своем хронотопе свободы, не вступая в "диалог с городом".

Завязкой сюжета становится событие встречи. Но встречаются изначально не два человека, а два состояния души, выраженные через песню. Однажды, работая на крыше высокого трехэтажного дома, Федька напевал вполголоса песню. "Откуда-то снизу к нему тоже неслась песня хорошая, веселая, ясная... точно день" (II, 468). В поэтическом пространстве неба и полета встретились две песни. И только потом Федька видит девушку, живущую на чердаке противоположного дома. Сердце героя реагирует на красоту: "Федька увидел русую голову, склоненную над работой, длинную косу... белые маленькие руки, круглое плечо, обрисованное белой материей кофточки, ухо с кудрявой прядью волос над ним, бровь, темную и густую, маленький, задорно вздернутый нос и угол румяных губ" (II, 468-469). Федька душевно был подготовлен к такому восприятию, ведь он на крыше обостренно чувствовал красоту окружающего мира.

Повествователь использует прием параллелизма в описании героев. Поющая девушка чем-то похожа на Федьку. Ему близко пространство ее комнаты: голубые, как небо, обои, цветы, кровать с белыми подушками. Ее комната надмирна, как и крыша Федьки. Девушка является воплощением мечты: "Головка, точно в рамке, рисовалась в окне и цветах" (II, 469). Но сразу же в завязке акцентирован контраст. Встречаются трубочист и "белая красивая" девушка. "Черная рожа с оскаленными белыми зубами смотрела с крыши прямо на нее. Она отшатнулась"

(II, 469). Развитие действия связано с тем, что Федька стремится снять оппозицию между собой и девушкой и выстроить с ней отношения.

С момента первой встречи для Федьки меняется пространство и начинается другой отсчет времени. Размеренный ритм жизни сменяется желанием ускорить жизненные события: "В ближайшую субботу он чисто вымылся в бане" (II, 469).

Герой меняет пространство, он спускается вниз, в город, и отправляется "к дому с чердаком". Уже с другой пространственной точки Федька смотрит на окно и ждет встречи. Развитие действия основано на ощущении героем протяженности времени ("И почти целый день дежурил около него [дома] ... но не увидел ее"), на утрате чувства свободы.

Герой пытается ускорить течение времени, чтобы вновь увидеть девушку: "Федька едва дождался следующей чистки, и то ускорив ее на день. Он снова долго просидел на крыше" (II, 469). Но теперь пространство крыши утрачивает свой прежний смысл. Федька уже не видит неба и красоты окружающей природы. Крыша становится не столько местом работы и "созерцанием жизни внизу у его ног", сколько местом ожидания, местом, откуда можно увидеть окно девушки. Пространство свободы заменяется пространством томления и мечты: "... С мечтательной улыбкой уставив к ней в окно свое черное лицо, он смотрел на нее и ничего не думал, но ему было хорошо" (II, 469).

Но эта уже не та мечтательность, которая была присуща Федьке в начале рассказа; эта мечтательность, которая рождается большим чувством, страстностью желания, на это указывает слово "уставив".

Федька ловит каждое ее движение, звук, любуется ловкостью девушки в шитье, но заговорить не может. За него начинает "говорить" крыша: "Звук железа заставил девушку вздрогнуть и взглянуть в окно" (II, 469).

Вторая нереализованная возможность знакомства продолжает перестраивать пространство, время и внутреннее состояние героя: "Неохотно, опечаленный, полный какого-то смутного и грустного чувства, слез Федька с крыши" (II, 470). Эта фраза свидетельствует об отказе героя от своего пространства, об ощущении поражения. Однако крыша по-прежнему остается единственно возможным местом, откуда он может видеть девушку.

Повторяемость действия "он еще видел ее раза два" (II, 470), делает Федьку другим, в герое исчезает "застенчивость дикаря" и просыпается человек, который осмысленно начинает жить своим внутренним миром в ожидании встречи с красотой. Он не обращает внимание на товарищей, которые, видя его улыбки, укрепили "за ним репутацию какого-то

блаженного" (II, 470). Федька счастлив. Он мечтает о любви, и это подтверждается следующими словами: "Однажды, счастливый предвкушением увидеть ее, он быстро, как кошка, взобрался по лестнице на крышу... радостно взглянул в окно... и замер..." (II, 470). Как и в первый раз он видит в комнате белую постель, цветы и девушку, но только в красноватых лучах заходящего солнца. В лучах солнечного света девушка обретает теплокровность. Она и ее тело сравниваются с живыми цветами на окне.

Федька вглядывается в каждую деталь. Увидев девушку с мужчиной, он "читает" эту сцену, понимая и не понимая, радуясь и страдая одновременно. Сцена не вызывает в нем ревности, а является воплощением мечты о счастье, ему едва верится, что это происходит на самом деле. Мечта о прекрасном, неведомом вспыхивает в сердце Федьки и он впервые ощущает обездоленность, неполноценность своей жизни. Так возникает конфликт с миром. Некоторое время он живет с ощущением этого конфликта, не обращая внимания ни на работу, ни на утомление, ни на "обидные шутки товарищей, говоривших ему, что он с каждым днем становится все более бестолковым" (II, 471).

Конфликт с миром переходит во внутриличностный конфликт — конфликт героя с самим собою. Герой все больше вживается в город, принимает его правила и законы, отчуждается от себя прежнего.

И здесь дана вторая портретная характеристика героя.

Принцип двоекратного портретирования связан с авторским замыслом: человек не знает, как сложится его жизнь, на каком витке она оборвется. Федька открыл сущностную сторону жизни — жизни как драмы. Он глубоко переживает свое несчастье, хотя в красоте, как таковой, не разочаровывается.

Второй портрет, проявившийся теперь в герое, — это портрет его негативного двойника, "дурковатого парня с бледным лицом" (II, 471), отрешенного от жизни.

Автор обращает внимание на глаза: "голубые ясные глаза" Федьки в первом портрете сменились теперь "большими, печальными, широко раскрытыми глазами, смотревшими как-то неопределенно, точно за всем, на чем они останавливались, им рисовалось что-то другое" (II, 471). Глаза героя выражают смятение, боль, душевную драму. Изменная внешность, поведение, пьянство Федьки — это оборотная сторона его отчаяния. В угрюмом, драчливом, пьяном Федьке прорывается низкий и жалкий человек, губящий в себе природное, чистое и светлое начало. Этот момент оказывается кульминационным в рассказе. Меняется и пространство. Теперь все относительно: чем ниже опускается

Федька, тем выше вырастает в глазах "разгульных и циничных печников". Фигура героя становится трагической. Он меняет крышу на кабак, становясь частью города. Это вызывает горечь повествователя: "... так бывает... дурные люди всегда пользуются у нас большим вниманием, чем хорошие" (II, 472). "Отделяется" от героя и время, оно течет само по себе. "Пришло воскресенье", но это уже не воскресенье — ожидание встречи и праздника, а воскресенье — страдания.

Развязка сюжета происходит в сцене четвертой встречи. Обращение автора к числам "четыре" и "три" не случайно. Известно, что эти числа имеют основополагающее значение и восходят к фольклорной и библейской символике: четыре стороны света, четыре времени года, четыре стадии человеческой жизни и т. д.

Например, это число часто повторяется в романе "Преступление и наказание" Ф.М. Достоевского: квартира старухи-процентщицы находится на четвертом этаже, украденные вещи Раскольников прячет во дворе строящегося четырехэтажного дома, после убийства Раскольников находится четыре дня в бредовом состоянии. Соня читает ему Четвертое Евангелие и т. д. Всякий раз число "четыре" говорит о критическом моменте в судьбе героя.

Аналогично использует семантику числа "четыре" и М. Горький в рассказе "Трубочист". Четвертая встреча с девушкой становится роковой для Федьки. Четвертая встреча нарушает принцип троекратности, заявленный в тексте, — три года жизни в городе, три встречи, "крыша высокого трехэтажного дома", "три раза устоял от искушения взглянуть в окно к этой девушке. В четвертый — не устоял" (II, 472).

Описывая эту встречу, повествователь использует глагол "не устоял". Он имеет несколько значений: косвенное и прямое. С одной стороны, Федька "не устоял", то есть возвратился к своему изначальному "Я" — к природному, гармоничному началу в себе, а с другой стороны, "не устоял" обозначает — не удержался, сорвался, упал. "Не устоял" — это и сигнал к развязке. Здесь сюжет доходит до второй кульминационной точки.

Событием становится не встреча с девушкой сама по себе. Четвертая встреча оказывается залогом самосознания Федьки, той причиной, которая позволила герою во многом по-новому увидеть злой, несовершенный мир. Она обнаружила в герое уже не просто естественного, одаренного от природы человека, а духовно богатую личность, способную привнести в мир добро и защитить слабого.

Любовное чувство к девушке проявляется в Федьке как человеческое участие в ее драме. Сцена унижения девушки, увиденная в окне, кажет-

ся ему нелепой, невероятной. Он не понимает и не принимает безобразия этой сцены: "Федька видел, как ее толстая коса метнулась в воздухе, как она хлопнула себя ладонями по щекам, как потом задрожали ее плечи. Он слышал воюющие звуки ее рыданий" (II, 473).

Федька впервые слышит ее голос. Из созерцателя он превращается в человека, стремящегося воздействовать на несправедливую жизнь: "Горячее желание сказать ей что-нибудь ласковое охватило его" (II, 473). Но девушка не слышит ни его шепота, ни его тревожного крика: "Барышня!". Герои находятся в разных пространствах: она — на чердаке — в замкнутом пространстве дома, комнаты, он, свесившись с крыши к ее окну.

Девушка не захотела услышать разбуженные им звуки крыши, не услышала его шепот, а потом — крик: "Барышня!". Но глухой звук падения с крыши Федькиного тела девушка услышала.

Федька лежит теперь неподвижно на земле с открытыми глазами, он снова один на один с небом. Девушка смотрит на него сверху, сверху смотрит и распахнувший свои окна город.

В финальной сцене Федька впервые обрел адекватную оценку со стороны другого человека. Девушка видит его без "маски" трубочиста — без "густого слоя сажи на щеках и на лбу" (II, 470) — открывает его подлинное лицо: "Какой молодой... глаза-то какие... большие, добрые..." (II, 474). Это указание на глаза возвращает читателя к первому портрету Федьки, нарисованному повествователем: "... парень лет восемнадцати... с голубыми ясными глазами..." (II, 467).

Однако повествователь увидел глаза героя как физическую данность, а девушка разглядела в глазах Федьки его душу (добрые глаза). Это не случайно, ведь герой только что пережил состояние человеческой самовыраженности.

Кульминация рассказа, как видим, совпадает с развязкой, момент личной проявленности героя — с его физической смертью. Таким образом, через событие автор передает идею, заложенную в основу рассказа.