

Б.Г. БОБЫЛЕВ | **Изображение и выражение**  
Орел | **в повести М. Горького «Детство»\***

Статья посвящена филологическому анализу повести М. Горького «Детство», определению семантико-стилистических доминант текста данного произведения, особенностей эстетики слова писателя.

Ключевые слова: *выразительность; изобразительность; экспрессионизм; цветные эпитеты; фигурный слух; символ; хиазм; макроконтекст.*

**И**зобразительность и выразительность принадлежат к числу важнейших характеристик произведений искусства. Изображение обращено к внешнему, предметному миру, воспроизводя его с большей или меньшей степенью точности и конкретности. Выражение представляет собой своеобразную «проекцию» внутреннего мира художника на изображаемое им, заключая в себе оценку, отношение к воссоздаваемой в художественном произведении картине действительности. Максимально возможную степень изобразительности обладают живопись, скульптура, графика. В наиболее «чистом» своем виде выразительность представлена в музыке. Искусство слова занимает в этом ряду промежуточную позицию, в равной степени предоставляя возможности развития того и другого. Гибридный термин «слово-образ» включает в себе идею единства и взаимообратимости выражения и изображения в художественной речи. Изображение и выражение в слове-образе неотделимы друг от друга, однако, в зависимости от художественной конституции писателя, его индивидуального стиля и творческого метода, на первый план выступает или изобразительное, или выразительное начало поэтического языка.

Преобладание выражения над изображением становится характерным признаком искусства первых десятилетий XX в.: «В постоянной тяжбе между изобразительностью и выразительностью чаша весов склонялась к выразительности.

\* Полный текст статьи см. на сайте: [www.proza.ru/2016/02/13/1463](http://www.proza.ru/2016/02/13/1463)

*Бобылев Борис Геннадьевич, доктор пед. наук, кандидат филол. наук, профессор Орловского гос. ун-та им. И.С. Тургенева.  
E-mail: boris-bobylev@yandex.ru*

Вздыбленная и взбаламученная действительность вызвала острую эмоциональную реакцию, которая могла быть поначалу, без “дистанции времени”, только субъективной» [Лейдерман 2007: 18]. В наиболее резкой и крайней форме это представлено в экспрессионизме, для которого характерно не столько воспроизведение действительности, сколько выражение порождаемых этой действительностью эмоциональных переживаний автора – при помощи различных смещений, преувеличений и упрощений. Н.М. Лейдерман отмечает, что экспрессионистический вектор в русской литературе сформировался значительно раньше, чем появились произведения немецкой экспрессионистической поэзии. Осознание этого факта долгое время осложнялось тем, что русские писатели-экспрессионисты вступали в литературу под знаменем реалистического искусства. В первую очередь здесь следует назвать Л. Андреева, модернистская природа творчества которого некоторое время не осознавалась ни критиками, ни читателями. Явные черты экспрессионизма присутствуют и в творчестве А.М. Горького. Это касается не только его ранней прозы, но и произведений, созданных в зрелые годы. Одним из таких произведений является повесть «Детство» (1913–1914), где автобиографический жанр, традиционно ориентированный на преобладание изобразительного описания, воссоздание череды реальных событий и фактов, приобретает черты экспрессионистской драмы, насыщенной ослепительными гиперболизированными образами, являющей картины непримиримого противостояния жизни и смерти, исполненной «дикой поэзии и безнадёжного лиризма» (Андре Жид).

Покажем это на примере анализа некоторых ключевых фрагментов повести, наиболее наглядно и полно отражающих ее суровую красоту, экспрессию и пафос. Начнем с первого абзаца, который выступает в качестве одной из «сильных позиций» текста:

В полутемной тесной комнате, на полу, под окном, лежит мой отец, одетый в белое и необыкновенно длинный; пальцы его бо- сых ног странно растопырены, пальцы лако- вых рук, смиренно положенных на грудь, тоже кривые; его веселые глаза плотно прикрыты черными кружками медных монет, доброе лицо темно и пугает меня нехорошо оска- ленными зубами<sup>1</sup>.

Достоверность предстоящей перед нами картины призвана подчеркнуть ре- портажная интонация начала фразы и ки- нематографическая фокусировка ракурса наблюдения: общий план – крупный план – средний план. Наш взгляд скользит вслед за рассказчиком-наблюдателем вдоль длинного туловища отца, лежащего на полу, выхватывая, как при фотогра- фической вспышке, отдельные детали: *паль- цы... ног странно растопырены – паль- цы... рук... кривые – глаза... прикрыты... кружками... монет – лицо... темно...* Все заканчивается самой страшной деталью: *нехорошо оскаленными зубами*. Оскален- ные зубы – отягощенный сказочной сим- воликой образ. У Горького он выступает в тесной тематической связи с челюстями, губами, ртом<sup>2</sup>. Кроме того, зубы – это обнаженная часть скелета, которая вызывает

непосредственную ассоциацию со смер- тью. При всей внешней подчеркнутой изобразительности, нарочитой детально- сти картины, она заключает в себе огром- ный экспрессивный заряд, все ее постро- ение продиктовано задачами выражения. Присутствие авторской экспрессии выда- ет, прежде всего, тщательный подбор кон- трастных эпитетов: *белое – черными; лас- ковых, смиренно, доброе – кривые, темно, нехорошо оскаленными*.

Приведенный пример соотносится по своей функции, содержанию и языку с описанием смерти матери Алеши Пешко- ва в последней главе «Детства»:

Я зачерпнул из ведра чашкой, она, с тру- дом приподняв голову, отхлебнула немнож- ко и отвела руку мою холодной рукою, силь- но вздохнув. Потом взглянула в угол на ико- ны, перевела глаза на меня, пошевелила гу- бами, словно усмехнувшись, и медленно опустила на глаза длинные ресницы. Локти ее плотно прижались к бокам, а руки, слабо шевеля пальцами, ползли на грудь, подвига- ясь к горлу. По лицу ее пыла тень, уходя в глубь лица, натягивая желтую кожу, за- острив нос. Удивленно открывался рот, но дыхания не было слышно.

Неизмеримо долго стоял я с чашкой в руке у постели матери, глядя, как застывает, се- реет ее лицо.

Оба приведенных фрагмента играют ключевую композиционную и текстообра- зующую роль, обозначая временные гра- ницы повествования в «Детстве». И в том, и в другом случае предметом пристально- го наблюдения рассказчика становятся необратимые изменения живого при на- ступлении смерти. Только в первом опи- сании взгляд Алеши фиксирует изменения во внешности уже умершего отца по срав- нению с его обликом, запечатленным в памяти мальчика (*ласковые руки, веселые глаза, доброе лицо*). Во втором же приме- ре, как на замедленной съемке, перед нами разворачивается сам процесс этих измене- ний, переход «последней черты», отделя- ющей жизнь от смерти. Наряду с переда- чей зрительных впечатлений происходит также фиксация тактильных и слуховых ощущений (*холодные руки, дыхания не было слышно*). Взгляд рассказчика сна- чала останавливается на голове матери, при

<sup>1</sup> Здесь и далее цит. по изд.: Горький М. Собр. соч.: В 20 т. – М., 1951. – Т. 13. Повести 1913–1923.

<sup>2</sup> Ср. примеры из текста «Детства»: *Опустив нижнюю губу, верхнюю она подняла и смотрела на меня зелеными зубами...; Под правым ухом у него была глубокая трещина, красная, словно рот; из нее, как зубы, торчали синеватые кусочки...; Потом пришла маленькая старушка, горбатая, с огромным ртом до ушей; нижняя челюсть у нее тряслась, рот был открыт, как у рыбы, и в него через верхнюю губу заглядывал острый нос...Мне показалось, что это при- шла бабушкина смерть...; ...улица была похожа на челюсть, часть зубов от старости почернела, покривилась, часть их уже вывалилась и неуклю- же вставлены новые, не по челюсти больше... и др.*

этом сохраняется общий принцип описания – от общего к частному (*голова – глаза – губы – ресницы*), затем опускается к рукам и вновь, как бы спотыкаясь, толчками возвращается вверх (*локти – руки, пальцы – грудь*). В конце описания смена перспективы приобретает ритмичный характер: от общего плана мы переходим к планам отдельных деталей и вновь возвращаемся к общему плану (*лицо – кожа – нос – рот – лицо*).

Данный текст насыщен конкретными существительными и глаголами. Исключительную образную выразительность приобретают наречия, характеризующие действия (*сильно – медленно – слабо – удивленно*). Но в этом описании присутствуют всего три прилагательных (*холодные, длинные, желтую*), при полном отсутствии оценочных эпитетов, которыми насыщен начальный фрагмент повести. Вместе с тем данная картина обладает не меньшей экспрессивностью, чем описание смерти отца. По сути дела, в горьковском контексте существительные, обозначающие части тела матери, наряду с изобразительным, предметным значением приобретают выразительный смысл. Подчеркнутая отстраненность взгляда, отсутствие слов, передающих чувства мальчика, парадоксальным образом усиливают экспрессивный эффект, производя ошеломляющее впечатление.

Особого внимания заслуживает оборот: *По лицу ее плыла тень, уходя в глубь лица*. В данном случае мы имеем дело не только с приемом олицетворения. Тень становится выразительным символом наступающей смерти. Оборот *застывает, сереет лицо* завершает создаваемую словесную картину. Глаголы-оценки характеризуют одновременное изменение формы и цвета мертвеющего лица. Однако цветовая характеристика *сереет* наряду с изобразительным значением приобретает у Горького и выразительную коннотацию, особое «приращение смысла» (Б.А. Ларин), возникающее в результате контекстуальных семантических переключек. Слово *серый*, от которого образован отмеченный глагол, тематически соотносится со словами *тень, темный* (ср.: В

*полутемной комнате...; ...лицо темно; по лицу ее плыла тень*). Как и эти сочетания, эпитет выступает для активно не принимаемых автором качеств мира, связанных с процессами умирания, распада, выцветания. Весьма показательным в этом отношении является описание поведения дяди Якова во время его рассказа о причине смерти Цыганкы:

– Споткнулся он, – каким-то *серым* голосом рассказывал дядя Яков, вздрагивая и крутя головою. Он весь был *серый*, измятый, глаза у него *выцвели* и часто мигали.

В словосочетании *серым голосом* изобразительный компонент значения практически сводится на нет, целиком замещаясь ассоциативно-выразительной семантикой. В данном случае мы сталкиваемся с явлением экспрессионистской поэтики, которое А. Белый называет «цветным и фигурным слухом» [Белый 1996: 131]. В ряду характеристик: *серый – измятый – выцвели* – объединяющим смыслом выступает утрата, распад, исчезновение красоты и гармонии. Таким образом, цветовое изобразительное значение прилагательного здесь дополняется выразительным значением: *серый* выступает в роли символа омертвения, при этом символами с противоположной оценочной и идеологической окраской становятся слова с корнем *цвет*, передающие у Горького полноту, радость и разнообразие жизни.

Приведем еще несколько цитат:

I. До нее как будто спал я, спрятанный в *темноте*, но явилась она, разбудила, вывела на свет, связала всё вокруг меня в непрерывную нить, сплела всё в *разноцветное кружево* и сразу стала на всю жизнь другом, самым близким сердцу моему, самым понятным и дорогим человеком, – это ее бескорыстная любовь к миру обогатила меня, насытив крепкой силой для трудной жизни.

II. Но главное, что угнетало меня, – я видел, чувствовал, как тяжело матери жить в доме деда; она всё более хмурилась, смотрела на всех чужими глазами, она подолгу молча сидела у окна в сад и как-то *выцветала* вся.

III. Небо было видимо над селом очень редко: изо дня в день над крышами домов, над сугробами снега, послонными копо-

тью, висела другая крыша, *серая*, плоская, она притискивала воображение и ослепляла глаза своим *тоскливым одноцветом*.

Данные примеры, в которых наряду с прославлением радужного многоцветья жизни звучит, нарастая, мотив ее выцветания, ухода, исчезновения, пронизаны особым лиризмом и экспрессией. Предельно субъективированное повествование далеко выходит за рамки предметного и эпического изображения. Объективное начало в описании событий максимально ослаблено, их последовательность в ряде случаев на основании текста повести трудно уловить, они как бы предстают «вне времени», что характерно для лирики. Весьма активно используется Горьким такой прием поэтической речи, как звукопись. Ср.:

озорниково *розовые языки*; *гробообразным потолком*; *шелками шитых берегов Волги*; Перед *черным челом печи*; Дом наполняла *скудная тишина*, какой-то *шерстяной шорох*, хотелось, чтобы скорее пришла ночь; Он засмеялся *шелковым, ласковым смехом*...; И смеялась *густым, греющим смехом*, *играя мною*... и др.

В последних трех примерах мы имеем дело с образцами «фигурного слуха» Горького: звуки у него здесь характеризуются при помощи тактильных эпитетов: *шерстяной шорох*, *шелковый смех*, *густой, греющий смех*. Тем самым возникает «аккорд приемов» (В.Г. Админи), явление, отличающее прежде всего стихотворную речь. Особо надо отметить совершенно удивительное по своей звуковой инструментровке окончание первой главы повести:

В углу, в низенькой полуразрушенной пристройке, жарко горели дрова в печи, что-то кипело, булькало, и невидимый человек громко говорил странные слова: – Сандал – фуксин – купорос...

Ряд из трех существительных напоминает стихотворение Хлебникова. Здесь практически полностью отсутствует предметная изобразительность. В данном случае мы имеем дело со звуковым жестом, где звучание слов приобретает самодовлеющее значение, вызывая ассоциации и с магическими непонятными заклинани-

ями, и с грозным библейским «мене-теке-лупарсин»<sup>3</sup>, и с совершенно не нужной с точки зрения сюжета и создания реалистической картины происходящего словесной музыкой русских классиков – «сапожной рапсодией» (В. Набоков), завершающей первую главу «Мертвых душ», и исполненным щемящего очарования окончанием рассказа И.С. Тургенева «Певцы»:

«Антропка-а-а!» – все еще чудилось в воздухе, наполненном тенями ночи.

Лиризм повествования создается также при помощи ряда сложных предложений, отличающихся симметричностью построения и звучания и представляющих собой миниатюрные вставные «стихотворения в прозе»:

В комнате было очень светло, / в переднем углу, на столе, горели серебряные канделябры по пяти свеч, / между ними стояла любимая икона деда «Не рыдай мене, мати», / сверкал и таял в огнях жемчуг ризы, / лучисто горели малиновые алмадины на золоте венцов.

Шаркали по крыше тоскливые вьюги, / за дверью на чердаке гулял-гудел ветер, / похоронно пело в трубе, / дребезжали вьюшки, / днем каркали вороны, тихими ночами с поля доносился заунывный вой волков, – / под эту музыку и росло сердце.

В саду уже пробились светло-зеленые иглы молодой травы, / на яблонях набухли и лопались почки, / приятно позеленел мох на крыше домика Петровны, / всюду было много птиц, / веселый звон, свежий пахучий воздух приятно кружил голову.

В приведенных примерах на фоне бессоюзия<sup>4</sup> используется синтаксический параллелизм с инверсией сказуемого и подлежащего, обеспечивающей особую экспрессивность фразы (*горели канделябры – стояла икона – сверкал и таял жемчуг*

<sup>3</sup> Слова, начертанные на стене таинственной рукой во время пира вавилонского царя Валтасара незадолго до падения Вавилона от рук Дария Мидийского.

<sup>4</sup> Данная особенность отличает в целом язык автобиографической трилогии А.М. Горького, на это указывает, в частности, исследователь В.И. Кузнецов: «Характерным для синтаксиса трилогии является то, что в нем, в том числе и в авторской речи, в сложных предложениях распространены бессоюзные связи предложений [Кузнецов 1958: 197].»

*ризы – горели альмандины; шаркали вьюги – гулял-гудел ветер – дребезжали вьюшки – доносился вой; пробились иглы – набухли и лопались почки – позеленел мох).*

В ряде похожих по своей лирической окраске примерах сложных предложений Горький прибегает к чередованию прямого и обратного порядка расположения подлежащего и сказуемого, т.е. используется прием хиазма – перекрестного расположения параллельных членов в двух смежных предложениях одинаковой синтаксической формы:

I. Ветер стал тише!, где-то светит солнце, весь двор словно стеклянной пылью посыпан, на улице взвизгивают полозья саней, голубой дым вьется из труб дома, легкие тени скользят по снегу, тоже что-то рассказывает.

II. Ночь идет, и с нею льется в грудь нечто сильное, освежающее, как добрая ласка матери, тишина мягко гладит сердце теплой, мохнатой рукою, стирается в памяти все, что нужно забыть, вся едкая, мелкая пыль дня.

III. Невидимо высоко звенит жаворонок, и все цвета, звуки рососою просачиваются в грудь, вызывая спокойную радость, будя желание скорее встать, что-то делать и жить в дружбе со всем живым вокруг.

В отдельных случаях чередование инвертированного и прямого порядка расположения главных членов предложения в БСП у Горького приобретает прихотливый характер, придавая звучанию предложения особую изысканность и мелодичность:

На столе горела, оплывая и отражаясь в пустоте зеркала, сальная свеча, грязные тени ползали по полу, в углу перед образом теплилась лампада, ледяное окно серебрил лунный свет.

Да, так свежее и чище, перестали возиться темные грязные тени, на пол легли светло-голубые пятна, золотые искры загорелись на стеклах окна.

В начале первого из процитированных предложений мы имеем дело с двойным хиазмом (*горела свеча – тени ползали – теплилась лампада*), затем перекрестное расположение главных членов сменяется параллельным при инвертированном сказуемом (*теплилась лампада – серебрил*

*лунный свет*). Во втором же примере хиазм завершает БСП: предложение с прямым расположением подлежащего и сказуемого следует после двух параллельных инвертированных конструкций (*перестали возиться тени – легли пятна – искры загорелись*).

Отметим, что форсированное, подчеркнутое размывание жанровых границ выступает одним из отличительных признаков поэтики модернизма [Бобылев 2014: 48].

Как и в преобладающем большинстве произведений литературы модерна, эстетическая сторона изображения у Горького играет ведущую роль. Весьма характерным примером в этом отношении представляет описание умирающего Цыганка:

В кухне, среди пола, лежал Цыганок, вверх лицом; широкие полосы света из окон падали ему одна на голову, на грудь, другая – на ноги. Лоб его странно светился; брови высоко поднялись; косые глаза пристально смотрели в черный потолок; темные губы, вздрагивая, выпускали розовые пузыри; из углов губ, по щекам, на шею и на пол стекала кровь; она текла густыми ручьями из-под спины. Ноги Ивана неуклюже развалились, и видно было, что шаровары мокрые; они тяжело приклеились к половицам. Пол был чисто вымыт с дресвою. Он солнечно блестел. Ручьи крови пересекали полосы света и тянулись к порогу, очень яркие.

Цыганок не двигался, только пальцы рук, вытянутых вдоль тела, шевелились, царапаясь за пол, и блестели на солнце окрашенные ногти.

Приведенное описание отличается самостоятельной эстетической ценностью вне связи с социальным обличительным контекстом или моральными категориями. Картина эта одновременно ослепляет и завораживает, непреодолимо притягивая к себе взгляд наблюдателя.

Прекрасное и безобразное здесь слиты воедино: одно оборачивается изнанкой другого и наоборот. Бросаются в глаза чудовищные детали: *темные губы, вздрагивая, выпускали розовые пузыри; из углов губ, по щекам, на шею и на пол стекала кровь; Ноги Ивана неуклюже развалились, и видно было, что шарова-*

*ры мокрые; они тяжело приклеились к половицам.* Но при этом текст исполнен своеобразной красоты, насыщен светом и цветом: *широкие полосы света – лоб его странно светился – Пол... солнечно блестел – Ручьи крови пересекали полосы света и тянулись к порогу, очень яркие – блестели на солнце окрашенные ногти.*

Так же, как и в описаниях смерти отца и матери Алеши, здесь присутствует подчеркнутая детализация облика умирающего при полной отстраненности взгляда рассказчика, отсутствии каких-либо оценочных эпитетов: *лицо – голова – грудь – ноги – лоб – брови – глаза – губы – щеки – шея – спина – пальцы рук – ногти.* При разнонаправленном движении взгляда сохраняется общий принцип все большей детализации, суживания поля наблюдения, заканчивающегося ключевой деталью – *окрашенные ногти.* На страницах журнала «Русский язык в школе» уже отмечалась особая значимость данного выражения в контексте повести: «Деталь оказывается не просто изобразительной – она судит, обвиняет» [Маймин, Попова 1961: 27]. Безусловно, словосочетание *окрашенные ногти* у Горького обладает выразительной символичностью. Но смысл этого символа не сводится, на наш взгляд, к обличению дома Кашириных и социального слоя мещанства. Глубинный смысл символа – в передаче мотива неразрывного природного слияния жизни и смерти. Ногти, так же как и зубы, ассоциируются со злом, угрожающим жизни, отягощены древними архетипическими ассоциациями, кошмарами подсознания, фиксируемыми в мифах, сказках. Краска же в «Детстве» – это то, что неотделимо от жизни, ее цветения, радости и сияния.

Вдохновенным характером у Горького отличается и описание пожара в мастерской Кашириных. На страницы повести вырывается неудержимое буйство красок:

Внутри постройки с воем и треском взрывались зеленые, синие, красные вихри, пламя снопами выкидывалось на двор, на людей, толпившихся пред огромным костром...

Багрово светился снег, и стены построек дрожали, качались, как будто стремясь в

жаркий угол двора, где весело играл огонь, заливая красным широкие щели в стене мастерской, высываясь из них раскаленными кривыми гвоздями. По темным доскам сухой крыши, быстро опутывая ее, извивались золотые, красные ленты; среди них крикливо торчала и курилась дымом гончарная тонкая труба; тихий треск, шелковый шелест бился в стекла окна; огонь все разрастался; мастерская, изукрашенная им, становилась похожа на иконостас в церкви и непобедимо выманивала ближе к себе.

Разрушение описывается как праздник красоты. И дело здесь не в лишенном осмысленности восприятию маленького мальчика<sup>5</sup>. Писатель мало озабочен правдоподобием, созданием реалистического образа Алеши Пешкова, который нужен в ряде случаев только как носитель наблюдающего взгляда. Горький вообще любит пожары, описывая их страстно и восхищенно. Этой теме специально посвящены рассказ «Пожар» (1915) и очерк «Пожары» (1922), где разгул огненной стихии представляется как праздничное, веселое, красочное зрелище.

На первый взгляд, сравнение горящей мастерской с иконостасом в «Детстве» кажется неожиданным. Однако за этой образной параллелью стоит достаточно сложный комплекс ассоциаций, обусловленный «макроконтекстом» русского модернизма предреволюционных и пореволюционных лет. Вспомним: *Мы на горе всем буржуйам / Мировой пожар раздуем, / Мировой пожар в крови – / Господи, благослови!* (Б л о к).

Русский модернизм проникнут апокалиптическими настроениями: «Земля и все дела на ней сгорят» (2 Пет. 3:10). Цель революции – религиозная. Это – построение рая на земле. Но старый мир должен быть разрушен «до основания». Горький выступает как один из самых активных строителей «религии человека». Религиозная, церковная семантика для него является источником многообразных и изощренных стилистических ассоциаций.

<sup>5</sup> Ср.: «Наблюдая за пожаром, Алеша не видит в нем ничего страшного и трагического, и писатель рассказывает о пожаре, как о красивом зрелище – *игре огня*, которую наблюдал Алеша и раньше в мастерской деда» [Ильенко 1957: 216].

Текст «Детства» пронизан ими. Алеша строит себе убежище в саду. Место сооружения исполнено символизма. Это – яма, где зарезался извозчик дядя Петр, грабивший церкви. Данная тематическая связь косвенно обыгрывается в описании строительной деятельности мальчика:

Набрал много цветных стекол и осколков посуды, вмазал их глиной в щели между кирпичами – когда в яму смотрело солнце, все это радужно разгоралось, как в церкви.

Вместо золота и драгоценных камней церковного иконостаса являются цветные осколки стекла и посуды. В этом есть подспудная самоирония и игра с читателем. Присутствует и скрытый вызов: низ и верх меняются местами. Горнее место помещается в сорную яму, которая одновременно представляет собой и могилу церковного вора. Но, тем не менее, над всем разгорается радуга, которая в «Детстве» выступает символом жизни, добра и любви.

В 1912 г., незадолго до создания автобиографической повести, Горький пишет В.В. Розанову: «Любимая книга моя – книга Иова, всегда читаю ее с величайшим волнением, а особенно 40-ю главу, где Бог поучает человека, как ему быть богоравным и как спокойно встать рядом с Богом» [Басинский 2000: 506]. Пафос «Детства» во многом сродни пафосу книги Иова. Автобиографический герой Горького переживает череду утрат, смертей и оскорблений и, подобно библейскому страдальцу, как бы предьявляет счет Богу: «Где Твоя справедливость?». Однако крайний пессимизм здесь, если использовать выражение критика В. Львова-Рогачевского, сочетается с «последним восторгом» [Львов-Рогачевский 1914: 211],

экспрессия безобразного у Горького неотделима от взыскания красоты, цветения жизни, подспудного стремления к Идеалу совершенства, выраженному в словах: «...смертию смерть поправ и сущим во гробех живот даровав».

#### ЛИТЕРАТУРА

Басинский П.В. Максим Горький // Русская литература рубежа веков (1980-е – начало 1920-х годов). – М., 2000.

Белый А. Мастерство Гоголя. – М., 1996.

Бобылев Б.Г. Л. Андреев. «На реке» // РЯШ. – 2014. – № 12.

Быков В. Недочитанная книга // Дружба народов. – 1986. – № 2.

Горький М. Собр. соч.: В 30 т. – М., 1951. – Т. 13. Повести 1913–1923.

Кузнецов В.И. Из наблюдений над синтаксисом автобиографической трилогии А.М. Горького «Детство», «В людях», «Мои университеты» // Научный ежегодник Черновицкого государственного университета за 1957 год. – Черновцы, 1958.

Ильенко С.Г. Лексика повести М. Горького «Детство» // Изучение языка писателя. – Л., 1957.

Лейдерман Н.Л. Эстетические принципы экспрессионизма и его судьба в русской литературе // Филологический класс. – 2007. – № 18.

Львов-Рогачевский В. Две правды: книга о Леониде Андрееве. – СПб., 1914.

Маймин Е.А., Попова Э.В. Язык и стиль повести А.М. Горького «Детство» // РЯШ. – 1961. – № 3.

Цирулев А.Ф. Проблема автобиографизма в трилогии М. Горького «Детство», «В людях», «Мои университеты» // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. – 2010. – № 2–1.