

НОВЫЕ РАКУРСЫ ПЬЕСЫ МАКСИМА ГОРЬКОГО «НА ДНЕ»

Ольга Богданова

Доктор филологических наук, профессор,
ведущий научный сотрудник Института филологических
исследований, Санкт-Петербургский государственный университет
(РОССИЯ)

ABSTRACT

W artykule przedstawiony został współczesny pogląd na pojmowanie filozoficzne i ideologicznej istoty oraz struktury kompozycyjnej dramatu M. Gorkiego „Na dnie”. Wykazano, że podstawą konfliktu nie jest antynomia pojęć „prawda ↔ kłamstwo” „sedno ↔ współczucie”, „humanizm rzeczywisty i udawany”, lecz stopniowa triada wyobrażeń Gorkiego o kształtowaniu Człowieka (wg Gorkiego, Człowieka Dumnego): „pogaństwo → chrześcijaństwo → „nowa filozofia””. Da się prześledzić, jak od dzikich pogan, ludzi-zwierząt (wg Platona) poprzez wiarę religijną w jednego Boga (Chrystusa) bohaterowie Gorkiego wspinają się na najwyższy szczebel w drabinie ewolucyjnej – ku „nowej filozofii” Człowieka Dumnego (wg Nietzschego). Udowadnia się, że bohaterzy w sztuce Gorkiego podzieleni zostali na trzy umowne grupy, z których każda uwypukla pewien etap realizacji zasady humanizacji Gorkiego. Podczas analizy sztuki wysuwa się hipoteza o tym, kto naprawdę zabił właściciela noclegowni Kostylewa oraz zaproponowana interpretacja „dwuznacznego” zdania finałowego sztuki.

Słowa kluczowe: dzieje literatury rosyjskiej XX wieku, dramat, M. Gorki, sztuka „Na dnie”, struktura filozoficzna, system postaci.

В статье предложен современный взгляд на понимание философской и идейной сущности и композиционной структуры пьесы М. Горького «На дне» (1902). Показано, что в основе конфликта пьесы лежит не антиномия философских понятий «правда ↔ ложь», «истина ↔ сострадание», «гуманизм истинный и мнимый», а ступенчатая триада горьковских представлений о становлении Человека (по Горькому, Гордого Человека): «язычество → христианство → „новая философия”». На материале горьковской пьесы прослеживается, как от язычески диких люди-зверей (по Платону), через религиозно уверовавших в единого Бога (Христа), герои Горького поднимаются на высшую ступень эволюционной лестницы — к «новой философии» Гордого Человека (вслед за Фридрихом Ницше). Автор работы показывает, что система персонажей пьесы Горького «На дне» распадается на три условные группы, каждая из которых знаменует определенный этап горьковского вочеловечения. В ходе анализа пьесы высказывается предположение о том, кто в действительности убил хозяина ночлежки Костылёва и предлагается интерпретация «двусмысленной» финальной фразы пьесы.

Ключевые слова: история русской литературы XX в., драматургия, М. Горький, пьеса «На дне», философская структура, система образов

The article offers the modern view on the understanding of the philosophical and ideological essence and the composite structure of the play «The Lower Dep-

ths» (1902) by M. Gorky. The article shows that the basis of the conflict of the play is not the antinomy of the concepts «true ↔ false» or “true ↔ compassion” but the stepwise triad of Gorky’s ideas about the development of Man: “paganism → Christianity → new philosophy”. The article shows how pagan «wild» humans-animals (according to Plato) through religious believers in one God (Christ) the heroes of the play climb to the highest step of the evolutionary ladder — to the Proud Man (following Nietzsche). The author shows that the system of characters of the Gorky play splits into three groups, each of which marks a certain stage of human evolution. The analysis of the play suggests a solution of the question who was a real killer of the owner of the house Kostyljov and offers the interpretation of «ambiguous» final words of the play.

Keywords: history of Russian literature of the twentieth century, plays, Gorky, the play «The lower depths», philosophical structure, figurative system

У статті запропоновано сучасний погляд на розуміння філософської та ідейної сутності та композиційної структури п’єси М. Горького «На дні». Показано, що в підґрунтя конфлікту п’єси покладено не антиномія понять «правда ↔ брехня», «істина ↔ співчуття», «гуманізм справжній і уявний», а ступінчата тріада горьківських уявлень про становлення Людини (за Горьким, Горда Людина): «язичництво → християнство → “нова філософія”». Простежується, як від диких язичників, людей-звірів (за Платоном), через релігійне вірування в єдиного Бога (Христа,) герої Горького піднімаються на найвищу сходинку еволюційної драбини — до «нової філософії» Гордої Людини (слідом за Ніцше). Доведено, що система персонажів п’єси Горького розпадається на три умовні групи, кожна з яких увиразнює певний етап втілення горьківського олюднення. Підчас аналізу п’єси висловлюється припущення про те, хто насправді вбив господаря нічліжки Костильова і пропонується інтерпретація «двозначної» фінальної фрази п’єси.

Ключові слова: історія російської літератури ХХ ст., драматургія, М. Горький, п’єса «На дні», філософська структура, система образів.

Актуальность исследования. Пьеса Максима Горького «На дне» была написана в 1902 году, в том же году поставлена на сцене и в 1903 году впервые опубликована. За более чем вековой период обращения исследователей к тексту пьесы накопился колоссальный объем библиографических источников, анализу пьесы были посвящены многочисленные монографии, антологии, коллективные сборники и др. Однако до сегодняшнего дня пьеса «На дне» таит в себе загадки, которые обойдены вниманием исследователей, хрестоматийный текст и теперь порождает возможность новых интерпретаций, связанных с высвобождением научного сознания из рамок идеологической схемы.

Постановка проблемы. Привычно думать, что в интерпретации пьесы «На дне» основополагающей является антиномия, предложенная самим Горьким: что лучше, истина или сострадание. Однако современный анализ текста обнаруживает, что ракурс, предложенный писателем, интерпретирован узко и та упрощенная схема-оппозиция, которую представлял драматург в газетном интервью, может быть репрезентирована иначе. Попытке выявить иную философскую диспозицию пьесы, отойти от привычной идейной антитезы «правда — ложь», обнаружить иные теоретико-философские основы текста и посвящена данная статья.

Методология. В основе анализа пьесы лежит синтез основополагающих методов и принципов научного исследования, среди которых прежде всего контекстуальный (приемы исторического, сравнительно-сопоставительного, интертекстуального анализа), биографический, формально-структурный (типологический, поэтологический) в их взаимосвязи и дополнительности.

Аналитическая часть. Согласно утвердившемуся направлению горьковедения, в центре пьесы «На дне» лежит принципиально значимая для писателя философия Человека, которая организует его мировоззренческую систему. Соответственно этому альтернативная дилемма Правда / Ложь, обуславливающая базовую парадигматику горьковской пьесы, выполняет роль инструмента, который обнажает идейную сущность утверждаемой философии, ее доказательность и аргументированность.

Однако, еще не приступая к драматическому действию, Горький на уровне вводной ремарки инъецирует слово-сигнал, которое символически высвечивает иную перспективу философских споров драмы-дискуссии. Уже первая фраза — «Подвал, похожий на пещеру» [1, с. 890] — обнаруживает связь опорных идеологем Горького с эйдосами Платона и обнажает мифопоэтические аллюзии⁵. Платоновский миф о пещере становится «шифром» к восприятию семантической значимости горьковской пьесы, условием преодоления конкретики и выхода к масштабам осмысления всечеловеческого бытия. С помощью скрытой цитации мифа о пещере Горький задает исходные координаты идейного спора. Не выводя на сцену древнегреческого философа Диогена, драматург внесценически реинкарнирует его посредством произнесенных, но слышимых в подтексте слов: «Ищу Человека!»

Уже следующий образ-деталь ключи, возникающий в тексте вводной ремарки, актуализирует платоновское понимание истины как перехода из небытия в бытие, преодоление границ просвещенности/непросвещенности. На передний план сценического пространства драматург выводит образ Клеца-Харона, который сидит, «примеряя ключи к старым замкам» [1, с. 890]. Ключи как емкий смысловой комплекс символизируют путь познания мудрости и возможности выбора, перед которым стоит человек.

Концептуально значим платоновский образ-мотив грязи, создающий новую атмосферу исходной картины (почти все первые явления длится спор о том, кому мести пол в ночлежке). Мотив грязи обнажает представление о низменной природе человека, подлежащей преобразению и облагораживанию.

В еще большей мере философский пласт платоновского интертекста актуализирован в композиции пьесы, в фокусировании действия вокруг платоновского пира — обязательного условия для мудрецов-философов вступить в полилог, т. е. в споре приблизиться к понимаю истинной сущности вещей. Один из самых значимых диалогов Платона «Пир» построен именно так, давая возможность реализовать главный для философа метод познания — диалектику, искусство рождения истины в дискуссии. Эксплуатация «платоновского» намерения репрезентативно прочитывается во всех действиях горьковской пьесы,

⁵ В «Мифе о пещере» платоновский Сократ предлагает собеседнику выстроить призрачное видение: «Ты можешь уподобить нашу человеческую природу в отношении просвещенности и непросвещенности вот какому состоянию... посмотри-ка: ведь люди как бы находятся в подземном жилище наподобие пещеры...» По Сократу, пещера олицетворяет собой субъективный социум, мир чувств и эмоций, в котором пребывают люди. Об истинном — объективном — мире идей они могут судить только по смутным теням на стенах пещеры. Лишь просвещенный человек — мыслитель — может получить подлинное представление о мире идей, задаваясь вопросами и ища ответы.

а финальные монологи Сатина становятся апофеозом горьковской риторики в формате платоновского «Пира».

Эмоциональные интенции горьковских персонажей, внутренние импульсы их поступков, этиология поведенческой манеры, даже любовные модерации героев в значительной мере опосредованы платоновским претекстом. В русле платоновских имплицитов представлены в драме-дискуссии и образы непосредственных обитателей подвала-пещеры. Согласно Платону, низшую ступень человеческой иерархии составляют непросвещенные (или непосвященные) люди, подобные скотам, их приземленная животная сущность доминирует, выявляя в них черты зооморфности. Именно такими и представляет Горький «пещерных жителей» ночлежки — они либо носят «насекомую фамилию» (Клещ), либо издают звуки, подобные звериному рычанию (Сатин — «лежит на нарах и — рычит»), либо получают прозвища и бранные клички (Квашня — «старая собака», Клещ — «козел рыжий», и др.). Установление связи с платоновскими диалогами на основе приема зооморфности [3] оказывается сквозным и пронизывает всю пьесу.

Функцию своеобразного проявителя платоновского претекста берет на себя концепт-мотив работа (дело). Платоновское представление о труде, четко структурированное древнегреческим социумом и распределенное между общественно полезными гражданами, выявляется у Горького на уровне исходного, первообразного дела — работы, которая нацелена на обеспечение потребительских (снова «низших») нужд «дикого» человека. Повинуясь нужде «бывший барин» Барон сопровождает Квашню на базар, Настя торгует собой, Клещ «скрипит подпилком». При этом труда ради чистоты, красоты, света ночлежники не понимают: после долгих препираний по поводу подметания пола, т.е. избавления от грязи, никто из обитателей ночлежки так и возьмется за метлу: пол остается до поры не выметенным.

Идеалистическая теория Платона придавала пьесе Горького формально-композиционную стройность и позволяла смоделировать фундамент мировой философской системы. Однако наряду с архаичными идеями и символами в недрах горьковского платонизма уже в первом акте пьесы начинают приглушенно звучать мотивы христианской образности. Платоновская пещера в отдельных ракурсах обретает черты ада (может быть, чистилища), образы ночлежников — приметы «нечистого духа», а действия героев проективно связываются с Церковью (упомянутый сон о рыбной ловле, мотив венчания и др.). В этом контексте код ключ прочитывается в качестве ключей от храма Господня, от (недостижимого для ночлежников) Рая. Связка ключей Клеща — сигнал к многообразию дверей-путей, которые может избрать для себя человек.

Самый трагичный, но и самый последовательный выбор в «На дне» делает Актер. Через свою (бывшую) причастность театру в споре о Человеке Актер приоткрывает двери бытийному вопросу «Быть или не быть?..», становясь на уровень почти шекспировского героя. Как обнаруживает текст, и до появления на сцене Луки, и после его исчезновения именно Актер оказывается персонифицированным «заместителем» Луки. Он предуведомляет появление образа странника-философа в пьесе.

Недо-человеки, полу-звери, «дикие» люди драматургически сталкиваются с вновь появившимся персонажем Лукой, чтобы эксплицировать, с одной стороны, новый этап вочеловечения, с другой — предложить возможный/невозможный, допустимый/недопустимый, по Горькому, путь вызревания Чело-

века. Ранее пунктирно намеченная в тексте линия христианской образности в характере Луки обретает личностное воплощение — неслучайно значение имени Лука «свет» (лат.) [2, с. 227]. Условно, тьма «античности» сменяется светом «христианства».

На сцене появляется герой, который обнаруживает цельную и емкую философию, в основе своей заключающую идейные положения христианства (уже — толстовства). Неслучайно первые же реплики Луки эксплицируют мотивы жалости, сочувствия и сострадания: «Мне — все равно <...> по-моему, ни одна блоха — не плоха: все — черненькие, все — прыгают...» [1, с. 900]. Если в начале пьесы Горький-Платон показал героев как полу-животных, полу-зверей, то с появлением Луки-Толстого в тексте зазвучали мотивы-идеи равенства и братства: «все... равны», «все — люди», неслучайно ко всем обитателям ночлежки Лука обращается «братья» или «братцы».

Знаменательно, что дело (подмести пол), которое никто из ночлежников так и не выполнил, взял на себя странник Лука. В духе Платона Лука уравнивает понятия порядок и чистота: «всё порядка нет в жизни... и чистоты нет» [1, с. 906]. Понятия правда / истина в присутствии Луки актуализируются настойчивее. Философия странника обретает канон нового «Евангелия от Луки» (версия толстовского «Евангелия от Льва»). Ранее едва намеченные христианские черты ада или чистилища обретают статус категориальности, достигая уровня религиозной философской системы. Античная философия Платона вступает в диалоговые отношения с христианством, с «фигурами мысли» нового времени. Несмотря на то что имя Луки становится основой иронического и снижающего каламбура «Лука // лукавый» (Пепел: «Что, Лука, старец лукавый...»), тем не менее герой оказывается единственным персонажем, кто не просто мудрствует, но делает дело, исполняет свой, понимаемый по-христиански, человеческий долг.

В связи с образом Луки существенными представляются моменты, акцентированные Горьким в конце третьего акта — в преддверие и в момент убийства хозяина ночлежки Костылёва.

В конце третьего акта более настойчиво, чем в других явлениях, драматургом акцентируется «незримая связь» между Костылёвым и Лукой. Их внешнее подобие и внутренняя антитетичность сознательно маркированы на уровне их «зеркально» отраженных реплик, при этом Лука открыто и неожиданно вызывающе обнаруживает свое неприятие к хозяину ночлежки.

Накануне убийства на пустыре Лука выводит Бубнова на рассказ о том, что привело его на дно жизни — о жене Бубнова, которая «спуталась» с красильщиком и решила сжить мужа со свету: «И задумал я тут — укокошить жену... <...> Но вовремя спохватился — ушел...» [1, с. 933]. Сходную ситуацию рассказывает и вскоре появившийся на пустыре Сатин: независимо от Бубнова, не слыша его рассказ, Сатин открывает, как он «свихнулся со стези своей» — «убил подлеца в запальчивости и раздражении...» [1, с. 934]. Обращает на себя внимание, что две «семейные» истории излагаются в тексте «параллельно» и в намеренной близости к трагическим событиям. Истории Бубнова и Сатина словно моделируют возможность развития драки на пустыре и проективно предлагают два ее варианта. Однако Горький выписывает третий.

Привычно думать, что хозяина ночлежки случайно убил Пепел. Но относительно убийства Костылёва ремарки автора хранят некие загадочные детали. Так, в ходе драки, кроме Пепла, Костылева бьют Кривой Зоб и Сатин. По-

сле сильного удара Пепла хозяин ночлежки падает. И Горький комментирует: «Костылев падает так, что из-за угла видна только верхняя половина его тела» [1, с. 937; выд. мною. — О. Б.]. Возникает вопрос: почему Костылёв должен оказаться почти невидимым для героев?

Согласно сценической расстановке персонажей рядом с упавшим Костылёвым остается только Василиса, которая, по словам Луки, не только желала, но была решила «сжить со свету» мужа. Причем василисин крик о смерти Костылева — «Убили...» — раздаётся не сразу. До него в текст вводится диалог между Пеплом, бросившимся на помощь Наташе, между Квашней и Татаринцом, где у каждого персонажа есть своя реплика. Горький словно «тянет время», на какой-то момент оставляя Василису одну — тем самым порождая гипотетическую вероятность, что «дьяволица» Василиса сама «ловко» расправилась с мужем. Но на фоне предшествующего дерзкого и решительного поведения Луки рождается и другое предположение — Костылёв мог убить беглый каторжник (Сибирь, отсутствие документов, «таинственность» Луки сквозным мотивом проходили через всю пьесу). «Стечение обстоятельств» — объявленный уход, невидимый никем упавший старик Костылёв, ощущение безнаказанности убийства и мысль о «справедливости» — дают основание предполагать, что убийцей мог оказаться и Лука. При этом Горький сохраняет тайну смерти старика-кровавицы, с одной стороны — сюжетно, таинственными и трагичными обстоятельствами объясняя стремительное исчезновение беспаспортного Луки, с другой — затекстово внося «оправдательные» аргументы в пользу невиновности Пепла и упрека в сторону прогнившей государственной системы, которая вряд ли справедливо рассудит героя и его роль в трагических событиях. Прямо не обвиняя Луку в преступлении, Горький тем не менее оставляет возможность для подобной интерпретации, порождая неканоническую параллель, в которой герой-странник мог сознательно принять на себя искупительную жертву, во имя спасения от греха других (прежде всего Пепла).

Однако кто бы ни был истинным виновником убийства, неожиданное исчезновение Луки создает наиболее выгодные условия для перехода действия на новый этап — провозглашения и утверждения новой, собственно горьковской философии Человека. Как бы намечая эволюцию мировых философских идей — от язычества (Платон) и христианства (Толстой) — Горький шаг за шагом поднимается до верхней ступени идеи Блага и Человека и переходит к изложению собственного варианта новой мировой философии. Неслучайно в последнем акте пьесы проводится мысль о том, что «всякое время дает свой закон...» [1, с. 939].

Пиршественное застолье в духе Платона в финальном акте (на столе «бутылка водки, три бутылки пива, большой ломоть черного хлеба») снова дает возможность героям диалогически высказать суждения и идеи. Причем грядущей философии Горьким предписывается мировой масштаб — отсюда поэтический образ-символ ветра, появляющийся в авторской ремарке.

Если не носителем, то провозвестником новой философии становится у Горького бывший телеграфист, любитель слов, шулер Сатин. Образ Константина Сатина выписан штрихами, без видимой телесности. Герой вступает в «мудрую беседу», произносит запоминающиеся, афористически броские фразы, однако действительного участия в событиях жизни ночлежников не принимает. Сатин только «проявляет» героев, тем или иным «непонятым» словом на уровне подтекста порождая стереоскопию видения. Он словом «провоцирует» героев

к поступку (особенно это относится к Актеру), т. е. берет на себя функции платоновской собаки («рычит»), которая управляет стадом.

Среди героев деятелей и наблюдателей Сатин — наблюдатель, созерцатель, что, по Платону, делает его философом-мыслителем, «любителем мудрости». Однако ум Сатина — горьковский, самобытный. Он не принимает «христианизированной» позиции Луки. Для него неприемлемо толстовское всепрощение. Но Сатин умеет понять воздействие Луки на людей дна: «Да, это он, старая дрожжа <...> подействовал на меня, как кислота на старую и грязную монету...» [1, с. 941]. Последнее — избавление от коррозии — и становится, по мысли Горького, условием пробуждения в Сатине пропагандиста новой философии.

В отличие от более поздних (само)рефлексий Горького, когда он утверждал, что «основной вопрос» пьесы — об истине и сострадании, текст показывает, что в ходе создания пьесы драматург не противопоставлял Луку и Сатина. Согласно художественной идее пьесы, Лука — не антагонист Сатина, а его предтеча. Как странник рассуждал о рождении «лучшего [человека]» [1, с. 941], так и писатель в «На дне» развивает историю эволюционирования идей «для лучшего». На рубеже веков этим «лучшим» для Горького стала идея Гордого Человека, находящаяся в самом ближайшем соседстве с теорией сверхчеловека Ф. Ницше. Вслед за Ницше Горький хочет показать человечество, пробуждаемое к новой жизни прославлением абсолютной ценности жизни, высшего Гордого Человека. В этом контексте заключительная фраза Сатина по поводу смерти обыкновенного человека Актера находит свое идейное и художественное объяснение (допущение).

Идеал, по Ницше-Горькому, может быть реализован при условии возвращения человечества к истокам истории, когда жизнью правили сильнейшие — люди, не отягощенные ни бытовыми, ни социальными, ни религиозными ограничениями, потому абсолютно свободные. По мысли драматурга, христианская религия отрицает свободу, смирение лишает самостоятельности, альтруизм ограничивает выбор человека, потому важно возродить идеал сильной и свободной личности — идеал античности — и отказаться от христианского культа слабости и жертвенности. И хотя Горький не поясняет, в чем суть правды гордого человека, но ранние романтические рассказы — «Макар Чудра», «Старуха Изергиль», «Челкаш» и др. — не оставляют сомнения, каков идеал Человека у писателя. В этом смысле героем, который мог бы мотивированно провозгласить горьковскую идею в последнем монологе «На дне», «должен» был стать Пепел, родственник по жизненным установкам романтическому босяку Челкашу. Но обстоятельства сюжетного и идейного плана (арест Васьки и желание сохранить тайну интриги с Костылёвым) помешали драматургу сделать Пепла глашатаем новой философской теории. Однако «оправдательный» приговор относительно Пепла, (вероятно, действительно) невиновного в смерти Костылёва, позволяет говорить об «охранительных» тенденциях в отношении любимого в этот период писателем типа героя.

Таким образом, в какой-то мере совпадая с собственно горьковскими представлениями о Человеке, ницшеанская теория сверхчеловека оказалась на данном этапе завершающей ступенью в философских поисках молодого художника, моделируя движение человеческого вида от грязи и скотства — через веру и милосердие — к Солнцу и выходу из пещеры.

Вывод. По результатам анализа пьесы «На дне» можно с уверенностью утверждать, что не дуалистическое противопоставление, а синтез великих теорий человечества позволял, по Горькому, преодолеть темноту хаоса и обратиться к свету и гармонии космоса. Философская триада «язычество — христианство — новая философия» стала для него той подлинной моделью идейной структуры, которую он ферментировал в пьесе «На дне». Не борьба двух идеологем («правда — ложь» или «истина — сострадание») составила центральный стержень пьесы Горького «На дне», но идея гармонического поступательного синтеза, ведущего человечество от грязи и тьмы к свету и абсолютному и совершенному Гордому — горьковскому — Человеку.

ЛИТЕРАТУРА

1. Горький М. На дне // Горький М. Избранные сочинения. – М.: Художественная литература, 1986. – С. 890–951.
2. Тихонов А. Н., Бояринова Л. З., Рыжкова А. Г. Словарь русских личных имен. – М.: Школа-пресс, 1995. – 736 с.
3. Традиция платонизма // Философское антиковедение и классическая традиция. – 2014. – Т. 8. – Вып. 1. – С. 7–135.