



А. Т. ЛИПАТОВ

Поэтика повести М. Горького «Мать» в ее образном семантико-стилистическом выражении*

<...>

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

Обратим внимание читателя на один важный факт: в 1912 г. в журнале «История» появилась статья Евгения Ахмадулина «Книга, опередившая роман “Мать”», в которой ее автор сообщает, что в 1904 г. вышла в свет повесть А. А. Машицкого «В огне». Е. Ахмадулин сообщает, что в одном из писем к родным в 1903 г. Машицкий писал: «Взялся за большой рассказ из жизни революционера...»¹. Это было первое упоминание о повести «В огне».

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

* Сокращенный вариант статьи, впервые опубликованной: Вестник Марийского гос. университета. Йошкаор-Ола, 2013. № 11. С. 49–55.

¹ Ахмадулин Е. Книга, опередившая роман «Мать» // История. 2012. № 14.

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

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

Но горьковская «Мать» — это произведение большого мастера слова, во всем превосходящее повесть Машицкого. Это — одно из лучших произведений Горького, однако и сегодня остающееся одним из малоизученных. Не потеряло своей актуальности и по сей день высказывание Н. Геккера, который в 1900 г. писал: «Оригинальное творчество г. Горького слишком мало изучено, и содержание его произведений еще меньше объяснено и истолковано — несмотря на массу заметок и рецензий»². Словом, «М. Горький был и остается объектом пристального внимания, далеко от академического спокойствия и эпического завершения оценок»³.

В горьковской «Матери» — свой пласт изобразительно-выразительных средств, своя поэтика слова. А поэтическое слово отличается большой смысловой емкостью. И поскольку «смысл слова в художественном произведении никогда не ограничен его прямым номинативно-предметным значением»⁴, смысловая емкость слова зачастую намного превышает объем его значений — и номинативного, и переносных. При этом образное и конкретное сосуществуют в слове, создавая его семантическую двуплановость. Высокой степенью емкости наделяет «поэтическое слово» Горький. Даже с виду самые нейтральные слова получают у писателя особые и многогранные оттенки, выявляя в контексте определенные «комбинаторные приращения смысла»⁵.

В повести «Мать» богата семантика перифразики. При этом перифразы здесь выступают, прежде всего, в качестве развернутой метафоры, уподобляясь синониму-замене определенного слова-понятия

² Агурский М. Великий еретик. М. Горький как религиозный мыслитель // Вопросы философии. 1991. № 8. С. 54.

³ Там же. С. 74.

⁴ Виноградов В. В. О языке художественных произведений. М., 1959. С. 230.

⁵ Ларин Б. А. О словоупотреблении // Литературная учеба. 1935. № 10. С. 70.

и многообразно варьируясь — от самого простого (синонима-замены) до самого сложного (перифраза-символа).

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

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

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

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

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

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

Намного богаче и разнообразнее представлены в повести глагольные метафорические перифразы:

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

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

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

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

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

Что касается собственно метонимических перифраз, то они щедро представлены в повести «Мать». Представляя собою наложение переносного значения на его прямое, метонимия активно образует метонимические перифразы, создавая особые семантические парадоксоны:

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

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

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

Горький активно использует возможности метонимической заурядности:

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

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

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

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

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

«Толпа дрогнула, сидевшие встали; на минуту *все замерло, насто-рожилось*, и много лиц побледнело».

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

«*Все почернело, закачалось* в глазах матери».

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

— Я пойду в поле, похожу...

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

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

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

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

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

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

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

Андрей Находка:

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

«Своя палка легче бьет».

«Жизнь не лошадь, ее кнутом не побьешь».

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

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

Михайла Рыбин:

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

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

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

В повести «Мать» емким и колоритным образом-символом выступает слово *сердце*, который создан богатым комплексом перифраз, выступающих языковой оболочкой символа. Причем путь *сердца* как лексической единицы пролег от прямого номината через метафору к символу⁶:

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

⁶ Липатов А. Т. Слово «сердце» в употреблении М. Горького // М. Горький и вопросы жанра и стиля: Межвузовский сб. Горький, 1979. С. 53.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Писатель хорошо понимал, насколько велика смысловая емкость слов-символов и высока степень концентрации метафорического в них. Это дает возможность писателю, «поставив слово в фокус, заставив читателя увидеть в цепи слов одно звено, как самое яркое, выразить именно этим словом свою мысль и вместе с тем отразить полную реальность»⁷.

Особенность семантики слов в художественном произведении такова, что для ее выяснения приходится обращаться к более широкому контексту, т. н. контексту образа и ситуации, как называет его М. А. Карпенко⁸. Горьковский контекст показывает, что в случаях, когда слово *сердце* «выходит» за рамки обычного, зарегистрированного словарями употребления, писатель в самом контексте уточняет его смысл:

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

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

Такое изменение семантической структуры слова *сердце* вместе с его обогащением приводит к появлению нового, обобщенно-образного его

⁷ Ларин Б. А. О словоупотреблении. С. 147.

⁸ Карпенко М. А., Сиротина В. А. Слово в художественной речи М. Горького. Киев, 1968. С. 36.

значения, которое уже почти «отделилось» от значения исходного — номинативного. Оно отличается также и от его обычных метафорическо-переносных значений. Обобщенно-символическое значение, которым наделил писатель слово *сердце*, предельно выразительно и в смысловом, и — что особенно важно — в эмоциональном отношении. «У Горького концентрация в слове-символе положительных эмоционально-оценочных элементов делает его средством выражения романтического...»⁹.

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

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

«Много людей стояло вокруг него [Данко], но не было на лицах их благородства, нельзя было ему ждать пощады от них. Тогда в его *сердце* вскипело негодование, но от жалости к людям оно погасло. Он любил людей и думал, что, может быть, без него они погибнут. И вот его *сердце* вспыхнуло огнем желанья спасти их, вывести на легкий путь, и тогда в его очах засверкали лучи того могучего огня <...>.

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

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

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

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

⁹ Там же. С. 85.

сила эмоционального воздействия на читателя созданного писателем образа.

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

«Роман “Мать”, — замечает М. А. Карпенко, — по замыслу, сюжету, манере повествования реалистичен и в то же время — романтичен и пафосен»¹⁰.

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

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

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

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

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

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

«Человек <...> приобщился к миру, видя в нем друзей, которые уже давно единомышленно и твердо решили добиться на земле правды, освятили свое решение неисчислимыми страданиями, пролили

¹⁰ Там же. С. 113.

реки крови своей ради торжества жизни новой, светлой, радостной. Возникло и росло новое *сердце* земли, полное горячим стремлением все понять, все объединить в себе». Контекст и здесь помогает выявлению новой смысловой характеристики слова *сердце*: «духовное родство трудового люда земли».

Слово *сердце* нельзя рассматривать отдельно взятым, изолированно от контекста; более того, его можно воспринять и понять его значения лишь в единстве целого, «в свете основных идей произведения, его общей художественной направленности, всей системы образов, и это находит отражение в его семантике, в его эмоционально-стилевой окраске»¹¹. Приводимый ниже контекст убедительно подтверждает это: «Идет человек, освещает жизнь огнем разума и кричит, зовет: «Эй, вы! Люди всех стран, соединяйтесь в одну семью!» И по зову его все *сердца* здоровыми своими кусками слагаются в огромное *сердце*, сильное, звучное, как серебряный колокол». Здесь *сердце* — «символ единства народов всех стран, борющихся за освобождение от пут вражды и насилия».

Но каждое такое слово-символ в романе «Мать» отнюдь не простая аллегория. Аллегоричность характерна для ранних романтических произведений великого писателя, ярким примером чего служит образ «горящего сердца» Данко. В романе же «Мать», произведении реалистическом, аллегория предельно «притушена», скрыта в самом подтексте. И это новое «сопровождалось не отходом от условных форм выражения, а углублением и эволюцией последних от одноплановой аллегоричности ранних рассказов к разнообразной и многозначной символике зрелого творчества»¹².

Как видим, в художественных целях Горький широко использовал многозначность слова *сердце*. Но при этом, опираясь на возможности образно-метафорической семантики, заложенной в этом слове он далеко раздвинул рамки его традиционных значений. Однако появление новых образно-символических значений в слове *сердце*, «открытых» великим писателем, не привело, в конечном счете, к отрыву их от общепринятых значений; метафорический перенос, образованный в результате сдвига предметной соотнесенности, стал естественным развитием семантической структуры слова. Будучи подчинены определенному художественному замыслу, эти образно-символические значения обогатили возможности поэтического слова Горького.

¹¹ Там же. С. 51.

¹² Семенова О. Н. О семантико-стилистической системе «Сказок об Италии» М. Горького // Тезисы докладов Межвузовского симпозиума составителей словаря М. Горького. Киев, 1966. С. 72.

И новые значения слов, и их контекстуальные «приращения смысла», и рождение аллегорического подтекста — все это в стиле и языке Горького является результатом целенаправленного творческого поиска писателя, его упорной работы над словом — «первоэлементом мысли». Во всем этом он следовал завету: «Для писателя-“художника” необходимо широкое знакомство со всем запасом слов богатого нашего словаря и необходимо умение выбирать из него наиболее точные, ясные, сильные слова»¹³.

Рассмотренные соотношения и развитие в горьковском слове *сердце* трихотомии «номинация — метафора — символ» убеждают, насколько важно уметь в художественных целях раскрывать и исследовать потенциальные возможности любых, даже таких с виду очень «нейтральных» слов, каким является слово *сердце*¹⁴.



¹³ Горький М. Полн. собр. соч.: в 30 т. М.: ГИХЛ, 1949–1956. Т. 7. С. 5.

¹⁴ Липатов А. Т. Слово «сердце» в употреблении М. Горького // М. Горький и вопросы жанра и стиля: Межвузовский сб. Горький, 1979. С. 53–58.