

УДК 82.3

**Кудряшова А.А.**

(г. Москва)

МОТИВ СМЕРТИ МАТЕРИ КАК «ЗАВЕРШАЮЩЕЕ СОБЫТИЕ»  
АВТОБИОГРАФИЧЕСКОЙ ПРОЗЫ О ДЕТСТВЕ: Л.Н. ТОЛСТОЙ,  
Н.С. ЛЕСКОВ, М. ГОРЬКИЙ<sup>1</sup>

*Аннотация.* Статья раскрывает типологию «завершающего события» в структуре автобиографического текста. Универсальность идеализации образа матери и мотив ее смерти как завершение детства позволяет резко обозначить доминанты стиля. Мотив смерти матери выявляет стилистическое своеобразие и пафос художников, которые находят воплощение в приемах «словесной живописи»: портрете и иконописи. Реалистический портрет (Л.Н. Толстой) передает возвышенное отношение к смерти. Натуралистический портрет (М. Горький) десакрализует пафос величия смерти. Своеобразие стиля Н.С. Лескова реализуется в приемах иконописи.

*Ключевые слова:* автобиографическая проза, мотив, завершающее событие, индивидуальный стиль, пафос, портрет, икона.

**A. Kudryashova**

(Moscow)

THE MOTIF OF MOTHER'S DEATH AS «FINAL EVENT»  
OF AUTOBIOGRAPHICAL PROSE ABOUT CHILDHOOD:  
L.N. TOLSTOY, N.S. LESKOV, M. GORKI

*Abstract.* The article reveals the typology of «final event» in the structure of the autobiographical text. The universality of the way mother image being idealized and the use of her death motif as a sign denoting the end of childhood enable to stress the dominant idea of the author's style. The motif of mother's death reveals the artists' style singularity and pathos which are expressed in methods of "verbal painting": portrait and iconographic. The realistic portrait (L.N. Tolstoy) transmits romantic attitude to death. The naturalistic portrait (M. Gorkii) lessens the pathos of death grandeur. The singularity of N.S. Leskov's style is materialized in icon-painting techniques.

*Key words:* autobiographical prose, motif, final event, individual style, pathos, portrait, icon.

---

<sup>1</sup> Работа выполнена при поддержке Министерства образования и науки Российской Федерации, соглашение 14.В37.21.1003 «Взаимодействие литературы и живописи и конвергенция жанровых форм в истории русской культуры»

Широкий интерес исследователей к жанру автобиографической прозы определяется формами словесного выражения «автобиографичности», однако структурные компоненты автобиографического текста остаются до сих пор не изученными. Феномен «завершающего события»<sup>2</sup> в теории автобиографической прозы приобретает не только устойчивый сюжетно-композиционный характер, но и становится символическим выражением метаморфозы взросления автобиографического героя.

Предметом анализа данной статьи является автобиографическая проза Л.Н. Толстого («Детство»), Н.С. Лескова («Детские годы. Из воспоминаний Меркула Праотцева»), М. Горького («Детство»), где фокусом повествования становится трагедия смерти матери. Сюжетообразующий мотив смерти матери определяет структурно-семантическую нагруженность текста в «завершающем событии» детства и получает особое художественное воплощение в приемах «словесной живописи»: портрете и иконе.

Зримые образы выведены на уровень «поэтического бытия», когда «случайный материал текущей социальной действительности творческим усилием возводится в степень <...> бытия *sui generis* (от лат. *редкий, редкостный, уникальный*)» [10]. Идеализация образа матери семантически сближает авторский пафос Л.Н. Толстого и Н.С. Лескова, однако получает разное стилистическое воплощение. У Л.Н. Толстого мотив ангельского ассоциативно проигрывается, функционально сближаясь не только с поэтическим приёмом, но и формируя ключевой элемент в создании образа матери. Лейтмотив ангела инициируется образом-символом задетого образка ангела в «первичном событии» и далее получает драматургическое развитие в разных точках зрения. Так, бабушка говорит князю: «Вы знаете, какая это *ангельская доброта*», Мими называет татапа «*этот ангел*» (курсив наш. – А.К.). Такое нарочитое проигрывание разных точек зрения создаёт убедительное семантическое единство ангельского образа матери. В финале мотив смерти матери также соположен ангельскому уходу: «тихо, спокойно, точно *ангел небесный*» [9, с. 126]. Через четыре года, в 1858 г., в рассказе «Три смерти» Л.Н. Толстой использовал подобный стилистический приём при создании образа умирающей барыни.

Мотив ангельского в идеализации образа матери продолжается в прозе Н.С. Лескова. Отец называет Каролину «самым добрым ангелом

---

<sup>2</sup> Под «завершающим событием» мы понимаем устойчивый сюжетообразующий компонент автобиографической прозы, который символически раскрывает финал и завершение детства в мироощущении «автобиографического ребенка».

во всей вселенной» [7, с. 287]. Превосходную степень оценки образа получает и портретное изображение: «небесный образ», «священный лик с светлыми кудрями Сиавоне», «с глубокими глазами познавшего свет провидца». Обратим внимание на используемую лексику («небесный образ», «священный лик»), которая возводит портрет до степени иконы: «Вижу теперь перед собой этот *священный* для меня лик, с застенчивой скромностью запрещающий мне слагать ему мои *ничтожные* (курсив наш. – А.К.) хвалы». Подобное описание образа матери также заостряет драматургию её отношений с сыном, которые строятся на контрасте: лик матери / ничтожные хвалы сына, продолжая драматизировать сюжетную интригу их взаимоотношений. Пафос идеализации возвышенного образа матери, безусловно, сближает стиль Н.С. Лескова с С.Т. Аксаковым (невозможность описать даже словами), Л.Н. Толстым (неизменность идеала – имела «всегда одинаковую улыбку»). Однако у Н.С. Лескова ангельский образ матери сгущается фольклорным мотивом табу, которое отождествляется с богохульством. Мать запрещает отцу даже сравнивать её с ангелом, расценивая это как «лесть или заблуждение».

В прозе М. Горького изначально в развитии сюжета также звучит идеальная степень оценочного суждения, выделяя образ матери из всего окружающего мира: «Моя мать — самая сильная!» [2, с. 24]. Следующий фабульный эпизод порки переворачивает точку зрения автора-повествователя, снижая семантику от исключительной до заурядной: «Я запомнил: мать не сильная; *она, как все* (курсив наш. – А.К.), боится деда» [2, с. 28]. Обратим внимание на важный стилистический нюанс: идеализация образа матери у Толстого и Лескова акцентируется в этико-эстетическом ракурсе, для Горького же доминантным становится оппозиция силы / бессилия в образе матери. Классический конфликт отцов и детей получает в автобиографической прозе М. Горького трагическое воплощение в родовом конфликте деда и детей. Дальнейшее развитие сюжетной линии матери ярко иллюстрирует изменение внешнего и внутреннего её состояния («ходила непричесанная, в измятом платье», «все чаще сердилась» [2, с. 136]), что вызывает чувство обиды у сына и определяет его требование к идеальному образу матери: «Она всегда *должна быть* красивая, строгая, чисто одетая — *лучше всех!*», «мать *должна быть* справедлива, *больше всех* (курсив наш. – А.К.), как в сказках» [2, с. 136]. Обратим внимание: не реальный образ — «была», а «должна быть» драматизирует конфликт желаемого и действительного, заостряя его до предельной степени. Требование сына «лучше всех», «больше всех, как в сказках» только усиливает несбыточность его мечты.

Рассмотрим стилистические доминанты художников при раскрытии трагедии смерти матери. Приступая к анализу художественного воссоздания трагедии смерти, отметим ещё раз важность для нашего исследования замечания современного теоретика литературы В.И. Гусева о жанровой сути автобиографической прозы, в которой «есть паразитические отступления от биографического факта – преодоление его, возвышение над ним ради художественных целей. Классический пример – мать Иртеньева в “Детстве”» [3, с. 42].

Хронологическая последовательность повествования выявляет стилевую доминанту художника. Дневниковая фактографичность создаётся точной датировкой событий и становится точкой отсчёта начала трагедии: «Шестнадцатого апреля, почти шесть месяцев после описанного мною дня, отец вошёл к нам наверх, во время классов, и объявил, что нынче в ночь мы едем с ним в деревню». Так начинается глава XXV «Письмо», которая инициирует трагическую развязку сюжета повести «Детство» (сравним с подобным приемом в первом предложении повести «Детство»: «12 августа 18..., ровно в третий день после дня моего рождения, в который мне минуло десять лет...»). Особую роль в достоверности художественного воплощения трагедии смерти играет психологический анализ, который мы традиционно трактуем как доминанту индивидуального стиля Л.Н. Толстого. В лекциях по русской литературе В. Набоков выявляет первичность подобного метода Толстого: «Поток сознания, или внутренний монолог — способ изображения, изобретенный Толстым русским писателем, задолго до Джеймса Джойса» [8, с. 263]. Психологический анализ воплощается и в ракурсе рассмотрения объекта художником: Толстой «при всем своём упомянутом динамизме, смотрит более отстраненно и целостно» [3, с. 77]. Именно так и смотрит «автобиографический ребёнок» в герое Николеньке Иртеньеве, переживая и проживая в художественном пространстве автобиографического произведения смерть матери.

Психологический анализ получает особое выражение в приёмах «словесной живописи», актуализируя визуальное начало: «я стал смотреть» [9, с. 127]. Невозможность поверить в происходящее («глаза так заплаканы», «нервы так расстроены») определяет состояние героя — «ничего не мог разобрать» и сближает образы Николеньки и Пьера — «жизнеподателя», не желающего видеть вокруг себя смерть и разрушение. Однако в дальнейшем повествовании точка зрения Николеньки проходит диалектику от неприятия к осознанию смерти. Диалектика смерти находит максимальное выражение в объединении субъекта и объекта: «Я вздрогнул от ужаса, когда убедился, что это была она; но

отчего закрытые глаза так впали? отчего эта *страшная* бледность <...>? Отчего выражение всего лица так строго и холодно? отчего губы так бледны и склад их *так прекрасен, так величественен* и выражает *такое неземное спокойствие?* <...> (красная строка).

*Я смотрел и чувствовал*, что какая-то *непонятная, непреодолимая сила притягивает мои глаза к этому безжизненному лицу*» (курсив наш. — А.К.) [9, с. 127]. Обратим внимание на графически-композиционное решение автора — красная строка «смотрел и чувствовал» определяет не только начало нового познания смерти («чувствовал»), но и свидетельствует о художественном методе Л.Н. Толстого. По мнению П.М. Бицилли, художественная достоверность рождается на взаимосвязи зрительного («показывает») и чувственного познания в противовес рациональному в миросозерцании художника. Чувственное восприятие Толстого «заражает» читателя, «вместе с ним чувствуем и мы: он их не «объясняет» — он их просто *показывает*» (курсив наш. — А.К.) [1, с. 202]. Подобная зримость (визуальность) определяет доминанту художественного метода И.А. Бунина.

Трагический пафос смерти в стиле Л.Н. Толстого меняется на романтический в автобиографической прозе Н.С. Лескова. Фокусом «завершающего события» в повести «Детские годы. Из воспоминаний Меркула Праотцева» является последняя и мистическая встреча с матерью (в реальности художественного повествования она находится в Киеве). Романтический пафос получает многоуровневое проигрывание в автобиографическом тексте. Во-первых, конфликт желаемого и действительного драматизирует и финальную встречу героя с матерью. Нежелание Меркула возвращаться в «великолепно *скучающий* Киев, к моей *чинной и страдающей* матери, *невозмутимому, и тоже, кажется, страдающему* профессору Альтанскому и *несомненно страдающей, хотя и смеющейся* (курсив наш. — А.К.) Христе» [7, с. 435] раскрывает внутренний конфликт героя. Ассоциативная связь возвышенное — искусство — жизнь — служение противопоставляется «скучающему» Киеву с его обитателями, где отсутствие жизни замещается различными декорациями страдания.

Во-вторых, приёмы «словесной живописи» вписываются в романтический трафарет, усиливая семантику из ряда вон выходящего события: «луна светила в окно, обливая длинную анфиладу *огромных опустелых* палат *бледным дрожащим* (курсив наш. — А.К.) светом». Устойчивый для автобиографической прозы (А.И. Герцен, Л.Н. Толстой, С.Т. Аксаков, М. Горький, Б.К. Зайцев) мотив сна: «...я уснул глубоким и сладким сном, но ...вдруг совершенно неожиданно проснулся — точно

меня кто в бок толкнул» [7, с. 442] с дальнейшим пробуждением героя продолжает семантическую оппозицию сна/яви, реальности/ирреальности: «все действительное мне представлялось сном, и один сон был как будто действительностью» [7, с. 442]. Потеря реальности сближает ощущения героя с летаргией, получая визуальное воплощение: «усталый, пристальный взгляд» Меркула видит на стене изображение фигур, среди которых «была <...> мать». Сюжетообразующий мотив возвышенного в «первичном событии» получает выражение в топосе изображения объекта: герой видит мать «под высокою аркою» [7, с. 442].

Пристальное вглядывание сближает автобиографических героев Николеньку Иртеньева («я стал смотреть») и Меркула Праотцева («Чем я пристальнее в неё вглядывался, тем она становилась яснее: это была она, я теперь ясно видел её стройную фигуру, её небесные черты и эти её превосходные золотистые волосы» [7, с. 443]). Неизменяемость и вневременность образа матери получают особое выражение в статике и динамике «словесной картины»: идеал матери, данный в статичности её образа, нарочито контрастирует с динамичностью окружающей действительности («все казалось живым и движется, опять кроме *её* (курсив автора), кроме этой *святой* (курсив наш. — А.К.) для меня фигуры» [7, с. 443]). Подобный контраст (она/все) свидетельствует также об использовании приёмов иконописи. Современные исследователи указывают на соположение композиции повести Н.С. Лескова «Запечатлённый ангел» канонам написания иконы с деяниями. Как считает современный исследователь Г.Ю. Завгородняя, по аналогии с иконой клеймы отражают «определённую динамику, действие, но значимое постольку, поскольку «работает» на воссоздание центрального Образа на среднике иконы — Образа уже статичного и пребывающего *вне времени*» [4, с. 37; 5, с. 81; 6]. Оговоримся, что иконописное в повести «Детские годы» реализуется в ином ракурсе, чем в «Запечатлённом ангеле»: динамика событий сюжетной канвы контрастирует с вневременностью и статичностью образа матери, который и выражает суть идеи — запечатление её святости. Именно поэтому образ матери, её смерть в финале лишены какого-либо натурализма и конкретики в противоположность, например, М. Горькому, которому свойственно детализированное натуралистическое описание смерти родителей.

Натуралистичные портреты умирающей матери у М. Горького контрастируют с приёмами «словесной живописи» в автобиографическом методе Л.Н. Толстого и Н.С. Лескова. Внешняя ужасающая реальность смерти получает экспрессивное выражение в глазах матери: «Немая, высохшая мать едва передвигала ноги, глядя на всё *страшными* (кур-

сив наш. – А.К.) глазами» [2, с. 197]. Художественное воплощение метаморфозы умирания детально воссоздаётся и на уровне звукообраза. Безмолвие смерти реализуется в безмолвии Варвары: «онемела», «редко скажет слово кипящим голосом», «молча лежит».

Визуальное начало в осознании трагедии смерти у Л.Н. Толстого («я стал смотреть»), Н.С. Лескова («чем я пристальнее в неё вглядывался»), у М. Горького получает чувственное наполнение – «испуганно следя за нею». Детализированное воссоздание последнего дня жизни Варвары, казалось бы, на минуту фиксирует преобразование её образа: она говорит «более ясным и легким голосом»; «она улыбается и что-то новое светилось в её глазах»; «чистое сиреневое платье, красиво причёсанная, важная по-прежнему». Нарочитое слежение «автобиографического ребёнка» за умирающей матерью актуализирует его надежду на преобразование, появление смысла в реальности надвигающейся смерти, однако финал экспрессивно передаёт трагедию невозможности этого. Последний диалог матери и сына, её взгляд и действия передают это состояние: «жутко глядя на меня», «оттолкнула меня», «схватив за волосы», «с размаха несколько раз ударила меня». Мотив надежды отражён и в ярком штрихе финала: мать смотрит «в угол на иконы» и на сына, и опять разочарование – переведя «глаза на меня, пошевелила губами, словно *усмехнувшись* (курсив наш. – А.К.)» [2, с. 200].

Портрет умирающей Варвары сближается с художественным приёмом Л.Н. Толстого. Детальное воссоздание умирания матери получает графически-композиционное решение в красной строке, символизирующей начало новой жизни для сына: «По лицу её плыла тень, уходя в глубь лица, натягивая жёлтую кожу, заострив нос. Удивленно открывался рот, но дыхания не было слышно. (красная строка)

Неизмеримо долго стоял я с чашкой в руке у постели матери, глядя, как застывает, сереет её лицо» [2, с. 200].

Обратим внимание на важный стилистический момент: у Л.Н. Толстого мотив смерти определяет диалектику психологического анализа в образе Николеньки Иртеньева, переживающего личную трагедию смерти. У Н.С. Лескова личная трагедия героя Меркула Праотцева нивелируется. Психологический анализ не актуализирует личную трагедию Алёши Пешкова, о ней можно судить лишь опосредованно: через ощущение времени («неизмеримо долго <...> у постели матери») или в императиве Язева отца Алёше («Ну – буде, очнись-ка!>). Так пунктирно обозначается внутреннее состояние героя.

Итак, универсальность мотива смерти матери позволяет резче обозначить доминанты стиля каждого из художников. У Л.Н. Толсто-

го хронологическая последовательность, детализированное описание, психологический анализ, портрет умершей матери направлены на создание документальности и фактографичности повествования. Доминантой пафоса становится возвышенное отношение к величию смерти. У Н.С. Лескова, напротив, реалистические детали стираются, определяющее положение реализуется в романтической передаче впечатления. Трагедия смерти вписывается в романтическую атрибутику с мотивами предчувствия, игрой сна/яви, реального/ирреального. Приём иконописи актуализирует вневременность и святость образа матери в сюжетной коллизии.

Своеобразие трагедии смерти в стиле М. Горького определяет традицией русского натурализма, который отражает эстетическую оценку действительности в мировоззрении последней трети XIX в. Детализированное описание трагедии смерти с натуралистическими портретами лишает смерть её онтологического величия и противоположно пафосу Л.Н. Толстого и Н.С. Лескова.

#### Литература:

1. *Бицилли П.М.* Трагедия русской культуры: Исследования, статьи, рецензии / Сост., вступит. статья, коммент. М. Васильевой. – М.: Русский путь, 2000. – 827 с.
2. *Горький М.* Собр. соч в 30-ти т. – Т. XIII. – М.: Художественная литература, 1951. – 646 с.
3. *Гусев В.И.* Искусство прозы. Статьи о главном. – М., Изд-во Лит. института, 1999. – 158 с.
4. *Евдокимова О.В.* Принцип «живописности» в структуре произведений Н.С. Лескова (повесть «Запечатленный ангел») // Вопросы художественной структуры произведений русской классики. – Владимир, 1983. – С. 37–44.
5. *Завгородняя Г.Ю.* Стилизация и стиль в русской классической прозе. Монография. – М.: Литера, 2011. – 276 с.
6. *Лепяхин В.В.* «Василий Блаженный» русской словесности. Лесков: запечатленный Ангел души // Лепяхин В.В. Икона в русской художественной литературе. Икона и иконопочитание, иконопись и иконописцы. – М., 2002. – 736 с.
7. *Лесков Н.С.* Собр. соч. в 11-ти томах. – Т. V. – М.: Художественная литература, 1957. – 635 с.
8. *Набоков В.В.* Лекции по русской литературе: пер. с англ. Предисловие И. Толстого. – М.: Независимая газета, 1996. – 440 с.
9. *Толстой Л.Н.* Собр. соч. в 22 т. – Т. I. – М.: Художественная литература, 1978. – 575 с.
10. *Шпет Г.Г.* Эстетические фрагменты. Сочинения [Электронный ресурс] // Либрусек: [сайт]. URL: <http://lib.rus.ec/b/51064> (дата обращения: 06.05.13).