

DOI 10.25991/AE.2019.51.18.013
УДК 821.161.1.09

В. Т. Захарова, Л. К. Оляндэр

Захарова Виктория Трофимовна — доктор филологических наук, профессор, Нижегородский государственный университет имени Козьмы Минина
victoriazaharova95@gmail.com

Оляндэр Луиза Константиновна — доктор филологических наук, профессор,
Восточноевропейский национальный университет имени Леси Украинки (Луцк, Украина)
olk32@ukr.net

ВОЛГА КАК ОБРАЗ-СИМВОЛ РОССИИ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МИРЕ М. ГОРЬКОГО*

Цель статьи состоит в том, чтобы через анализ поэтики установить роль и место великой русской реки в художественной системе М. Горького; раскрыть в созданной писателем картине мира образ Волги как символ России, взятый на фоне широкого литературного контекста и контекста других искусств.

Ключевые слова: русская литература начала XX века, М. Горький, гидронимы

V. T. Zakharova, L. K. Oliander

VOLGA AS THE IMAGE-SYMBOL OF RUSSIA IN THE ART WORLD BY M. GORKY

The purpose of the article is to establish the role and place of the great Russian river in the art system of M. Gorky through the analysis of poetics; to reveal in the picture of the world created by the writer the image of the Volga river as a symbol of Russia, taken against the background of a wide literary context and the context of other arts.

Keywords: Russian literature of the early twentieth century, M. Gorky, hydronyms

Как известно, с самых древних времен в русском национальном художественном мышлении осознавалась взаимосвязь родной природы и человеческого бытия. В славянской мифологии все в природе воспринималось поэтически-одухотворенно, ибо в ней человек находил живое существо, которое готово было отозваться на и на его скорби, и на его веселье. Вода и водные топосы — *река, озеро, море* — всегда были объектом мифопоэтического толкования, у всех народов сохранилось множество легенд о происхождении и исторической соотнесенности их с жизнью человека. Позднее, в древнерусском искусстве христианской эпохи, глубоко отразились представления о *сакральном* характере русской природы. Неслучайно один из самых первых поэтов, воспевших великую русскую реку в стихотворении «Волга», «опубликованном впервые в альманахе «Аглая», (1794, кн. 1)» [5, с. 97] — Н. Карамзин, «объединяя... элегию с одой, на чем обоснованно акцентуирует Д. Завельская, — стремился сочетать индивидуальное чувство, субъективную привязанность к родным местам, с более масштабным ощущением бытия в его онтологической сакральности» [5, с. 101].

Этот важнейший аспект древнерусского художественного сознания, обстоятельно исследованного В. Н. Топоровым, который писал:

«...сакральность (или даже гиперсакральность) древнерусской традиции проявляется прежде всего в том, что 1) все должно быть сакрализовано, вырвано из власти злого начала — примириться с меньшим

нельзя — возвращено к исходному состоянию целостности, нетронутости, чистоты; 2) существует единая универсальная цель (сверхцель), самое заветное желание, самая сокровенная мечта-надежда — *святое царство* (святость, святая жизнь) на земле и для человека; сильно и актуально упование на то, что это святое состояние может быть предельно приближено в пространстве и времени к *здесь и сейчас* (литургия уже есть образ этого состояния; отсюда и стремление продлить литургическое время, с одной стороны, и невнимание к профаническому, с другой)» [18, с. 8–9].

К такому сакрализируемому пространству в приведенном здесь перечне топосов относится прежде всего архетипический образ *реки*, находящий разнообразное воплощение в не только в художественной литературе, но и в живописи, и музыке, и скульптуре, где он нередко наполняется глубоким художественно-философским, нередко и религиозным смыслом. Звучание в образовавшемся широком пространственно-временном континууме множественных голосов, которые находятся между собой в диалогических отношениях, передает напряженность ищущей мысли и силу переживаний. Ярким свидетельством тому служат картины М. В. Нестерова (1862–1942), знавшего М. Горького с 1901 г., — «*Душа народа*», «*Вечер на Волге*. *Одиночество*» и др., вызывавшие взволнованные отзывы современников:

«Это тоже, — писал художник, поэт и критик С. Маковский о картине «*Вечер на Волге*», — поэзия чего-то большого и смутного, выходящего за грани личности.

* Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ, проект «Максим Горький как мировое явление. Роль Горького в литературе, критике, публицистике, политике, культуре и искусстве, театре, кино, современной инфосфере» № 18–012–00158.

Не поэзия индивидуального вдохновения, но поэзия, говорящая о далях и озарениях народа. <...> ... надо... отдалиться наваждению — и тогда вдруг по-иному зацветаются краски, и оживут тени, и улыбнется кто-то, таинственный “на том берегу”. <...> И я люблю его за эту улыбку. В ней — далекое и вместе с тем близкое, народное, загадочное, реальное: и христианская умиленность “Божьим садом”, и другая, не христианская, а уходящая в глубь далекого язычества религиозность постижения мира и тайны» [14].

Онтологический план тут очевиден, как очевидна и близость высказанных в разное время суждений — эмоционально выраженной мысли С. Маковского с теоретически обоснованной мыслью В. Топорова. Сказанное характеризует не только образ Волги, но и образы других рек, таких, например, как Ока. Русская литература — да и искусство в целом, — последующих эпох во многом наследовала тем воззрениям, на которые указывал В. Топоров. И восприятие природы художники слова отражали далеко не как пейзажный фон к событийной канве. Это объясняется такой существенной чертой жизнедеятельности искусства, как «эволюционная топика», по словам академика А. М. Панченко, убежденного, что существует «нравственно-художественная топика, общая для Древней Руси и для России нового и новейшего времени» [16, с. 262].

Творчество многих видных писателей XX столетия подтверждает подобные представления. На примере художественных произведений М. Горького. И. С. Шмелева, Б. К. Зайцева, талантливого ученика И. А. Бунина — Л. Ф. Зурова нам уже доводилось анализировать проблему осмысления ими реки как сакрального топоса [См. подробно: 4; 7]. Каждый из них, создавая в эмиграции свой индивидуально-авторский миф о России ушедшей, в свой художественный космос непременно вписывал образ реки своего детства.

Так, Москва-река для И. Шмелева — органическая часть сакрального эпицентра русской государственности — Московского Кремля, это начало пути знаменитого русского «Богомолья» — в Троице-Сергиеву Лавру. Онтологичность образа Оки, многомерно отразившаяся в произведениях Б. Зайцева, метафорически выражена в книге эмигрантского писателя и философа Ф. Степуна «Встречи» (Нью-Йорк, 1968), где философ утверждал, что у Зайцева Ока впадает не в Волгу, а в вечность. В повестях и романах Л. Зурова река Великая, играющая заметную роль в концепции каждого произведения и часто называемая по имени, вместе с тем имеет и обобщающее имя — «воды». Благодаря этому представления читателя соотносятся с библейским контекстом, ибо произведения Л. Зурова актуализируют представления о сакральности «вод многих», которые есть неотъемлемая часть сотворенного Господом мира.

Однако у реки Волги есть одна отличительная особенность — только она соотносится в народном сознании с *образом-архетипом Матери*, только в ее

честь в 1953 г. был воздвигнут монумент на Рыбинском водохранилище, ставший с 2006 г. символом города Рыбинск — «Мать-Волга» (скульптор С. Шапошников, В. Малашкина, архитектор Н. Донских). И неслучайно поэт, прозаик, мемуарист, публицист русского зарубежья Вс. Н. Иванов (1888–1971), принадлежавший к его «харбинской ветви», ностальгируя по родине (он вернулся в СССР только в 1945 г.) назвал свой очерк — «Мать Волга». Этот очерк вошел в широко известную в эмиграции книгу «Огни в тумане. Думы о русском опыте» (1932), посвященную событиям революции и гражданской войны [См.: 12].

Важно обратить внимание на еще одно обстоятельство, которое нельзя упускать из виду — *архетип Матери* соотносится с образом Родины — *матушкой Русью*. Размышляя над всем этим, необходимо иметь в виду замечания К. Г. Юнга о том, что *архетип Матери* имеет и положительные и отрицательные стороны.

«Вещи, вызывающие у нас, — пишет философ, — набожность или чувство благоговения, такие как церковь, университет, город, страна, небо, земля, леса и моря (или какие-то другие воды), преисподняя и луна, или просто какой-то предмет, — все они могут быть материнскими символами. Этот архетип часто ассоциируется с местами или вещами, которые символизируют плодородие и изобилие: рог изобилия, вспаханное поле, сад. Он может быть связан со скалой, пещерой, деревом, весной, родником или с разнообразными сосудами, такими как купель для крещения, или цветами, имеющими форму чаши (роза, лотос). Магический круг, или мандала, ввиду его защитной функции, может быть формой материнского архетипа. С ним также ассоциируются полые предметы: духовка, кухонная посуда и, конечно же, матка или что-либо подобной формы. Дополняют этот список многие животные, такие как корова, заяц, полезные животные в целом. Все эти символы могут иметь как позитивное, благоприятное значение, так и негативное, связанное злом» [19, с. 218].

Однако нужно не рассматривать писательский художественный текст в качестве своеобразной иллюстрации к положениям ученого, а подойти к образам Волги-матушки и матушки Руси с несколько иных позиций, учитывая их определенную «метафоризацию». Благодатной почвой для этого послужил образ великой реки, созданный И. Буниным, который глубоко — с учетом текстовых особенностей проанализирован в статье О. В. Богдановой и Цзыюань Лю — «Топос Волги как экспликат черт русского национального характера (“Речной трактир” И. А. Бунина):

«... для Бунина (и его читателей-эмигрантов) просторы Волги, ее течение, ее срединно-русская топонимика воспринимались (вслед за А. Н. Островским, например) как метафора-символ Руси, России, родины. <...> Между тем картины приволжских просторов, воссозданные на страницах «Речного трак-

тира», до странности не сентиментальны, не романтизированы и не ностальгичны. Скорее наоборот — вещественность изображаемого Буниным мира дерзка, жестка, почти разоблачительна. Герой-рассказчик от красот «самой Волги» очень скоро переходит на «дикое величие» Руси. <...> Портовые берега Волги смыкаются в воспоминаниях героя с образом (атмосферой) речного трактира, в котором он оказался, — и трактирные реалии квалифицируются героем тоже как очень русские и тоже далеко не сентиментальные. Если вспомнить «портовые сцены» в рассказах, например, А. Куприна или М. Горького, то воображение сразу и непременно заполняют образы русских приволжских богатырей, мотивы мощи и могущества русского народного слова, глубинной духовности русской речи, пронзительности и проникновенности русской песни, задора. Однако у Бунина любование «русским фоном» вытесняется явной карикатурой на русский провинциальный быт, праздность и разгул» [2, с. 132].

Глубоко проанализировав все тончайшие текстосвязи, авторы приходят к обоснованному выводу:

«Бунин... размышлял о противоречиях русской национальной жизни, о ее святости и греховности, о высоком духе и низменной порочности, о притягательности Руси и одновременном ее отторжении. <...> Таким образом, волжский топос обнаруживает философскую настроенность позднего Бунина, вводит в писательское понимание сложности национального характера, насыщает рассказ бытийными (бытийственными) закономерностями» [2, с. 135].

Однако чаще всего, в т. ч. и у Горького, Волга в искусстве ассоциируется прежде всего с волей, свободой и даже очищением, как, например, в опере П. И. Чайковского «Чардейка», которая, по определению Б. В. Асафьева (1884–1949),

«...была первым по своей целеустремленности русским симфоническим и бытовым романом в русском музыкальном театре. Именно рядом с природой, с действием у русской реки, с задумчивыми признаниями (отсюда песенно-романсный тонус), с русской гульбой в слободке заречной, с суеверными оберегами от жизни, с русской жестокой ревностью и мезьей, с жуткой страстью сильных суровых характеров...» [1]

Исходя из оценки выдающегося музыкального критика и отмечая, что композитор создал глубоко русский характер, А. Л. Латухина и М. Л. Овчинникова подчеркнули:

«Не случайно оркестровое вступление к опере, построенное на теме ее экспозиционного ариозо „Глянуть с Нижнего“, одновременно представляет собой картину широкой полноводной русской реки, то бурной и грозной, то тихой и спокойной в своем могучем величавом течении:

Глянуть с Нижнего, со крутой горы
кормилицу Волгу-матушку,
Где в желтых песках, в зеленых лугах
Обнялась она с Окой сестрой...
Что за ширь кругом!... Конца-краю нет!...
Конца-краю нет!
И засмотришься, залобуешься,
И в самой тебе та же ширь-простор,
Вольной птицею полететь туда,
Во раздолье то, душа просится...

Так, образ Волги становится олицетворением свободы, воли. [13, с. 159].

Надо сказать, что своей многоаспектностью М. Горький вступает «со своей партией» и в этот контекст, развивая следующую мысль: *Царица-река* [3, т. 12, с. 325] Волга занимает исключительно важное место в самосознании и мироощущении русского человека, являясь для него прежде всего символом родной земли. Однако надо отметить, что для М. Горького, как и для В. Розанова [См. подробнее: 11, с. 14], под воздействием жизненных обстоятельств все же отношение к Волге было особым и в сугубо личном, и в эстетическом, и метафизическом планах. Биографический фактор сыграл немаловажную — хотя и нерешающую — роль в том, что Волга стала ключевым образом в горьковской художественной системе. В основу ее образа легли осознанные и подсознательные впечатления от реки и переживания, вызванные ею. Все это придает волжским картинам в горьковском творчестве особую теплоту и эмоциональность. Именно под таким углом склоняют рассматривать образ Волги в творчестве М. Горького мысли/выводы Е. Замятина. Писатель едва ли не первый заговорил, естественно не употребляя еще не существовавшего в ту пору термина *ключевой образ*, о том, что М. Горький во многом был духовным детищем Нижнего Новгорода, т. е. того историко-социального и культурного явления, которое теперь осмысливается как Нижегородский текст. Замятинские слова: «Горький прежде всего связан с Волгой» и «бурлацкая кровь» — таят в себе кодовое значение и требуют расшифровки с помощью всего наследия писателя. Не случайно Е. Замятин обронил фразу: в Нижнем Новгороде «жили рядом Россия XVI и XX века» [т. 2, с. 284]. Такое сплетение исторических хронотопов в нижегородском тексте, можно сказать, на генном уровне определило характер ментальности не только М. Горького, но и многих поколений нижегородцев. В этом отношении интересно рядоположение волжских пейзажей М. Горького и картины «Свияжск» (1967), созданной талантливым живописцем К. А. Васильевым (1942–1976), смотревшего с высокого берега Волги, Лысой горы, на крепость, возведенную по велению Ивана Грозного нижегородскими мастерами на Столовой горе. Бескрайний водный простор, где на самом горизонте Свияга впадает в Волгу — уводит в глубины русской истории и одновременно дает почувствовать широту народного характера. При сопоставлении не только обнаруживается их созвучие, но обогаща-

ется метатекстовое пространство приведений обоих авторов. Обнаруживается, что народный характер раскрывается на глубине ментального уровня.

В повести «Детство» у М. Горького от лица нарратора эпически спокойно сообщается: «...пароход остановился против *красивого* города ...» (XV, с. 18). Эмоционально же его восприятие окрашено через «детскую радость бабушки, которая кричала: «Гляди, гляди, как хорошо! Вот он, батюшка, Нижний-то! Вот он какой, богов! Церкви-те, гляди-ка, летят будто!» (XV, с. 18). У горьковской бабушки *красота* не связывается с бытом. Она у нее духовного, возвышающего свойства.

Следует подчеркнуть, что *Волга* у М. Горького втягивает человека в поток вечности. «Гляди, гляди, как хорошо! Вот он, батюшка, Нижний-то! Вот он какой, богов! Церкви-те, гляди-ка, летят будто!» (XV, с. 18). О его волжских картинах М. Горького с некоторыми оговорками, можно сказать теми же словами, которыми характеризуется шмелевский пейзаж, потому что и у него «пейзаж... трудно квалифицировать как фон действия. Именно он, русский пейзаж служит как бы напоминанием о храме, — наполненном сакрального смысла» [8, с. 183]

Рядоположение повести «Детства» и романа «Лето Господне» усиливает в горьковском подтексте сакральный смысл непосредственно воспринятой панорамы Нижнего Новгорода и на эмоциональном уровне, в моменте радости конкретизирует метатекстовое пространство.

Но в отличие от И. С. Шмелева, М. Горький одновременно связывает поток вечности с дискретным временем исторического прошлого, которое, уйдя в глубь веков, оставило свой неизгладимый отпечаток на народном характере. И, хотя писатель, например, в повести «Детство», не создает специально исторических картин, связанных с Волгой, — так, как это сделано им в сценарии «Степан Разин» в сценах Нижегородской ярмарки в романе «Жизнь Клима Самгина» или повести «Мои университеты» — история является важнейшей составной частью горьковского образа *великой реки*, отражаясь в нем благодаря использованию не прямых художественных приемов. К ним прежде всего относится ввод в текст имени Стеньки Разина, который активизирует в тезаурусе реципиента не только исторический, но и легендарный пласт русского самосознания, выраженного в песнях про атамана.

Волга — одна из важнейших составных Нижегородского текста, она входила в жизнь города как условие для развития экономики города, являясь кормилицей, с нею связана купеческая деятельность («Фома Гордеев», «Жизнь Матвея Кожемякина», «Бугров», «Васса Железнова»).

Рассматривая образ *Волги* в горьковском творчестве как ключевой, следует учитывать, что он тесно связывается писателем с концептом *Жизнь*, который является ключевым для его творчества в целом.

М. Горький, не только глубоко философски задумывался над вечным вопросом, что такое *Жизнь и в чем ее смысл?* Он в прямом смысле пропустил это через свою душу, он выстрадал эту проблему, прежде чем стал последовательно ее разрабатывать до самой смерти, поставив ее и в романе «Жизнь Клима Самгина». Начало работы горьковской души, её кризисные моменты последовательно и обоснованно высветлено Л. А. Спиридоновой.

«Знакомство с философией и поэзией Леопарди, — пишет исследовательница, — явно повлияло на творческое развитие юного поэта. Отчаяние, которое он ощущал лично, у итальянского писателя переходило в отрицание смысла человеческого существования вообще. Всеобъемлющий космический пессимизм сочетался у него с героической лирикой, выражающей патриотические чувства («К Италии», «Памятнику Данте» и другие произведения из сборника «Песен»). Именно в них намечался выход из индивидуального мироощущения пессимиста, переходящего к всеобъемлющему миропониманию. Для Алеши Пешкова эта мысль подкреплялась утверждением Шопенгауэра, что в мире, полном боли и страданий, люди все-таки могут повлиять на ход событий. А величайшими благами, по мнению немецкого философа, являются здоровье, молодость и свобода. Не удивительно, что свобода впоследствии стала одной из доминант ранних рассказов Горького, начиная с «Макара Чудры» [17, 26]

На наш взгляд, нельзя забывать, что ставшая афоризмом фраза «Человек звучит гордо!» по сути своей была биением в набат, стремлением пробудить человека, заставить его вспомнить, кто он есть. И если рассматривать эти слова как призыв, то станет очевидным его своевременность сегодня. Ведь в этом стремлении с М. Горьким созвучны своим порой *беспафосным пафосом* голоса поэтов XX — начала XXI в. — Е. Евтушенко (Россия), В. Симоненко (Украина), В. Шимборской, Т. Ружевица, З. Херберта (Польша), Десанки Максимович (Сербия) и др.

Не случайно тема *жизни человека* проходит лейтмотивом в произведениях писателя и не только в тех, где это слово вынесено в заглавие — «Жизнь Матвея Кожемякина», «Жизнь ненужного человека» или «Жизнь Клима Самгина». О том, какую жизнь прожил или проживает человек, о ее качестве речь идет и тогда, когда эта проблема не акцентируется в названии, будь то повести «Фома Гордеев», «Трое», автобиографическая трилогия, рассказ «Страсти-мордасти», «Коновалов», «Двадцать шесть и одна» или пьесы — «Мещане», «Враги», «Егор Булычов и др.».

Однако тема *жизни конкретного человека в конкретном историческом времени* — это лишь один из аспектов проблемы *Бытия*, осмысляемого М. Горьким: в его творчестве *Жизнь* предстает и как самостоятельное явление, в раскрытии сущности которого большую роль играет художественно-философский смысл, вложенный в красоту картин волжского пейзажа. Вот почему, входя

в образную систему горьковских произведений, образ *Волги* носит онтологический, универсальный характер.

У М. Горького *Жизнь* — прекрасна и полна смысла. Анализируя раннее его творчество, в частности цикл «По Руси», и отвечая на вопрос: что включает в себя горьковское понимание красоты? — прежде всего надо подчеркнуть: оно связано у него, конечно же, с миром природы. Именно она символизирует для писателя одухотворенную гармонию мира [См. детально: 10].

Эта мысль во многом справедлива, когда речь заходит о Волге. М. Горький — как никто другой — наполняет ярким конкретно-образным содержанием фразеологизм река жизни, иногда модифицируя его с целью подчеркнуть, радость и торжество Бытия. Особенно ярко эта мысль выражена в «Сказках об Италии», когда, изображая людской поток, М. Горький пишет:

«...льется под солнцем живая, празднично пестрая река людей, веселый шум сопровождает ее течение... (Тут и далее курсив мой. — Л. О.)». [3, т. XII, с. 41].

Восьмая сказка об Италии по своему философскому смыслу, эмоциональному настрою и силе экспрессий, по структуре — это своеобразная «Ода к радости», которая во многом созвучна с бессмертной бетховенской симфонией. Вопреки ударам рока: «...много сердец туго сжаты темной скорбью, много умов истерзаны противоречиями...» [3, т. XII, с. 41] — верх берет радость людей, идущих к свободе. Завершающие аккорды восьмой сказки отзвучивают в горьковском изображении Волги.

У М. Горького *Волга* — это река свободы и река-гимн совместному вдохновенному труду:

«Меня, — пишет он в «Моих университетах», — влекло на Волгу к музыке трудовой жизни; эта музыка и до сего дня приятно охмеляет сердце мое, мне хорошо памятен день, когда я впервые почувствовал героическую поэзию труда» [3, т. XVI, с. 26–27].

В этом отношении особенно примечателен сложный образ Волги в повести «Жизнь Матвея Кожемякина». Изображенная в повести великая река обладает способностью освобождать душу от всего суетного, от всего уродующего и сковывающего ее, пробуждая в человеке эстетические переживания, давая ему возможность оценить красоту жизни и почувствовать себя в ней не рабом, а свободным тружеником. Восприятие Волги Савелием Кожемякиным раскрывает незаурядный его характер и то богатство души, которое придавливалось тяжелыми серыми буднями:

«Но глубже всех рассказов той поры в память Матвея Кожемякина врезался рассказ отца про Волгу. <...> Он приехал какой-то особенно добрый, задумчивый и говорил так, точно провинился перед всем миром.

Сидели за столом в малиннике; Савелий Кожемякин тряхнул головой, вобрал в грудь много воздуха и протянул руку.

— И вот — река Волга-матушка, братец ты мой! Ширины она огромной, глубока, светла и течет... как будто в грудь тебе течет, али бы из груди твоей льется, — это даже невозможно понять, до чего хорошо, когда лежит перед тобою широкий путь водный, солнышком озолоченный! <...> А ночью — потемнеет река, осеребрится месяцем, на привалах огни засветятся, задрожат на черной-то воде, смотрят в небо как бы со дна реки, а в небе — звезды эти наши русские, и так мило все в душе, такое все родное человеку! Обнимает Волга сердце доброй лаской, будто говорит тебе: “Живи-де, браток, не тужи! Чего там?” Волга, Матвей, это уж воистину за труд наш, для облегчения от бога дана, и как взглянешь на нее — окрылится сердце радостью, ничего тебе не хочется, не надобно, только бы плыть — вот какая разымчивая река!» [3, т. XVI, с. 143–144].

Энергия *Жизни* передается в горьковских волжских пейзажах буйным сиянием разноцветья. Чаще всего писатель живописует чистыми *горячим* («паруса кумачом оторочены»), «сарафаны *полымем горят*», ребятишки «в *...красных... рубашках*»), *теплыми* («желтый утес») и *холодными* («баржи *... весело бегут по синей-то реке*»; берег «как пышный *зеленый ковер*»; «*зелены луга*», «в *зелени деревьев*») *тонами* красок.

Широко используются контрастные сочетания цвета и света: *золото* и *черная* тень берега в водах Волги; *золото* и *зеленый бархат* каймы ее песчаных отмелей: «ночью *потемнеет* река, *осеребрится* месяцем» и т. д.

В палитре много *солнца, золота и серебра*. Все вместе создает сияющую картину.

Волжский пейзаж, выполненный в приглушенных, нейтральных тонах, полутонах, встречающийся редко, тоже не лишен сияния:

«Волга только что вскрылась, сверху, по ледяной воде, тянутся, покачиваясь, серые, рыхлые льдины, дощаник перегоняет их, и они трутся в борта, поскрипывая, рассыпаясь от ударов острыми кристаллами. Играет «верховой» ветер, загоняя на берег волну, ослепительно сверкает солнце, отражаясь *ярко-белыми* пучками от *синевато-стеклянных* боков льдины» [3, т. XVI, с. 85].

Часто неукротимая энергия *Жизни*, ее уверенная поступь выражены у М. Горького контрастным ритмом, переданного через парадигматическое изображение движения: *стремительного* и *ленивого, неторопливо-могучего*:

«*Быстро* несется вниз по течению *красивый и сильный “Ермак”*, буксирный пароход купца Гордеева, и по оба бока его *медленно движутся* навстречу ему *берега Волги*, — левый весь облитый солнцем, стелется вплоть до края небес, как пышный, зеленый ковер, а правый взмахнул к небу кручи свои, поросшие лесом, и замер в суровом покое...

Всюду блеск, *простор и свобода*, весело зелены луга, ласково ясно голубое небо; *в спокойном движении воды чувствуется сдержанная сила*... На всем вокруг лежит *отпечаток медлительности*. Все — и природа и люди — живет неуклюже, лениво, — но кажется, что *за ленью притаилась огромная сила — сила необозримая*, но еще лишенная сознания, не создавшая себе ясных желаний и целей... И отсутствие сознания в этой полусонной жизни кладет на весь красивый простор ее тени грусти. Покорное терпение, *молчаливое ожидание* чего-то *более живого* слышится даже в крике кукушки, прилетающего на ветру с берега на реку. Заунывные песни точно просят о помощи... Порой в них звучит удаль отчаяния... Река отвечает песням вздохами. И задумчиво качаются вершины деревьев... Тишина...» [3, т. IV, с. 203–205].

Волга в рецепциях автора-нарратора или нарратора-героя нередко одушевляется и одухотворяется: она то *обнимает Волга сердце доброй лаской*, то *отвечает песням вздохами*, то *будто говорит*, ободряя: *«Живи!»*, то предупреждая об опасности. Когда случалась беда, река, «зная» о ней раньше людей, становилась суровой. В волжском пейзаже нарастало предчувствие страшного, таинственно трагичного:

«Душной июльской ночью, когда небо было покрыто густыми, черными тучами и все на реке было *зловеще спокойно*, — приплыли в Казань... <...> — Г о-о-о-сть! — зарыдали где-то близко, и раздался тихий, странный плеск воды. <...>

В то же время в пятне света на воде явилось большое, страшное человеческое лицо с белыми оскаленными зубами» [3, т. IV, с. 212–215].

Эпизод с утопленником послужил для Игната Гордеева его в разговоре с Фомой основанием для характеристики несправедливости в жизни людей невыносимой ее тяжести:

«Жизнь, брат, так устроена, что иная смерть для самого человека — праздник, а иная — для всех благодать!» [3, т. IV, с. 212–215].

Такие картины подготавливают несогласие с таким противоестественным порядком жизнеустройства, когда не *Жизнь*, а *Смерть становится праздником*.

Приведенные отрывки свидетельствуют, что волжские пейзажи — это не только гимн *Жизни: блеск, простор и свобода*, когда в солнечный день с Ярилиной горы — как запечатлено на фотокартинах А. О. Карелина — люди разных возрастов, с разным жизненным опытом, разным запасом знаний наслаждались Волжским простором, смотрели на Нижегородскую ярмарку, думая каждый о своем [См.: 15, с. 118]. Волжские пейзажи — это и надежда на пробуждение *природы и людей*, живущих *лениво и неуклюже*. Присущая описанию суггестия: *отсутствие сознания в этой полусонной жизни кладет на весь красивый простор ее тень*

грусти, — рождает мысль о необходимости постижения, понимания и осознания человеком *огромной и необозримой силы* природы, создания *себе ясных желаний и целей*. Иными словами, в подтексте таится сокровенная горьковская мысль об устройстве земного шара как надежного и удобного дома для человечества, вера и надежда на разум, науку, на труд.

Не менее важна и такая горьковская стилистическая особенность, когда оттеняется тяжелая и черная сторона жизни, в тексте — даже если это Волга — ее названия нет, а есть — река («На плотках»). Но еще чаще это не Волга, а какая-нибудь *речка*, безымянная, переходящая в болото — как предсказание ничтожной судьбы («Жизнь ненужного человека») — или носящая говорящее название Путаница («Городок Окуров»). Волга же предстает не только сама очищенной от жизненной грязи, но и очищающей от скверны людские души. Характеризуя хронотоп в повести «Фома Гордеев», надо отметить парадигматическую его структуру: с одной стороны, символический «мотив тесноты, давящего пространства» (дом купца Маякина), а с другой — пространство великой русской реки, позволяющее ввести «повествование в онтологическое русло» [См.: подробнее: 11, 28].

Изображенная писателем Волга, окрыляя мысль человека, располагала его размышлять философски широко.

Противопоставляя образ Волги *свинцовым мерзостям жизни*, писатель тем самым вносит в картину мира элемент равновесия. Описания Волги — это радостный гимн мирозданию. У М. Горького *Волга — не река рабства и тоски*, какую она предстала перед Н. Некрасовым. Изнуряющий человека труд бурлаков, описанный в рассказе деда в повести «Детство», отнесен писателем к той жизни, которая шла на ее берегах и была отдалена от энергичного и веселого ритма независимого от людей бытования реки:

«Бичевой бурлаки согнувшись идут, как баранки на мочало вздетые, маленькие они издали! Песни гудут, ровно бы большущие пчелы невидимо летят» [3, т. XV, с. 31].

Волга воспитывала широту русской души, которая выражалась и в песне, о чем свидетельствуют воспоминания деда Алеши Пешкова о своем бурлацком прошлом. С нею связаны эстетические переживания красоты.

В завершение нужно сказать, что созданный М. Горьким образ Волги полисемантичен и не может быть во всей полноте раскрыт в рамках одной статьи. Важно подчеркнуть, что со страниц горьковских произведений Волга предстала как большая артерия, которая связывает Нижегородский текст с текстами Казанским и Астраханским. Это тема, требующая дальнейшего детального рассмотрения. Наконец, на наш взгляд, является необходимым сопоставление реальных и одновременно символических образов

Волги и Невы, созданных М. Горьким, и определения их роли в познании его художественно-философской концепции русской души.

Литература

1. Асафьев Б. В. Чародейка: Опера П. И. Чайковского: Опыт раскрытия интонационного содержания. М. — Л.: Музгиз, 1947. 40 с.
2. Богданова О. В., Лю Цзыюан. Топос Волги как экспликат черт русского национального характера («Речной трактир» И. А. Бунина // Нижегородский текст русской словесности: сб. статей по материалам VI Международной научной конференции / Отв. ред. В. Т. Захарова. Н. Новгород: Мининский университет, 2017. С. 130–135.
3. Горький М. Полн. собр. худож. произв.: В 25 т. — Т. 12. В дальнейшем ссылки на это издание будут даны в тексте с указанием тома и страницы.
4. Громова А. В., Захарова В. Т. Жизнь и творчество Л. Ф. Зурова: Монография. М.: МГПУ, 2012. 134 с.
5. Завельская Д. А.. Природные образы в стихотворении Карамзина «Волга» — аспекты картины мира в русской литературной традиции // Нижегородский текст русской словесности: сб. статей по материалам VI Международной научной конференции / Отв. ред. В. Т. Захарова. Н. Новгород: Мининский университет, 2017. С. 113–121.
6. Замятин Е. Горький // Замятин Е. Избр. произведения: В 2 т. М.: Худож. лит., 1990. Т. 2. 412 с.
7. Захарова В. Т. «Мир Волги» в путевых очерках В. В. Розанова «Русский Нил» // Жизнь провинции как феномен духовности. Н. Новгород: «Вектор — ТиС», 2006. С. 96–100.
8. Захарова В. Т. Рассказы И. С. Шмелева 1920-х годов. Аспекты неореалистической поэтики // Горький, Шмелев, Теффи и другие. К 80-летию Лидии Алексеевны Спиридоновой. М.: ИМЛИ РАН, 2015. С. 180–187.
9. Захарова В. Т. Река как онтологический топос в прозе Б. К. Зайцева // Наследие Б. К. Зайцева: проблематика, поэтика, творческие связи. Орел: ПФ «Каргуш», 2006. С. 7–11.
10. Захарова В. Т. Онтологический статус образа реки в русской прозе XX века (по материалам мемуарно-автобиографической публицистики). Вестник Мининского университета. 2013, № 2. [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://elibrary.ru/contents.asp?issueid=1276545>
11. Захарова В. Проза М. Горького Серебряного века. Монография. — Н. Новгород: НГПУ, 2008. 116 с.
12. Иванов Вс. Н. Огни в тумане // Вс. Н. Иванов. Огни в тумане. Рерих — художник мыслитель. М.: Советский писатель, 1991. 384 с.
13. Латухина А. Л., Овчинникова М. Л. Нижегородский текст в опере П. И. Чайковского «Чародейка» // Нижегородский текст русской словесности: сб. статей по материалам VI Международной научной конференции / Отв. ред. В. Т. Захарова. Н. Новгород: Мининский университет, 2017. С. 155–160.
14. Маковский С. К. Очерк о Михаиле Нестерове. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://art-nesterov.ru/makov.php>
15. Оляндэр Л. К. Живопись и фотокартины А. О. Карелина в контексте художественной литературы, искусства и нижегородский текст // Нижегородский текст русской словесности: сб. статей по материалам VI Международной научной конференции / Отв. ред. В. Т. Захарова. Н. Новгород: Мининский университет, 2017. С. 113–121.
16. Панченко А. М. Топика и культурная дистанция // Историческая поэтика: Итоги и перспективы изучения. 1986.
17. Спиридонова Л. А. М. Горький и философия пессимизма Там же. С. 26–121.
18. Топоров В. Н. Вступительная статья // Топоров В. Н. Святость и святые в русской духовной культуре. Т. 1. Первый век христианства на Руси. М., 1995. С. 7–16.
19. Юнг К. Г. Душа и миф: шесть архетипов. Пер. с англ. Киев — Москва: «Порт-Рояль — Совершенство», 1997. 384 с.