

Министерство просвещения Российской Федерации  
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования  
«Красноярский государственный педагогический университет  
им. В. П. Астафьева»

Филологический факультет  
Кафедра современного русского языка и методики

**Мартемьянова Екатерина Андреевна**

**МАГИСТЕРСКАЯ ДИССЕРТАЦИЯ**

Тема: «М. Горький «Сказки об Италии»: принципы циклизации»

Направление: 44.04.01 – Педагогическое образование  
Магистерская программа: Русский язык и литература  
в поликультурной среде

**Допускаю к защите:**

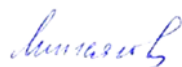
Заведующий кафедрой  
канд. филол. наук, доцент Бебриш Н.Н.

\_\_\_\_\_ «\_\_» \_\_\_\_\_ 2020г.

Руководитель магистерской программы  
докт. филол. наук, доцент Осетрова Е.В.

\_\_\_\_\_ «\_\_» \_\_\_\_\_ 2020 г.

Научный руководитель  
канд. филол. наук, доцент Липнягова С.Г.



\_\_\_\_\_ «\_\_» \_\_\_\_\_ 2020г.

Обучающийся  
Мартемьянова Е.А.

\_\_\_\_\_ «\_\_» \_\_\_\_\_ 2020 г.

Красноярск 2020

## РЕФЕРАТ

Реферируемая выпускная квалификационная работа содержит 101 страницу, теоретическую базу работы составили 70 источников (диссертации, статьи, учебные и методические пособия), оформленные в виде библиографического списка.

Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения, списка использованной литературы и приложения.

**Объектом** изучения в данной работе становятся поэтика цикла, в частности, принципы циклизации в «Сказках об Италии» Максима Горького; **предметом** исследования являются приемы и способы объединения сказок в цикл.

**Материал** исследования – цикл «Сказки об Италии» М. Горького.

**Цель** диссертации заключается в выявлении основных циклообразующих принципов «Сказок об Италии» Максима Горького.

### **Задачи:**

- на основе различных точек зрения на теорию эпического цикла обозначить рабочие определения понятий «цикл» и «циклизация»;
- выявить приёмы циклизации на уровне системы образов и повествовательной модели;
- выявить приёмы циклизации на семантико-композиционном уровне;
- разработать методические материалы для использования их на элективном курсе «Анализ эпического произведения».

В основе работы лежит структурно-семантический, структурно-композиционный **методы исследования** с элементами сравнительно-сопоставительного и историко-биографического методов.

### **Полученные результаты:**

1. Формы повествования и система образов как основа художественного единства цикла в «Сказках об Италии» представляют собой иерархическую систему. Высшая форма здесь автор-повествователь, чья позиция является определяющей. Распространен такой тип субъекта сознания как рассказчик (одновременно это и герой событий, и лицо, выполняющее функции повествователя). Рассказчик нужен писателю как новый взгляд на действительность, но изнутри того мира, который он изображает. Этим объясняется и введение народного сказителя в повествование.
2. Монтажный принцип проявляется в особой концентрированности материала, позволяющем говорить о наличии в цикле семантических центров (или ключевых единиц), которые обладают связями всех уровней. Монтажная организация придает единство, цельность циклической структуре. На основе изученных работ выделены семантические центры в цикле: природа и труд, этика, революция и социализм, мать.
3. Монтажная композиция обеспечивает наличие в цикле лейтмотивов, символических образов (солнце, море), ассоциативных связей и архетипов народной жизни (воды, неба, земли, матери и сына, города и храма).

**Практическая значимость** работы состоит в том, что результаты исследования могут быть применены в вузовском курсе истории русской литературы XX века, использованы учителями при изучении творчества М. Горького, при подготовке уроков внеклассного чтения.

**Апробацию** полученных научно-исследовательских результатов подтверждают 3 научные публикации:

1. Мартемьянова Е.А. Формы выражения авторского сознания в «Сказках об Италии» Максима Горького // Наука в современном мире. Сборник научных трудов по материалам XV Международной научно-

- практической конференции. [Электронный ресурс]. – Анапа: Изд-во «НИЦ ЭСП» в ЮФО, 2020. С. 55-59.
2. Мартемьянова Е.А. Типы повествования в «Сказках об Италии» Максима Горького // Молодой исследователь: вызовы и перспективы: сб. ст. по материалам CLXXXVIII Международной научно-практической конференции «Молодой исследователь: вызовы и перспективы». – № 41(188). – М., Изд. «Интернаука», 2020. С.13-17.
  3. Мартемьянова Е.А. Особенности композиции цикла «Сказки об Италии» Максима Горького // Сборник статей по материалам научно-практической конференции «I Воропановские чтения», Красноярск, 2020. (в печати)

## **ABSTRACT**

The reviewed final qualification work contains 101 pages, the theoretical basis of the work was made up of 70 sources (dissertations, articles, educational and methodological manuals), designed in the form of a bibliographic list.

The dissertation consists of an introduction, three chapters, a conclusion, a list of references and an appendix.

The object of study in this work is the poetics of the cycle, in particular, the principles of cyclization in Maxim Gorky's "Tales of Italy"; the subject of the study is the methods and methods of combining fairy tales into a cycle.

The material of the research is the cycle "Tales of Italy" by M. Gorky.

The purpose of the dissertation is to identify the main cycle-forming principles of Maxim Gorky's "Tales of Italy".

Tasks:

- on the basis of different points of view on the theory of the epic cycle, identify working definitions of the concepts of "cycle" and "cyclization»;
- identify cyclization techniques at the level of the image system

and narrative model;

- identify cyclization techniques at the semantic-compositional level;
- develop methodological materials for use in the elective course «Analysis of an epic work».

The work is based on structural-semantic, structural-compositional research methods with elements of comparative and historical-biographical methods.

Results obtained:

1. The forms of narration and the system of images as the basis of the artistic unity of the cycle in " Tales of Italy " are a hierarchical system. The highest form here is the author-narrator, whose position is decisive. A common type of subject of consciousness is the narrator (at the same time it is both the hero of events and the person performing the functions of the narrator). The narrator is needed by the writer as a new view of reality, but from within the world that he depicts. This explains the introduction of the folk storyteller into the narrative.

2. The assembly principle manifests itself in a special concentration of the material, which allows us to talk about the presence in the cycle of semantic centers (or key units) that have connections at all levels. The assembly organization gives unity and integrity to the cyclic structure. On the basis of the studied works, semantic centers in the cycle are identified: nature and labor, ethics, revolution and socialism, mother.

3. The installation composition ensures the presence in the cycle of leitmotives, symbolic images (sun, sea), associative connections and archetypes of folk life (water, sky, earth, mother and son, city and temple).

The practical significance of the work is that the results of the study can be applied in the university course of the history of Russian literature of the XX century, used by teachers in the study of the work of M. Gorky, in the preparation of extracurricular reading lessons.

The approbation of the obtained research results is confirmed by 3 scientific publications.



## СОДЕРЖАНИЕ

<b>ВВЕДЕНИЕ</b>	2
<b>Глава 1. ОСОБЕННОСТИ ПРОЗАИЧЕСКОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ЦИКЛА</b>	8
1.1. Определение прозаического цикла	8
1.2. Циклообразующие факторы	12
1.3. Выводы	15
<b>Глава 2. ДОМИНИРУЮЩИЕ ПРИЕМЫ ЦИКЛИЗАЦИИ В «СКАЗКАХ ОБ ИТАЛИИ» МАКСИМА ГОРЬКОГО</b>	16
2.1. Семантика названия	16
2.2. Формы повествования и система образов в «Сказках об Италии» М. Горького	18
2.2.1. Автор-повествователь	23
2.2.2. Рассказчик и его двойники	33
2.2.3. Стилизация	35
2.3. Особенности композиция «Сказок об Италии»	42
2.3.1. Семантический центр «Природа и труд»	46
2.3.2. Семантический центр «Мать»	52
2.3.3. Семантический центр «Этика»	57
2.3.4. Семантический центр «Революция и социализм»	63
2.4. Выводы	71
<b>Глава 3. МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ ПО ИЗУЧЕНИЮ ЦИКЛА «СКАЗКИ ОБ ИТАЛИИ» М. ГОРЬКОГО В ШКОЛЕ</b>	73
3.1. Элективный курс «Анализ эпического произведения»	73
3.2. Методические материалы к элективному курсу	77
<b>ЗАКЛЮЧЕНИЕ</b>	90
<b>СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ</b>	94
<b>ПРИЛОЖЕНИЕ</b>	101

## ВВЕДЕНИЕ

Максим Горький (1868 - 1936) – русский и советский писатель, прозаик, драматург. В 1906 году из-за туберкулеза Горький поселяется в Италии. Горькому, прожившему малое количество времени в Италии, поступил вопрос, будет ли он писать произведения об Италии. Писатель ответил: «У меня есть такое желание. Но прежде чем писать, я имею обыкновение долго наблюдать всё, что меня окружает. Только такое наблюдение дает мне правильные мысли. Писать ради того, чтобы писать, – этого я себе не представляю» [Васильева 2016: 265]. Горький сказал правду, ведь он считал, что перед тем, как начать писать о другой стране, необходимо тщательно изучить ее историю, народ, нравы и культуру. Соответственно, через несколько лет проживания в другой стране появились «Сказки об Италии», которые стали результатом наблюдений за итальянским народом и их характером.

Одним из актуальных направлений для исследований в последние десятилетия считается художественная циклизация. При этом понятие «цикл» будет пониматься как сверхжанровое произведение, воспринимающееся как единое целое у читателя на интуитивном уровне, у исследователя – при научном анализе.

А при помощи циклизации как процесса соединения самостоятельных произведений в одно художественное целое писатель может расширить свои возможности в изображении авторской картины мира [Нестерова].

Особенностью жанрового движения литературы 10-х годов XX века являются циклические образования. Процесс циклизации становится особенно активным именно в 10-е годы, когда стремление представить жизнь во всей совокупности, потребность осмыслить различные пласты бытия в целом приводили к новым видам объединения разных повествовательных форм [Потапова]. «Цикличность была характерной особенностью художественного мышления М. Горького, в котором каждое событие



оказывалось звеном в длинной цепи исторического процесса, каждый конфликт возникал в связи с драматической коллизией эпохи» [Бялик 1977: 264].

**Методологическую основу** исследования составляют работы, в которых рассматриваются понятия «цикл» и «циклизация», М. Н. Дарвина, О. Г. Егоровой, Л. Е. Ляпиной, И. В. Фоменко; работы, посвященные методологии анализа литературного текста, А. Б. Есина, Н. Д. Тмарченко, Б. В. Томашевского; монографии Л. Быковцевой, И. Хлебостроевой, К. Муратовой, посвященные итальянскому периоду жизни М. Горького; исследования о стиле, художественном своеобразии цикла Т. Бонами, И. Бочаровой, Г. Самвеляна.

Восприятие итальянских сказок как единого, целостного произведения, не распадающегося на отдельные, самостоятельные части, привело горьковедов к поиску каких-либо организующих начал, которые пронизывают каждую из сказок. По существу работы Г. Буровой и А. Волкова служат основой для постановки вопроса о художественном единстве «Сказок об Италии», а это одна из главных проблем цикла как такового. Следует подчеркнуть, что вопрос о цикле в исследованиях «Сказок об Италии» впрямую не поставлен. Именно поэтому изучение «Сказок об Италии» как циклического образования представляется **актуальным**.

Итак, **объектом** изучения в данной работе становятся поэтика цикла, в частности, принципы циклизации в «Сказках об Италии» Максима Горького; **предметом** исследования являются приемы и способы объединения сказок в цикл.

**Материал** исследования – цикл «Сказки об Италии» М. Горького.

Научная **новизна** работы заключается в том, чтобы исследовать «Сказки об Италии» М. Горького как цикл. При этом ставятся и решаются задачи, которые не были еще объектом специального анализа: исследуются формы повествования и монтажный характер композиции, выясняется их влияние на художественное единство цикла. В последнее время началась

переоценка творчества М. Горького: «Горьковская проблематика нуждается в новом уровне осмысления и освобождения от методологических «грехов», которые дают знать о себе и по сей день (социологические упрощения, недостаток внимания к неповторимо индивидуальным особенностям творчества писателя, «культовая» окраска, которую нередко приобретал естественный пиетет перед крупнейшим деятелем нашей литературы). Окончательный отход от представлений такого рода позволит точнее уяснить роль горьковского творчества в литературе его времени и место, занимаемое писателем в ней не над процессом, а внутри него» [Спиридонова 2004: 26].

**Цель диссертации** заключается в выявлении основных циклообразующих принципов «Сказок об Италии» Максима Горького.

Для реализации поставленной цели необходимо выполнить следующие **задачи:**

- на основе различных точек зрения на теорию эпического цикла обозначить рабочие определения понятий «цикл» и «циклизация»;
- выявить приёмы циклизации на уровне системы образов и повествовательной модели;
- выявить приёмы циклизации на семантико-композиционном уровне;
- разработать методические материалы для использования их на элективном курсе «Анализ эпического произведения».

**Методы** исследования: сравнительно-сопоставительный, структурно-семантический, структурно-композиционный, историко-биографический.

**Практическая значимость** работы состоит в том, что результаты исследования могут быть применены в вузовском курсе истории русской литературы XX века, использованы учителями при изучении творчества М. Горького, при подготовке уроков внеклассного чтения.

**Результаты** научно-исследовательской работы автора диссертации были доложены на нескольких научно-практических **конференциях:**

1. CLXXXVIII международная научно-практическая конференция «Молодой исследователь: вызовы и перспективы», Москва, 31 октября 2020 г.
2. XV Международная научно-практическая конференция: «Наука в современном мире», город-курорт Анапа, 7 ноября 2020 г.
3. Международная научно-практическая конференция «I Воропановские чтения», Красноярский государственный педагогический университет им. В.П. Астафьева, Красноярск, 13-14 ноября 2020 г.

**Апробацию** полученных научно-исследовательских результатов подтверждают 3 научные **публикации**:

4. Мартемьянова Е.А. Формы выражения авторского сознания в «Сказках об Италии» Максима Горького // Наука в современном мире. Сборник научных трудов по материалам XV Международной научно-практической конференции. [Электронный ресурс]. – Анапа: Изд-во «НИЦ ЭСП» в ЮФО, 2020. С. 55-59.
5. Мартемьянова Е.А. Типы повествования в «Сказках об Италии» Максима Горького // Молодой исследователь: вызовы и перспективы: сб. ст. по материалам CLXXXVIII Международной научно-практической конференции «Молодой исследователь: вызовы и перспективы». – № 41(188). – М., Изд. «Интернаука», 2020. С.13-17.
6. Мартемьянова Е.А. Особенности композиции цикла «Сказки об Италии» Максима Горького // Сборник статей по материалам научно-практической конференции «I Воропановские чтения», Красноярск, 2020. (в печати)

**Структура диссертационной работы** включает введение, 3 главы, заключение, список использованной литературы и приложение. В первой главе диссертации дается характеристика таким понятиям, как «цикл» и «циклизация». Вторая глава посвящена поиску и исследованию циклообразующих принципов в «Сказках об Италии» М. Горького. В

третьей главе представлен элективный курс с разработками, которые впоследствии могут применяться в преподавательской практике.

Список использованной литературы включает 70 публикаций, на которые автор диссертации ссылается на протяжении всей работы.

# ГЛАВА 1. ОСОБЕННОСТИ ПРОЗАИЧЕСКОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ЦИКЛА

## 1.1. Определение прозаического цикла

Циклы в литературе существуют с давних времен. Циклизация характерна для всех родов литературы, при всем том, что родовые свойства эпоса, лирики, драмы придают особую специфичность и соответствующим циклам. В связи с этим различают циклы эпические (прозаические), лирические, драматические. В целом циклизация рассматривается «как один из способов широкого эпического обобщения, который приводит при известных условиях к перемещению произведений, сведенных в единое целое, из одного жанрового ряда в другой» [Кузьмичев 1973: 132]. Именно в этом исследователи видят основной смысл общего для всех родов литературы процесса циклизации.

Появление циклов – одна из закономерностей историко-литературного процесса, обобщающий смысл которой истолковывается следующим образом: «Цикл – первая в данном историко-литературном периоде попытка найти всеобщую связь внутри тех отношений человека с миром, которые выступили на первый план и стали стержнем современной концепции личности» [Лейдерман 2019: 128]. Замечено, что циклы возникают в эпохи, которые являются «переходными», неустоявшимися, ведущим жанром таких периодов становится рассказ и его разновидности. Более того, отмечается, что появлению циклов, как правило, предшествует расцвет рассказовых форм, в которых находит наиболее адекватное воплощение новая, «неготовая, становящаяся действительность» [Лейдерман 2019: 129]. Функционирование циклов исследователи связывают с исторической эволюцией больших эпических форм, их видоизменением, причем циклы определяют многие жанровые процессы. Так, в частности, Н.Я. Берковский, А.С. Бушмин, Ю.В. Лебедев полагают, что «эпическое ядро»

созревает прежде всего в цикле. Развитие циклов связывают также с динамикой жанровой системы писателя. Ю.В. Лебедевым замечено, что редко кто из художников на пути к созданию романа миновал обращения к циклам. Именно поэтому циклы воспринимаются как «начальные опыты художественного синтеза современности» [Лебедев 1975: 19].

Механизм образования циклов до конца не прояснен, предполагается, что цикл – результат действия процессов интеграции, дифференциации, которые приобретают особую активность именно в переходные эпохи.

Термин прозаический (эпический) цикл не имеет достаточно четких устоявшихся определений, что в итоге приводит к произвольному употреблению. Циклами называют трилогии: «Хождение по мукам» А. Толстого, «Сагу о Форсайтах» Дж. Голсуорси и «Человеческую комедию» О. Бальзака, «Повести Белкина» А.С. Пушкина и «Петербургские повести» Н.В. Гоголя. Неоднотипность названных произведений не требует доказательств, однако в них действительно есть нечто общее, что позволило исследователям поставить их в один ряд. Этой общей чертой является многосоставность. Взаимосвязь и взаимозависимость частей в каждом из произведений проявляется по-разному, что в итоге свидетельствует о разной степени причастности произведений к циклам. Для произведений, составляющих группу так называемых «романных циклов» (диалогии, трилогии) и «эпических циклов» взаимосвязь частей проявляется на всех уровнях структуры, начиная с сюжетно-фабульного и кончая композиционным, самостоятельность каждой части весьма относительна. Обращаясь к анализу структуры данного типа произведений, А. В. Чичерин (вслед за М.М. Бахтиным) приходит к выводам следующего характера: «Для романа как жанра характерна законченность. В цикле романов типа «Человеческой комедии» нарушается эта замкнутость отдельно взятого романа. Этой разновидности романа свойственна незавершенность» [Чичерин 1968: 357].

В произведениях зависимость частей обнаружить труднее, и она совсем иного характера, чем в предыдущей группе произведений. Сцепление частей здесь не настолько органично и ненаруσιμο, как в «романных циклах», кроме того, каждая часть сюжетно и композиционно завершена. Вопрос о художественном единстве, цельности этих образований – одна из неразрешенных проблем, связанных с циклическими формами.

«Герой нашего времени» М.Ю. Лермонтова и «Что делать?» Н. Чернышевского – произведения, в которых самостоятельность частей условна, формальна. Исследователями доказана спаянность частей, приведших к романному единству. О цикличности применительно к данному типу произведений можно говорить лишь с точки зрения творческой истории, композиционных особенностей, идейного замысла. Процесс циклизации, безусловно, оказал влияние на структуру этих произведений, но к возникновению циклов он не привел. В связи с этим правомерно говорить об использовании принципа циклизации в организации повествования, что активно используется в практике современного литературоведческого анализа [Руденко 1984].

Данный пример – свидетельство очень широкого употребления термина «цикл». Распространенным является определение, согласно которому циклом называют «группу (ряд) произведений, объединяемых в художественное единство общностью содержательных элементов – темы, идеи, образов» [Книгин 2006: 376]. Отметим, что ряд содержательных элементов в разных исследованиях предлагается свой, к названным добавляют иногда жанр, стиль композицию, конфликт. Если следовать этому определению, то вся группа названных произведений попадает в разряд циклов, что в принципе не соответствует действительности.

Однако наряду с таким широким пониманием цикла существует и ряд определений другого характера, ограничивающих и конкретизирующих отбор материала и вскрывающих особенности организации частей-единиц: «Цикл – книга рассказов так соединенных между собой их автором, что

замысел целого, все глубже воспринимаемый на различных уровнях по ходу чтения, существенно меняет и читательское восприятие отдельно его части» [Ландор 1982: 86].

В определении обозначены существенные черты циклической формы: во-первых, названа единица циклического образования – рассказ (малая форма), во-вторых, определен характер связи между единицами (восприятие единицы носит многоплановый характер, определяемый контекстом образования), что очень важно.

Вопрос о месте цикла в ряду других жанровых образований является весьма существенным аспектом изучения явления циклизации в целом. Все многообразие мнений по данному вопросу сводится к двум основным точкам зрения. Сторонники первой точки зрения считают, что цикл – самостоятельное жанровое образование, тяготеющее к большой эпической форме [Долгополов; Бушмин, Фридендер]. Достаточно распространен взгляд на цикл как несамостоятельное образование. Формулировки, касающиеся второй точки зрения, отличаются противоречивостью, непоследовательностью суждений, но смысл их в конечном счете сводится именно к отрицанию статуса самостоятельности цикла. Приведем наиболее типичные из них: цикл – это «промежуточная жанровая форма» [Хализев 2000: 346], «сверхжанровое образование» [Дарвин 1988: 14], «стадия формирования большой эпической формы, несамостоятельная форма» [Руденко 1984: 182], «становящаяся, неготовая форма» [Ландор 1982: 75].

Выводы подобного характера – результат сопоставления цикла с жанрами, повести, являющимися более привычными, каноническими. Размышляя об этом, исследователи полагают, что цикл – неготовый жанр, временно замещающий роман в историко-литературном процессе, тяготеющий к романной полноте, но проигрывающий в художественном отношении в смысле концептуального охвата действительности и в плане цельности структуры.



### ***Виды циклов:***

- авторские (собранные, связанные) циклы, которые созданы самим автором-писателем;
- читательские (свободные, несобранные) циклы, созданные условно, в силу какой-либо тематической близости произведений.

Более цельными структурами являются авторские циклы. Циклы читательские менее системны, в связи с этим встает вопрос о границах этих структур, о выделении ключевых текстов, композиция как важный Циклообразующий фактор теряет свое первостепенное значение, на первый план выступают прежде всего тематические связи.

Таким образом, можно дать следующее определение понятию «цикл»: «Цикл — сверхжанровое единство нескольких самостоятельных произведений, объединенных общей темой, действующими лицами, общим повествователем, в особое целостное единство, где соединение самостоятельных частей (отдельных произведений) не носит «готового» вида (например, последовательности повествования), но присутствует как возможность, обостряющая читательское восприятие» [Белокурова 2005: 239].

## **1.2. Циклообразующие факторы**

Цикличность — это «особая художественная возможность: каждое произведение, входящее в цикл, может существовать как самостоятельная художественная единица, но, будучи извлеченной из него, теряет часть своей эстетической значимости; художественный смысл цикл не сводится только к совокупности смыслов отдельных произведений, его составляющих» [Егорова 2004: 5].

### ***Циклообразующие принципы:***

- монтажная композиция

Композиция цикла необычна, поэтому в ряде исследовательских работ говорится об обзорном принципе композиции, о монтажной структуре. Монтаж в целом основан на сопоставлениях, ассоциациях, межтекстовых отношениях, связях-скрепах, контексте – эти конструктивные начала отмечаются исследователями. Особо подчеркнем, что принцип монтажного освоения действительности и воплощение его в художественном материале – одна из особенностей литературы рубежа веков, при этом исследователи говорят о монтажной манере повествования, монтажном развитии темы и композиции [Соболевская 1977].

Монтаж предполагает наличие связей, которые держат структуру. Наличие этих видов связей предполагает выделение ключевых текстов в цикле, которые насыщены лейтмотивами всех уровней. Ключевые тексты связаны со всеми компонентами, именно поэтому они многозначны. Тексты неосновные, периферийные, по терминологии Хаева, связаны между собой в порядке следования друг за другом, как правило, эти связи ослаблены, не выявлены, отодвинуты вглубь. Главным же является связь этих компонентов с центральными (ключевыми) текстами, именно на них они и работают [Хаев 1980: 57]. Не случайно исследователи, характеризуя цикл, говорят о том, что цикл – произведение, «выходящее толчками, квантами» [Щеглов 1965: 44]. «Квантами» и будут ключевые компоненты цикла. Именно благодаря наличию этих двусторонних связей, исследователи, обращаясь к циклическим образованиям, приходят к выводам о наличии в цикле сквозного сюжета, сквозных образов-символов. Однако отсчет в данном случае следует вести именно от специфики выражения этих двух типов связей, обусловленных природой цикла.

- форма повествования

Важным циклообразующим фактором для цикла называют общую атмосферу произведения, создаваемую особым подходом писателя к действительности, определенным углом зрения, причем отмечается, что цикл активно выражает авторскую точку зрения на мир, более того, в цикле

выдвинуты на первый план актуальные аспекты авторской позиции. Именно поэтому и в связи с этим имеет смысл говорить о субъектной организации повествования, которая и является, как отмечает целый ряд исследователей, источником единства [Эйхенбаум; Гуковский; Корман].

- система образов, символов и мотивов

Если говорить о таком циклообразующем факторе, как мотив, то «на уровне организации повествования единство цикла обусловлено спецификой функционирования системы мотивов. Специфика состоит в том, что разные мотивы разных текстов-эпизодов семантически тождественны. Их взаимодействие позволяет читателю соотносить тексты-эпизоды по ассоциации» [Аникст 1956: 36].

- сюжет

Сюжет в цикле можно рассматривать условно. «Сюжет в цикле может реализовываться как за счет элементов причинно-следственного повествования в цикле, так и за счет взаимодействия отдельных эпизодов (ассоциативные связи). Функции отдельного эпизода в общем сюжете за счет элементов причинно-следственного повествования определяются преобладанием в данном эпизоде тех или иных мотивов, о чем говорилось выше» [Аникст 1956: 41].

Проблему художественного единства цикла нельзя считать до конца решенной, многие исследователи данной проблемы полагают, что основными признаками художественного единства цикла следует признать тематическую однородность компонентов цикла, общий конфликт.

«Авторский прозаический цикл различается не только по наличию авторского заглавия, композиции и составу. Данные признаки могут характеризовать также иные варианты циклизации. Авторский прозаический цикл выглядит как система особым образом организованных относительно друг друга элементов. Единство структуры обеспечивается связями на уровне изображения картины мира и выражения точки зрения, на уровне сюжета, композиции, системы персонажей, повествования. Таким образом, авторский

прозаический цикл функционирует не как группа текстов, а как один единый текст» [Краснов 1997: 141].

Можно выделить, что яркими циклообразующими факторами можно назвать: повествование, монтажную композицию, осуществляющую ассоциативную связь между всеми произведениями цикла, единство проблематики, образ автора, система мотивов и образов, конфликт. Важно отметить, что цикл взаимосвязан семантически: всё «основывается на возвращении значений, повторении сходных мотивов и смыслов» [Егорова 2004: 6], замысел автора будет раскрываться постепенно на всех уровнях по ходу чтения.

### **1.3. Выводы**

«Цикл — сверхжанровое единство нескольких самостоятельных произведений, объединенных общей темой, действующими лицами, общим повествователем, в особое целостное единство, где соединение самостоятельных частей (отдельных произведений) не носит «готового» вида (например, последовательности повествования), но присутствует как возможность, обостряющая читательское восприятие» [Белокурова 2005: 239].

Циклообразующими факторами можно назвать: повествование, монтажную композицию, осуществляющую ассоциативную связь между всеми произведениями цикла, единство проблематики, единый образ автора, система мотивов и образов, конфликт. Важно отметить, что цикл взаимосвязан семантически: всё «основывается на возвращении значений, повторении сходных мотивов и смыслов» [Егорова 2004: 6], замысел автора будет раскрываться постепенно на всех уровнях по ходу чтения.

## ГЛАВА 2. ПРИНЦИПЫ ЦИКЛИЗАЦИИ В «СКАЗКАХ ОБ ИТАЛИИ» МАКСИМА ГОРЬКОГО

### 2.1. Семантика названия

«Сказки об Италии» М. Горького – философский цикл, тяготеющий к метафорическому осмыслению действительности, с нотками идеологического пафоса. В.А. Келдыш замечает, что «Горький идеологичен. Это неотъемлемое свойство его художественного мира». Циклу предпослано предисловие, подготавливающее читателя к восприятию произведения. Известно, что предисловия создавались писателем крайне редко, поэтому сам факт появления очень важен.

Название, предисловие и эпиграф составляют некое единство, формирующее первое, предварительное восприятие произведения, помогая проникнуть в специфику авторского замысла.

Совершенно очевидно, что название цикла и эпиграф («Нет сказок лучше тех, которые создает сама жизнь» Г. Х. Андерсен) выражают две разные точки зрения на понимание произведения, приковывая наше внимание к двум противоположным понятиям: сказка – жизнь. [Аникин 1985]. Название создает сказочную атмосферу, а эпиграф ее разрушает. Видимо, писатель сам почувствовал некоторую противоречивость, и предисловие было призвано разрешить возникшее противоречие между названием и эпиграфом. Предисловие – небольшое по объему, но чрезвычайно важное, приведем его: «В сущности своей это не сказки, то есть не игра фантазии человека, которого слишком утомила, измаяла суровая действительность или тяжелая скука жизни, который, утешая сам себя и ближних силой своего воображения, создает другую жизнь, более яркую, праздничную, более милую и ласковую или даже хотя бы и более страшную; эти сказки не «выдумка» писателя, в которых скрыто поучение или притаилась резкая правда, как в чудесных, умных сказках знаменитого

Вольтера, Лабулэ, Салтыкова-Щедрина и других писателей. Цикл сказок – это картинки действительной жизни, как она показалась в Италии: автор назвал эти картинки «сказками» только потому, что и природа, и нравы ее людей и вся жизнь их мало похожи на русскую жизнь и русскому простому человеку действительно могут показаться сказками. Возможно, что автор несколько приукрасил итальянцев, но природа их страны так хороша, что и люди её невольно кажутся, может чем они есть на самом деле. Но и вообще немножко приукрасить человека не велик грех» (5).

Горьковское предисловие – это жанровая характеристика, ключ к прочтению произведения. Для данного предисловия важны следующие моменты:

- М. Горький стремился определить своеобразие «Сказок», отличие их от сколько-нибудь похожих явлений, указанных уже в самом названии. Речь идет о фольклорных и литературных сказках. В литературных сказках важна установка на дидактичность, притчеобразность. К литературным сказкам художник относит сказки Вольтера, Лабулэ, Салтыкова-Щедрина [Липовецкий 1992]. Основным структурообразующим элементом фольклорных сказок М. Горьким признается фантастика, воображение, вымысел [Пропп 1976]. Видимо, «Сказки об Италии» не относятся ни к фольклорным, ни к литературным сказкам. «Сказки об Италии» могут называться сказками весьма условно, это нечто третье, которому соответствует лишь одно авторское обозначение – «картинки действительной жизни». Именно в связи с этим Горький и настаивает на условном употреблении термина «сказка».
- Писатель говорит о «Сказках об Италии» как о произведении с очень четкой структурой, произведении цельном, в центре которого быт и нравы простых людей Италии и понимание этой жизни автором. Этот последний момент важен, он подчеркнут в

предисловии. М. Горький фактически призывает к контекстному, вдумчивому прочтению «Сказок об Италии», к восприятию их как сложного явления.

- М. Горький проясняет и свою эстетическую позицию. Писатель по-прежнему остается верным поискам и «собираению человека с Солнцем в крови», поэтому главным эстетическим принципом провозглашается «украшение человека».
- Писателю важно выявить адресата, тот круг читателей, для которых создавалось произведение. Цикл создавался с установкой на русского читателя («русский простой человек»), с русским подтекстом, что тоже важно [Васильева 2016].

Таков комплекс установок, который нашел концентрированное выражение в авторском предисловии.

«При создании идеализированного образа Италии Горький заострял внимание на те черты народного сознания, которые он желал бы видеть в русском народе: коллективизм, товарищескую взаимопомощь, трудовой энтузиазм, человеческую отзывчивость, уважение к собственной истории» [Спиридонова 2019: 56].

## **2.2. Формы повествования и система образов в «Сказках об Италии» М. Горького**

На необходимость изучения проблем повествования указывали сами в частности, М. Горький писал следующее в редакцию «Литературной учебны»: «Отношение автора к теме и характер разработки ее – вот главное, на что следует обращать внимание» [Горький 1964: 45]. «Отношение автора к теме» в современном литературоведении соответствует понятию «образ автора».

Высказывания М. Горького по интересующей нас проблеме мы находим в письмах и публицистических статьях, которые говорят о том,

писатель более чем внимательно относился к проблемам повествования. Из терминов, относящихся к проблеме повествования, М. Горький активно использует термин «автор», причем употребляет его в самых разных значениях. Термины «повествователь», «рассказчик» М. Горьким впрямую не используются, но содержание этих понятий входит в многозначный термин «автор». Нас прежде всего интересует употребление данного термина не в привычном для нас понимании (автор биографический, творец, реальный человек), а в тех значениях, которые связаны с повествовательным уровнем.

В письме к Д.Я. Айзману от 1904 г. М. Горький, касаясь недостатков повести, пишет: «Часть спора изложите не диалогом, а непосредственно от автора – «она говорила ему». Термин «автор» М. Горький использует в значении «повествователь». Эта же мысль проводится Горьким в другом письме Д. Айзману в 1907 году: «Вашу повесть портит этот Пасхалов, затем автор, он пишет длинно, расплывчато, слишком много места отводит внешнему ужасу» [Горький 1964: 56].

В ряде писем М. Горький говорит и о своеобразном типе повествования, ведущемся от 1 лица. В письме к И.Ф. Жиге М. Горький дает следующий совет: «Авторы напрасно ведут очерки от 1 лица, занимая слишком много места, «я» не оживляет рассказа, но увеличивает количество строк» [Горький 1964: 57]. Более глубокие суждения данному поводу содержатся в письме, адресованном Л. А. Аргутинской: «К достоинствам Вашей работы относится и то, что Вы пишете от первого лица, но Ваше Я не очень вылезает на первый план, Я - тоже герой, но - в меру» [Горький 1964: 57].

Здесь важно то, что М. Горький впрямую подходит к вопросу о персонифицированном повествовании, которое характеризуется введением в текст рассказчика. Рассказчик одновременно выполняет функции рассказывающего лица и является героем, персонажем. «Я» – это и герой, и рассказчик, по М. Горькому.



В письмах и статьях писателя содержится ряд суждений, которые проясняют позицию М. Горького в отношении целого ряда проблем, связанных с повествованием. Таковыми являются проблемы субъективного и объективного повествования, хронотопа, структуры повествования. В разные периоды творчества писателя каждая из этих проблем находит своеобразное решение. Уже для раннего творчества М. Горького характерно обращение к проблеме субъективного повествования.

В ряде писем этого периода М. Горький развивает мысль о том, что к объективному повествованию в идеале должен стремиться каждый писатель.

В письме к С. Скитальцу в 1909 году М. Горький пишет: «Вы совершенно не умеете отличить Ваше личное, субъективное, только для Вас значительное, от общезначимого, интересного и ценного для всех людей» [Горький 1964: 60]. Эта же мысль повторяется М. Горьким и в письме к Л.А. Никифоровой: «Обратите вашу повесть в ряд сцен, совершенно изгнав из нее саму себя, автора, с Вашими симпатиями, антипатиями, с Вашими «Я», не смешивайте важное, общезначимое с узко Вашим – субъективным» [Горький 1964: 60].

М. Горький считает, что объективное начало несет в себе именно повествователь (М. Горький называет его термином «автор»).

Позиция, которую должен занимать повествователь, это позиция свидетеля и судьи одновременно. Размышляя далее о структуре повествования, М. Горький приходит к выводу о необходимости разграничения линий повествователя и героев. О нарушении этого важного принципа М. Горький говорит в письме к П.Н. Сурожскому в 1913 году, анализируя произведения последнего: «Кроткий и пассивный Саша не может так охарактеризовать жизнь: «У жизни хищные зубы и звериный лик», – это слова от автора, это не психика последнего. Не навязывайте себя герою» [Горький 1964: 63].

М. Горький считает, что объективное начало воплощает в произведении повествователь, и что необходимо разграничивать и не путать

точки зрения повествователь и героя, не навязывая взгляды одного другому. Писатель утверждал: «В рассказе нужно придерживаться взглядов героев. Если Вы начините его своими взглядами, то получится не герой, а Вы» [Горький 1964: 65].

Позиция повествователя должна быть четка и определена. В статье «Как я пишу» М. Горький пишет: «Ставил себя в позицию свидетеля событий, избегая выдвигаться как сила действующая, дабы не мешать себе самому, рассказчику о жизни» [Горький 1964: 67].

Позднее, в письме к В.С. Гроссману в 1932 году, отмечая главные недостатки его повести «Глюкауф», Горький утверждает, что позиция повествователя в произведении должна отличаться от позиции героя, равенство этих уровней исключается. Это новый поворот в системе взглядов М. Горького на повествователя: «В повести «Глюкауф» материал владеет автором, а не автор материалом. Автор рассматривает факты, стоя на одной плоскости с ними, конечно, это тоже позиция» [Горький 1964: 68].

Развивая идею объективного повествования, М. Горький размышляет и о субъективном начале, отмечая определенные недостатки и достоинства этого типа повествования. Горький полагает, что субъективным повествованием является повествование от «Я».

Размышляя об объективном и субъективном повествовании (от «Я» и от «автора», по М. Горькому), писатель приходит к мысли о появлении разных «ликков автора», явления необычного, позднее В. Виноградов назовет его «своеобразным артистизмом автора» [Виноградов 1980: 149].

В письме к А.С. Щербакову в 1935 году, в котором речь идет о книге Макарова «Миша Курбатов» Горький пишет: «Автор не дурак, но выдает себя за такового» [Горький 1964: 70]. Именно «выдавание себя» за кого-то – это и есть художественный прием, который использует писатель, создавая сказы и стилизации.

Во взглядах М. Горького этого периода интересно и то, что он интуитивно предполагает существование в произведении пространственно-

временных отношения. В письме к И.П. Шухову Горький, анализируя произведения последнего, замечает, цитируя строчку из его рассказа: «Полыхали заревом глаза озер...» – ведь это возможно видеть только с огромной высоты» [Горький 1964: 70].

Такова характеристика взглядов М. Горького относительно ряда проблем, касающихся вопросов повествования в целом. Вопрос об особенностях повествования, тем более о роли и значении форм повествования в «Сказках об Италии» не был объектом пристального внимания горьковедов. Лишь в работе А. Волкова встречаются отдельные размышления на этот счет. Горьковед отмечает, что в цикле «в разных сочетаниях слышатся два голоса – голос самого писателя и голос рассказчика. Описания природы, рассказы о фактах, явлениях, событиях очень часто идут от автора». Исследователь не прибегает к конкретному анализу всей повествовательной палитры цикла. Это в большей степени общие размышления, но и они важны в плане постановки проблемы. Специфика повествования А. Волкову видится в том, что «нигде, ни в одной сказке писатель не становится в позу рассказчика, не выдвигает себя на первый план. Нигде не создается впечатления о рассказе от авторского лица, как от первого, хотя рассказ ведет чаще всего сам автор» [Волков 1969: 280]. Горьковед выделяет «способы рассказывания», которые использует писатель. Это новеллы, где «вообще нет рассказчика» (1, 2, 3 сказки) и сказки, где Горький присоединяет свой голос к голосу рассказчика (4 сказка). Важно, что исследователь обращается к вопросам типологии повествования.

«Сказки об Италии» – цикл, состоящий из разнохарактерных сказок, не связанных общностью действующих лиц, единой фигурой рассказчика, повторяющимися сюжетными линиями. И тем не менее цикл внутренне един. Основу этого единства составляет прежде всего опора на народные представления о нормах жизни. В субъектной организации эта идейная установка реализуется введением рассказчиков, которые повествуют о жизни своих сограждан, оценивая ее. Однако М. Горькому важно не только

запечатлеть какие-либо события, сколько увидеть перемены, рассмотреть то новое, что появляется в жизни. Этим объясняется введение в субъектную сферу автора-повествователя (термин В. Виноградова), угол зрения которого является определяющим в каждой сказке и во всем цикле в целом.

### 2.2.1. Автор-повествователь

Жанровая специфика цикла определяется своеобразием субъектной организации.

Главной особенностью «Сказок об Италии» с точки зрения проблемы «образа автора» является то, что здесь налицо целая галерея рассказчиков. Ведущей фигурой среди них является **автор-повествователь**.

Необъективизированный (неперсонифицированный) автор-повествователь сообщает себе никаких биографических сведений. Он не участник изображаемых событий, и тем не менее автор-повествователь имеет множество конкретных примет. Это достаточно определенная фигура в любой сказке и в цикле в целом.

Прежде всего, можно говорить о значительной активности автора-повествователя по отношению к разворачивающимся в сказках событиям. Формы проявления активности многообразны:

1. Автора-повествователя можно рассматривать как «лицо», узнавшее о событиях, изображенных в сказке, из какого-то определенного источника, слушающего изложение этих событий и сопоставляющего их с тем, что происходит на его глазах и в чем он принимает участие. Такую позицию автор-повествователь занимает, например, в 8 сказке, рассказывающей о трагической любви девушки-католички и социалиста. Автор-повествователь начинает повествование в этой сказке, мы ощущаем его движение в пространстве и даже отчасти во времени.

«Весна. Солнце. Праздничная веселая толпа»<sup>1</sup>. Автор-повествователь стремительно меняет наблюдения за всем происходящим: он оказывается то над «людским морем», над городом, то как бы смешивается с толпой и вместе с ней устремляется вперед туда, куда всех манит музыка: «Бледно-зеленая листва деревьев еще не распустилась, свернута в пышные комки и жадно пьет теплые лучи солнца. Вдали играет музыка, манит к себе» (32). Далее автор-повествователь стремительно движется к будущему: «Впечатление такое, точно люди пережили свои несчастья, вчерашний день был последним днем тяжелой, всем надоевшей жизни, а сегодня все проснулись ясными, как дети, с твердой, верою в себя – в непобедимость своей воли» (32).

Во время движения в перспективу автор-повествователь слушает драматическую историю любви социалиста и католички.

История трагической любви несколько замедляет автора-повествователя, даже отесняет его с первого на последний план, но тем активнее оказывается автор-повествователь в финале. Еще более энергично, чем во вступительной части сказки, автор-повествователь передвигается из позиции над толпой к слиянию с ней, из обстановки весеннего южного дня в завтра, к будущему: «Льет под солнцем живая, празднично пестрая река людей, веселый шум сопровождает ее течение, дети кричат и смеются; не всем, конечно, легко и радостно, наверное, много сердец туго сжаты темной скорбью, много умов истерзано противоречиями, но все мы идем к свободе, к свободе!» (38).

Такую позицию автор-повествователь занимает в 8, 10, 15 сказках.

2. В других сказках автор-повествователь занимает позицию активного наблюдателя, который оценивает события, совершающиеся на глазах, и делает определенные выводы, касающиеся и наблюдаемого, и жизни в целом.

---

<sup>1</sup> Горький М. Полное собрание сочинений. Сочинения: в 25 т. Т. 12. М.: Наука, 1968. С. 32. Далее ссылки на это издание даются в тексте в круглых скобках.

Одной из таких сказок является 16 сказка. Она не имеет сюжета как такового, действие в сказке разворачивается на палубе парохода, идущего из Неаполя в Геную, в течение трех часов. На палубе находятся несколько человек: двое лакеев, семья русского губернатора, путешествующего по Италии, трое итальянцев.

Пространственные рамки автора-повествователя не ограничены палубой парохода. В поле зрения автора-повествователя находится и море, и небо, и расположенный вблизи остров Горгона, и далекие берега Лигурии, то есть картина утреннего моря в целом и такие детали, как лодки рыбаков, снующие около парохода. Автор-повествователь передает нам особенности движения этого парохода, «поднимаясь» в этот момент над пароходом и морем, и одновременно наблюдая за всеми пассажирами, присутствующими на палубе, оказываясь с ними в одной плоскости. Он свободно перемещается от группы русских к итальянцам и обратно, и дает возможность читателю услышать то, о чем говорят пассажиры: итальянцы и русские. Автор-повествователь по существу «переводчик», объединяющий всех. В итоге рождается вывод об этих людях. Русские (представители реакционной части дворян) вызывают отрицательные эмоции со стороны автора-повествователя, поэтому в обрисовке этих действующих лиц преобладает сарказм: «Из кают медленно вылезли пассажиры: толстяк с маленькой головой и оплывшим лицом, человек в серых бакенбардах, за ними, споткнувшись о медь порога, выпрыгнул рыжий круглый мужчина с брюшком» (94).

К числу сказок, в которых автор-повествователь занимает позицию активного наблюдателя, относятся, кроме 16, следующие: 4, 6, 7, 12, 14, 17, 23, 24, 25.

3. В целом ряде сказок автор-повествователь и не слушатель, и не присутствующий непосредственно, а наблюдатель, который оценивает события, но остается невидимым.

Во 2 сказке, рассказывающей о солидарности рабочих двух городов – Пармы и Генуи, автор-повествователь является единственным, рассказчиком,

и здесь он и не слушатель, и не участник, но присутствие автора-повествователя, незримо следящего за событиями, удастся обнаружить при помощи хронотопа, как в предыдущем анализе. В этой сказке мы наблюдаем волнообразное движение автора-повествователя по пространству. Взгляд автора-повествователя то скользит над толпой, стоящей на площади перед вокзалом, поднимается к символической фигуре Колумба, то вновь опускается на землю и останавливается на локомотиве, который подбегает к станции. Автор-повествователь передает смятение толпы, которое вносит приезд детей из Пармы: «Толпа дрогнула, точно черные птицы, взлетело над головами несколько измятых черных шляп, музыканты берут трубы, какие-то серьезные, пожилые люди обращаются к толпе и говорят что-то, размахивая вправо и влево. Все стало праздничным, все ожило» (14).

Так проявляется активность автора-повествователя в следующих сказках: 1, 2, 3, 19, 20, 24.

Материал «Сказок об Италии» дает право говорить не только об активности данного типа субъекта сознания, но и его психологическом облике, тексте, идущем от автора-повествователя. Для психологического облика автора-повествователя характерна яркая эмоциональность. В качестве примера процитируем пейзажную зарисовку 6 сказки, идущую от лица автора-повествователя: «В синем небе полудня тает солнце, обливая воду и землю жаркими лучами разных красок. Гора окутана лиловой дымкой зноя, в темном бархате зелени сверкает золото лимонов, апельсин, ярко улыбается алые цветы, гранат, и всюду цветы, цветы. Любит солнце эту землю» (27).

Это прямое выражение восторга автора-повествователя перед красотой природы. Это эмоции жизнелюбивого человека, для которого каждая деталь окружающего мира прекрасна. Важно отметить, что в большинстве сказок автор-повествователь открыто демонстрирует свое поэтическое видение мира, что и позволяет причислить его к людям, связанным непосредственно с литературой и искусством. Об этом говорит сближение автора-

повествователя с героями, имеющими прямое отношение к искусству: автор-повествователь сближается с героем Винченцо-маляром и поэтом (14 сказка).

О принадлежности автора-повествователя к миру искусства говорит такие картинность изображения действительности, характерная для текста автора-повествователя. В качестве примера, говорящего о картинности изображения действительности, приведем описание города, данного в 3 сказке от лица автора-повествователя: «Город – празднично ярок и пестр, как богато расшитая риза священника; в его страстных криках, трепете и столах богослужебно звучит пение жизни. Каждый город – храм, возведенный трудами людей – молитва Будущему» (15). И еще пример: «Знойный день, тишина; жизнь застыла в светлом покое, небо ласково смотрит на землю голубым ясным оком. Море гладко выковано из синего металла, пестрые лодки рыбаков неподвижны, точно впаяны в полукруг залива, яркий, как небо. В небе, море и душе – тишина. Хочется слышать, как все живое безмолвно поет молитву богу – Солнцу» (17).

Но главное в авторе-повествователе «Сказок об Италии» не эти конкретные приметы его облика. Главное – это подробное прояснение мировоззрения автора-повествователя, его политических, философских и эстетических взглядов.

Политическую позицию автора-повествователя проясняют взаимоотношения, которые существуют между автором-повествователем и персонажами сказок.

В 1 сказке, рассказывающей о забастовке в Неаполе, в поле зрения автора-повествователя находится весь город, облиты солнцем, и часть города – набережная, которая приковывает внимание автора-повествователя, потому что там происходит забастовка. Автор-повествователь напрямую придвигается к забастовщикам, с симпатией и пониманием передает нам их настроение, их действие, их реакцию на возглас толлы: «Забастовщики угрюмо жмутся друг к другу, почти не отвечая на рассерженные возгласа толпы, влезат на решетку



сада, беспокойно поглядывая в улицы через головы людей, и напоминают стаю волков, окруженную собаками. Всем ясно, что они не уступят» (10).

Примечательно, что автор-повествователь становится на сторону положительных героев, к отрицательным долго присматривается и в итоге саркастически их охарактеризовывает: «Легким танцующим шагом с набережной Санта Лючия идут маленькие серые солдатики, мерно стуча ногами и механически однообразно размахивая левыми руками» (10).

Таким образом, через взаимоотношения автора-повествователя с положительными и отрицательными героями проясняется его политическая программа. Автор-повествователь выступает как идеолог, поддерживающий и выражающий взгляды пролетариата.

Философская позиция автора-повествователя проясняется через картины природы. Приведем для доказательства один из пейзажей: «Синее спокойное озеро в глубокой раме гор, окрыленных вечным снегом, темное кружево садов пышными складками опускается к воде, с берега смотрят в воду белые дома, кажется, что они построены из сахара, и всё вокруг похоже на тихий сон ребенка» (20).

Автор-повествователь сосредоточивает внимание на красоте озера, земли, затем его взор устремляется к заснеженным вершинам гор. С картин природной жизни автор-повествователь переключает внимание на детали человеческого бытия: плоды рук человека – сады вписаны в красоту природы, дополняют ее и сливаются с этой красотой.

Человек и прекрасная во всех ее проявлениях природа воспринимается автором-повествователем как начал всех начал. Важнейшей частью природы, с точки зрения автора-повествователя, является и человеческое бытие. Но человек не только живет по законам природы, его отличает от природных явлений труд. Особое значение в этой связи приобретает одна деталь, на которой автор-повествователь, заостряет внимание, «дорога, брошенная в тихое ущелье гор» (20). Слово «брошенная» говорит о драматическом противоборстве человека и природы в процессе труда, о противоборстве,

которое обогащает и ту, и другую стороны. Не случайно упоминание: «дорога, брошенная в тихое ущелье гор» вписывается в красоту природы, не портит прекрасный вид: «Дорога мощена камнем, но кажется мягкой, как бархат, хочется погладить ее рукой» (20).

Это оптимистическое мироощущение автора-повествователя передается в каждой сказке цикла.

Наряду с философской позицией автора-повествователя, в «Сказках в Италии» Горького обозначены детали его эстетической программы.

Чрезвычайно характерны в этом смысле постоянные обращения автора-повествователя к **мотиву искусства**, например, при описаниях места действия: «Город, похожий на старую гравюру, щедро облит жарким солнцем и весь поет, как орган; синие волны залива бьют в камень набережной, вторя ропоту и крикам гулками ударами, точно бубен гудит» (9).

В этом отрывке в один ряд поставлены: город – «старая гравюра», музыка органа, бубна и музыки природы – волн залива. Пример: «Звонят цикады. Это еще не музыка, но кажется, что невидимые руки настраивают сотни невидимых арф, и все время напряженно ждешь, что вот наступит момент молчания, а потом мощно грянет струнный гимн солнцу, небу и морю» (62).

Совершенно очевидно, что для автора повествователя искусство связано с природными основами жизни, но прежде всего с тем, что составляет суть общественного бытия – трудом.

Итак, автор-повествователь в «Сказках об Италии» М. Горького – это концентрированное выражение важнейших черт мироощущения интеллигенции, более того, автор-повествователь воплощение духовной энергии передовой части общества начала 20 века. Автор-повествователь, его позиция, его угол зрения являются определяющими в каждой сказке и в цикле в целом. Именно его перспективный взгляд на мир, его оптимизм

позволяет Горькому сосредоточить внимание читателя на будущем, увидеть будущее в «сегодняшней повседневности».

Среди многочисленных типов повествователей в «Сказках об Италии» ближе всего к автору-повествователю стоит его «двойник» (так можно условно назвать этот субъект сознания. По терминологии Б.О. Кормана, это «личный повествователь»). Двойник связывает автора-повествователя с миром персонажей сказок. В такие моменты автор-повествователь самоустраняется из текста, передав частично свои функции двойнику.

Автор-повествователь предельно доверчиво относится своему двойнику и поэтому без оговорок в ряде сказок (4, 7, 8, 10, 15) передает ему повествование. Автор-повествователь и его двойник имеют много общего, мы ничего не знаем о жизни этого человека, не обрисован его внешний облик. И все же это, как и автор-повествователь, вполне определенная фигура.

Прежде всего, подобно автору-повествователю, двойник обрисован как частично действующий, он также активен, как и автор-повествователь. Формы проявления активности двойника автора-повествователя в перечисленных сказках самые различные:

1. В некоторых сказках двойник автора-повествователя выступает в качестве собеседника героя-рассказчика. Такую позицию двойник автора-повествователя занимает, например, в 4 сказке (о строительстве Симплонского туннеля). Как обычно, автор-повествователь начинает и ведет повествование. Воодушевленно, с подъемом он передает красоту неба и гор раннего утра. Затем все более его взгляд и движения заземляются: автор-повествователь вплотную придвигается к дороге, проложенной в горах, разглядывая ее малейшие детали: «Серая лента дороги брошена в тихое ущелье гор, дорога мощена камнем, но кажется мягкой, как бархат, хочется погладить ее рукою» (18).

Внимание автора-повествователя приковывается на рабочем и прохожем, слышится оживленный диалог.

С момента появления двух собеседников, автор-повествователь отодвигается на задний план, во многом передав свои функции двойнику – прохожему, слушателю и собеседнику рабочего – рассказчика.

Такую позицию двойник автора-повествователя занимает и в 7 сказке. Здесь автор-повествователь тоже начинает и ведет все повествование, знакомит читателя с героем-рассказчиком стариком Уго и его собеседником. Важно отметить, что в этой сказке в начале повествования отчетливо звучит голос самого собеседника Уго. Более того, автор-повествователь открыто называет его своим «союзником»: «Далеко, дед?» – спросил мой товарищ» (28).

По мере развития диалога голос собеседника Уго перестает звучать, по характеру речи рассказчика (Уго) мы понимаем, что именно он отвечает на вопросы своего собеседника.

Легко заметить, что автор-повествователь как бы само устраняется из текста сказки, передав частично свои функции двойнику собеседнику Уго с тем, чтобы последний не заслонял фигуры основного рассказчика, поэтому в сцене представлен односторонний диалог.

2. В ряде сказок (10, 15) двойником автора-повествователя является безымянное лицо, в котором концентрированно предстает народ. Причем, в этих сказках двойник автора-повествователя выступает не в качестве собеседника, а представляет собой своеобразное доверенное лицо.

В 15 сказке, рассказывающей о брате и сестре из буржуазной семьи, автор-повествователь сначала сосредоточивает внимание на картинах радостной яркой природы, а затем переключает внимание на двух мрачных людей, брата и сестру. Экскурс в их прошлое автор-повествователь поручает совершить своему двойнику. О присутствии двойника в сказке говорит замечание, вскользь брошенное автором-повествователем: «Это голландцы, брат и сестра, дети торговца бриллиантами и банкира, люди очень странной судьбы, если верить тому, что насмешливо рассказано о них» (78).

Подобную форму частичной передачи автором-повествователем функций рассказчика двойнику наблюдаем мы и в 10 сказке (Мать уроды). Автор-повествователь с первого абзаца вводит читателя в атмосферу знойного южного дня, как бы приглашая его полюбоваться тишиной и красотой природы – неаполитанским заливом. Автор-повествователь все пристальнее вглядывается в природу, сосредоточивая внимание читателя на ее деталях, особенностях, которые важны для дальнейшего повествования: «Между садов вьется тропа, и по ней, тихо спускаясь с камня на камень, идет к морю высокая женщина в черном платье, оно выгорело на солнце до бурых пятен, и даже издали видны его заплата. Лицо у нее резкое, суровое, увидев однажды его – запомнишь навсегда: есть что-то глубоко древнее в этом сухом лице» (46).

О прошлом этой женщины автор-повествователь доверяет рассказать своему двойнику, как и в 15 сказке: «Вот что рассказывают про этого человека: она вдова, муж ее, рыбак, вскоре после свадьбы уехал ловить рыбу и не вернулся, оставив ее с ребенком под сердцем» (47).

Таким образом, двойник автора-повествователя обрисован как частично действующий, хотя и не является прямым участником событий.

Важно отметить, что двойник автора-повествователя выступает как его единомышленник, союзник.

Двойник автора-повествователя предстает перед нами как интеллигент (4, 7, 8 сказки), а иногда как многоликий представитель народной среды, выступающей от лица «они» (10 и 15 сказки) и выражающий мнение народа.

В результате возникает своеобразный коллективный «хор» индивидуальных и вместе с тем, звучащих в унисон голосов целой группы людей.

Двойники связывают автора-повествователя с миром персонажей сказок. Такой тип рассказчика позволяет сделать повествование максимально достоверным и объемным.

### 2.2.2. Рассказчик и его двойники

Важным звеном в структуре «образа автора» «Сказок об Италии» М. Горького является **рассказчик**.

Своеобразие этого типа повествователя заключается в том, что он одновременно является и героем, и повествователем. Такого рода субъект сознания представлен в 3, 4, 12, 14, 23, 25 сказках цикла.

Рассказчики обрисованы как представители активной части народа, и их судьбы это проявление всего лучшего в различных сферах жизни народа: в политической борьбе (14, 25), в отношении к труду, природе (4, 12) в нравственном плане (8, 23).

Рассказчики, как правило, повествуют о событиях, которые произошли недавно, то есть их рассказы – это воспоминания.

Но это не только констатация прошлого. Пережитое осмысливается ими с позиций сегодняшнего их мироощущения. К тому же рассказчик делает выводы из пережитого, стремясь оставить завет для будущих поколений. Таким образом, через факты жизни рассказчика вырисовывается прошлое, а затем через осмысление этих фактов рассказчиком прочерчивается перспектива на ближайшее и отдаленное будущее.

Рассказчики близки к автору-повествователю по сути своей идеологической позиции. В результате присутствия в произведении рассказчика позиция автора-повествователя получает своеобразное реальное и теоретическое подтверждение. Усиливается и прикреплённость автора-повествователя к фактам жизни. А если учесть, что рассказчики-представители народной массы, то станет ясно, что подобная проверка точки зрения автора-повествователя, являющегося идеологом, очень важна.

Проанализируем одну из сказок, в которой фигурирует рассказчик. Старик Уго, рассказчик, герой 7 сказки вспоминает о своей свадьбе, которая состоялась 40 лет назад, и одновременно делает заключение о главном в жизни человека: труд – это доброта, сила, дающая ощущение, что люди –

братья: «Это дьявольски хорошо иметь право назвать людей – наши! И еще более хорошо чувствовать их своими, близкими тебе, родными людьми, для которых твоя жизнь не шутка, твое счастье не игра! Работа выше медных и серебряных денег, работа всегда выше платы, которую дают за нее! Деньги исчезают, работа остается» (31).

Рассказ Уго – это подведение им итогов жизни перед смертью, это вывод о том, что жизнь прожита не зря, а потому сформулированные им принципы жизни могут служить компасом для будущего, далекого и близкого.

Кроме рассказчика, передающего историю своей жизни и выступающего как одно из главных действующих лиц, рядом с ним, в большинстве сказок находятся его собеседники – герои. Это тоже рассказчики, они лишь поддерживают разговор, и тем не менее роль их в сказках очень существенна. Собеседники – это единомышленники рассказчика, но отличаются от него какими-то фактами биографии. Можно сказать, что здесь примерно та же ситуация, как и во взаимоотношении автора-повествователя и его двойника.

В 4 сказке, повествующей о строительстве Симплонского туннеля, рассказчиком является Паоло, его собеседником – отец, человек другого поколения. Отец Паоло по-иному оценивает факт строительства туннеля, но перед смертью приходит к такому же выводу, что и сын: «Знаешь, Паоло, сын мой, я все-таки думаю, что это свершится: мы и те, что идут с другой стороны, найдем друг друга в горе, мы встретимся» (20).

Введение рассказчика и его собеседника героя, позволяет осветить одно и то же событие (строительство туннеля) с разных точек зрения: с точки зрения младшего поколения (Паоло) и с точки зрения старшего (отца). Так достигается максимальная объективность повествования.

В 14 сказке собеседником героя-рассказчика является человек не только иного возраста, но и иной профессии. Рассказчик – немолодой слесарь Джиованни беседует с юношей Винченцо – маляром и поэтом.

Джиованни вспоминает о том, как он стал социалистом, чтобы Винченцо интерпретировал эту историю как поэт. Таким образом, диалог людей различных поколений и профессий позволяет с разных сторон взглянуть на изображаемые события, позволяет сделать повествование более объективным, конкретным и объёмным.

Своеобразным вариантом рассказчиков собеседником (единомышленников рассказчика) является введение нескольких собеседников (23 и 25 сказки), являющимися представителями народа.

В 25 сказке рассказчиком является Чиро, а его собеседники – трое каменоломов. Слушая рассказ Чиро, они не остаются равнодушными, по своему реагируют на него, тем самым заставляя рассказчика что-то уточнять: «Он (Чиро) рассказывает историю, двигая седыми бровями.

Старик молча махнул рукою, бритые усмехнулись оба, как один, горбоносый (Чиро) выпил вина и продолжал...

– Такие люди есть, – повторил колченогий тихонько, и все трое сочувственно взглянули на него» (149).

Совершенно очевидно, что введение такого субъекта сознания как рассказчик позволяет услышать в целом голоса народа.

### **2.2.3. Стилизация**

В цикле М. Горького «Сказки об Италии» встречается ряд сказок особым строем повествования – **стилизацией**.

«Непревзойденным» мастером стилизации М. Горький называл Н.С. Лескова. Лескова он относил к своим учителям, но в данном вопросе нам важно не влияние одного художника на другого, а размышления о манере повествования Н.С. Лескова. Горький излагает свое понимание такого сложного явления как стилизация.

Говоря о Лескове, М. Горький приходит к выводу, что он отличается от своих предшественников не столько разнообразием тем, сколько манерой письма, языком: «Лесков – тоже волшебник слова, но он писал не



пластически, а рассказывал, и в этом искусстве не имел равного себе. Лесков достигает того же результата, что и Толстой, но другими приемами мастерства». Проанализируем основные принципы стилизации: «Тургенев и Гончаров не чувствовались около читателя, Лесков всегда около читателя, но его голос не мешает слушать странные полусказки, полубыли, которые кто-то рассказывает с искусством и силою Гомера или всезнающего Геродота» [Горький 1964: 67].

Здесь М. Горький четко определяет построение стилизаций Н.С. Лескова, причем это характеристика именно субъектной сферы, для которой важны следующие моменты:

- произведение строится с расчетом на «своего» читателя;
- возможно наличие неперсонифицированного субъекта сознания, который ощущается лишь в тексте (что соответствует термину «автор-повествователь»);
- активное введение рассказчиков, которые, представляя собой различные «голоса», насыщают своими взглядами, миропониманием всего, о чем идет речь в произведении.

М. Горький говорит и о ряде преимуществ этого нового приема (стилизации): «Толстой и Тургенев широко пользовались пейзажем, описанием... Лесков почти всегда избегал этого, достигая тех же результатов искусным плетением нервного кружева разговорной речи».

Исходным моментом в создании стилизаций, что и отмечает Горький, чвляется «игра» со словом, причем этот принцип лежит в основе любой стилизации. Сама манера повествования у Горького каприйского периода близка лесковской тем, что художественность картины у обоих художников создается через речь рассказчика, который выдвинут на первый план изображаемого.

Однако стилизации Горького это не кальки с лесковских. Горьковские стилизации отличаются большим разнообразием, причем это и

стилистическая, и психологическая адаптация под персонаж. Нами выделены и условно названы следующие уровни стилизаций:

- сказовая (13, 18, 22 сказки);
- религиозно-библейская (21 и 27 сказки);
- литературно-музыкальная (5 сказка);
- стилизация, созданная на пересечении книжно-литературного и фольклорного стилей (9, 11, 19 сказки).

Наиболее многочисленными в цикле «Сказки об Италии» являются сказовые стилизации. В этом виде стилизаций наиболее полно передаются черты итальянского стиля, который очень трудно воспроизвести на русском языке, но М. Горький смог передать эмоционально-экспрессивный характер итальянцев через образы рассказчиков. Для сказовых стилизаций характерна установка на устный монолог разговорного типа. Вот как начинается 22 сказка: «Квартал Святого Якова справедливо гордится своим фонтаном, у которого любил отдыхать, весело беседуя, бессмертный Джованни Боккачио, который не однажды был написан на больших полотнах великим Сальватором Роза, другом Томазо Аниелло-Мазаниелло» (134).

В повествовании с самого начала чувствуется стремление рассказчика к объективизации, и поэтому оно производит впечатление некоего взгляда со стороны, но лицо рассказчика становится осязаемым в его обращении к именам великих людей (фиксация достоверности фактов необходима рассказчику), тогда он открыто выражает свою причастность к событиям [Барковская 2014: 20].

В последующих абзацах эта субъективность нарастает, а разговорный стиль становится единственным и господствующим: «В квартале нашем много родилось и жило замечательных людей, в старину они рождались чаще, чем теперь» (134).

Основной тон в этой сказке, как и в других двух, задается рассказчиком, который все события, факты жизни пропускает через себя и в

соответствии со своим миропониманием освещает их. Во всех трех сказках рассказчики-очевидцы событий жизни народа, о которых они повествуют (это сельский житель Калабрии (18 сказка), член коммуны (13 сказка), житель квартала св. Якова (22 сказка) там, где живет беднота. Иных биографических фактов о рассказчиках не упоминается. Биографическая определенность рассказчиков данных сказок просто не нужна, ибо рассказчики, начиная повествовать от «я», переходят постепенно к форме «мы», выражая открыто не только свои взгляды, но и взгляды той части народа, к которой они принадлежат. Ярким примером может служить 13 сказка: «Я не верю, чтобы Чиротта ходил к нему и показывал это письмо... Мы простые люди и смотрим на жизнь просто» (116).

Рассказчик очень активен, он не просто повествует о событиях, а как бы вместе с героями заново переживает их взлеты и падения, жизнь, причем каждый шаг героя рассказчик оценивает и объясняет слушателю. Эти оценки часто носят обобщенный характер и становятся пригодными не только для данного случая, но и помогают постичь законы народной жизни: «Если жизнь стала такова, что человек уже не находит куска хлеба на земле, удобренной костями его предков и уезжает скрепя сердце на юг Америки. Он как дитя, оторванное от груди матери, вино чужбины горько ему и не радует сердца» (109).

Мы уже говорили о том, что рассказчик – лучший представитель народной среды, но в его образе мыслей, речи сохраняется тот уровень мышления, который характерен для данной части итальянского народа, поэтому порой его наивные объяснения могут вызвать у читателя легкую улыбку или иронию, но рассказчик уверен в незыблемости своих объяснений: «В день, когда это случилось, дул сирокко, скверный ветер! Он раздражает нервы, приносит дурные настроения, вот почему два извозчика – Джузеге Чиротта и Луиджи Мэта поссорились» (68).

Рассказчики открыто выражают свои политические и нравственные идеалы. Так, повествуя о ссоре двух извозчиков, не имеющей никакого

отношения к политическим вопросам, рассказчик выявляет и формулирует идеологическую подоплеку этого спора и свою позицию определяет: «Мы простые люди, у нас – своя жизнь, свои понятия и мнения. Рабочий человек родится социалистом, и хотя мы не читаем книг, но правду слышим по запаху, ведь правда крепко пахнет и всегда одинаково – трудовым потом!» (72).

Повествуя о жизни Нунчи – гордости квартала св. Якова, рассказчик (22 сказка) не просто открыто любит и восхищается Нунчей, а стремится раскрыть нравственную природу ее характера. Для рассказчика Нунча – такая же гордость квартала, как «бессмертный Бокаччио, Мазаниелло – борец за свободу народа», которые тоже родились в квартале св. Якова. Все это лучшие люди квартала. Нунча не сломилась как человек только потому, что ощущает себя частью своих сограждан из бедняцкого квартала, «среди которых выросла душа её». Это главное, что открывает в жизни торговли Нунчи рассказчик и для себя, и для слушателей.

Таким образом, рассказчик в сказовых стилизациях выполняет основную идейную нагрузку, именно через его восприятие дается понимание законов жизни. Рассказчик выполняет и основную композиционную функцию, ибо организует повествование всем своим психологическим обликом, речевым строем текста. Рассказчики – это голоса лучших представителей народа, что и важно М. Горькому.

Особую оригинальность циклу придает литературно-музыкальная стилизация в 5 сказке. Здесь стилизуется не столько характерологичность речи, сколько особенность мышления творческого человека-музыканта (способность мыслить образами), то есть создается его психологический портрет. По форме это стилизация, где есть своеобразное вхождение автора-повествователя, который появляется для того, чтобы представить музыканта, а затем самоустраниться, уступая все повествовательное пространство музыканту.

Это стилизация творческого акта создания музыкального произведения. Тип мышления музыканта образный, картинный: «Город лег на землю тяжелыми горами зданий, прижался к ней и стонет и глухо ворчит. Издали кажется, что будто он только что разрушен пожаром» (24). Речь музыканта литературна, что очевидно и не требует доказательств, внешний рисунок речи музыканта напоминает стиль автор-повествователя цикла в целом, что позволяет говорить о близости их позиций. Этим объясняется и самоустраненность автора-повествователя в сказовых стилизациях, активное вмешательство автора-повествователя привело бы к разрушению структуры, и стилизации перестали бы быть сказовыми [Спиридонова 2017: 205].

Стилизации, основанные на пересечении какого-либо фольклорного и книжно-литературного образца, являются самым сложным видом из всех названных. Это философские сказки цикла, в которых Горький обращается к вечным, нравственным основам человеческой жизни (добро, материнство, труд). Здесь образ рассказчика является типовым, анонимным (черта фольклора). Здесь нет устного неподготовленного монолога (черта сказовых стилизаций), здесь – открытая ориентация на литературно-обработанные формы речи. Каждая из сказок имеет свою прототипную основу. Например, 9 сказка представляет собой стилизацию сказки и восточной лирики 13-14 веков. Оба стиля переплетаются, проникают друг в друга. Так создается единство возвышенного стиля, торжественного повествования. А в этом и состоит главная художественная писателя – воспеть гимн матери. Иногда невозможно выделить стилизуемый образец. В этой сказке есть косвенные указания на наличие рассказчика, это прямое обращение к слушателям в форме «мы»: «Прославим женщину – мать, неиссякаемый источник всепобеждающей жизни!» (85).

Речь рассказчика дидактична, афористична и литературна: «Поклонимся той, которая неутомимо родит нам великих!» (88). Эта философская декларация, далее подтверждается фактами, событиями. В таком торжественном тоне выдержана вся стилизация от начала до конца.

Позиция рассказчика – позиция сторонника справедливости, доброты и правды: «Прославим поэтов, у которых один бог – красиво сказанное бесстрашное слово правды, вот кто бог для них навсегда!» (105). Это и характеристика поэта Кермани и одновременно философское размышление о позиции поэтов [Пронченко 2014: 80].

В других стилизациях этого типа (11 и 19 сказки) в образе рассказчика личностные, характерологические черты проявляются еще в меньшей степени, но речь рассказчика также выразительна и эмоциональна. Именно афористичностью слова создается образ рассказчика.

Интонация, определенные словесные формулы позволяют выделить стилизуемый образец: «Так проводил он праздники. Так и заснул навсегда для земли человек, плененный морем» (79). Анафорические повторы подобного рода характерны для сказочного эпоса. О фольклорном источнике позволяет судить и персонификация сил природы, это ярко проявляется в 9 и 19 сказках. Этими своеобразными чертами отличаются стилизации этого вида.

Интересны стилизации религиозно-библейского характера (21 и 27 сказки), включающие книжную лексику, наличие которой тематически обусловлено (в сказках изображается празднование народом религиозных праздников). Но это и более глубокая сюжетная стилизация. Стилизатором здесь является уже народ: им разыгрываются мотивы, взятые из Библии (происходит стилизация определенного сюжета). Эта особенность накладывает отпечаток и на стиль изложения: в сказках нет даже косвенного намека на рассказчика, передается лишь точка зрения какого-то наблюдающего субъекта сознания.

В стилистическом плане интересно и то, что элементы высокого, библейского стиля подаются прямым цитированием или передачей размышлений субъекта сознания, навеянных Библией: «Старухи молятся, шепчут увядшими губами хорошие слова благодарности Мадонне за все, и больше всего за то, что она есть» (116).

### 2.3. Особенности композиция «Сказок об Италии»

Изучение творческой истории «Сказок об Италии» Максима Горького помогает прояснить композиционные особенности цикла. С 1912 года цикл издавался несколько раз, включая в него новые произведения. Самые известные издания «Сказок об Италии» (см. Приложение):

1. Вересаевское издание («Книгоиздательство писателей», М., 1912) включало 21 сказку;
2. Издание «Жизнь и знание» (Пг., 1915, т.17) состояло из 27 сказок;
3. Издание «Книга» (Берлин, 1923, т.13) количество сказок не изменило.

Первые два издания исключали некоторые сказки из цикла или изменяли их из-за цензуры, что приводило к искажению композиции. Говоря о композиции, следует опираться именно на горьковское издание 1923 года. Хотя даже поверхностное изучение редакций говорит о том, что автор не стремился распределить произведения в цикле по сюжетно-тематическому принципу. Горький отказался от тематической группировки сказок ввиду цензурных соображений, но при корректировке издания в 1923 году все можно было изменить. Горький просил редактора В.В. Вересаева не ставить сказки о рабочих вместе, так как они могли произвести «слишком сильный эффект», нужно было сделать их «менее острыми» (255). Писателю было важно расположение сказок внутри цикла.

Исследователи творчества Горького обращались к композиции цикла, но их работы посвящались выявлению последовательности в чередовании сказок. Яркой работой в этом направлении является статья Г. Буровой. «Композиционные особенности цикла «Сказки об Италии». Она излагает основные положения композиции, которые впоследствии оспаривались А. Волковым в монографии «Путь художника. М. Горький до Октября» и в

статье О. Семеновой «О единстве семантической системы «Сказок об Италии».

Основные композиционные принципы цикла по Г. Буровой следующие:

1. «Цикл построен так, чтобы с предельной ясностью показать путь народа к социализму, классовый конфликт в нем играет организующую роль» [Бурова 1968: 87].

2. Цикл делится на две части: 1-13 сказки – это первая часть с «направляющими» 1 и 2 сказками, задающими настроение всей части; 14-27 сказки – это вторая часть с главенствующими 14, 17, 20 сказками.

3. Бытовые сказки революционно окрашены «благодаря композиции цикла – помещению их в один ряд со сказками, посвященными революционному переустройству мира» [Бурова 1968: 88].

Положения исследователя в делении цикла на части и в выборе «направляющих» сказок недостаточно обоснованы и аргументированы, но Бурова рассмотрела цикл как единое художественное целое, а не как разобщенное произведение. Композиционное единство цикла будет отмечено и в работах Волкова и Семеновой.

Вопрос композиции Волков глубоко не исследует, но отмечает, что Бурова сводит «многотемную симфонию страстей, чувств, желаний к узкой социальной дидактике» [Волков 1969: 284]. Волков полагает, что «великолепное ожерелье новелл-жемчужин нанизано на иную нить. Это противопоставление двух миров, отживающего и рождающегося в борьбе, это столкновение великих начал гуманизма, добра и красоты с порочными устоями общества. Именно такое противопоставление придает циклу гармоническое единство, объединяет эстетически и этически многие темы, поднятые писателем» [Волков 1969: 284]. Исследователь выделяет 5 сказку, называя её революционно-эстетическим манифестом, но ведущую роль



сказки не объясняет. Ему интересны сказки сами по себе, а не их единство в цикле.

Наиболее глубоко в вопросе композиции разобралась О. Семенова. Целью ее работы было рассмотрение композиционно значимых смысловых связей элементов семантико-стилистической системы цикла, обеспечивающие ее единство. Исследовательница выделяет композиционно значимую сказку. Ею становится 3 сказка. Опять же убедительных доказательств не приводится. Семенова считает, что именно 3 сказка обладает единством речевых образов, которые и создают «характерологическое и ситуативное единство» [Семенова 1968: 46]. По этому принципу можно выделить и другие сказки, поэтому довод вызывает сомнение. Семенова анализирует 3 сказку и выделяет основные символы (цветы, вино, камень) и показывает, как реализуются эти символы в отдельной сказке цикла и объясняется последовательность в чередовании сказок. Исследователь сделал огромную работу, но некоторым сказкам цикла (9, 10, 11, 15, 16, 21) не уделяется должного внимания и их осмысление выглядит большой натяжкой.

Смею сделать вывод, что в данном вопросе нет верного ответа, и для каждого исследователя (или читателя) главной сказкой может стать любая сказка. Субъективность никто не отменял.

Есть и другие принципы анализа композиции цикла, которые обнаруживают «сцепления» между произведениями, но нам в первую очередь интересно понимание явлений, лежащих в основе композиции. Это общий контекст цикла, который создается кольцевыми сказками (начало и конец), контекст «близлежащих единиц» (тип анализа О. Семеновой) и контекст семантический. Именно последний вид в центре нашего внимания.

Итак, сказки внутри цикла группируются вокруг семантических центров. Чтобы одна сказка дополняла другую, вовсе не обязательно, чтобы они стояли рядом. Место и значение сказки не всегда обусловлено той

последовательностью, которую она занимает в цикле. Это основной принцип выделения семантических центров.

Можно выделить следующие семантические центры:

1. Природа и труд;
2. Мать;
3. Этика;
4. Революция и социализм.

Обратимся к кольцевым сказкам цикла, которым Горький придавал особое значение: в редакции 1923 года писатель отказался от первоначального обрамления, когда цикл открывался и завершался картиной религиозных праздников – Рождества и Пасхи (это 21 и 27 сказки последней редакции).

В редакции 1923 года первая и последняя сказки ориентированы на события народной жизни, хотя характер событий различен. В 1 сказке изображено событие социально-политического плана – забастовка в Неаполе, в 27 сказке – религиозное явление (праздник Пасхи). Именно с этими двумя типами событий (политического и религиозного) будут соприкасаться все сказки цикла. Оба события, разворачивающиеся на площади города, объединены **мотивом победы**: в 1 сказке – победой забастовщиков, в последней – победой жизни над смертью (воскрешение Христа). Близость событий разного плана видится в их общей устремленности к лучшему, к чуду.

Установка на праздничное разрешение событий и конфликтов, изображение праздничного мироощущения последовательно реализуется в большинстве сказок цикла. Можно говорить об общей карнавальной атмосфере произведения, которую и создают обрамляющие сказки цикла. В этом и заключается смысл такого расположения данных сказок.

### 2.3.1. Семантический центр «Природа и труд»

4, 12, 19 сказки составляют своеобразную трилогию о взаимоотношениях человека и мира природы. Причем социальный аспект в них приглушен, на первый план выдвинуто философское осмысление проблемы: человек – труд – природа. Однако горьковское понимание природы разворачивается и через те картины природной жизни, которыми насыщена каждая сказка, независимо от семантики сюжета. Это и есть один из контекстов всего цикла, к которому мы обратимся.

Исследователи давно отметили роль пейзажных зарисовок в цикле, делая при этом достаточно глубокие наблюдения, порой выходящие к композиционным особенностям. Так, И. Бочарова отмечает: «Обычно зарисовки природы предшествуют основному рассказу, это своеобразная «присказка», это рама рассказа, которую составляют не только естественные пейзажи, но также архитектурные, весь окружающий природный мир, ее природный и исторический фон» [Бочарова 1973: 9]. Б. Михайловский подчеркивает: «Можно с уверенностью сказать, что ни в одном произведении М. Горького прекрасной природе не отведена такая огромная роль, как в «Сказках об Италии», цикл находится в первом ряду произведений мировой литературы, где наиболее красочно, полно и разнообразно нарисованы картины моря» [Михайловский 1969: 205]. Эту же особенность горьковского цикла отмечают К.Д. Муратова, Л. Быковцева, А.А. Волков. Однако пейзаж это лишь часть концепции природы М. Горького.

Природный мир в понимании М. Горького подвижен в целом и структурирован. Значительное место в сказках отводится небу. Его пространство имеет форму сферы (чаща, купол, полог, око), вмещающей солнце, звезды, облака. Эта сфера бесконечна, беспредельна. Это некий образ Вселенной: «Закат погас. Город стал ниже, меньше, плотнее прижался к немой земле. Над ним вспыхнуло и растет опаловое облако, черная чаша неба все полнее и полней наливается мутным, тоскующим светом» (5 сказка).

Космос ритмичен, так как равномерно чередует тьму и свет. Вместе с тем ритм имеет направление: небесные светила движутся вертикально; перемещаются звезды, созвездия, опускаясь из глубины «чаши неба» и поднимаясь к ней. В космических пейзажах происходит движение сфер, создавая сложный рисунок Вселенной. Часты обращения писателя к Солнцу – центру мироздания, которое в своем движении расширяет свою сферу жизни, затмевает другие; в лучах солнца сгорают звезды: «В священной тишине выходит Солнце. Только что погасли звезды: но еще блестит белая Венера, одиноко утопая в холодной высоте мутного неба» (144).

В космическом мире царит гармония. Но происходит и дисгармония, это выражается в столкновении сфер, взаимопроникновении тьмы и света, дождя и жары: «С утра шумно и обильно лился дождь, но к полудню тучи иссякли, их темная ткань источилась, и разорванную на множество кусков, ветер угнал ее в море, а там, положив чистую тень на море, успокоенное дождем» (151).

М. Горький близок к пантеистическому пониманию природы, подчеркивая власть Солнца и обожествляя его как источник энергии земли, воды, неба, жизни в целом: «Солнце в зените, раскаленное синее небо ослепляет, на море падает огненно-синий луч, глубоко вонзаясь в камень города и воду. Море блестит, тихо поет мудрую песню об источнике жизни и счастья солнце» (115).

В горьковской картине природы большое место отводится водной стихии: озеру, морю, океану. Это водное пространство имеет сферическую форму, как и небо. Это око, чаша: «Залив – точно чаша, полная темным и пенным вином» (128). Море, как и небесная стихия, обладает своим ритмом. Главное в жизни моря – постоянное движение в разные стороны. Море, как и небо, пространственно ничем не ограничено. Это «необозримая даль, влекущая куда-то»: «Море – все в живых белых пятнах, словно бесчисленные стаи птиц опустились на его синюю равнину, все они плывут в

одном направлении, исчезают, ныряя глубину, снова являются и звенят чуть слышно» (64).

Но если движение вверх-вниз (по вертикали) к небу, солнцу создает гармонию, то движение по горизонтали ведет к нарушению этого ритма гармонии: «Бросает зеленые волны лодку, как дети мяч, заглядывают к нам через борта, поднимаются над головами, ревут, трясут...» (65).

В горьковской картине мира земля – её центр, она соединяет в себе небо и море, стихию воды и стихию воздуха. Пространственное выражение эта часть космоса находит в образе камня, острова, брошенного в море или вырастающего из моря: «Прошли остров Горгону – поросший лесом, суровый одинокий камень с круглой башней на вершине и толпой бедных домиков у заснувшей воды. Вдали облачно встают из моря берега Лигурии – лиловые горы» (98).

Земля тоже живет по своим законам, связанными с законами тьмы и света, дождя и солнца, умирания и возрождения. Главные горьковские образы земли связаны с весной и летом, когда все живое расцветает: «Выпрямляются навстречу солнцу стебли трав и лепестки цветов, отягченных серебром росы, ее светлые капли висят на концах стеблей, полнеют, и, срываясь, падают на землю, вспотевшую в жарком сне» (126).

Земля в представлении Горького – это явление, вобравшее в себя все сложности жизни космоса. Жизнь человек подобна жизни Космоса, человек связан со стихиями природы, и писателя интересует, как изменяются взаимоотношения человека и природы через труд. Полное представление об этом дается в 4, 12, 19 сказках.

В природе важно равновесие сил, неторопливое течение жизни, торжество жизни: «Словно тысячи металлических струн протянуты в густой листве олив, ветер колеблет жесткие листья, они касаются струн, и эти легкие непрерывные прикосновения наполняют воздух жарким, опьяняющим звуком. Это еще не музыка, но кажется, что невидимые руки настраивают

сотни невидимых арф, и все время напряженно ждешь, что вот наступит момент молчания, а потом мощно грянет гимн солнцу, небу и морю» (42).

Природа живая, она, как и человек, чувствует, думает, дышит, сопротивляется. Мир природы погружен в краски, звуки, запахи, каждое из явлений этого мира (земля, море, небо) одухотворено: «Море спокойно, как душа ребенка, утомленного играми дня, дремлет оно, чуть вздыхая, а море дышит, мерно поднимается его голубая грудь» (118).

Человек в мире природы в понимании М. Горького – начало активное, преодолевающее и преобразующее природу. Такое понимание взаимоотношений человека и природы мы находим в 4 и 12 сказках цикла. Именно 4 сказка является ключевой в данном типе, от нее тянутся нити к 12 и 19 сказкам. Симплонский туннель возведен руками людей в трагическом противоборстве сил, когда гибнут и строители, и сама природа: «Земля там внутри встретила нас сурово. Она дышала на нас жарким дыханием, от него замирало сердце. Ночами в казарме у нас многие бредили, стонали и вскакивали с постелей в некоем ужасе» (21).

Но именно здесь происходят не только потери, но и обретения – рождается подлинный коллектив строителей, ценящий превыше всего работу, личность, осознавшая подлинный смысл труда, а через него и смысл всей жизни. Герой 12 сказки Паоло говорит: «Мы и те, что шли с другой стороны, встретились в горе! О, когда мы услышали там, под землею, во тьме, шум другой работы, шум идущих навстречу нам под землею, под огромною тяжестью земли, которая могла раздавить нас, маленьких, всех сразу! Это лучший день в моей жизни, и, вспоминая его, я чувствую, нет, я не даром жил!» (23).

Но в итоге рождается новый образ «второй природы», где плоды труда человека и природа гармонично дополняют друг друга.

Трагическая линия гибели всего живого получает свое развитие в 12 сказке, где человек сталкивается с коварством природы, она мстит человеку за его своеволие, за вторжение в ее мир: «Разбойник честнее ветра. Впрочем,

люди всегда честнее стихии... Ветер – дыхание злых дьяволов – любезно роем вам тысячи могил и бесплатно поет реквием» (63).

Буря сметает все на своем пути, играя жизнь человека и его судьбой, демонстрируя свое могущество. В момент смертельной опасности старый рыбак считает главным для себя выполнение отцовского долга «передать сыну то, что он знает о рыбе и работе» и о том, «как надо жить с людьми»: «Всегда держись так, как будто никого нет лучше тебя и нет никого хуже! Никогда не подходи к человеку, думая, что в нем больше дурного, чем хорошего. Люди дают то, что спрашивают у них. Помни – все хорошее от человека» (66).

**Образ бури** имеет важное значение: «буря обновила рыбака изнутри, позволила ему с другой стороны взглянуть на отца, явилась поистине очищающей стихией, срывающей с людей маски и уничтожающей условности» [Степанова 2018: 201].

Осознание нравственного подвига отца перешло к Гвидо позднее, но главное, это то, что «формулы» отца оказались безошибочными, они проверены жизнью самого Гвидо: «Мой отец в час смерти не забыл обо мне и нашел силу и время передать мне все то, что он считал важным. Я могу сказать, что все, что он внушил мне, верно!» (67).

Однако Гвидо прожил жизнь не только за счет мудрости своего отца, но его собственный жизненный опыт дает ему право также обобщить свои наблюдения о людях и работе. Гвидо знает, что рыбаки отзывчивы к чужой беде («люди, которые ведут опасную жизнь, всегда добры»), что все люди таковы, «какими вы хотите видеть их, смотрите на них добрыми глазами, и вам будет хорошо, им тоже, от этого они станут еще лучше, вы – тоже» (67).

Герои в 4 и 12 сказке близки друг другу по духу, они активны. Антиподом Паоло и Гвидо является герой 19 сказки Джиовани Туба.

Размышляя о 19 сказке, исследователи отмечают единство человека и стихии. Героя сказки горьковеды поэтизируют, полагая, что стихия делает Туба духовно богаче. «Только старость разлучила его с морской стихией. Но

не мог Джиованни забыть простора, в котором «растаяла его жизнь». В тихую ночь он плыл далеко в море, чтобы умереть на свободе, среди родных волн», так интерпретирует финал сказки К.Д. Муратова. Таким же образом трактует сказку А. Волков, отмечая пафос трагедийности: «Чувству прекрасного, обогащающего разум и душу человека, посвящена вся сказка. Ее трагедийная развязка, исполненная величия духа, венчает тему всепоглощающей любви» [Волков 1969: 255]. Однако отмеченными особенностями не исчерпывается смысл этой сказки. Более глубокий смысл может быть раскрыт лишь в контексте того семантического центра, к которому она примыкает. И смысл, и значение ее нам видятся в ином плане.

Вся жизнь Туба определена выбором между землей и морем, между тяжелым земледельческим трудом и легкой судьбой ловца кораллов. Туба выбирает море, забыв о том, что земледельческий труд – заповедный, «оправданный богом и Мадонной», данный человеку изначально. Но не только легкость труда ловца кораллов привлекает Туба, когда «можно утонуть десять раз в день, но зато – сколько видишь удивительного» (117). Туба любит море так, что не мыслит себя вне морских просторов, он восторгается его красотой, и море платит ему тем же, открывая свои сокровища, завлекая его: «сквозь жидкое стекло глаза видят удивительный мир, лучший, чем все сказки: видят золотисто-рыжие водоросли на дне морском, среди камней, покрытых коврами» (118). Туба становится подлинным сыном моря, земные заботы и отношения людей ему чужды и не всегда понятны: «Был он кроток на земле, ходил по ней осторожно, недоверчиво и молчал с людьми, а в море становился тихо весел, внимателен к товарищам и ловок, точно дельфин» (119). Но коварство природы («коварное море, вечно поющее о чем-то, возбуждая необоримое желание плыть в его даль, когда человека схватит за сердце море, он сам становится частью его» (119) в том и заключается, что, отняв силы, оно возвращает Туба земле. К сожалению, на земле ему нет места ни в хижине бедного брата, ни в сердцах родственников, и Туба возвращается навечно в море: «Однажды



тихим вечером пополз в горы, как раздавленная ящерица по острым камням, и когда достиг волн – они встретили его знакомым говором, более ласковым, чем голоса людей, он вошел в воду, встряхивая седой головой, лег на спину и, глядя в небо, – поплыл в даль» (120).

Эволюция Туба связана с тем, что он «растворился» в природе. В итоге чего и произошло порабощение духа. Изоляция от земли вредна для человека. Земля для человека – источник сил, здоровое начало жизни.

Мысль о родстве человека с землей, мысль об активном духовном отношении к природе последовательно реализуется во всех 3 сказках семантического центра. К гармонии тяготеет отношение человека и природы, преломленные через созидательный труд. В таком ключе изображены основные перипетии в 4 сказке. И в этом смысле мы можем говорить об идеале решения данной проблемы в целом.

### **2.3.2. Семантический центр «Мать»**

Особый семантический центр образуют сказки о матерях (9, 10, 11, 22 сказки). Из всего цикла лишь эта серия сказок традиционно рассматривалась горьковедом как некое единство тематического плана, куда включали 9, 10, 11 сказки. Однако нам ближе позиция Г. Калустовой, которая к этой группе относит и 22 сказку. Важна мысль «центральности» этих сказок в цикле, высказанная В. Фабианской и К. Муратовой: «Центральное место в горьковской книге занимают сказки о матерях. Это гимн во славу женщин, дарших миру великих и малых героев» [Фабианская 1956: 57]. Правомерны размышления горьковедов о «символической обобщенности» сказок, а также о том, что именно в них выражен «гуманистический идеал», связанный с образом женщины [Бонами 1967: 173]. И лишь в работе О. Семеновой этот пласт сказок и нашел должного освещения. В итоге всех размышлений складывается следующее понимание этих тематически близких сказок: образ

матери не просто ключевой, это этический центр, к которому стянуто все мироздание, где все проверяется чувством любви матери.

Особенность этих сказок заключается в том, что все они в разной степени тяготеют к мифу. Каждая из сказок обращена к сложным вопросам бытия, когда от матери требуется решительный поступок, героический шаг к утверждению высоких ценностей. Тема «мать и дитя» по-особому реализуется в сюжете каждой сказки.

Горьковеды справедливо относят к разряду ключевых 9 сказку. Сам Горький придавал особое значение этой легенде, о чем свидетельствует письмо писателя к Н. В. Чертовой: «В этой поэме я выразил «романтически» и как умел, мой взгляд на женщину... Мне кажется, что женщина должна отправляться к свободе, от сознания мировой своей роли» [Горький 1968: 62]. Особое, ведущее положение этой сказки выражается в том, что в ней так или иначе отражаются все остальные сказки этой серии, она и самая символическая, сакральная. Кажется, что все времена, эпохи и народы нашли отражение в этом событии и едином образе Матери.

В 9 сказке Мать олицетворяет абсолютную любовь к детям. Чувство любви Матери раскрывается через самопожертвование, милосердие и сострадание. В поисках сына она преодолевает неисчислимы препятствия и бедствия и побеждает их. Перед силой ее любви склоняются силы природы (ураганы, ветры, звери, птицы), отступает смерть и «кровавый бич земли» – железный Тамерлан, деспот, тиран, внушающий только страх и ужас, тоже склоняется. Мать и Тимур противопоставлены как жизнь и смерть, как духовное начало и бездуховное. Тимур – вся сила и власть, Мать – только сила любви, и она побеждает. Обращаясь к Тамерлану, она говорит: «Что бы ты ни сделал, ты только человек, а я Мать! Ты служишь смерти, а я – жизни» [Горький 1968: 45].

В 10 и 11 сказках тема матери получает трагическое разрешение. Здесь тоже речь идет о силе материнской любви, но силе, которая заставляет матерей освободить мир от своих детей.

Самая трагическая из всех сказка о матери изменника (11). В монне Марианне борются два чувства: материнское и патриотическое, и оба непобедимы. Преодолеть свою любовь к сыну-завоевателю и разрушителю, потому что он ее сын. Равнодушно смотреть на судьбу родины, народа, который осажден войсками сына, она тоже не может. В городе, среди оставшихся в живых людей, она была олицетворением смерти. Она расхаживала по улицам города в тайной надежде на смерть от случайной пули, но тщетно. Судьба словно испытывает ее, и она принимает решение. Поворотным моментом в решении монны Марианны является встреча с матерью, оплакивающей сына, который «честно погиб, сражаясь за родину». Вторым поворотным моментом является встреча монны Марианны со своим сыном, когда она понимает, что в нем есть только стремление к власти, славе и разрушению. Но чувство любви к сыну не умирает в монне Марианне, его нельзя потерять, совершив предательство, оно не заслуживается чем-то. В это и есть безусловная, материнская любовь. Для монны Марианны не существовало выбора: мать всегда с ребенком. И монна Марианна остается с сыном и в смерти. Но при этом торжествует жизнь.

Понимание горьковедцами проблем и специфики образа матери в 10 сказке не соответствует горьковскому видению явления материнства в целом. Так, говоря об эволюции чувства матери, исследователи отмечают, что в ней одерживает верх «чувство глубокой национальной гордости» [Фабрианская 1956: 59]. И. Бочарова усматривает в сказке два плана: реальный и символический: «Урод нарисован как сказочный объедало и опивало; нетрудно расшифровать символику этого образа чудище, поглощающее все плоды и ценности, созданные людьми труда» [Бочарова 1973: 12]. В связи с этим поступок матери рассматривается как необходимость, а образ матери как «символ ответственности за то, что она сама творит и охраняет» [Бочарова 1973: 12].

Такое понимание складывается, если рассматривать сказку как замкнутую структуру. Тем более, гротесковый портрет уroda (трижды

писатель воспроизводит облик урода) не просто страшен, он в меньшей степени напоминает человека: «Желтое, покрытое морщинами, скуластое лицо, таращились, вылезая из орбит и надолго вклеиваясь в памяти всякого, кто их видел, тупые глаза, вздрагивал широкий, приплюснутый нос, двигались непомерно развитые скулы и челюсти, торчали большие звериные уши – эту страшную маску прикрывала шапка черных волос, завитых в мелкие кольца, точно волосы негра» (52). Финальная сцена передает состояние матери и жителей квартала, которым хотелось поздравить ее, ведь «она освободилась от рабства, сказать ей утешительное слово, она потеряла сына, но все молчали» (54). Психологическое состояние матери показывает сомнение в необходимости сделанного: «Она сидела на дворе около ящика, положив ладонь на мертвую голову своего сына, спокойно ожидая чего-то, вопросительно глядя в глаза каждого, кто приходил к ней, чтобы посмотреть на умершего. После этого она еще долго смотрела в лица людей, словно спрашивая их о чем-то» (54). «Вопросительный взгляд» не случаен: она совершила поступок во имя людей. Этим объясняется акцент в работах исследователей на «победе национального чувства». Такой смысл можно вывести, исходя из замкнутости структуры, но, если включить эту сказку в контекст других сказок семантического центра, это позволит увидеть и другие аспекты обозначенной проблемы и сделать иные выводы.

В матери действительно побеждает чувство национального сознания, когда она слышит фразу, произнесенную иностранцем: «Италия вымирает впереди всех романских рас» (53). Но «освобождаясь» от сына-урода, женщина «освобождается» и от чувства матери. Ведь ее поступком руководит социальное начало, не являющееся исконным, первичным. Выбор для матери невозможен: отбрасывание одного во имя другого, возможно лишь соединение (например, судьба монны Марианны). Полагаем, что именно здесь и показано искажение идеи материнства. Для матери не существует различия между ребенком уродливым и красивым. Урода как

всякого обездоленного, обиженного судьбой, мать еще больше любит и жалеет [Лукьянчиков 2019: 107].

22 сказку горьковеды рассматривают в рубрике «психологического портрета». По мнению исследователей, в этой сказке раскрыта талантливость народа: «Талантливость эта проявляется в любви к музыке, пению, танцам, в стремлении сделать жизнь красочной. Это хорошо раскрывается в сказке о лучшей танцовщице Нунче» [Бочарова 2015: 45]. Кроме того, сам образ Нунчи трактуется горьковедями по-разному. Наряду с утверждением, что Нунча поражает «противоречивостью чувств», Г. Самвеляном дана резкая характеристика: «Для Нунчи нет родины, народа, государства» [Самвелян 1975: 159].

В сказке всё сосредоточено на соперничестве двух женщин (дух соревнования в крови у итальянцев) юной дочери Нины и зрелой матери Нунчи. Именно это и осложняет ситуацию, переключая ее из разряда бытовых в сказку о матерях. Нунча, ее мир, жизнь – в центре писателя. Противоборство чувств (матери и любящей женщины) характерно для Нунчи, для нее это поединок, сущность которого раскрывается через финальный эпизод смерти. Каждая из героинь «окружена» своим цветом: Нунча связана с красным, передающим сложную символику огня, крови, жизни, Нина – с голубым, цветом юности, неба, радости. Однако главное назначение этого цветового контраста – подчеркнуть психологическое состояние героини. Озорная легкость поступка и такого же конца (смерть в танце) Нунчи усиливают трагичность ситуации. Нунча остается матерью, преподающей своей дочери один из уроков жизни.

Для этой серии сказок чрезвычайно важно и характерно обожествление образа матери. Во всех сказках образ матери лишен ореола счастья. Это прежде всего страдающая женщина. Здесь М. Горький близок народно-христианской традиции изображения матери.

### 2.3.3. Семантический центр «Этика»

К семантическому центру этической проблематики тяготеют следующие сказки, их 10: 3, 6, 7, 8, 15, 16, 18, 21, 23, 27. По характеру и масштабу охватываемых событий это достаточно разноплановые сказки. Как правило, в основе их лежит анекдот, чрезвычайное происшествие, бытовой эпизод, история жизни отдельного человека или целого рода.

Размышляя о сказках этого типа, исследователи отмечают «эмоционально-приподнятый тон», говорят о том, что они сближены особой революционной атмосферой. И. Бочарова полагает, что все сказки погружены в атмосферу смеха, зрелищности, веселья, что создает праздничное настроение, в котором «мгновенно меняется лицо жизни» [Бочарова 1973: 5]. Точка зрения И. Бочаровой кажется справедливой. Более того, мы полагаем, что все эти сказки сближены и пронизаны «карнавальным мироощущением» (по М. Бахтину). Карнавальное мироощущение органично для итальянского народа, ведь родиной карнавала является Италия.

М. Горький в течение многолетнего пребывания на Капри отмечал удивительную способность итальянцев преодолевать будни. «Вчера каприйцы устроили какой-то праздник. Была хорошая погода, и люди сочли это достаточно серьезной причиной для безделья и радости. Какой они устроили фейерверк изумительный!» – писал М. Горький в мае 1907 г. в письме И. П. Ладыжникову. В. Ходасевич в своих воспоминаниях о М. Горьком говорил об увлечении писателя различными народными праздниками: «Итальянские празднества с музыкой, флагами и трескотней фейерверков он обожал. По вечерам выходил на балкон и созывал всех смотреть, как вокруг залива то там, то здесь взлетают ракеты и римские свечи» [Ходасевич 1991: 160].

Характеризуя карнавальное мироощущение как «вторую жизнь народа», противопоставленную официальной культуре, М.М. Бахтин выделяет следующие важнейшие моменты этого явления: «В карнавале сама жизнь играет, разыгрывая без сценической площадки, без зрителей, другую

свободную форму своего осуществления, свое возрождение и обновление на лучших началах» [Бахтин 1990: 11].

Сказки этой серии либо завершаются карнавальным действием, либо воспроизводят психологическое состояние людей как праздничное, либо в них определенную роль играет какой-нибудь элемент карнавала (шутки, игры, маски, песни, пляски) [Шуган 2018: 72]. Полный комплекс перечисленных свойств характерен для 21 и 27 сказок, которые в связи с этим и являются самыми лейтмотивными, ключевыми. Отметим, что это менее изученные сказки цикла, поскольку раньше горьковеды видели в них «рецидивы богостроительских ошибок» и к ним не обращались [Бурова 1968: 91].

Это безгеройные сказки в том смысле, что главный и единственный герой здесь – весь народ и весь мир. Сказки посвящены христианским праздникам (Рождеству и Пасхе), но описание их лишено той камерности и аскетичности, которая свойственна православному менталитету. Католическая культура свободнее, она допускает театрализацию обряда, а также смешение и слияние игры и культа.

Типологическая близость 21 и 27 сказок обнаруживается на уровне идей, образов, структуры, а **мотив смерти** и возрождения к жизни является ведущим. В 21 сказке (Рождество) четко обозначены основные планы праздничного действия. Это церковь, из которой доносится «молитвенный гул органа», где идет месса; площадь со статуей Мадонны в центре, у которой находится толпа в ожидании начала праздника, и всей этой готовности вторит природа: «бег облаков, движение теней, море с ударами волн о берег», создающие свор, особую, «тихую музыку» природы.

Происходящее внутри церкви не изображается, но после богослужения люди, выходя из церкви, сливаются с толпой и превращаются «народное целое» (по М. Бахтину). Кульминацию праздника составляют два эпизода, один из которых связан с театрализацией страниц Библии, происходящей в церкви святой Терезы, где «из больших кусков пробки построены горы,

пещеры, Вифлеем и причудливые замки на вершинах гор; змеєю вьется дорога по склонам; на полянах стада овец и коз; сверкают водопады из стекла; группы пастухов смотрят в небо, где пылает золотая звезда, летят ангелы, указывая одной рукой на путеводную звезду, а другой – в пещеру, где приютились богоматерь, Иосиф, и лежит Младенец, подняв руки в небеса... Все это сделано, одето, раскрашено и размещено умело и искусно, и кажется, что все живет и шумит» (130). Шествие к церкви символично: старик Паолино несет «розовое тело Младенца, с улыбкой поднявшего вверх благославляющие ручки» (это куколка). На другой улице тоже проходит процессия, впереди девочка со статуей Мадонны, все движутся к ней как к центру Вселенной. Создается ощущение праздника: «Старые стены домов точно улыбаются – они помнят стариков детьми и не одну сотню ночь на раз видели это шумное и немножко опасное веселье детей в Рождество Христа» (130). Второй эпизод – это музыкальные спектакли дзампоньяров у статуи Мадонны. Дзампоньяры каждый год являются на остров и целый месяц поют песни о боге: сама манера исполнения, духовная потребность в создании своей музыки, которая названа «физическим ощущением бога», контрастны официальной стороне праздника, официальной органной музыке. Смысл всего народного праздника – разбудить в душе человека близость к прошлому, оживить прошлое хоть на мгновение, поэтому подлинными хозяевами праздника являются дети, напоминающие своим присутствием о рождении Младенца и досаждающие в этот единственный день в году взрослым смехом, языческими песенками, всем тем, из чего излагается «лучшая музыка земли» – детский смех (132).

Тесно примыкает к этой сказке 27 сказка, посвященная главнейшему празднику христиан – Пасхе. Ритуальная сторона праздника также не отражена, главное сосредоточено на театрализации сюжета воскрешения Христа. Основным местом действия становятся площадь и улицы, что не случайно, поскольку хронотоп площади – символ «второго мира» (по М. Бахтину). Карнавальное шествие увлекает за собой всех людей, в этом



ощущении праздника важна тонко прочувствующая народом идея изменения мира. Театрализация событий распадается на 2 части: до воскрешения и сам момент воскрешения. Все происходит в «безлунную ночь страстной субботы» и шествии женщины «в черном плаще, идет она и кажется немым воплощением неисчерпаемой скорби» (164). Поведение людей, созерцавших эту картину, сам образ города, весь космос передают состояние трагичности: «Люди негромко говорят о чем-то, все облечено жутким мраком, земля кажется непрочной, тесно на ней, густо пахнет человеком» (164). Все детали мира также призваны пробудить «мысль о близости человека к прошлому», пробудить память о том, что именно здесь, на земле, находилась Голгофа. Мгновенно меняется настроение толпы («толпа оживленно хлынула»), когда свет факелов и огней освещает две фигуры: Христа и Иоанна. Все расцветает в этот момент: «На лицах южан какая-то одна, всем общая улыбка великой радости, которую они сами вызвали к жизни» (164). В данном отрывке все ощущают себя частью «народного целого».

Библейские повторяющиеся хоровые фразы важны как момент совершившегося обновления мира и человека, как момент их очищения. Главная идея, заложенная в сказке, соответствует формуле: «Христос воскрес – и мир изменился». Народный праздник всецело обращен к явлениям высшего порядка, к миру надежд и идеалов.

Во всех остальных сказках этого типа изображен процесс формирования индивидуально-психологического состояния праздника. Особенно показательны в это смысле 3, 6, 7 сказки. Праздник всегда преодолевает быт, иначе праздник не состоится.

В 3 миниатюре наблюдается превращение конфликта в праздник. Исходной ситуацией «конфликта отношений» является шалость девочки, бросившей в чашу с вином лепестки гвоздики, и реакция мостовщиков, их мгновенное преображение, когда они видят смеющегося ребенка: «Старик достал откуда-то стакан, зачерпнул вино вместе с цветами, тяжело поднялся

на колени и, поднося стакан ко рту, успокоительно, серьезно сказал: Ничего, синьора! Дар ребенка – дар бога» (19).

Атрибуты праздника здесь налицо: ритуально обставленный обед (прообраз пира), где важно сочетание хлеба, вина и цветов [Науменко-Порохина 2017: 200]. Сакральный смысл ситуации придают фигуры матери и ребенка, объятых солнечными лучами и пением моря: «Поет море, гудит город, ярко сверкает солнце, творя сказки» (19).

Праздник – это лучшее, что есть в душе. Такое состояние души у героя 7 сказки Уго, для которого вся жизнь уместилась в один эпизод (своеобразное обобщение всего жизненного пути). Помощь сельчан в день свадьбы незабываема, поэтому Уго называет этот день «лучшим днем» своей долгой жизни. Уго формулирует главный закон жизни: «Нет лучше веселья, как творить добро людям!» (34).

3 и 7 сказки сближены поэтикой настроения, к ним примыкает и 6 сказка, передающая более сложную гамму настроений. Здесь важны переходы от ностальгически-лирической к философско-иронической тональности.

Идеальной формой, передающей сложность поэтики настроения, является диалог старца и юноши. Главная тема разговора – счастье, параллельно развивается тема противопоставления двух миров – богатства и нищеты: «Маленькое счастье честнее, а большое – лучше. Бедные люди – красивее, а богатые сильнее» (30). Оба мира представлены в лучшем своем варианте: «красивая синьора» с грустью в глазах и юноша, в размышлениях о ценностях жизни, в которых раскрыты духовно-нравственные ориентиры. Все варианты его мимолетных представлений о счастье неосуществимы, это всего лишь иллюзия. Но возвращает его из состояния грусти песня о солнце. В целом можно говорить об импрессионистичности этих сказок.

Однако народно-бытовая этика не исчерпывается своей обращенностью к карнавальному, праздничному мироощущению. В ряде сказок этого типа (13, 18, 23) запечатлено неумение преодолеть

агрессивность быта. Ярким выражением этой стороны жизни являются ссоры и самое страшное – вендетта, месть размерами в не одну человеческую жизнь. В своей обращенности к этим сказкам исследователи стремились раскрыть отношение писателя к данной народной традиции. Так, в частности, отмечалось следующее: «Автор не идеализирует родовую месть, суровость старой традиции, а вскрывает ее относительный смысл. Традиции преходящи, не вечны в сравнении с непреходящей, вечной человеческой страстью к справедливости» [Бочарова 1973: 12]. В других работах отмечается трагедийность содержания. Например, событийная сторона в 18 сказке поражает обилием, где страшное подается как обыденное. Отбросив причинную сторону 4 убийств (они совершены по мотивам ревности и возмездия), отметим их последовательность, взаимосвязанность: Эмилия убивает свекровь, Донато убивает жену и отца, Серафина Амато убивает Донато. В этих историях очень важно отношение сельчан, церкви и присяжных, которыми признается традиция кровной мести, поэтому судебные заседания идут под рукоплескание публики, и убийцы предстают в «ореоле героев». Особенно страшно последнее убийство, оно происходит в церкви под благословение Архангела Михаила, «патрона Синеркии», когда Амато перед убийством совершает целый ритуал: «в праздничной одежде, преклонив колена перед изображением, коснулась рукою его руки, а затем своих губ» (115). «Право наносить удары и смертельные раны» противостоит празднику Рождества, упоминание о котором не случайно включено в сказку. Память о празднике развернута в единственный символ восстановления гармонии человека с миром: «Приближался праздник Рождества Младенца, в эти дни у людей сильно желание быть среди своих, под теплым кровом родного дома» (114). Праздник – это другая реальность жизни и несостоятельность социально-бытовых стереотипов развенчивается обращенностью к таким духовным формам жизни [Васильева 2018: 25].

Народно-бытовой этике противостоят нравы буржуазных кругов (15, 16 сказки). Событийность этих сказок иллюзорна, место и время действия к

героям словно не имеют никакого отношения, никак не мотивируют их поведения, они словно выключены из живого мира природы или являются собой контраст ей, как в 15 сказке: «В проходе между столами лежит маленький кружевной платок. Конечно, его потеряла дама и она божественно красива - иначе не может быть!» (80). Так создается ощущение неподвижности жизни. Главное в мироощущении – скука. В связи с этим показателен диалог героев 16 сказки:

« – Дельфины похожи на свиней.

Рыжий отозвался:

– Здесь вообще много свинства, бесцветная дама поднесла к носу чашку, понюхала кофе, брезгливо сморщилась.

– Отвратительно!» (104).

Заурядность разговора, отчуждение, неспособность понять друг друга (брата и сестры) и преодолеть повседневность характеризуют отношения людей этого круга. Здесь нет выхода к другому ощущению жизни. Элементы противостояния, бунтарства возникают во взаимоотношениях между братом и сестрой (15 сказка), когда горбун охвачен идеей строительства дома для уродов. Но в итоге «дом» превращен сестрой в клинику для душевнобольных, и первым пациентом вошел туда брат. Их жизнь названа «бессмысленным кружением ослепленных птиц».

Утверждающие начала в этом комплексе сказок связаны с карнавальным мироощущением. Зрелищность карнавалов, их импровизационность, тот духовный заряд, который они несли, свидетельствуют о творческом потенциале народа, о способности воспринимать жизнь как мечту и идеал [Константинова 2005: 145].

#### **2.3.4. Семантический центр «Революция и социализм»**

Серия сказок о революции достаточно многочисленна, их 10: 1, 2, 5, 8, 14, 17, 20, 24, 25, 26. Это агитационные сказки цикла, примечательные тем,

что в них писателем выражен весь комплекс проблем, связанных с идеями революционного переустройства мира. М. Горького интересует сущность революционного процесса, он пытается глубинно понять это явление, соприкасая его с народным бунтом, войной, разгулом черни, «праздниками угнетенных» и одновременно отграничивая от них.

Однако развернутая картина революционных событий дана только в первых двух сказках цикла. В центре первой сказки забастовка трамвайщиков и их столкновение с солдатами, призванными усмирить бунтующих. Главное сосредоточено не на конфликте, а на настроении пестрой толпы, более того это определенное состояние мира в целом и в каждой его детали (от природных явлений до настроения отдельного человека и всей толпы). В каждой детали мире заложено неосуществленное движение, в итоге все повернуто навстречу событию, и исход события так же предreshen в этой начальной картине: «Толпа вагоновожатых и кондукторов — всё веселые и шумные, подвижные, как ртуть, неаполитанцы. Мальчишки — полуголые дети неаполитанских улиц — скачут, точно воробьи, наполняя воздух звонкими криками и смехом. Город, похожий на старую гравюру, щедро облит жарким солнцем и весь поет, как орган» (9).

**Мотив победы** возникает не случайно, он подготовлен всеми изменениями в настроении, которые происходят в толпе. Эволюция настроения пестрой толпы выражается в том, что из враждебной и нейтральной она превращается в активных сторонников бастующих, определяя своим поведением исход борьбы: «Тогда солдаты стали прыгать на площадки вагонов, на каждую по два, и в то же время оттуда посыпались вагоновожатые с кондукторами. Стало видно, что в двух шагах от колес, поперек рельс, лежит вагоновожатый. Пыльная толпа зрителей покачнулась, взревела, взвыла, хлынула на рельсы. Пятеро солдат смотрели и хохотали» (11). М. Горький запечатлел рождения солидарности не столько как сознательный, но прежде всего как стихийное, игровое начало. М. Горький отчетливо сближает стихию революционного движения с карнавальным

мироощущением народа, атрибуты которого налицо (игра в поведении толпы, шутки, смех). Так же, как в карнавальной шествии, в революционной стихии рождается новое понимание мира (солидарность, единство) и уничтожаются старые представления о жизни (враждебность, равнодушие).

Во 2 сказке солидарность представлена не как явление, возникшее стихийно, а как явление сознательной революционной борьбы. Одновременно этот момент солидарности (встреча детей Пармы рабочими Генуи) рассматривается и как элемент нового мира, как тип новых социальных отношений. Праздничная атмосфера также характерна для этой сказки, но она выражена здесь еще ярче: «В окнах отелей, на крышах домов белыми птицами трепещут платки, оттуда сыплется на головы людей дождь цветов и веселые, громкие крики. Блестит золото кистей, бахромы и шнурков, и гудит, как хор, поющий вполголоса, торжественно настроенная толпа людей» (13).

Вместе с тем это праздничное мироощущение нового типа, где появляется новая торжественная атрибутика (знамена города и рабочих организаций, гимн Гарибальди) и новые формулы жизни (*Viva Italia! Evviva il Socialismo*). Сам момент встречи – не что иное как прообраз будущих революционных «карнавалов» с обязательным маршевым шествием: «Толпа приветствует людей будущего. Вдруг они как-то вытянулись, выросли, сгрудились в одно тело и сотнями голосов, но звуком одной груди крикнули: *Viva Italia!*» (14).

Солидарность рассматривается как явление непобедимости, силы и мощи: «— Понимаешь, — если это привьется... Нас трудно будет одолеть, а?

И густо, громко, торжествующе хохочет и, подбрасывая свою маленькую ношу в синий воздух, кричит:

— *Evviva Parma-a!*» (15).

Символом нового мира выступает Колумб, у памятника которого происходят основные события. Образ Колумба в сказке ведущий, что подчеркнуто композиционно: фигура Колумба открывает и венчает события

новеллы. Это выделено и хронотопически: вместе с солнцем это самая высокая точка, благословляющая происходящее: «Над толпой, на высоком пьедестале фигура Колумба, мечтателя, который много пострадал за то, что верил, как бы говоря мраморными устами: Побеждают только верующие» (13).

Атмосфера нового праздника захватывает все: «Все стало праздничным, все оживило, и серый мрамор расцвел какими-то яркими пятнами» (15).

Трагические моменты революционной борьбы в сказках никак не обозначены. Исключение составляет эпизодическое упоминание о том, что рабочим Пармы «стало трудно, и вот, они, собрав своих детей, уже начавших хворать от голода, отправили их товарищам в Геную» (15). Во всем этом усматривается определенная идеализация революции, а также стремление художника подчеркнуть органичность идей революции народной среде.

Остальные новеллы этой серии обращены к проблеме пути человека из народа в революцию, в них даны различные варианты этого движения (5, 14, 17, 20, 25, 26 сказки). Писателя интересуют истоки этого пути. Первым толчком к восприятию идей революции становится социальная несправедливость. Особенно ярко этот момент представлен в 14 сказке, подробно повествующей о том, «как Джиованни стал социалистом». Мы видим, что Джиованни, будучи солдатом, усмиряя бунтующих крестьян, честно отстаивал интересы землевладельцев, пока не увидел, что крестьяне им ближе по духу («они очень хорошо относились к нам») и пока не стал свидетелем следующего разговора доктора и синьора: «И вот люди с такими глазами хотят завоевать весь мир, перестроить всю жизнь, изгнать нас, уничтожить, все для того, чтобы торжествовала какая-то слепая, скучная справедливость!» (76). В итоге солдаты начинают вести себя так, что «их глухотой и слепотой» стали умело пользоваться крестьяне, которые победили в своем противостоянии. Это и факт солидарности крестьян и солдат, и кульминационный момент пробуждения сознания Джованни.

Во всех этих сказках революция изображена как движение молодежи («молодое сердце мира»), это путь детей, несущих «слово, объединяющее мир» (148). Ключевой сказкой, где раскрывается эта мысль, является 5 сказка. Все действие сводится к описанию движения мальчика к городу, который находится в ожидании другой жизни: «А город живет и охвачен томительным желанием видеть себя красиво и к солнцу. Он стонет в бреду многогранных желаний и счастья, а черная чаша неба все полнее и полней наливается мутным и тоскующим светом» (24).

Перекликается с этой сказкой и 24 сказка. Отличие лишь в том, что 5 сказка воспринимается как метафорическое обобщение пути к обновленной жизни, а 24 сказка – это конкретный эпизод судьбы революционера. Тот же тут в город, та же подстерегающая опасность, но все это подается как необходимый момент жизни человека, ступившего на путь борьбы. Идеология борьбы за социализм определяет судьбы многих героев сказок. Трама (герой 17 сказки) – организатор забастовок, социалист, размышляя о мире, говорит о единении людей, о приобщении человека к мыслям и делам великих. Для него Джордано Бруно, Вико, Мадзини – предки, мысли, которых пробуждают сознание людей сегодня. О пробуждении сознания, о приобщении к идеям социализма повествует 20 и 25 сказки. Старик Чекко на склоне лет и лишь в связи с судьбой своих детей Артуро и Энрико узнает о социализме, понимая, что социализм, за который боролись его сыновья, соответствует его собственным «невысказанным мыслям о жизни».

Понятие социализм получает многоплановое толкование в цикле, не исчерпывающееся позитивным восприятием. Герои сказок, независимо от их социального статуса (семья торговца бриллиантами и бедняк виноградарь Чекко), задаются вопросом о том, кто такие социалисты. Само появление вопроса свидетельствует об активизации сознания и его же непросвещенности. Более органично воспринят социализм в рабочей среде: «Социалисты? О, друг мой, рабочий человек рождается социалистом, как я думаю, хотя мы не читаем книг. Правду слышим по запаху, – ведь правда



крепко пахнет и всегда одинаково – трудовым потом!» (72). Прямое отношение к уточнению понятия имеет диалог горбуна с учителем (15 сказка):

«— А что такое — социалист?

— В лучшем случае — фантазер и лентяй, вообще же — нравственный урод, лишенный представления о боге, собственности и нации» (85).

Другую точку зрения представляют собой размышления самих социалистов. Диалог Чекко с «русским синьором» в этом смысле показателен (20 сказка): «Когда мадонна спросит меня — что я сделал с моими детьми, я должен буду рассказать ей это правдиво и подробно. Это мои дети здесь на карточке, что они сделали и почему в тюрьме?

— Скажите мадонне, что ваши дети хорошо поняли главную заповедь ее сына: они любят ближних живой любовью» (135).

Для этих двух диалогов очень важно обращение к религии, в одном случае в плане отрицания («лишенный представлений о боге»), в другом — максимального сближения (когда речь идет о «главной заповеди» сына). Возникшая параллель между религией и социализмом не случайна, кульминационным моментом ее выражения является 8 сказка. Здесь социализм и христианство поданы как две противоборствующие идеологии, сближенные понятием веры. Социализм как вера базируется на знании: «знание становится верой, а вера еще больше разжигает жажду знаний» (35). Для католичества и для Италии характерен культ Мадонны: «Культ Мадонны не только язычески красив, это прежде всего умный культ. Мадонна проще Христа, она ближе сердцу, в ней нет противоречий, она не грозит гееной — она только любит, жалеет, прощает» [Кузьмичев 1973: 197]. Столкновение двух вер подано через судьбы героев католички и социалиста.

Путь социалиста связан с идеей борьбы: «Жизнь — борьба за расширение знаний, за подчинение таинственных энергий природы человеческой воле, все люди должны быть равносильно вооружены для этой борьбы, в конце которой нас ожидает свобода и торжество разума — самой

могучей из всех сил и единственной силы мира, сознательно действующей» [Кузьмичев 1973: 190].

«Католичество развернуто в единственный символ духовной эволюции, связанной с самопожертвованием, терпением и состраданием» [Кузьмичев 1973: 178]: «А для нее жизнь была мучительным приношением человека в жертву неведомому. Эта девушка любит жизнь и людей глубокой, полной тревоги и сострадания любовью матери» (39).

В характерах героев подчеркнута волевое начало, и лишь смерть заставляет героиню по-иному посмотреть на свою веру. «Моя вера – только страх перед тем, чего я не могла понять» (41). И все-таки смерть героини подчеркивает относительность обеих систем в сравнении с ценностью самой жизни.

Для писателя чрезвычайно важно понимание социализма как новой веры. Горький изображает революцию как органичное движение народа, как явление света и праздничности. «Кровавое лицо» революции осталось за пределами изображения.

Каждый семантический центр – это источник многопланового восприятия отдельной сказки цикла, что показал проведенный анализ.

Следующий этап выявления композиционных особенностей сопоставление ключевых (лейтмотивных) сказок семантических центров, что позволит обнаружить глубинные скрепления цикла. Это прежде всего 5, 9, 21, 27 сказки цикла. Для всех этих сказок характерен **мотив движения**, сопряженный образом дороги, причем дорога в значении не только конкретно-географическом, хотя этот момент и не исключается: туннель дорога в горах (4 сказка), дорога, ведущая в город (5 сказка), дороги матери в поисках сына (9 сказка), дороги, ведущие к храму (21, 27 сказки).

Но главное дорога в значении пути как движение духовного порядка, необходимый момент в плане выявления и реализации характера. Так, рабочие в процессе строительства туннеля постигают «мудрость природы» (4

сказка), путь мальчика ассоциируется с самопожертвованием (5 сказка), поиски сына матерью важны как проявление силы материнского чувства (9 сказка), путь к храму свидетельствует о приобщении людей к иной действительности (21, 27 сказки).

Однако гораздо важнее во всех этих сказках семантика **образа «мать и дитя»**, восходящая к архетипу Мадонны и Сына. Каждая из сказок воспринимается как оформление этого архетипа. Начальная стадия формирования архетипа связана с 4 сказкой. Духовную сторону бытия строителей Симплонского туннеля характеризуют постоянные обращения к имени и молитвам Мадонны. Молитвы срабатывают в сознании героев, поступок каждого человека и настоящее в целом соотносятся с нравственно-этической природой образа Мадонны. В этом плане показателен диалог Паоло и его отца: «Прорезать гору насквозь из страны в страну, – говорил он, – это против бога, разделившего землю стенами гор, – вы увидите, что мадонна будет не с нами. Он ошибся, мадонна со всеми, кто любит ее!» (21). В этом особенность большинства сказок цикла. В этом же ключе раскрывается специфика народного сознания в 7 сказке. Вспоминая конкретные эпизоды, детали «лучшего дня своей жизни», Уго говорит: «О, синьоры, на утро дня свадьбы у нас было все, что нужно для дома, – статуя мадонны, посуда, белье, мебель – клянусь вам!» (34). Нужно обратить внимание на последовательность перечисления всего необходимого, на первом месте оказывается именно статуя Мадонны. Примечательно, что даже в самые лирические минуты жизни в итальянцах живет чувство любви, абсолютной преданности Мадонне, и этим окрашивается отношение героя к миру и людям. Таковы первичные основы формирования архетипа [Васильева 2014: 131].

Следующий этап связан с актуализацией сакрального смысла, и в этом плане важна 9 сказка, в которой смешаны различные планы бытия. В сказке представлены 3 силы: сила власти (Тамерлан), олицетворяющая социальное начало, сила материнской любви (Мать), создающая библейский контекст,

сила поэтического слова (Кермани), формирующая культурологический план. Причем на вершине этой иерархии Мать, перед которой склоняется «железный Тамерлан» и поэт Кермани [Русакова 2019: 173]. В поэте Кермани есть два качества – талант и внутренняя независимость от власти, а потому каждое слово Кермани – риск. Позиция Кермани и Матери сближена **мотивом безумия**, сущность которого в абсолютной готовности к жертве и бескорыстии – качествах, преобразующих мир. В этой готовности к самопожертвованию проявляется близость сказки к библейскому сюжету.

Но именно 5 сказка максимально приближена к архетипу Мадонны и Сына. Здесь, в отличие от других сказок этого типа, ведущая фигура не Матери, а сына. События разворачиваются в городе, но этот город условен, размеры и абсолютная неограниченность пространства города создают атмосферу космичности: «Разрушенный, измученный город — место неутомимого боя за счастье — истекает кровью, и она дымится, горячая, желтоватым удушливым дымом» (24).

Движение мальчика в город целенаправленно, необходимо: его все ждут, и вместе с тем это движение воспринимается как некая миссия, связанная с самопожертвованием: «Он же идет молча и спокойно смотрит на город, не ускоряя шага, одинокий, маленький, словно несущий что-то необходимое, давно ожидаемое всеми там, в городе» (25).

Сказка лишена конкретного финала, она завершается благословением матери-ночи: «Мальчик остановился, взмахнул головой, высоко подняв брови, спокойно, смелыми глазами смотрит вперед и, покачнувшись, пошел быстрее. И ночь, следуя за ним, тихо, ласковым голосом матери сказала ему: Пора, мальчик, иди! Они – ждут...» (26).

Открытый финал вполне соответствует семантике рассматриваемых сказок. В этой сказке отсутствует и социальная конкретика, подчеркивает ее метафоричность и позволяет воспринимать многопланово. Однако если эта сказка воспринимается в символических тонах, 21 и 27 сказки открыто соотнесены с важнейшими христианскими событиями – Рождеством и

Пасхой. Для обеих сказок характерно обращение к библейским реминисценциям, нет установок на житийность, портретность. Здесь все погружено в сферу эмоций и чувств. А появляющиеся биографические экскурсы и портретные детали не имеют большого значения и подчинены общей карнавальной атмосфере. Образы Мадонны и Сына утверждаются здесь в космическом значении, подчеркивая изначальность их в народном сознании.

## 2.4. Выводы

Анализ композиции цикла дает возможность проследить, как поэтапно оформлялась главная идея цикла, связанная с созданием многогранного облика итальянского народа. Система семантических центров позволила выявить основы народного мироощущения, базирующихся на общегуманистических ценностях человечества, а также показала гибкость народного сознания к восприятию новых идей, созвучных глубинным интересам народа. По существу, М. Горький создает новую концепцию народной жизни.

Вместе с тем, та последовательность в чередовании сказок, которую мы имеем, наиболее органична, так как выстраивание сказок по принципу семантических центров привело бы к нарушению внутренней цельности и единства.

Формы повествования, которыми мы встречаемся в «Сказках об Италии» разнообразны:

- автор-повествователь и его двойник или несколько двойников, составляющих пару необъективизированных повествователей (по терминологии Б.О. Кормана повествователь, личный повествователь);
- рассказчик и его собеседники, составляющие пару объективизированных рассказчиков (по Б. О. Корману так же):
- народный сказитель.

Субъектные формы выражения авторского сознания в «Сказках об Италии» представляют собой иерархическую систему, в которой они

различаются по степени конкретности субъекта сознания, масштабу обобщений, степени близости к норме, к идеалу. Высшая форма автор-повествователь, ему принадлежит монополия в повествовании, ему подчиняются все другие субъекты сознания или непосредственно или опосредованно друг через друга [Мартемьянова 2020: 15].

Пользуясь терминологией М. Бахтина о типах повествования, можно сказать, что «Сказки об Италии» представляют собой тип монологического повествования, но внутри него Горький использует элементы полифонии [Бахтин 1975: 201].

В связи с тем, что автор-повествователь выступает как идеолог-интеллигент, в цикле господствует стихия философского осмысления жизни. Наличие повествователей из народной среды (рассказчиков) определяет вторую стихию цикла – стихию народного сознания, народной мудрости. Рассказчик нужен писателю как новый взгляд на действительность, но изнутри того мира, который он изображает. Этим объясняется введение народного сказителя в повествование.

Своеобразие всех типов субъектов сознания, их взаимодействие, определяет такую особенность «Сказок об Италии», как установка на изображение конкретных фактов жизни, поданных объективно. И одновременно цикл эмоционально окрашен. Наличие и слияние объективного и субъективного начал в цикле связано со своеобразием именно системы рассказчиков и их взаимодействием.

Система субъектов сознания позволила М. Горькому реализовать главную задачу итальянского цикла: показать сиюминутные конкретные факты жизни и их перспективу, изображение человека и действительности в трех временных измерениях.

Через формы повествования писатель выходит к изображению психологического облика народа, проблеме, которая является центральной в творчестве писателя этих лет.

## **ГЛАВА 3. МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ ПО ИЗУЧЕНИЮ ЦИКЛА «СКАЗКИ ОБ ИТАЛИИ» М. ГОРЬКОГО В ШКОЛЕ**

### **3.1. Элективный курс «Анализ эпического произведения»**

#### **Пояснительная записка**

Данный элективный курс «Анализ эпического произведения» рассчитан на 32 часа (1 час в неделю) для учащихся старших классов. Курс направлен на систематизацию и расширение знаний, умений и навыков в области литературоведения, овладения различными видами анализа, опираясь на теоретические сведения.

Актуальность курса определяется тем, что у учащихся необходимо развивать аналитические навыки и совершенствовать лингвистические и коммуникативные компетенции.

**Цель курса:** расширение знаний учащихся по анализу эпического произведения.

#### **Задачи курса:**

1. Формирование умений интерпретировать литературное произведение;
2. Формирование умения строить речевое высказывание в письменной и устной форме;
3. Углубление представления о литературоведении как науке;
4. Пробуждение стремления к вдумчивому чтению;
5. Воспитание художественного вкуса;
6. Расширение культурного кругозора.

#### **Основные формы и методы работы:**

- лекционные, интерактивные с использованием ИКТ;
- лекции-дискуссии;
- практические занятия;

- индивидуальная и групповая деятельность по решению литературоведческих задач;
- написание сочинений различных жанров и форм;
- самостоятельный подбор художественных текстов для анализа и сопоставительного анализа;
- урок-конференция.

### Календарно-тематическое планирование

№	Тема	Дата
1.	Художественная литература как вид искусства.	
2.	Основные направления анализа прозаического текста.	
3.	Содержание и форма художественного произведения.	
4.	Литературные роды.	
5.	Большие формы эпического текста.	
6.	Средние формы эпического текста.	
7.	Малые формы эпического текста.	
8.	Автор в художественном произведении.	
9-10	Тема и идея художественного произведения.	
11-12.	Сюжет и композиция как важнейшие структурные принципы организации произведения.	
13-14.	Роль и место конфликта в художественном произведении.	
15-16.	Пространство и время литературного произведения.	
17-18.	Структурные мотивы художественного произведения.	
19-20.	Субъектная организация литературного произведения.	
21-22.	Тип. Герой литературного произведения. Персонаж.	



	Понятие прототипа.	
23.	Художественный образ.	
24.	Образ человека в литературе.	
25.	Пейзаж и его функции в произведении	
26.	Портрет и его функции	
27-28.	Символ. Деталь.	
29.	Стиль автора.	
30.	Средства выразительности языка (стилистические фигуры и тропы).	
31-32	Зачетные занятия.	

### Список литературы

Браже Т.Г. Целостное изучение эпического произведения. С.-П. : «Глагол», 2000

Доронина Т.В., Францова Н.В. Анализ стихотворения. М.: «Экзамен», 2004

Единый государственный экзамен. Литература: Учебно-тренировочные материалы для подготовки учащихся. Авт.-сост. Э.А.Красновский, Л.Н.Гороховская, С.А.Зинин. – М.: «Интеллект – Центр», 2013

Золотарёва И. В. Поурочные разработки по русской литературе. 10 класс. 1 полугодие. – М.: «Вако», 2014.

Золотарёва И. В. Поурочные разработки по русской литературе. 10 класс. 2 полугодие. – М.: «Вако», 2014.

Иванченко Н.П. Подготовка к экзамену по литературе: Уроки повторения русской классики. 2015.

Никитина Е.И. Русская речь: развитие речи. 10 класс. – М.: Дрофа, 2010

Самойлова Е.А. Литература. Типовые тестовые задания. – М.: «Экзамен», 2015.

Чернец Л.В., Семёнов В.Б., Скиба В.А. Школьный словарь литературоведческих терминов. М.: «Просвещение», 2002.

### 3.2. Методические материалы к элективному курсу

Представленная методическая разработка урока может быть использована учителем при подготовке к уроку внеклассного чтения. Также конспект урока может быть реализован в элективном курсе «Анализ эпического произведения» на 24 уроке.

#### **Конспект урока внеклассного чтения**

**Тема: Образы матерей в цикле «Сказки об Италии» М. Горького**

*Цели:* проанализировать образы матерей в цикле «Сказки об Италии»

М. Горького

*Задачи:*

- познакомить учеников с циклом «Сказки об Италии» М. Горького;
- расширить представление о сказке как литературном жанре;
- продолжить работу над элементами анализа эпического произведения;
- воспитывать уважение к Женщине-Матери.

*Оборудование:* аудиозапись «Аве Мария», портрет писателя, иллюстрация обложки книги, иллюстрации к сказкам, плакат с опорными записями.

Эпиграфы к уроку: «Прославим Женщину-Мать, чья любовь не знает преград» (М. Горький) «Нет ничего святее и бескорыстнее любви Матери» (В.Г. Белинский) «Нет сказок лучше тех, которые создает сама жизнь» (Г.Х. Андерсен)

#### **Ход урока.**

**1. Вступительное слово учителя** (звучит мелодия)

- Ребята, здравствуйте!

Прочитайте эпиграфы к нашему уроку. Как вы думаете, о чем сегодня мы будем говорить.

- «О Матерях можно рассказывать бесконечно», - пожалуй, именно этими словами М. Горького мне хочется начать наш урок внеклассного чтения. И это не случайно. Тема материнства, женского начала – одна из

вечных тем художественной литературы, живописи и других видов искусства. Она звучит в произведениях поэтов и писателей разных стран и времен. Запишите в тетрадях тему нашего урока и эпитафии к уроку.

- Все начинается с матери: познание окружающего мира, добра, справедливости, познание самой жизни. С молоком матери мы впитали и так горячо нами любимые сказки. Сегодня на уроке мы продолжим знакомство с творчеством М. Горького, с его сборником «Сказки об Италии», проанализируем две из них и расширим представление о сказке как литературном жанре.

А результатом урока будет написание дома небольшого размышления о Матери (по сказкам М. Горького или по своему жизненному опыту).

## **2. История создания сборника. Жанровая принадлежность.**

- Ребята, а что мы называем сказками?

(Произведения о чем-то фантастическом и нереальном: нам известны народные и литературные сказки, имеющие свои композиционные и языковые особенности [Овчинникова 2001]).

- «Сказки об Италии» опубликованы в 1911-1913годах, когда Горький, преследуемый царской властью, вынужден жить вдалеке от России, на итальянском острове Капри. В сборник вошло 14 рассказов, различных по тематике.

- Почему же Горький назвал эти рассказы сказками? Что же в них не реально? На эти вопросы мы постараемся ответить к концу урока.

## **3. Основная часть. Аналитическая работа по прочитанным дома сказкам.**

- Готовясь к сегодняшнему уроку, вы прочитали из сборника Горького сказки «Мать изменника» и «Слава Матери».

- Чем близки сказки? Что их объединяет?

(Близки тематически, объединяет тема материнства).

- Понравились ли сказки? Что вы чувствовали, читая их?

**«Мать изменника». Обратимся к первой сказке.**

- О чем эта сказка? Что отражено в заглавии? (Тема). Какой эпизод произвел на вас самое яркое впечатление?

- С чего начинается повествование? (Описание города, окруженного врагами)

- Какие краски и звуки мы видим и слышим в этом эпизоде? («черная тьма», «черные тени», «черные зубцы гор», «черные пасти ущелий», «красные языки костров»; звон оружия, громкий хохот, ржание лошадей, смех, песни врагов).

- Какой прием использован автором для изображения осажденного города? (Антитеза, контраст, противопоставление).

- Да, сказка построена по принципу контраста, т.е. противопоставления картин, эпизодов, образов. Найдите еще примеры контраста в произведении. (Описание горожан и врагов, мать героя и мать изменника, описание матери и сына-изменника).

- С какой целью Горький использует контраст? (Служит средством выражения главной мысли сказки, помогает понять причину поступка женщины).

- Какой эпизод является кульминационным? (Встреча матери и сына).

- Как можно оценить финал сказки? (Он трагичен)

Выразительное чтение эпизода.

- Предполагали ли вы такой финал? Почему мать убивает сына? (Из-за любви к людям)

- Совместимы ли понятия «Мать» и «Смерть»? («Мать всегда против смерти», ведь мать дает жизнь).

- Какие литературные ассоциации вызывает финальный эпизод произведения? (Повесть Н.В. Гоголя «Тарас Бульба», отец убивает сына-изменника: «Я тебя породил, я тебя и убью»).

- В чем смысл сказки? Найдите строки, в которых она выражена.

### **«Слава Матери».**

- В другой сказке М. Горький переработал легенду о Тамерлане, великом и могучем завоевателе Средней Азии, Персии, Индии (14 век).

- Что отражено в названии сказки? (Главная мысль - прославить женщину- мать).

- Что поразило вас в образе Матери? Какой эпизод показался наиболее интересным?

- Почему именно Матери удастся спасти, заставив жестокого разрушителя вернуть ей захваченного в плен сына? В чем сила Матери?

- В сказке придворный поэт Кермани говорит: «Она безумна, как мать». Что он подразумевает? А почему мать готова на все? Какими эпитетами можно назвать любовь матери?

- В сказке слово «Мать» употребляется с заглавной буквы. Как вы думаете, почему? (При использовании заглавных букв усиливается символическое значение образа матери как собирательного, обобщенного образа-символа, соединяющего в себе все самые лучшие черты женщины- Матери).

### **4. Подведение итога анализа сказок.**

- Давайте вернемся к началу нашего урока. В конце сказки есть такие слова: «Все это – правда; все слова здесь – истина...». Таким образом, это доказывает, что описанное в сказке - реальность, действительность? Что же здесь сказка? Найдите элементы сказочного, не реального в обеих сказках. (Ответы учеников).

- Почему же Горький назвал эти рассказы сказками? (Ответ в эпиграфе).

- Значит, Андерсен считал, что сказками можно называть рассказы о реальной жизни? Однако сам он создавал настоящие сказки. Горький же написал рассказы, раскрывающие «сказочное» в реальной жизни).

### **5. Работа с литературоведческим понятием «романтизм».**

- «Сказки об Италии», как и «Легенда о Данко», «Песня о Соколе», относится к романтическим произведениям М.Горького. Перед вами на плакате основные черты романтизма как одного из самых ярких литературных направлений. Давайте попробуем найти черты романтизма в рассмотренных сказках Горького и попытаемся доказать, что это романтические произведения.

- Мы доказали, что эти сказки романтические с идеализированным видением жизни. И это еще раз объясняет, почему Горький определил жанр своих рассказов как сказка.

#### **6. Выразительное чтение учителем стихотворения современного поэта М.А. Волошина «Материнство».**

- Как перекликаются строки стихотворения со сказками М. Горького?

#### **7. Рефлексия.**

Составление синквейна по теме «Мама». Прослушивание нескольких работ.

#### **8. Домашнее задание.**

- Вот и подошел к концу наш урок. Давайте еще раз подумаем о тех, чьи сердца, обогревая нас своей добротой и любовью, всегда бьются рядом с нашими, подумаем о мамах и о нашем неоплатном долге перед ними. И я надеюсь, что сегодняшняя работа поможет вам еще лучше понимать и ценить ваших матерей. Домашнее задание вы получили в начале урока.

#### **Материал для учителя при подготовке к уроку**

##### **Сказка «Слава Матери»**

Повествование стилизовано под восточное сказание, оно насыщено высокой патетикой, чего стоят одни только описания легендарного Тимура: «непобедимый Тимур-гуруган, царь царей», «хромой барс». И тем величественнее выглядит простая Женщина-мать, которая осмелилась возмутиться деяниями всемогущего Тимура. По существу, вся легенда — это непримиримый диалог Матери и Тимура, где каждый выступает как воплощение главных противостоящих сил на Земле. И она осознает свое

право судить тирана: «Что бы ты ни сделал, ты – только человек, а я - Мать!» Аргументы Матери настолько несокрушимы, что «бич народов» Тимур признает их правоту и исполняет требование Матери, он рассылает гонцов «во все концы земли», чтоб разыскать ее ребенка. Легенда о Матери и Тимуре превращается в яркое, по-восточному красочное величание Матери.

Эта величественная легенда о всепобеждающей силе материнской любви становится контрастирующим фоном для сказки о матери изменника. Ибо здесь материнская любовь к родному сыну столкнется с не менее великим чувством – долгом перед родной землей.

### **Сказка «Мать изменника»**

В сказке «Мать изменника» конфликт матери и сына, несмотря на взаимную любовь, предопределён взаимоисключающими позициями, которые они занимают. Если для сына, ставшего предводителем захватчиков, главное – это слава и самоутверждение любой ценой, и прежде всего ценой крови и разрушений, то для матери это созидание и защита жизни.

Особую трагическую остроту этот конфликт приобретает оттого, что Мать, не будучи в силах считать своего сына-изменника врагом для себя, берет на себя вину за его деяния: «Я – мать, я люблю его и считаю себя виновной в том, что он таков, каким стал». Убив сына, Мать вслед за ним убивает и себя – тем самым она как гражданка совершила акт справедливости по отношению к изменнику, но как женщина, потерявшая единственного сына, она сама уже не видит смысла в своем существовании без него. «Человек – я сделала для родины всё, что могла; Мать – я остаюсь со своим сыном!..» – в этом финале слиты воедино безысходный трагизм и высокая героика. В сказке о матери изменника трагическому пафосу соответствует зловещий эмоциональный колорит: «луна, как потерянный щит, избитый ударами мечей и, точно погребальные свечи, зажглись над ним звезды».

## **Конспект урока-конференции «Поэтика «Сказок об Италии» Максима Горького»**

Следующая разработка может быть интегрирована в элективном курсе «Анализ эпического произведения» на заключительных (зачетных) уроках, на котором учащиеся смогут продемонстрировать полученные знания по пройденному курсу. Также цикл сказок может рассматриваться на уроках литературы (в том числе и на уроках внеклассного чтения).

*Форма проведения:* конференция.

*Цели урока:* развивать навыки самостоятельного анализа произведения; закреплять культуру выступления перед аудиторией и ведения дискуссии.

*Оборудование:* проектор, компьютер, интерактивная доска

### **Методические комментарии к уроку**

На изучение «Сказок об Италии» М. Горького учитель может отвести не более двух уроков. Оптимальной методической формой для этой темы становится урок-конференция. Учитель предоставляет учащимся список литературы, где возможно найти ответы на вопросы. Учитель консультирует учащихся весь период подготовки к выступлению.

На уроке-конференции учитель – это ведущий. Он ведет за собой класс, поскольку лишь он знает общий замысел урока, место каждого сообщения в нем. Продуманные заранее вступительное и заключительное слово, вовремя заданный докладчику или классу вопрос, дополнение или «мостик» к следующему выступлению – всё это поможет сделать урок интересным и продуктивным.

Цикл дается в списке литературы для летнего прочтения.

Учитель заранее предлагает **вопросы по теме урока**, на которые учащиеся будут самостоятельно искать ответы и после представлять их в виде доклада с презентацией.

1. Почему Горький назвал свой цикл «сказками»? С какой целью ссылается на Ганса-Христиана Андерсена? В чём проявляется особый характер сказочности в произведении Горького?



## 2. Человек и силы природной стихии:

- Человек в борьбе со слепой и враждебной стихией;
- Человек в гармонии с природой;
- Какова функция пейзажа в «Сказках об Италии»?

## 3. Человек в мире людей:

- Злободневное и всевременное в «Сказках об Италии»;
- Социальное и общечеловеческое. Каков главный закон, который может обеспечить гармоническое существование человеческого сообщества?
- Отношения между поколениями в «Сказках об Италии»: сказки о Матерях, своеобразие конфликта в каждой из них;
- Дети в мире горьковских сказок.

## 4. В чём состоит новый, по сравнению с ранними романтическими произведениями, подход Горького к проблеме романтического идеала?

- Как вы понимаете желание автора «расцветить красоту ростков добра...»?
- Фигура повествователя и его функции в художественном мире «Сказок об Италии»;
- Как бы вы охарактеризовали общий пафос всего цикла?

### **Вступительное слово учителя.**

- «Сказки об Италии» создавались М. Горьким на протяжении 1911-1913 годов, когда писатель вынужденно жил в Италии. Отсюда итальянский колорит в «Сказках» — в тематике, в образной фактуре, в эмоциональном стиле. Но в меньшей степени горьковский цикл явился выражением огромного интереса Горького к истории цивилизации и результатом осмысления им драматического опыта революционных событий, которые потрясли Россию в 1905-1907 годах [Спиридонова 2018: 231].

Знакомство с природой, историей, национальными традициями и обычаями, искусством Италии, встречи с простыми итальянцами – всё это необычайно воодушевляло писателя. Он пристально наблюдал приметы

общественного подъёма, формирование новых взаимоотношений между простыми людьми, которые учились совместно добиваться улучшения социальных условий [Кондрашова 2010: 243]. Успех забастовки трамвайщиков в Неаполе, организация помощи бастующим в Парме, Симплонский туннель, пробитый в толще горы, добрые вести из Лигурийской коммуны — всё это питало оптимизм Горького и укрепляло в нём мысль о возможности общественных преобразований, которые избавят людей от нищеты, бесправия и других форм социальной несправедливости. Чтобы понять истоки оптимизма «Сказок об Италии», нам предстоит разобраться в том, какое место в художественных исканиях писателя, в его раздумьях о современной действительности, об историческом прошлом, о будущем они занимают [Еремцова 2008: 33].

**Первое сообщение** на конференции посвящено вопросу о природе сказочного в цикле Горького. Учитель может предварить его наводящим («провокационным») вопросом.

- В цикл, названный «Сказками», входят произведения разных жанров: новеллы, рассказы, легенды, очерки, портретные зарисовки, есть в цикле и особые жанры — «святочные» и фантастические рассказы. Известно также, что первые читатели и критики, не найдя в «Сказках об Италии» привычных сказочных атрибутов, не соглашались с присвоенным циклу названием. Почему же всё-таки – «Сказки об Италии»?

Чтобы сделать переход к следующей фазе обсуждения, учитель напоминает участникам конференции, что именно в образе мира, который создается жанром литературной сказки, соединяются неподвижное устойчивое время (принцип волшебной сказки) и время движущееся, открытое (принцип собственно художественной литературы). И такая жанровая структура позволяет соотносить в едином художественном мире современную действительность, текучую, изменчивую, и сказочную действительность, которая есть воплощенная вечность. Поэтому в жанре

литературной сказки вполне уместна постановка таких духовных проблем, которые важны во все времена [Лейдерман 2005: 245].

- Теперь мы обращаемся к обсуждению следующих вопросов: **«Человек и силы природной стихии»** и **«Человек в мире людей»**. По существу, мы переходим к анализу сути основных конфликтов, которые разрабатываются в «Сказках об Италии».

Дополняя прослушанные основные доклад, следующий ученик делает сообщение, в котором анализирует **характер пейзажа в «Сказках об Италии»**.

- Далее мы переходим к выяснению того, как в «Сказках об Италии» раскрывается **проблема «Человек в мире людей»**.

В начале конференций учитель говорил о пристальном внимании Горького к политической жизни и социальным процессам в Италии. Некоторые «сказки» основаны на реальных фактах, о которых в своё время сообщал собственный корреспондент «Русского слова» в Италии. Учитель приводит эти факты по книге К.Д. Муратовой «М. Горький на Капри»: «В Неаполе происходят бурные выступления бастующих рабочих и служащих трамвая. Дети и жёны забастовщиков с целью воспрепятствовать движению вагонов ложатся на рельсы» [Муратова 1971: 178].

«Уведомляя о забастовке на острове Эльба, «Русское слово» писало: «Предстоит вывоз детей бастующих рабочих для размещения их в семьях рабочих по всей Италии. Вскоре газета сообщила, что Бюро труда готовит малышам радостную встречу» [Муратова 1971: 181].

Учитель ставит перед участниками конференции следующие вопросы:

- Почему Горький особенно привлекали именно такие сообщения?
- Какое преобразование претерпевают реальные факты, о которых сообщали газеты, в художественном мире горьковских «Сказок»?

Очередной участник конференции в своем сообщении сначала отмечает, что Горького особенно привлекали факты, которые свидетельствовали о росте демократического движения в Италии.

Выступление следующего ученика так и называется: **«Проблема поколений в горьковском цикле»**. В центре внимания докладчика своеобразный блок из четырех «сказок (с 9 по 12: три из них – о Матерях, четвертая – об Отце). Не случайно этот блок начинается со сказки, которую принято называть «Мать и Тамерлан».

Учитель задает вопрос:

- Можно ли к героиням обеих легенд отнести слова Горького: «Прославим женщину — Мать, неиссякаемый источник всепобеждающей жизни!»?

Желательно, чтобы в его обсуждении приняли участие все участники конференции. Однако если следовать горьковскому замыслу, то парадоксальность сюжетов этих легенд состоит именно в том, что матери решаются на убийство своих собственных сыновей во имя сохранения жизни — жизни других людей и красоты родной земли [Митюкова 2018: 35].

Для того чтобы ученики смогли конкретно представить сущность типа центрального героя горьковских сказок, мы предлагаем одному из участников конференции подготовить **сообщение «Люди с солнцем в крови»**, сосредоточив его на анализе рассказов о Нунче и о Пепе.

После заслушанных сообщений и дополнений к ним учитель подытоживает сказанное и подводит ребят к существенным обобщениям о движении эстетического сознания Горького. Для того чтобы заострить внимание читателей к новизне горьковского подхода к проблеме идеала, преподаватель цитирует следующее рассуждение писателя:

«Немножко приукрасить человека – не велик грех; людям слишком часто и настойчиво говорят, что они плохи, почти совершенно забывая, что они, - при желании своём, могут быть и лучше» (4).

Учитель ставит перед участниками конференции вопрос:

- Как вы понимаете слова автора?

Ответы учащихся.

- Обращение Горького к жанру сказки и романтической традиции было тем идеальным сочетанием, благодаря которому замысел был реализован. Писатель использовал возможности сказки, чтобы показать, как сказочное (= чудесное) делает невозможное возможным. Но, чтобы замысел реализовался вполне, должно было быть «сглажено» или преодолено романтическое двоимирие. Связующим звеном между миром реальным и идеальным, действительностью и сказкой стал повествователь [Еремцова 2011: 42].

Разговору об этом образе и его функции в цикле посвящается следующая фаза конференции. Ученики характеризуют **фигуру повествователя** и на конкретных примерах показывают его роль в «Сказках об Италии».

Учитель ставит перед всем классом вопрос:

- Горький называл «Сказки об Италии» «недурным материалом для чтения русских рабочих», В.И. Ленин — «революционными прокламациями». Вы согласны или не согласны с подобными оценками цикла «Сказки об Италии»?

На этой фазе конференции очень уместно обратить внимание учеников на, казалось бы, странную особенность поэтики «Сказок об Италии»: на тему **«Религиозные образы и мотивы в художественном мире «Сказок об Италии»»**.

В «Сказках об Италии» Горький закрепил связь между социалистическими идеями и христианскими архетипами. А в целом, религиозная образность стала в «Сказках об Италии» важнейшим поэтическим мотивом, который освящает земное, органически связывает его с идеальным » [Спиридонова 2016: 7].

Последнее сообщение на конференции **«В чем состоит новое решение проблемы романтического идеала в «Сказках об Италии»**. Оно итоговое, суммирует предварительные выводы и углубляет наблюдения, прежде сделанные на уроке.

Подводя **итоги** конференции, учитель говорит о месте «Сказок об Италии» в творчестве М. Горького. Впервые писатель поставил в центр своих произведений «маленьких великих людей».

- Обратившись к жанру сказки, писатель проделал «ювелирную работу». Он фиксировал тем самым внимание читателя на достоинствах человека, так что сама мысль о существовании идеала в реальной жизни должна была возбуждать энергию для его достижения. Принципы отбора, оценки жизненного материала и его обобщения, заданные романтической парадигмой, возможно, сужали рамки изображения, но пафос утверждения звучал необыкновенно убедительно. Оптимистический пафос «Сказок об Италии», рождённый современностью, весь тем не менее пронизан светом вечности, идущим из глубины веков и уходящим в даль будущего. В большинстве сказок сиюминутность непосредственно сопрягается с вечностью, проверяется или подтверждается ею. Старинный квартал с его фонтаном, украшенным мраморными не стареющими детьми, и достопримечательность квартала – солнечная Нунча; животрепещущая новость – прибытие детей Пармы и Колумб, некогда открывший Новый Свет; рыбак, опытом собственной жизни выстрадавший свои нравственные заветы, и Нагорная проповедь, вобравшая в себя тысячелетнюю мудрость — вот наглядная связь сиюминутного и вечного, которая питала веру Горького в незыблемость священных идеалов добра и человечности. Это и есть «идеи, которые являются основными».

### **Рефлексия.**

- Ребята, вот и закончилась наша конференция. Давайте подведем ее итоги.

-Также завершился наш элективный курс. Хотелось бы поинтересоваться, что нового вы узнали на курсе. Какой урок вам запомнился?

- Желаю вам удачи в постижении литературы!

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В представленной диссертации рассматривается понятие «цикл» как сверхжанровое единство произведений, которое объединено общей темой, конфликтом, повествователем, образами и мотивами. Циклообразующими факторами выступает повествование, монтажная композиция, единство проблематики, система мотивов и образов, конфликт. При этом весь цикл связан семантически.

Необходимо отметить, что характер творчества М. Горького обнаружил склонность к циклам, поэтому цикл никогда не исчезал из творческой практики писателя.

«Сказки об Италии» – цикл, в котором продолжено исследование М. Горьким «незавершенной, становящейся действительности», которая еще только «вызревала». Важно было в этой атмосфере времени увидеть здоровые начала жизни, связываемые писателем с жизнью итальянского народа [Спиридонова 2020: 55].

Форма цикла в большей степени соответствовала стремлению художника к синтезу, емкости, к тем ритмам, которые звучали в современности.

«Сказки об Италии» – цикл, написанный М. Горьким в итальянский период творчества, состоит из 27 разнохарактерных сказок, не связанных общностью действующих лиц, единой фигурой рассказчика, повторяющимися сюжетными линиями. И тем не менее цикл внутренне един. Основу этого единства составляет прежде всего опора на народные представления о нормах жизни.

Субъектная организация рассматривается нами как основа художественного единства цикла. Субъектные формы повествования в «Сказках об Италии» представляют собой иерархическую систему. Высшая форма здесь автор-повествователь, чья позиция является определяющей. Автор-повествователь создает ощущение полной объективности

изображаемого, так называемый взгляд со стороны, создается кажущаяся «незаинтересованность». Очень распространен такой тип субъекта сознания как рассказчик, формы проявления которого максимально активны: одновременно это и герой событий, и лицо, выполняющее функции повествователя. Этот персонифицированный субъект сознания «окрашивает» своей речью, психологическим обликом, миропониманием всего события. И автор-повествователь, и рассказчик имеют своих «двойников». Субъекты сознания, которые близки по сути своей позиции им. Общая «атмосфера цикла», единый эмоциональный настрой создается данной субъектной организацией [Мартемьянова 2020: 59].

Каждая сказка цикла несет двойную нагрузку: она выполняет свою внутреннюю функцию, решая художественные проблемы на строго локальном материале, и она же связана с другими единицами образования, близлежащими и далеко стоящими, передавая при этом уже совершенно новое содержание. Именно в этом и проявляется смысл монтажной организации всего цикла. Монтажная организация обеспечивает и наличие в «Сказках об Италии» лейтмотивов, символических образов, ассоциативных связей. Главное же заключается в том, что монтажный принцип проявляется в особой концентрированности материала, позволяющем говорить о наличии в цикле семантических центров. Семантические центры (или ключевые единицы) обладают связями всех уровней, они поливалентны, прочтение любого из них вариативно вне контекста всего образования. Монтажная организация, базирующаяся на связях различного уровня, придает единство, цельность циклической структуре.

Сказки внутри цикла группируются вокруг семантических центров. Чтобы одна сказка дополняла другую, вовсе не обязательно, чтобы они стояли рядом. Место и значение сказки не всегда обусловлено той последовательностью, которую она занимает в цикле.

Можно выделить следующие семантические центры в цикле:

1. Природа и труд



Мысль о родстве человека с землей, мысль об активном духовном отношении к природе последовательно реализуется во всех сказках этого семантического центра. К гармонии тяготеет отношение человека и природы, преломленные через созидающий труд.

## 2. Мать

Для этой серии сказок чрезвычайно важно и характерно обожествление образа матери. Во всех сказках образ матери лишен ореола счастья. Это прежде всего страдающая женщина.

## 3. Этика

Утверждающие начала в этом комплексе сказок связаны с карнавальным мироощущением. Зрелищность карнавалов, их импровизационность, тот духовный заряд, который они несли, свидетельствуют о творческом потенциале народа, о способности воспринимать жизнь как мечту и идеал.

## 4. Революция и социализм

Для писателя важно понимание социализма как новой веры. Горький изображает революцию как органичное движение народа, как явление света и праздничности. «Кровавое лицо» революции остаётся за пределами изображения.

При рассмотрении кольцевых сказок цикла, можно сказать, что Горький придавал им особое значение: в редакции 1923 года писатель отказался от первоначального обрамления, когда цикл открывался и завершался картиной религиозных праздников – Рождества и Пасхи (это 21 и 27 сказки последней редакции).

В редакции 1923 года первая и последняя сказки ориентированы на события народной жизни, хотя характер событий различен. В 1 сказке изображена забастовка в Неаполе, в 27 сказке – праздник Пасхи. Именно с этими двумя типами событий (политического и религиозного) будут соприкасаться все сказки цикла.

Установка на праздничное разрешение событий и конфликтов, изображение праздничного мироощущения последовательно реализуется в большинстве сказок цикла. Здесь можно говорить об общей карнавальной атмосфере произведения, которую и создают обрамляющие сказки цикла.

Анализ композиции цикла дает возможность проследить, как поэтапно оформлялась главная идея цикла, связанная с созданием многогранного облика итальянского народа. Система семантических центров позволила выявить основы народного мироощущения, базирующихся на общегуманистических ценностях человечества.

Именно жанр цикла позволил писателю перенести «центр тяжести» с частной жизни на коллектив. В жанровой структуре цикла сформировалось новое понимание народной среды (не массы), состоящей из индивидуальностей, жизнь которой обусловлена этическими нормами.

М. Горький поэтизирует обыкновенную жизнь простых людей, показывая обретение ими духовного и мировоззренческого равновесия. Можно сказать, что это особое «жизнестроение», путь к которому лежит через преодоление агрессии, зла, раздора, когда побеждают творческие начала жизни.

В связи с общей идеологизацией творчества М. Горького «Сказки об Италии» сведены были к «проникновению идей социализма в быт», что привело к некоторым искажениям смысловых акцентов. В действительности все мироздание цикла сведено к архетипам народной жизни – воды, неба, земли, матери и сына, города и храма и социализм – лишь одна из возможных перспектив этой жизни.

В цикле разнообразны связующие образы. Образ бога символизирует жажду обновления, веры в истину, любовь и добро.

Море и солнце – символы, которые играют сюжетобразующую роль. Писатель олицетворяет море и солнце, видит в них живых существ: солнце тает, смеется, горит, к нему «жадно тянется живое», море поет, мягко звучит, кудрявые волны звенят.

Читатель по воле автора погружается в мир высокой патетики, сильных и мужественных характеров, единения человека и природы, воспринимает настоящее через призму будущего.

«Сказки об Италии» М. Горького могут быть включены в контекст проблемы диалога культур, проблемы «Восток и Запад», ставшей вновь актуальной в последнее время. Однако «Сказки об Италии» не воспринимаются в плане противопоставления западной культуры русской, в большей степени можно говорить о сближении эпох, культур и народов.

В диссертации представлен разработанный автором элективный курс «Анализ эпического произведения» с двумя конспектами уроков по темам курса с методическими комментариями, которые могут быть использованы в преподавании литературоведческих дисциплин.

## СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Аникин В.П. Русские писатели и сказка // Сказки русских писателей. М.: Правда, 1985. 670 с.
2. Аникст А. История английской литературы. М.: Издательство: Учпедгиз, 1956. 368 с.
3. Барковская Н. В. Типы повествований и их анализ // Филологический класс. 2014. №11. С. 16-25.
4. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М.: ЭКСМО, 2015. 637с.
5. Бахтин, М. М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. Москва: Худож. лит., 1975. 502 с.
6. Белокурова С.П. Словарь литературоведческих терминов. Спб: Паритет, 2005. 427 с.
7. Бочарова И.А. Италия в автобиографической прозе Горького и Осоргина // Горький, Шмелев, Тэффи и другие. Юбилейный сборник к восьмидесятилетию Лидии Алексеевны Спиридоновой. Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН. Москва, 2015. С. 45-50.
8. Бочарова И.А. Итальянские сказки Горького // Горький М. «Сказки об Италии». М., 1973. С. 9.
9. Бурова Г.М. Композиционные особенности цикла «Сказок об Италии» М. Горького // Русская советская литература. 1958. С. 79-98.
10. Бушмин А. С. Роман в теоретическом и художественном истолковании Салтыкова-Щедрина // История русского романа. Л., 1964. С. 366–379.
11. Быковцева Л. Горький в Италии. М.: Советский писатель, 1979. 400 с.
12. Бялик Б. А. М. Горький - драматург. Москва: Сов. писатель, 1977. 639 с.
13. Васильева И.В. Своеобразие художественного мира А.М. Горького: неоромантические мотивы в «Сказках об Италии» // Максим Горький и

- художественная культура символизма. К 100-летию «Сказок об Италии». К 150-летию со дня рождения М. Горького / Отв. ред. О.В. Шуган. — М.: Азбуковник, 2017. С. 204-210.
14. Васильева И.В. «Сказки об Италии» М. Горького как особое явление в русской культуре начала XX века // Горький: уроки истории: материалы XXXVI Международной научной конференции. 2016. С. 264-270.
15. Васильева И.В. Христианская образность в творчестве М. Горького 1910-х годов // Известия Юго-Западного государственного университета. Серия: Лингвистика и педагогика. 2018. Т. 8. № 2 (27). С. 23-28.
16. Васильева И.В. Феномен образа Италии в творчестве М. Горького // Культура русского зарубежья: прошлое и настоящее. Курск, 2014. С. 130-135.
17. Виноградов В.В. Проблема авторства и теории стилей. 1980. 360 с.
18. Волков А. А. Путь художника: М. Горький до Октября. М.: Худож. лит., 1969. 408 с.
19. Горький М. Письма в редакцию «Литературной учебы» // Вопросы литературы. 1964. №12. 85 с.
20. Горький М. Полное собрание сочинений. Сочинения: в 25 т. / Гл. ред. Л.М. Леонов. Т. 12. М.: Наука, 1968. 623 с.
21. Дарвин М.Н. Русский лирический цикл: проблемы истории и теории. На материале поэзии первой половины XIX века. Красноярск, 1988. 169 с.
22. Гуковский Г. А. Изучение литературного произведения в школе: Методол. очерки о методике / Г. А. Гуковский. Тула: Автограф, 2000. 222 с.
23. Долгополов Л. К. Поэмы Блока и русская поэма конца XIX - начала XX веков / Акад. наук СССР. Ин-т русской литературы (Пушкинский дом). Москва ; Ленинград: Наука, 1964. 189 с.

- 24.Егорова О. Г. Проблема циклизации в русской прозе первой половины XX века: дис. доктора филол. Наук / О.Г. Егорова. Астрахань, 2004. 529 с.
- 25.Еремцова Р.Н. М. Горький. «Сказки об Италии». Урок внеклассного чтения // Русская словесность. 2011. № 4. С. 41-44.
- 26.Еремцова Р.Н. Анализ одной из «Сказок об Италии» М. Горького. Урок неклассного чтения // Литература в школе. 2008. № 7. С. 33-35.
- 27.Кондрашова А.В. Образ Италии в прозе М. Горького // Наука и современность. 2010. № 5-1. С. 242-245.
- 28.Константинова С.Л. «Итальянский текст» русской литературы XIX–XX вв. Псков: ПГПУ, 2005. 159 с.
- 29.Книгин И. А. Словарь литературоведческих терминов - Саратов, 2006. 375 с.
- 30.Корман Б.О. Целостность литературного произведения и экспериментальный словарь литературоведческих терминов // Корман Б. О. Избранные труды. Теория литературы. Ижевск, 2006. С. 314–334.
- 31.Корман Б.О. Изучение текста художественного произведения. М., 2003. 275 с.
- 32.Краснов Г.В. Литературоведческие термины (материалы к словарю). Коломна, 1997. 280 с.
- 33.Кузьмичев И. К. Герой и народ: Раздумья о судьбах эпопеи. Москва : Современник, 1973. 336 с.
- 34.Ландор М.А. Большая проза - из малой. (Об одном становящемся жанре в XX веке) // Вопросы литературы, №8, 1982. С.75-106.
- 35.Лебедев Ю.В. У истоков эпоса: пособие для слушателей спецкурса / Ю. В. Лебедев; Яросл. гос. пед. ин-т им. К. Д. Ушинского. Ярославль: Яросл. пед. ин-т, 1975. 162 с.
- 36.Лейдерман Н.Л. Горький в школе: новое прочтение. Москва, 2005. 365 с.
- 37.Лейдерман Н. Л. Теория жанра. Екатеринбург, 2010. 267 с.

38. Липовецкий М. Н. Поэтика литературной сказки: (На материале рус. лит. 1920-1980-х гг.). Свердловск: Изд-во Урал. ун-та, 1992. 184 с.
39. Лукьянчиков В.Е. Детские образы в цикле М. Горького «Сказки об Италии» // Человек в информационном пространстве: сборник научных статей. 2019. С. 105-108.
40. Мартемьянова Е.А. Особенности композиции цикла «Сказки об Италии» Максима Горького // Сборник статей по материалам научно-практической конференции «I Воропановские чтения», Красноярск, 2020. (в печати)
41. Мартемьянова Е.А. Типы повествования в «Сказках об Италии» Максима Горького // Молодой исследователь: вызовы и перспективы: сб. ст. по материалам CLXXXVIII Международной научно-практической конференции «Молодой исследователь: вызовы и перспективы». № 41(188). М., Изд. «Интернаука», 2020. С.13-17.
42. Мартемьянова Е.А. Формы выражения авторского сознания в «Сказках об Италии» Максима Горького // Наука в современном мире. Сборник научных трудов по материалам XV Международной научно-практической конференции. [Электронный ресурс]. Анапа: Изд-во «НИЦ ЭСП» в ЮФО, 2020. С. 55-59.
43. Митюкова Н.Э. Урок по рассказу М. Горького «Мать изменника» (из цикла «Сказки об Италии» // Литература в школе. 2018. № 5. С. 34-35.
44. Михайловский Б.В. Творчество М. Горького. Москва: Просвещение, 1969. 335 с.
45. Муратова К.Д. М.Горький на Капри 1911–1913. Л.: Наука, 1971. 275 с.
46. Науменко-Порохина А.В. Образы-символы в «Сказках об Италии» М. Горького // Максим Горький и художественная культура символизма. К 100-летию «Сказок об Италии». К 150-летию со дня рождения М. Горького / Отв. ред. О.В. Шуган. М.: Азбуковник, 2017. С. 196–203.
47. Нестерова, С. В. Циклическое текстопостроение в малой эпической прозе: дис. канд. филол. наук / С. В. Нестерова. Тверь, 2012. 190 с.

48. Овчинникова Л. В. Русская литературная сказка XX века (история, классификация, поэтика): дисс. д-ра филол. наук. М, 2001. 387 с.
49. Пронченко С.М. Типы имён собственных и их функции в цикле «Сказки об Италии» М. Горького // Мир русского слова. 2014. № 4. С. 78-85.
50. Пропп В. Я. Фольклор и действительность: Избранные статьи. М.: Наука, 1976. 325 с.
51. Потапова З. С. Тенденция циклизации малой прозы в творчестве М. Веллера: дис. ... кандидата филологических наук / З. С. Потапова. Екатеринбург, 2018. 285 с.
52. Руденко Ю.К. Проблемы поэтики русского реализма XIX века. Л., 1984. 296 с.
53. Русакова М.В. Образ Тамерлана в «Сказках об Италии» и «Самаркандских» легендах М. Горького // Студент года 2019. Сборник статей VIII Международного научно-исследовательского конкурса. 2019. С. 171-175.
54. Семенова О.Н. О единстве семантико-стилистической системы «Сказок об Италии» М. Горького // Словоупотребление и стиль М. Горького. Д., 1968. С. 46-63.
55. Соболевская Г. И. Проблемы метода и жанра. Томск: Изд-во Томск. ун-та, 1977. С. 74–82.
56. Спиридонова Л.М. Горький: новый взгляд. М.: ИМЛИ, 2004. 262 с.
57. Спиридонова Л.А. К вопросу о новаторстве Горького-художника // Горький - художник и мыслитель. Горьковские чтения - 2016. материалы XXXVII международной научной конференции. 2016. С. 4-10.
58. Спиридонова Л.А. Почему «Сказки об Италии» названы сказками? // Максим Горький и художественная культура символизма. К 100-летию «Сказок об Италии». К 150-летию со дня рождения М. Горького / Отв. ред. О.В. Шуган. М.: Азбуковник, 2019. С. 187–195.



59. Спиридонова Л.А. Творчество Горького и возникновение социалистического реализма // *Studia Litterarum*. 2018. Т. 3. № 1. С. 212-233.
60. Спиридонова Л.А. Творчество М. Горького в контексте серебряного века // XX Свято-Троицкие ежегодные международные академические чтения в Санкт-Петербурге: сборник научных статей и материалов ежегодного форума «Свято-Троицкие академические чтения». Санкт-Петербург, 2017. С. 201-211.
61. Спиридонова Л.А. Трансформация жанров в творчестве М. Горького // *Acta Eruditorum*. 2020. № 33. С. 51-58.
62. Степанова П.С. Образ грозы в произведениях М. Горького 1910-х годов // *LITTERATERRA: материалы VII Международной конференции молодых ученых*. 2018. С. 197-202.
63. Фабианская В.А. Тема материнства и детства в «Сказках об Италии» М. Горького // *Труды одесского университета*. Т.146. Вып.4. 1956. С.57-65.
64. Фридлиндер Г. М. Поэтика русского реализма: Очерки о рус. литературе XIX в. / АН СССР. Ин-т рус. литературы (Пушкинский дом). Ленинград : Наука. Ленингр. отд-ние, 1971. 293 с.
65. Хаев Е.В. Проблема композиции лирического цикла // *Проблема художественного и литературный процесс*. Кемерово, 1980. 369 с.
66. Хализев В. Е. Теория литературы. М., 2000. 375 с.
67. Чичерин А. В. Идеи и стиль: О природе поэтического слова. Москва: Сов. писатель, 1968. 374 с.
68. Шуган О.В. «Сказки об Италии»: к вопросу о жанре // *Русская словесность*. 2018. № 5. С. 71-75.
69. Щеглов М. А. Литературно-критические статьи: Из дневников и писем // Москва : Сов. писатель, 1965. 438 с.
70. Эйхенбаум Б.М. О прозе: сборник статей. Ленинград: Худож. лит. Ленингр. отд-ние, 1969. 503 с.

## ПРИЛОЖЕНИЕ

### Полные издания «Сказок об Италии» М. Горького

«Книгоиздательство писателей», М., 1912	Изд. «Жизнь и знание», Пг., 1915 (т.17)	Изд. «Книга», Берлин, 1923 (т.13)
1. Праздник рождества	1. Праздник рождества	1. Забастовка
2. Город	2. Забастовка	2. Встреча детей Пармы
3. Цветок	3. Встреча детей Пармы	3. Цветок
4. Рассказ об интеллигентах	4. Цветок	4. Туннель
5. Рассказ об интеллигентах	5. Туннель	5. Город
6. Забастовка	6. Город	6. Полдень
7. Полдень	7. Полдень	7. Свадьба
8. Дж. Туба	8. Свадьба	8. Пропагандист
9. Заповедь отца	9. Пропагандист	9. Сказка о Матери
10. Встреча детей Пармы	10. Сказка о Матери	10. Сказка о Матери
11. Туннель	11. Сказка о Матери	11. Сказка о Матери
12. Свадьба	12. Сказка о Матери	12. Заповедь отца
13. Сказка о Матери	13. Заповедь отца	13. Приговор
14. Сказка о Матери	14. Приговор	14. Как Джованни стал социалистом
15. Сказка о Матери	15. Как Джованни стал социалистом	15. Рассказ об интеллигентах
16. Социалист Трама	16. Рассказ об интеллигентах	16. Рассказ об интеллигентах
17. Вендетта	17. Рассказ об интеллигентах	17. Социалист Трама
18. Пропагандист	18. Социалист Трама	18. Вендетта
19. Приговор	19. Вендетта	19. Дж. Туба
20. Старик Чекко	20. Дж. Туба	20. Старик Чекко
21. Праздник (пасха)	21. Старик Чекко	21. Праздник рождества
	22. Нунча	22. Нунча
	23. Кузнец Гальяри	23. Кузнец Гальяри
	24. Вездесущее	24. Вездесущее
	25. Ненависть	25. Ненависть
	26. Пепе	26. Пепе
	27. Праздник (пасха)	27. Праздник (пасха)