

## Поэтика эксперимента: неоконченная повесть М. Горького «Сон»<sup>1</sup>

Изучен вопрос о Горьком как о творце новой эстетической реальности. Показано его стремление преодолеть духовный и творческий кризис начала 1920-х гг., возникший в результате переживания трагических событий Первой мировой войны и русской революции, и обновить свой творческий метод путем включения в него элементов модернистского искусства: символизма, импрессионизма, авангарда. В качестве примера проанализирована малоизвестная неоконченная повесть Горького «Сон» (1923); писатель широко использовал в ее поэтике ключевой принцип модернистского искусства — остранение. С помощью этого приема ему удалось создать текст, в котором искусно смешаны и почти неразличимы сон и явь, реальность и иллюзия. Техника остранения также помогла Горькому глубоко проникнуть в душевный мир своей героини и показать изображаемую действительность глазами наивной девочки-подростка.

**Ключевые слова:** М. Горький, «Сон», поэтика, остранение, реальность, иллюзия, детское мышление и язык.

The article raises the question of Gorky as the Creator of a new aesthetic reality. The author shows his desire to overcome the spiritual and creative crisis of the early 1920s, which arose as a result of the tragic events of the First world war and the Russian revolution, and to update his creative method by including elements of modernist art: symbolism, impressionism, and the avant-garde. As an example, the author analyzes Gorky's little — known unfinished novel "The Dream" (1923), it is shown that the writer widely used the key principle of modernist art — estrangement in its poetics. With this technique, the writer managed to create a text in which dream and reality, reality and illusion were artfully mixed and almost indistinguishable. The technique of detachment also helped Gorky to penetrate deeply into the spiritual world of his heroine and show the depicted reality through the eyes of a naive teenage girl.

**Keywords:** M. Gorky, "Dream", poetics, estrangement, reality, illusion, children's thinking and language.

Последнее тридцатилетие обогатило горьковедческую литературу большим числом серьезных исследований и популярных книг, в которых решались вопросы пересмотра и переосмысления биографии писателя, его религиозных, философских, политических взглядов, общественной позиции и литературных связей. Гораздо меньше Горький привлекал внимания как художник, как оригинальный, ни на кого не похожий творец новой эстетической реальности.

Начало 1920-х гг. — особый период в жизни и творчестве писателя. На пороге своего 50-летия Горькому пришлось пережить тяжелейшую духовную драму. Первая мировая война разрушила его прежнюю веру в богоподобного Человека и в торжество человеческого разума. Пессимистические, тяжелые настроения еще больше усилились в годы революции. Глубоко разочарованный и потрясенный ее жестокостью, террором и кровью, осенью 1921 г. писатель был вынужден уехать из России.

Жизнь в послевоенной Европе только усугубила мрачные мысли Горького о современной действительности, а его знакомство с новой европейской философией, с новинками западной литературы и театра усилило интерес к модернистским и авангардным течениям в искусстве. В то время он остро почувствовал, что старое классическое искусство уже неспособно целиком охватить и воссоздать глобальные перемены в жизни и сознании людей порубежной эпохи, что для их изображения нужны новые художественные формы. Все это касалось в первую очередь его собственного творчества, к которому писатель относился особенно придирчиво и строго.

У меня, — признавался он 6 ноября 1923 г. в письме к Р. Роллану, — перегруженность впечатлениями бытия, гипертрофия знания фактов... я слишком увлекаюсь их внешней необычностью, и это делает меня рассказчиком, а не исследователем... тайн человеческой души, загадок жизни. <...> В конце концов, я думаю, что если б я написал критическую статью о Горьком, то это была бы самая злая и беспощадная критика. Поверьте, что я говорю это, отнюдь не рисуясь. Менее всего я поклонник... Горького... [1. Т. 14. С. 265].

<sup>1</sup> Работа выполнена в Институте мировой литературы имени А.М. Горького РАН за счет гранта Российского научного фонда (РНФ, проект № 21-18-00131)

The work was done at A.M. Gorky Institute of World literature of the Russian Academy of Sciences with the support of the grant of the Russian Science Foundation (RSF, project number 21-18-00131).

После таких признаний становится понятным, почему писатель, пребывавший в глубоком духовном и творческом кризисе, решил в начале 1920-х гг. предпринять героические усилия по обновлению своего творческого метода и стиля. Вот как об этом писал в 1924 г. К.И. Чуковский:

Замечательно, что на старости лет Горький сызнова начал учиться писать. Напечатав около десятка томов, доставивших ему всемирную славу, он не только не почил на лаврах, но и самым беспощадным судом осудил свои прославленные книги и с необыкновенной скромностью на пятом десятке стал пробовать другие приемы искусства, которых дотоле чуждался. <...> Горький впервые стал относиться к своему творчеству как к мастерству [2. С. 72].

В советское время о послереволюционных зарубежных годах творчества Горького говорилось с опаской, с непременными оговорками и признанием ошибочности его политических взглядов и гражданской позиции. Но в последние 20–30 лет интерес именно к этой, по выражению В.Ф. Ходасевича, «потаенной эпохе горьковской жизни» [3. С. 348] возрос. А некоторые писатели и исследователи даже считают произведения Горького первой половины 1920-х гг. лучшим из всего им написанного. Об этом периоде максимальной творческой открытости писателя новым литературным веяниям Н.Н. Берберова, например, сказала:

Эти годы, между приездом его из России в Германию и «Артамоновыми», были лучшими во всей творческой истории Горького. Это был подъем всех его сил и ослабление его нравоучительного нажима. В Германии, в Чехии, в Италии между 1921 и 1925 годом он не поучал, он писал с максимумом свободы, равновесия и вдохновения, с минимумом оглядки на то, какую пользу будущему коммунизму принесут его писания [4. С. 225–226].

С такой высокой оценкой творчества писателя начала 1920-х гг. согласен и Д.Л. Быков. «Вообще “Рассказы 1922–1924 годов” и “Заметки из дневника”, — пишет он о Горьком, — лучшие его книги за всю жизнь: за ними чувствуется огромное, недавно пережитое страдание и страшная усталость от него. <...> Ни до, ни после он не писал так кратко и сильно» [5. С. 214].

Решив, что ему надо в новых исторических условиях послереволюционного бытия кардинально изменить свою манеру, научиться писать более экономно, точно, более емко, Горький обратился к малой прозе: жанрам литературного портрета, рассказа и очерка. Для всех его произведений того времени характерны интенсивные поиски нового в области формы, усложнение реалистического метода, включение в него элементов и приемов символизма, импрессионизма, экспрессионизма, авангарда, синтез документальности с самой смелой фантастикой. Изменение горьковского метода и стиля отражало существенные сдвиги в мировоззрении и мироощущении художника, в его восприятии новой, поколебленной в своих основаниях, полуразрушенной мировой войной и русской революцией действительности и оказавшейся на ее руинах в условиях всеобщего «крушения гуманизма» личности.

На глубокие философско-онтологические причины тяготения горьковской эстетики к «авангардной модернизации» верно указывает В.В. Полонский в статье «Горький и культура модернизма»:

С одной стороны, писатель последовательно отстранялся от модернистских кругов, с другой — глубинные механизмы его эстетики выявляют внутреннюю зависимость от основополагающих мирозерцательных и художественных импульсов «серебряного века», причем именно его модернистского субстрата. Зависимость эта сложная, диалектичная, конфликтная, но ею предопределен сам нерв горьковского письма [6. С. 23].

В статье Л.М. Борисовой и Е.А. Беловой «Авангардное в поэтике “Жизни Клим Самгина” М. Горького» убедительно демонстрируются различные проявления принципа остранения, абсурда и анимализма, деконструктивизма и деперсонализации в поэтике и стилистике последнего горьковского романа, что свидетельствует, по их мнению, о творческом родстве писателя с искусством авангарда [7]. К сказанному следовало бы только добавить, что многие из «открытых» этими учеными авангардных приемов, характерных для поэтики романа-эпопеи,

оказались уже опробованными Горьким в его более ранних произведениях первой половины 1920-х гг.

В эту группу произведений входит и неоконченная повесть «Сон» — одно из самых необычных, странных и, кажется, наиболее экспериментальных с точки зрения поэтики творений писателя. На примере этой повести легче всего, пожалуй, проследить за тем, как Горький применял в своем творчестве вошедший в то время в художественную практику модернистского искусства принцип остранения.

В литературе этот художественный прием использовался тогда, когда нужно было вывести изобращаемый предмет или явление из их привычного, автоматического восприятия. При остранении вещь не называется своим именем, а описывается как будто увиденная в первый раз. Этот прием позволяет воспринимать реальность в ее непосредственности, вне привычных представлений и стереотипов. Сам термин был введен в литературный обиход В.Б. Шкловским в его программной статье «Искусство как прием» (1917). Шкловский определял остранение как особую технику, которая представляет собой «рассказывание о предмете словами, его определяющими и рисующими, но обычно при рассказывании о нем не применяющимися» [8. С. 18–19]. К остранению издавна прибегали многие художники слова, и Шкловский при его описании использовал в своей статье материал прозы Н.В. Гоголя, Л.Н. Толстого, К. Гамсуна и др. Но только в 1910–1920-х гг. принцип остранения стал ключевым в искусстве модернизма и начал широко применяться в творчестве писателей и художников — авангардистов.

Горький, сблизившийся в начале 1920-х гг. в Германии со сбежавшим от большевиков эсером Шкловским, был хорошо знаком с его теорией остранения. «Сборник по теории поэтического языка» (Пг., 1917. Вып. II), в котором была напечатана статья «Искусство как прием», до сих пор хранится в личной библиотеке писателя в его московском музее [9. С. 59]. Горький высоко ценил возможности техники остранения и прибегал к ней вполне сознательно в своей художественной практике. В письме от февраля 1923 г. тому же Шкловскому писатель, давая советы его приятельнице Э. Триоле по поводу ее первой книги «На Таити», как будто прописывал ей «рецепт» остранения, которому нужно следовать, изображая экзотические страны и явления:

Писать же надо, опираясь только на свои впечатления и только их имея в виду, — высота гор, объем острова, промыслы населения — все это материал описательной географии, а не литературы. В этом случае, чем менее реального и общеизвестного, тем более правды художественной. Яркие мелочи должны быть подчеркнуты, тогда они заблестят как драгоценные камни, но их не должно быть много, иначе блеск их затемнит существенное. Существенное же должно быть ощутимо — непонятно, как все существенное и всякая новизна. Действительность, видимая впервые, ощущается как фантастика, это ощущение очень важно сохранить. Не надо бояться наивности, наивность предохраняет от многословия, всегда пагубного в искусстве слова.

Далее Горький давал начинающей писательнице советы по использованию словесных «красок» для изображения природы, которые характеризуют его как прекрасного знатока живописи и теоретика, размышляющего о различиях и границах между литературой и изобразительным искусством:

Слова должны быть достаточно яркие, этого требует тема, но надо помнить, что тех красок, которые мы называем зелеными, синими, красными, в природе нет, чисто голубое, красное, желтое и т.д. создано человеком и существует на палитре художника. Сказать: небо — голубое, море — синее, ничего не сказать. Краски лучше описывать сопоставлениями и сравнениями [1. Т. 14. С. 148].

Этим «рецептом», который «выписал» Горький Э. Триоле, он вскоре в полной мере воспользовался сам, приступив в том же 1923 г. к работе над повестью «Сон». Принцип остранения помог писателю в решении непростой художественной задачи — показать изображаемую действительность глазами наивной, плохо понимающей происходящее девочки-подростка. Эту задачу он еще более усложнил себе тем, что реальность предстает в этом произведении сквозь дымку сновидения, явь и сон почти неотличимы друг от друга.

5 июня 1923 г. личный секретарь и близкий друг Горького М.И. Будберг записала в своем дневнике размышления писателя по поводу задуманного произведения: «Я думаю, что мой рассказ о девушке напишу как сон. Так и назову. Пусть у нее только отдельные впечатления — о блеске глаз, о словах “ты еще пахнешь козой”, как во сне — останутся в памяти» [10. Т. 18. С. 546]. То, что Горький имел при этом в виду именно «Сон», подтверждается тем, что в тексте один из героев почти дословно повторяет фразу о козе: «От нее еще козой пахнет...» [Там же. С. 456]. Судя по всему, писатель вначале задумал «Сон» как рассказ и собирался включить его в книгу «Рассказы 1922–1924 годов». В письме от 2 апреля 1924 г. своему литературному секретарю П.П. Крючкову, намечая примерный состав будущей книги, он включил в этот перечень под № 7 и «Сон» [1. Т. 14. С. 322]. Но замысел, вероятно, постепенно разрастался, рассказ превращался в повесть, и Горький, поняв, что не успеет завершить ее в срок, решил прервать на время работу над произведением.

Начало «Сна» типично горьковское. В нем описывается жизнь простой тринадцатилетней девочки-подростка в одном из степных городков России. Жизнь эта, как обычно у Горького, полна всяческих «свинцовых мерзостей». Зоя рано лишилась веселого доброго отца и осталась с не любящей ее, заставляющей тяжело работать и жестоко наказывающей матерью. Мать, женщина с «пышными тяжелыми грудями» и пухлыми «мармеладными» губами, по-звериному влюбляется в рыжего музыканта-трубача и приводит его в дом. «Медный» трубач начинает грубо домогаться красивой падчерицы, а ее жалобы на отчима вызывают у матери только дикую ярость по отношению к дочери и страшные побои.

Похожее начало семейной истории было и в рассказе «Голубая жизнь» (1924): рано умерший, веселый и добрый отец, вечно пьяная, злая, толстая мать, вызывающая у героя явную неприязнь. Невольно вспоминается сложная семейная ситуация, с которой пришлось столкнуться в детстве самому автору. Он рано, в возрасте трех лет, потерял любящего доброго отца, а его мать, красивая крупная женщина, была всего более озабочена устройством своей личной жизни. С отчимом маленький Алеша постоянно конфликтовал и даже чуть не зарезал его, защищая мать от побоев и унижений. Горячо любимая, но не любящая сына мать умерла, когда Алексею было всего одиннадцать лет, навсегда оставив в его душе горечь детского сиротства и одиночества.

Но вернемся к повести «Сон». После очередного избиения матерью Зоя решила тайно бежать из дома, и этим событием кончается первая, всего в несколько страниц, главка. Вторая главка посвящена эпизоду соблазнения и изнасилования девочки неким «доктором» в купе поезда, на котором Зоя, сбежав от матери, хотела добраться до ближайшего уездного города и укрыться там в монастыре. Горький выступает тонким психологом, сумевшим глубоко проникнуть в душу невинной девочки-подростка и правдиво изобразить ее чувства и мысли в этой очень смелой по тем временам, с легким налетом эротизма, сцене. Рискнем даже сказать, что он на несколько десятилетий опередил В.В. Набокова с его знаменитой «Лолитой». К сожалению, повесть «Сон» не была окончена, а потому осталась неизвестной не только широкому кругу читателей, но и большинству литературоведов и критиков.

Хотя повествование во «Сне» ведется от лица нейтрального автора-рассказчика, но все изображаемые события и явления подаются с помощью приема остранения, как бы увиденные и осознанные наивной девочкой-подростком. Писатель искусно воспроизводит быструю смену психологических состояний девочки, опьяневшей и впавшей в сонное полузабытье от сладкого вина и вкусных угощений «доктора», от его незнакомых ласковых слов и нежных прикосновений. Очнувшись Зоя от жгучей боли, причиненной ей мужчиной. Но его деликатность и осторожность, видимый страх перед оглаской его скверного поступка постепенно примирили девочку с «тихим» насильником, и она великодушно простила его, потребовав в виде

компенсации за причиненные боль и обиду: «Потом купите мне мороженого» [10. Т. 18. С. 444]. «Доктор» же пообещал Зое достать паспорт и увезти в далекий город на берегу моря, где ее не отыщут мать и отчим.

В том же состоянии полусна-полузабытья прошла для Зои и следующая ночь с «доктором», а проснувшись утром и выглянув в окно, девочка страшно испугалась. Она, выросшая в степном городке, впервые увидела Кавказские горы и ущелья, по которым ехал поезд. И вот тут-то Горький в полной мере использовал прием остранения. Он изобразил впервые увиденные Зоей горные пейзажи, прибегая к необычным для подобных описаний словам, эпитетам и сравнениям:

Мимо окна тяжело двигалось темное, угловатое, мокрое, красные пятна солнца придавали этому страшный вид, — как будто застыли огромные костры огня и облака дыма. <...> Быстро одеваясь, она тревожно смотрела в окно, изумленная мрачной массой исковерканных камней, красноватых, черных, темно-лиловых; двигаясь мимо окна, они как будто падали бесшумно и в то же время лезли вверх, громоздясь один на другой. Мокрые, они казались мягкими. Поезд катился все глубже в темную щель, она суживалась, грозя раздавить его, шум колес звучал теперь особенно гулко и тревожно, казалось, что поезд чего-то испугался и, как железный червь, зарывается в каменную землю или сорвался с пути и падает в глубь земли, задыхаясь дымом и паром [Там же. С. 447–448].

Горький не скупится на описание увиденного девочкой, так напугавшего ее. Мелькающие перед ней пейзажи напоминают мрачные фантастические картины из страшного сна. Но скоро Зоя перестала бояться: открывшийся перед ней незнакомый мир стал вызывать у девочки живое любопытство и даже радость:

...то с воем углубляясь в темные, глухие трещины земли, то выскакивая в долины, красиво покрытые синим небом, поезд стремительно катился весь день. Степной городок, где родилась и жила девочка, лежал, как маленький кусочек хлеба на огромном блюде, и, бегая по степи, Зоя в минуты скуки и усталости чувствовала себя мухой на стекле окна — пред бесконечной и непроницаемой пустотой. А теперь она видела иную землю, и на всю жизнь в памяти Зои остались волнующие страхом и радостью неожиданные смены жутких провалов в темноту — солнечными размахами земли, красивой, яркой, богатой деревьями, всегда новой [Там же. С. 449].

Примерно такие же смешанные чувства страха, переходящего в восторг, испытала Зоя, впервые увидев с высокой горы далекое море. И снова Горький воспользовался приемом остранения. Не называя море его общепринятым именем, он нашел совершенно новые, необычные слова и сравнения для передачи меняющихся, текучих чувств и впечатлений ребенка:

...перед глазами ее ослепительно сияла пустота; распростерлись два неба: одно синее, чистое, другое — темнее, в белых мелких стружках облаков; в глубочайшей дали их соединял тонкой чертою едва различимый шов, это было похоже на огромный мешок, в котором, сверкая, горело пойманное солнце. Слепленная, испуганная, Зоя закрыла глаза, ожидая, что сейчас сорвется и полетит в эту бездонную синюю пропасть [Там же. С. 451].

Но, как и в случае с горами, девочка очень скоро освоилась, и тот же самый морской пейзаж начал вызывать у нее скорее радость и умиление:

Солоноватый, вкусный запах щекотал ноздри девочки, возбуждая аппетит, грудь дышала необычно глубоко и легко, и было почти весело смотреть, как плавится солнце в голубом огромном мешке и удивительно плавают птицы над морем [Там же. С. 453].

Дальнейшие события в жизни Зои изображены в повести таким образом, чтобы читатель при всем желании не смог провести четкую границу между явью и сном. Это достигается за счет специальной лексики — эпитетов, сравнений и целых выражений, которые, кажется, буквально рассыпаны по всему тексту заботливой рукой автора: «сон», «сонный», «дремота», «сквозь дрему», «хмельное состояние полусна», «дурной сон», «шагала, как во сне», «как сквозь сон», «как это бывает во сне», «сон или явь все то, что видят глаза?» и др.

Но не только соответствующую художественной задаче «сонную» лексику использовал писатель. Он придумал оригинальную конструкцию фразы (и трижды прибегнул к ней), которая наилучшим образом передавала ощущения человека во время сна, когда спящий является главным героем сновидения, но не обладает при этом свободой воли, как будто его поступками, мыслями и чувствами управляет кто-то посторонний, и в то же время он видит себя как бы со стороны. Первый раз подобная конструкция предложения возникает при описании состояния Зои, очутившейся на висящей над обрывом террасе дома: «Девочка тихо и жалобно вскрикнула, увидав себя на полке, висевшей высоко в воздухе...» [Там же. С. 451]. Второй раз аналогичную конструкцию фразы Горький использовал, когда девочка оказалась в необычной, сказочной обстановке богатого восточного дома: «Зоя увидела себя в полутемной комнате...» [Там же. С. 461]. Третий, последний, раз та же конструкция была применена в конце написанной части повести, когда Зоя очнулась после долгой тяжелой болезни: «Потом она нашла себя под чистым, очень голубым небом...» [Там же. С. 475].

Порою приходится буквально «реконструировать» изображенную Горьким действительность, вычлняя элементы «настоящей» реальности из текста, в котором она искусно перемешана с иллюзией, сновидениями. Например, один раз вскользь упоминается реальный город на берегу моря — Петровск (ныне столица Дагестана Махачкала), в который Зою привез «доктор». Вероятно, поезд пришел на станцию ночью, девочка действительно спала и сквозь сон увидела высокого старика, который на руках отнес ее в повозку и по просьбе своего приятеля, «доктора», доставил к себе домой. Весь этот эпизод описан как Зоино сновидение:

Странно быстро наступила ночь, но и во тьме ее девочка все еще видела потоки света, а потом ей приснился огромный человек в широкой серой одежде, он смеялся, его длинная борода тряслась. — Эта? — спрашивал он, фыркая, как лошадь. Взял Зою на руки, точно куклу, и поставил ее куда-то высоко, откуда она сонными глазами увидела внизу, в бесцветном сумраке, небо, очень темное и далеко — чуть тронутое первыми лучами зари. Затем, как бы оступаясь, она тряско покатила куда-то [Там же. С. 449].

О реальности этого ночного происшествия мы начинаем догадываться только тогда, когда, проснувшись утром, Зоя сначала услышала знакомый голос старика из сна, а потом увидела и его самого.

Дальнейшие события разворачиваются очень быстро и мелькают, как во сне. «Доктор», оказавшийся на самом деле архитектором, хотел сделать девочку своей содержанкой, но дед Антон, у которого она поселилась, не отдал ему Зою. Он решил воспитать ее как свою дочь и дать ей хорошее образование. Однако сказочная жизнь в домике доброго старика была неожиданно прервана очередным кошмаром: дед Антон на глазах у Зои умирает в страшных муках от свирепствующей в городе холеры, и его слуга, «черненький человечек» Юнус, задумав продать красивую девочку в гарем местного богача, вместе с ней бежит в его дом. Там их встречает толстая женщина в восточном наряде, втроем они убегают из охваченного эпидемией города, но по дороге Зоя тоже заболевает холерой. Заканчивается написанная часть «Сна» эпизодом, в котором девочка впервые приходит в сознание после тяжелой болезни и видит себя на пустынном берегу моря в окружении той же женщины и слуги Юнуса, собирающихся, видимо, продать ее в рабство.

К описанию реальности как бы сквозь дымку сна Горький прибегает отнюдь не из простого желания быть модным литератором, освоить приемы модернизма. Этот литературный эксперимент был затеян писателем с более серьезной целью: углубиться в психологию, проникнуть во внутренний мир совсем не похожего на него человека — девочки-подростка, показать окружающую реальность глазами наивного ребенка, неразвитое сознание которого просто неспособно охватить и «переварить» то новое, что стремительно вошло в его жизнь, а потому воспринимает эти перемены как сказочный сон, как детскую игру.

Зое легче освоиться в этом экзотическом, фантастическом мире, видя его маленьким, игрушечным. Например, с помощью этого оптического приема она без прежнего страха, а с удивлением и радостью смотрит с горной высоты на море:

В огромной чаше моря большие парусные суда уменьшались до размеров игрушечных, чайки казались не больше ласточек, лодки рыбаков и люди в них тоже сокращались до объема детских игрушек, и эта игрушечная мелкота, ласково трогая сердце Зои, вызывала у нее доброе чувство, смутное желание сделать что-то очень хорошее... [Там же. С. 458].

Так же остраненно, как бы впервые увиденная глазами удивленной девочки, нарисована экзотическая, «игрушечная» обстановка «кукольной» комнаты в доме деда Антона:

Она лежала на низеньком и очень широком диване, у стены, завешенной красиво пестрым ковром; по краям ковра скакали зеленые и желтые олени, а середина его густо заткана множеством невиданных красных цветов. <...> Стены маленькой комнатки сплошь покрыты коврами, и даже квадратное окно высоко над полом занавешено шелковым ярко-синим платком. С потолка спускался фонарь, сделанный из медных кружев, под ним, на полу, три подушки, а среди них игрушечно маленький столик, черный и весь покрытый жемчужными бляшками. Необыкновенно красиво было в этой кукольной комнате, наполовину занятой диваном, но Зою смутили две кривые сабли, скрещенные на узенькой двери... [Там же. С. 450].

Стремясь передать детское восприятие Зоей незнакомых понятий, Горький показывает, что для ребенка порой важнее не смысл слов и выражений, а их звучание. Например, когда хозяин дома, старик Антон, напевал начало строки из стихотворения А.С. Пушкина «Поэт и толпа» «М-мы р-рож-ден-ны...», Зоя вспоминала знакомые призывные крики продавца ее любимого лакомства: «Мор-рожен-ное!» [Там же]. Когда дед Антон произнес слово «жрица», девочка подумала, что он укоряет ее за то, что она много ест. А когда он стал объяснять Зое, что занимается шлифовкой камней для изготовления церковной мозаики, девочка повторила незнакомое слово, «несколько исправив» его. Превратив «мозаику» в «моего зайку», она сильно насмешила и восхитила старика.

Горький умел с большим мастерством воспроизводить детское мышление и язык. Превосходные образцы очаровательной речи ребенка писатель дал, например, в рассказе «Страсти-мордасти», в котором мальчик-калека Ленька устроил «зверильницу» для насекомых и спрашивал молодого Алексея Пешкова: «...Бога делают где — в богадельне?» [Там же. Т. 14. С. 530].

Пример с богадельней К.И. Чуковский использовал в своей знаменитой книге «От двух до пяти». В связи с работой над этой книгой он обратился в 1926 г. к Горькому с просьбой рассказать о детском языке в романе «Дело Артамоновых», спрашивая, с природы ли «списал» он «маленького Илью Артамонова», подслушал ли «его разговоры с отцом» или «выдумал их “из головы”» [1. Т. 16. С. 600]. Горький на это ответил: «И в “Артамоновых”, и в “Тараканах” детские слова, вероятно, сделаны мною, а м. б., я их слышал когда-то и “освоил”» [Там же. С. 165]. Он посоветовал Чуковскому использовать также примеры из книг современных советских писателей (В.М. Инбер и В.Т. Юрезанского). Все это еще раз свидетельствует об особом внимании писателя к проблеме изображения детского мышления и языка в художественной литературе.

Упомянув в этом письме рассказ «О тараканах», Горький, вероятно, имел в виду детское восприятие непонятных слов главным героем, маленьким Платоном Ереминым, которое оказалось во многом сходным с наивными представлениями Зои из повести «Сон». После гибели отца опеку над Платоном взял владелец часового магазина Ананий. «Он долго объяснял, что такое опекун, но Платон понял только одно: это не хлебопек» [10. Т. 18. С. 47]. А вот как мальчик воспринял абстрактное понятие «логика»: «Платону казалось, что это инструмент, нечто похожее на ложку с длинным черенком, как та, которой отец разливал суп и щелкал Платона по лбу» [Там же. С. 48].

В написанной части повести Горький показывает, что главная героиня Зоя и не хочет окончательно пробуждаться от сна. Поскольку ее прежняя, «настоящая» жизнь с матерью была ужасна и тяжела, она предпочитает оставаться в этом новом, как бы придуманном, иллюзорном мире:

Эта жизнь была похожа на книжку с картинками, странную книжку, страницы ее медленно переворачивались сами собою, без участия Зоинной воли, показывая ей незнакомое, необыкновенное. Она смотрела, тихо удивляясь, ей было приятно ожидать нового удивления, и в хмельном состоянии полусна у нее не являлось желаний вспоминать прошлое. Когда же это прошлое, возникая в памяти помимо воли ее, как дурной сон, падало тенью на яркую ткань дня, Зоя чувствовала, что это мешает ей слушать звон и шум жизни, подобной сказке [Там же. С. 455].

Кажется, что Горький в данном случае будто бы следует философии испанского драматурга XVII в. П. Кальдерона, утверждавшего названием и содержанием своей самой знаменитой пьесы, что «жизнь есть сон». Подобная философия жизни, возможно, была в какой-то степени приемлема для страшно разочарованного, подавленного кровавыми событиями Первой мировой войны и русской революции Горького начала 1920-х гг., но в принципе она была совершенно не свойственна, даже враждебна ему как писателю и человеку. Через несколько лет, возвратившись к своему замыслу, он был намерен завершить повесть иначе.

Горький не был бы самим собой, если бы ограничился изображением сказочных приключений девочки-подростка. Его художественная задача была гораздо серьезнее. Так же, как во многих прежних, чисто «горьковских», вещах, писатель хотел показать на примере этой девочки рост человеческой личности, ее духовное пробуждение, стремление преодолеть тяжелые обстоятельства жизни и полубессознательное состояние сна и осуществить «прорыв» к знаниям, к культуре, к свету. Другими словами, окончательно проснуться к настоящей жизни. Ведь эта девочка, пережившая жестокое угнетение со стороны матери, изнасилование случайным попутчиком в поезде, смертельную болезнь и продажу в рабство, по замыслу Горького, вырастет и станет сестрой милосердия во время Русско-японской войны, будет много читать и полюбит литературу, займется самообразованием. Повесть должна была заканчиваться трогательной сценой возложения Зоей цветов на могилу писателей.

Горький не оставлял своего замысла еще несколько лет. В 1927 г. писатель рассказывал о нем гостившей в Сорренто А.И. Цветаевой. Вот как она записала его рассказ:

Девушка тринадцати лет, история с отчимом, дикое по фантастике бегство. Событие одно за другим, жизнь в роскоши <у> отечески ее полюбившего человека, его смерть, ее продают в рабство, в гарем. Еще и еще... Японская война, она — сестра милосердия. Кончается ее след непонятным возложением ею венка на могилу писателей на Волковом кладбище [Там же. С. 546–547].

Наконец, в 1929 г. писатель возобновил работу над повестью. 11 марта он сообщал Крючковой: «Я — работаю. Написал, пожалуй, половину 3-го тома (“Жизни Клима Самгина”. — *Н. П.*) и начал повесть “Сон”» [Там же. С. 266]. А за неделю до этого, 4 марта 1929 г., Горький обратился к издателю «Клинического архива Гениальности и Одаренности» Г.В. Сегалину с вопросами о «технике» сновидений — вопросами, напрямую связанными с начатой работой. Содержание этого письма свидетельствует о глубоком, даже научном интересе писателя к данной теме и о серьезности его отношения к поставленной перед собой задаче — «написать рассказ как сон».

...Если Вас интересует изучение сновидений, — спрашивал он Сегалина, — не можете ли Вы сообщить мне: сопровождаются ли предметы и люди в сновидениях тенями? Видите ли Вы людей в сновидениях нормально в 3-х измерениях или же, как в кино, в 2-х? Или же — иногда — в 4-х? (Случаи, когда человек проходит сквозь стену, погружается в камень, садясь на него, и т.д.)

Вопрос о генезисе или — м.б., точнее — «технике» сновидений меня давно интересует. Сам я вижу «сны» редко, но всегда какие-то «выдуманные», литературные, — я хочу сказать — как бы досочиненные мною уже в бодрственном состоянии. В моих сновидениях я никогда не вижу теней. Я опросил десятки людей: видят ли они? Определенных ответов не имею. Лично мне вопрос этот кажется очень серьезным, он как будто бы приоткрывает тропу в темную область игры нашего «подсознательного». Записал

немало своих сновидений, предпослав им описание, по возможности точное, всего пережитого в день до сна. Извините, что беспокою Вас. Да не покажется Вам это смешным. Мне кажется – значительным [1. Т. 18. С. 259].

Сохранилось несколько записанных Горьким снов, относящихся к началу 1920-х гг. (см.: [10. Т. 18. С. 417–420]). Интересно отметить, что писатель использовал отдельные сюжеты и образы этих сновидений в рассказах того времени «Карамора», «Рассказ об одном романе», «Голубая жизнь».

О продолжении работы над повестью «Сон» свидетельствует также одно из писем Горького И.А. Груздеву. 25 апреля 1929 г. он попросил Груздева разыскать и прислать ему хранящиеся в Публичной библиотеке либо в Пушкинском доме в Ленинграде письма к нему Юлии Кулигиной, которая являлась одним из прототипов главной героини этого произведения [1. Т. 19. С. 32]. Писем Кулигиной Груздев не нашел, а на его вопрос, кто она такая, Горький ответил: «Это была замечательная женщина... Проститутка с золотым сердцем. “С одиннадцатую нациями жила”, – говорила она. А на кладбище пришла, Тургеневу на могилу цветочек принесла» [10. Т. 18. С. 547].

В московском архиве писателя сохранились два письма Кулигиной Горькому 1910 г. В них она писала о своем детстве, проведенном среди воров и пьяниц, о развратной полубессознательной жизни, работе медицинской сестрой и духовном пробуждении, которое случилось с ней, когда ей было уже 26 лет. Кулигина признавалась в своей любви к литературе и спрашивала у Горького, какие книги ей читать для самообразования. Эти письма почти целиком опубликованы в Полном собрании сочинений писателя в качестве комментария к повести «Сон» [Там же. С. 547–549]. При их сопоставлении с текстом повести видно, что Горький не стремился к точному воспроизведению фактов из жизни этой женщины, и все же эти письма в какой-то степени помогают прояснить горьковский замысел.

В архиве Горького, кроме черновой рукописи «Сна», сохранилось более десяти кратких набросков к повести с отдельными зарисовками, фразами, репликами персонажей. Приведем несколько отрывков из них, чтобы показать, как мучительно и придирчиво писатель выбирал название для своего произведения:

["Мурка"]  
"Жизнь Веры"  
"Зоя?"  
"Жизнь Мурки" [11. Т. 4. С. 547].

Кстати, в этом первом наброске фигурирует в качестве возможной героини и Юлия. А в двух других имя Юлии Кулигиной даже вынесено в заглавие: «К Юлии Кулигиной»; «Жизнь Юлы» [Там же. С. 548].

Вероятно, закончить это произведение Горькому помешали напряженная работа над продолжением «Жизни Климата Самгина» и отнимавшее много времени и сил руководство несколькими советскими журналами и задуманными писателем грандиозными литературно-издательскими проектами.

Создавая повесть «Сон», Горький предельно усложнил условия своего творческого эксперимента. Во-первых, он решил «написать рассказ как сон», где реальность была бы неотличима от сновидения, иллюзии. Во-вторых, он поставил себе задачу показать эту реальность глазами наивной девочки, пропустить ее сквозь детское восприятие. Для этих целей Горький активно использовал весьма популярный в модернистской и авангардной прозе того времени прием остранения. Не называя знакомые предметы и явления их обычными именами, он описывал их как будто увиденные впервые, с помощью непривычных, неожиданных слов. Если в наиболее близких по способу повествования к этому произведению рассказах «Голубая жизнь» и «О тараканах» изображаемая жизнь подается как бы сквозь призму больного или спутанного сознания главных героев, то в повести «Сон» реальность, увиденная глазами наивного ребенка, кажется еще более иллюзорной, сказочной и напоминает чудесное сновидение.

## Литература

1. Горький М. Полное собрание сочинений. Письма: в 24 т. М.: Наука, 1997–2019.
2. Чуковский К. Две души М. Горького. Л.: Изд-во «А.Ф. Маркс», 1924.
3. Ходасевич В. Горький // Ходасевич В. Собр. соч.: в 4 т. Т. 4. М.: Сogласие, 1997. С. 151–182.
4. Берберова Н. Курсив мой: автобиография. М.: Сogласие, 1996. 734 с.
5. Быков Д.Л. Горький. М.: Молодая гвардия, 2016. 292 с.
6. Полонский В. Горький и культура модернизма // Максим Горький: российские идеологические контексты и итальянские реалии: сб. материалов конференции к 150-летию со дня рождения Максима Горького. Рим, 2020. С. 23–42.
7. Борисова Л.М., Белова Е.А. Авангардное в поэтике «Жизни Клима Самгина» // Русская речь. 2017. № 1. С. 33–38; № 2. С. 14–20.
8. Шкловский В. О теории прозы. М.: Сов. писатель, 1983. 385 с.
9. Личная библиотека А.М. Горького в Москве. Описание: в 2 кн. Кн. 1. М.: Наука, 1981. 412 с.
10. Горький М. Полное собрание сочинений. Художественные произведения: в 25 т. М.: Наука, 1968–1976.
11. Горький М. Полное собрание сочинений. Варианты к художественным произведениям: в 10 т. М.: Наука, 1974–1982.

## References

1. Gorky M. Polnoe sobranie sochinenii. Pis'ma: v 24 t. Moscow: Nauka, 1997–2019.
2. Chukovsky K. Dve dushi M. Gorkogo. Leningrad: Izd-vo "A.F. Marks", 1924.
3. Khodasevich V. Gorky // Khodasevich V. Sobr. soch.: v 4 t. T. 4. Moscow: Soglasie, 1997. S. 151–182.
4. Berberova N. Kursiv moi: avtobiografiia. Moscow: Soglasie, 1996. 734 s.
5. Bykov D.L. Gorky. Moscow: Molodaia gvardiia, 2016. 292 s.
6. Polonsky V. Gorky i kul'tura modernizma // Maxim Gorky: rossiiskie ideologicheskie konteksty i ital'ianskie realii: sb. materialov konferentsii k 150-letiiu so dnia rozhdeniia Maxima Gorkogo. Rome, 2020. S. 23–42.
7. Borisova L.M., Belova E.A. Avangardnoe v poetike "Zhizni Klima Samgina" // Russkaia rech'. 2017. No. 1. S. 33–38; No. 2. S. 14–20.
8. Shklovsky V. O teorii prozy. Moscow: Sov. Pisatel', 1983. 385 s.
9. Lichnaia biblioteka A.M. Gorkogo v Moskve. Opisaniie: v 2 kn. Kn. 1. Moscow: Nauka, 1981. 412 s.
10. Gorky M. Polnoe sobranie sochinenii. Khudozhestvennye proizvedeniia: v 25 t. Moscow: Nauka, 1968–1976.
11. Gorky M. Polnoe sobranie sochinenii. Varianty k khudozhestvennym proizvedeniiam: v 10 t. Moscow: Nauka, 1974–1982.



**Примочкина Наталья Николаевна,**  
доктор филологических наук,  
ведущий научный сотрудник  
Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН

**Primochkina Natalia N.,**  
Doctor of Philology,  
Leading Researcher  
Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences

e-mail: nprim47@yandex.ru

