



**О. В. БОГДАНОВА**

**Истоки «нового гуманизма»  
в пьесе М. Горького «На дне»\***

<...> Привычно думать, что в интерпретации пьесы М. Горького «На дне» основополагающей является парадигма, предложенная самим писателем: «Основной вопрос, который я хотел поставить, это — что лучше, истина или сострадание? Что нужнее?..» Однако анализ текста и обстоятельства создания пьесы обнаруживают, что «вопрос не субъективный, а общефилософский...», затронутый писателем, был значительно более глубоким и что горьковская модель жизнестроения была много сложнее, чем та упрощенная схема-оппозиция, которую предложил драматург в рядовом газетном интервью, вероятно, с целью доступности для читателя и своеобразной корректности.

В центре пьесы Горького «На дне» оказывается принципиально значимая для писателя философия *Человек*, которая сцепляет горьковскую мировоззренческую систему представлений о вселенной и человеке в ней и оказывается стержневой для новой философской концептологии, которую претендует вербализовать начинающий драматург, уже обретший собственную позицию в литературе. Альтернативная дилемма Правда / Ложь, обуславливающая базовую парадигматику предлагаемой горьковской теории, выполняет роль инструмента, который обеспечивает обнажение идейной сущности утверждаемой философии, ее доказательность и аргументированность<sup>1</sup>. Фактически, с одной стороны, Горький подхватывает гуманистическую традицию мировой и отечественной литературы и обращается к фундаментальному экзистенциальному вопросу — «зачем он <человек>

---

\* Впервые: Богданова О. В. «Картины» Максима Горького «На дне»: новейшая интерпретация. СПб.: Филол. ф-т СПбГУ, 2016. Печатается с сокращениями.

<sup>1</sup> Отчасти писатель встраивается в традицию философского осмысления феномена правдоискательства, которая сложилась в русской философии в конце XIX в.

существует?» (поэма «Человек»), «как... ты <человек> будешь жить?» (очерк «Бывшие люди»), «Зачем вы живете?»<sup>2</sup> («На дне»), но, с другой стороны, в русле означенной идейной и моральной оптики (выбора), предлагает собственную концепцию мира и человека, опираясь на традицию философских исканий в мировой истории и согласуясь с идеологическим этосом новой эпохи.

Еще не приступая к драматическому действию, Горький на уровне вводной авторской ремарки инъецирует слово-сигнал, которое символически высвечивает перспективу философских споров драмы-дискуссии. Уже первая фраза обширного авторского пояснения — «Подвал, похожий на пещеру...» — обнаруживает связь опорных идеологем Горького с эйдосами Платона и обнажает мифопоэтические аллюзии<sup>3</sup>.

Так, в одном из «Диалогов» Платона древнегреческим философом приводится «Миф о пещере»<sup>4</sup>. Платоновский герой Сократ предлагает собеседнику выстроить призрачное видение: «Ты можешь уподобить нашу человеческую природу в отношении просвещённости и непросвещённости вот какому состоянию... посмотри-ка: ведь люди как бы находятся в подземном жилище наподобие пещеры...» (перев. А. Н. Егунова)<sup>5</sup>. По Сократу, пещера олицетворяет собой субъективный социум, мир чувств и эмоций, в котором живут люди. Об истинном — объективном — мире идей они могут судить только по смутным теням на стенах пещеры. Лишь просвещенный человек — мыслитель — может получить верное представление о мире идей, задаваясь вопросами и получая на них ответы<sup>6</sup>.

Жизнь-пещера — одна из центральных мифологем культурного сознания конца XIX — начала XX в. Образ-символ пещеры играл большую роль в осмыслении бытийных вопросов времени. Доказательством может служить только тот факт, что самый известный перевод диалогов Платона был осуществлен именно в эти годы и одним из инициаторов и его исполнителей стал крупнейший философ начала XX в. Владимир Соловьев<sup>7</sup>. Горький добивается рационалистической актуализации

<sup>2</sup> Здесь и далее цитаты приводятся по изд.: *Горький М. Избранные сочинения.* М.: Художественная литература, 1986. С. 890–951.

<sup>3</sup> Одним из первых на связь с Платоном указал критик Ю. И. Айхенвальд в статье «Максим Горький» в сб. «Силуэты русских писателей» (М., 1906[–1910]).

<sup>4</sup> VII книга «Государства».

<sup>5</sup> В греческом оригинале Сократ говорит о человеческой природе в отношении «воспитанности и невоспитанности» (греч. *λαδβεία*).

<sup>6</sup> «Миф о пещере» сопоставим по своему идейному контенту с древнеиндийской притчей «Слепые и слон».

<sup>7</sup> Творения Платона / Перев. Вл. С. Соловьева, М. С. Соловьева и С. Н. Трубецкого. Т. 2. М., 1903. — 396 с.

элементов философского (и образно-художественного) мира древнегреческого мыслителя и поэта, платоновский миф о пещере становится эксплицированным «шифром» к восприятию семантической значимости пьесы, своеобразным кодом к ее глубинному прочтению. Благодаря платоновскому претексту поиск истины преодолевает пределы конкретики и укрупняется до масштабов осмысления всечеловеческого бытия.

С помощью скрытой цитации мифа о пещере Горький прибегает к широко известной платоновской аллегории с целью задать координаты философской контрверзе, посредством метафорического образа установить границы философского дискутирования о человеке. По существу, не выводя на сцену древнегреческого философа Диогена, драматург внесценически реинкарнирует его посредством непроизнесенных, но слышимых в затексте инвектив: «Ищу Человека!»

Импликация Платона в тексте Горького не ограничивается только образом подвала-пещеры, мира-пещеры. Уже следующий образ-деталь *ключи*, возникающий в тексте вводной ремарки, актуализирует платоновское понимание истины как перехода из небытия в бытие, преодоление границы просвещённости / непросвещённости, выхода из пещеры на свет. На передний план сценического пространства драматург выводит образ Клеца-Харона, Клеца-Гермеса, который сидит, «примеряя ключи к старым замкам», и «у ног его — две большие связки разных ключей, надетых на кольца из проволоки»<sup>8</sup>. Ключи как емкий символический комплекс символизируют и мировую ось, и путь познания мудрости и сокрытого знания, и возможность преодоления границ и преград, и обретение свободы и независимости, и возможность выбора, который допускает для себя человек. Использование в описании внутренности ночлежки архаизма «своды» («Потолок — тяжелые, каменные своды, закопченные, с обвалившейся штукатуркой») вырисовывает невидимую арочную мистическую дверь, ключи от которой во владении героев.

Не менее концептуален образ-мотив *грязи* («Грязь везде... грязница!»), создающий фоновую атмосферу исходной картины («все некрашеное и грязное», почти все первое явление составляет спор о том, кому мести пол в ночлежке), имеющий генетическую связь с теориями Платона — представлением философа о низменной природе человека, подлежащей преобразению и облагораживанию, о той первичной материи, которая таит в себе почву для возвращения и перевоплощения.

---

<sup>8</sup> В древнегреческой мифологии образу Харона сопутствовал «кошель с ключом (ключами)». Другим божеством, которое сопровождает души в мир иной, в античной мифологии был Гермес (образ пещеры и образ Гермеса встречается в III книге «Государства» Платона).

В еще большей мере философский пласт платоновского интертекста актуализирован в сценографической композиции пьесы, в ее фокусировании вокруг мотива платоновского *пира* — обязательного условия для возможности мудрецов-философов высказаться, вступить в разговор, согласиться с оппонентом или оспорить чужое мнение, в любом случае — приблизиться к понимаю истинной сущности вещей. Пожалуй, самый значимый в этом контексте диалог Платона «Пир» построен именно таким образом. Жанр застольных бесед (симпозиумов), разговоров за чашей вина давал возможность Платону реализовать главный для него метод познания — диалектику, искусство рассуждать в общении, в обмене мнениями, особенно в ходе спора-дискуссии. Для древнегреческого философа застолье открывало потенциальность обращения к философским, этическим и эстетическим темам (так, главная тема «Пира» — рассуждения о благе и понимании любви). Горький подобным же образом стремится организовать метатекстовое пространство, необычным для классической драмы характером мизансцены выявляя эристические интенции персонажей. Эксплуатация «платоновского» намерения высказаться — как средства отыскания истины — особенно репрезентативно прочитывается в заключительном явлении последнего (четвертого) действия горьковской пьесы (финальные монологи Сатина становятся апофеозом горьковской эристики в формате платоновского «Пира»).

В атмосфере платоновского контекста можно говорить и о том, что важнейшую слагаемую философемы *Человек* Горький унаследовал от фундаментального (берущего начало от софистов) принципа древнегреческой культуры «Мера всех вещей — человек»<sup>9</sup>. Сущностная компонента — одухотворяющая и оплодотворяющая горьковская *Мысль* — в значительной мере производна от идейно-метафорической образности Платона. Так, в диалоге (точнее — речи) «Федр» Платон рассуждает о душе, которую он представляет в виде крылатой колесницы, запряженной двумя конями. Ум исполняет в колеснице Платона роль возничего. У Горького «свободная подруга Человека» Мысль все и всюду прозревает своим «зорким, острым глазом». Человек Горького «создан Мыслию», затем чтобы «опрокинуть, разрушить, растоптать все старое, все тесное и грязное, все злое, — и новое создать на выкованных Мыслью незыблемых устоях свободы, красоты и — уваженья к людям» (поэма «Человек»). Именно эту идею (в весьма сходных выражениях) выскажет в последней «застольной беседе» «На дне» идейно значимый персонаж Горького.

---

<sup>9</sup> Хотя в трактовке древней греческой философии каждый человек — мера, прежде всего, для самого себя, не для другого. Потому для Платона ценен лишь тот человек, кто совершает обращение к выходу из пещеры.

Эмоциональные интенции горьковских персонажей, внутренние импульсы их поступков, этиология поведенческой манеры, даже любовные модерации героев (прежде всего Пепла — Василисы — Наташи) в значительной мере опосредованы платоновским претекстом. Можно говорить о том, что матрицу философских споров о подлинном познании сущности вещей, об истинном представлении о мире и человеке, о душе, любви, вере и надежде проецировали и генерировали в тексте пьесы Горького философские идеи Платона, будучи активизированными самой эпохой начала XX в., интеллектуальной жадностью молодого начинающего драматурга и длительными беседами с мэтрами русской литературы (в т. ч. и на Ялтинской набережной).

В русле платоновских имплицитов образы непосредственных обитателей подвала-пещеры предстают в тексте драмы-дискуссии как современные герои-эристы, актанты спора о Человеке. Причем каждый из горьковских участников «мудрой беседы» репрезентирует некую грань контента «Правда / Ложь», «истина / сострадание» и — согласно закону древнегреческой риторики — вводится в текст последовательно, поэтапно, занимая определенную ступень в идейно-образной иерархии. Сам драматург играет роль традиционного логографа, создателя композиционного каркаса и самой системы доказательных аргументов ратора (у Платона — перед судьей, у Горького — перед читателем и зрителем).

Как показывает текст пьесы, по Горькому (вслед за Платоном)<sup>10</sup>, есть Человек и человек, суть Люди и люди<sup>11</sup>. Причастность Мысли (по Платону, просвещённости / непросвещённости) дает право на звание Человека, а реагентом, выявляющим подлинную человечность, становится осознание Истины (Правды/Лжи). Начиная с первого акта каждый из героев пьесы «На дне» проходит испытание истиной, точнее — тем вариантом правды (как версии истины), который ему доступен.

Согласно Платону, низшую ступень человеческой иерархии составляют непросвещенные (или непосвященные) люди, которые подобны скотам, их приземленная животная сущность доминирует, выявляя в человеческих существах черты зооморфности. По Платону, это воплощение душ грешников, порочных душ, еще не искупивших своей вины, не очистившихся от грязи. «Эти? Какие они люди?..» — вопрошает герой-Харон (Гермес) в начале пьесы. Именно такими и представляет

<sup>10</sup> И позже — вслед за Ф. Ницше.

<sup>11</sup> Ср. «Жизнь Клина Самгина»: «— Вот <...> идут двое, их — десять, потому что один из них — ноль, а другой — единица. Клима тотчас догадался, что ноль — это кругленький, скучный братишка, смешно похожий на отца...» Соответственно единица — сам Клима.

Горький «пещерных жителей» ночлежки Костылева — они либо носят «насекомую фамилию»<sup>12</sup> (как Клещ), либо издают звуки, подобные звериному рычанию (как просыпающийся Сатин — «лежит на нарах и — рычит»), либо получают прозвища и бранные клички (как Квашня: «Молчать, старая собака!..» или как Клещ: «Козел ты рыжий!», и мн. др.)<sup>13</sup>.

Установление связи с платоновскими диалогами на основе приема зооморфности оказывается сквозным и пронизывает всю пьесу, хотя и представлено в современном тексте в (более) огрубленной и обытовленной форме<sup>14</sup>. Как скрытая характеристика пещерной жизни обывателей звучат слова «сикамбр», которое означает «дикарь», педалируя представление о дикой первородности и нечистоте «низшего» человека, или «макробиотика» (= учение о питании), которое эксплицирует представление о животных «низких» потребностях организма. В пространстве доисторической пещеры (в первом действии пьесы особенно) акцентировано звучат дефиниции «скоты» (Клещ), «м-мерзавцы» (Сатин), «грубые люди» (Костылев). Закономерно в этом смысле, что почти все герои Горького лишены имени: «Без имени — нет человека...» (Актер)<sup>15</sup>.

Уже в рамках первого явления первого акта в тексте пьесы почти незаметно и почти «беззвучно» прорывается слово *правда*. За бранными перепалками героев не сразу осмысляется, но пунктирно намечается мотив (позже лейтмотив) правды/лжи. В пререканиях Квашни и Клеща, в апелляции к трудной судьбе замужней Анны («Ты вон заездил жену-то до полусмерти...») на возражения оппонента торговка бросает: «А-а! Не терпишь ты правды!». С этим восклицанием в текст пьесы входит один из вариантов истины — правды о судьбе женщины в современном мире. Если в античной платоновской философии роль женщины практически не принималась во внимание, то в христианской религии ее положение всегда было зависимым и подчиненным — именно этот аспект мотива выходит на первый план в словах Квашни, обращенных к Анне, — «терпеливица» (с усиливающим почти-христианским апеллятивом «мать моя»).

<sup>12</sup> Ср. «Жизнь Клим Самгина»: «Когда-то давно он [Клим] спросил Варавку: — Почему у тебя такая насекомая фамилия? Ты — не русский?..»

<sup>13</sup> Подобная мысль звучит и в очерке о ночлежниках «Бывшие люди»: «Все люди скоты...» — говорит ротмистр в отставке Аристид Кувалда.

<sup>14</sup> В неоконченной повести Горького «Мужик», которая создавалась практически одновременно с пьесой — в 1900 г., герой говорил: «...я пришел снизу, со дна жизни, оттуда, где грязь и тьма, где человек — еще полуживотное».

<sup>15</sup> В этом смысле любопытен отказ от имени самого писателя, который использовал не фамильно-родовое имя Пешков, а псевдоним М. Горький.

Понимание «низких» правд постепенно, но неизменно выскажут все другие пещерные персонажи пьесы, каждый по-своему экспонируя и иллюстрируя собственной судьбой некую долю истины. Появляющиеся на сцене почти одновременно, «право голоса» герои обретают последовательно, и в этом смысле важным обстоятельством оказывается то, что зачин спора о человеке и правде начинают обитатели ночлежки, проживающие на кухне. Квашня, торговка пельменями, Барон и Настя оказываются теми персонажами, которые, как указано во вводной ремарке, обитают на кухне, и именно они предваряют открытие пути к высшей Истине. Для создателя пьесы (в духе Платона) близость к кухне становится знаком и укором человечеству в низменности и животности их интересов, в стремлении к наполнению желудка. Не случайно инвективы финального «пиршественного» монолога Сатина обращены против сытости — «Я всегда презирал людей, которые слишком заботятся о том, чтобы быть сытыми... <...> Человек — выше сытости!..»<sup>16</sup>

Рядом с мотивом сытости звучит и мотив животной плотскости, примитивной и низкой любви, основанной на удовлетворении физиологических потребностей. Уже первый «малый» спор о человеке начинается с обсуждения отношений Квашни и Абрамки. Вскоре обнаруживаются связующие нити Барона и Насти — «бывший барин» существует за счет содержания его сожительницей, проституткой Настей, питается ею «как червь — яблоком!» Еще позже обозначится коллизия Пепел — Василиса. Все эти пары героев ферментируют представление Платона-Горького о любви в уже намеченной экспозиционной — низменной — плоскости как о физиологических импульсах, «страсти» (Василиса, Пепел) или биологическом инстинкте выживания (Барон).

Любовь, по Платону, является существенной слагаемой эйдоса *душа*. Неслучайно поэтому значимую нишу арьерсцены первых явлений пьесы занимает мотив души, актуализированный посредством образа-символа *книга*. В конкретике пьесы его воплощением становится книга под выразительным названием «Роковая любовь»<sup>17</sup>, которая явится катализатором нового типа представлений о жизни — правды-вымысла, правды-иллюзии, правды-обмана. Проститутка, мечтающая о настоящей любви, наивная героиня Настя

<sup>16</sup> Обращает на себя внимание, что в одной из первых редакций пьесы (под названием «Без солнца») Квашня была «торговкой старьем» (Литературный музей им. А. М. Горького, Н. Новгород). В окончательной редакции — торговкой пельменями.

<sup>17</sup> Роман современного немецкого писателя Эрнста фон Вильденбруха, перевод которого на русский язык появился в «Новом журнале иностранной литературы» в 1901 г.

литературные образы переводит в плоскость реальности, погружаясь в мир вымысла и подменяя им окружающую жизнь. Платоновский миф о тенях на стенах пещеры, об отражениях, которые «наивный человек» ошибочно принимает за истинные вещи, находит свое переживание, упрощенный «перевод» в грезах Настёнки<sup>18</sup>.

Любовные отношения героев не составляют стержень конфликтного развития пьесы Горького (драматург децентрирует сюжет драмы), но любовь (как простейшая часть эйдоса *душа*) становится идейной философемой, подготавливающей перевод действия пьесы на новый структурно-идеологический уровень.

В контексте философских идей пьесы функцию своеобразного проявителя платоновского претекста берет на себя концепт-мотив *работа* (*дело*). О работе в той или иной форме заговаривают все персонажи. Платоновское представление о труде, четко структурированное древнегреческим социумом и распределенное между общественно полезными гражданами, выявляет себя на уровне исходного, первообразного *дела* — работы, которая нацелена на обеспечение потребительских (снова — «низших») нужд «дикого» человека (ср. в повести «Мужик»: «...вся жизнь — только труд ради хлеба»). Именно поэтому «бывший барин» Барон сопровождает Квашню на базар, Настя зарабатывает, торгуя собой, Клещ «скрипит подпилком» на самодельной наковальне. При этом труд ради красоты, чистоты, света ночлежники — пещерные жители — отвергают. После долгих препираний по поводу их «непрофессионального» дела, не дающего заработка, — подмести пол, т. е. избавиться от *грязи* — никто из обитателей ночлежки так и возьмется за метлу: пол остается до поры не выметенным. Афористическая сентенция Сатина: «Когда труд — удовольствие, жизнь — хороша! Когда труд — обязанность, жизнь — рабство!» — при всей ее иной концептуальной векторности и смысловой сути (выбор свободного человека), тем не менее становится косвенной характеристикой обитателей дна, которые не свободны и не способны самостоятельно выбрать путь к чистоте, из *грязи*.

В рамках горьковско-платоновской идеи (эйдоса) *работа* существенная роль в тексте пьесы отводится образу Клеща. Если все персонажи пьесы Горького вычерчивают (или гипотетически способны наметить) перспективу подняться со дна жизни, то линия Клеща обозначает перспективу — процесс погружения на дно. Он единственный из героев, кто был уверен в возможности выйти на свет («Ты думаешь — я не вы-

---

<sup>18</sup> В варианте пьесы «Без солнца» героиня («девица, 24 г.») носила имя Васютка, впоследствии замененное Настёнкой. С древнегреческого языка Настя (Анастасия) означает «воскресение» («возвращенная к жизни»).

рвусь отсюда? Вылезу... кожу сдеру, а вылезу...»), и он единственный, кто из поименованных в фабуле персонажей присоединился к обитателям дна. Фамилия героя-слесаря напрямую сопряжена с характером его слесарного дела и инструмента, в т.ч. клещей, которые, по мысли героя, способны гарантировать его выход из пещеры на волю. Однако если в первом действии герой изображается с инструментами, сидящим у самодельной наковальни, в образе Харона (Гермеса) с ключами, то в четвертом акте его абрис наполняется чертами и атрибутами поверженного и «прикованного к скале» Прометея. Злость и ярость на жизнь сменяются у героя апатией и смирением, оголяющимися в приобщении к пьянству бывшего рабочего человека. Клещ попадает в сонм «бывших». Прежде не считавший ночлежников людьми («Какие они люди? Рвань... <...> Я — рабочий человек...») к финалу герой примиряется с жизнью и соглашается: «Везде — люди <...> все люди... ничего!». Однако точная, но ограниченно-бескрылая «правда-факт», которую исповедует Клещ («Какая — правда? Где — правда? <...> Работы нет... силы нет! Вот — правда!.. Пристанища... пристанища нету! Издыхать надо... вот она, правда!»), не дает ему присоединиться ни к состраданию, ни к истине. Не принимая правду Луки («Правды он... не любил, старик-то...»), герой вряд ли сможет приять и правду Сатина. Линия погружение героя «вниз» на фоне стремления других персонажей «ввысь» репрезентирует мысль Платона о «космическом круговороте душ».

Расфокусированная в сюжетно-композиционном отношении пьеса Горького позволяет легко вводить персонажей, ранее не задействованных в спорах и измышлениях. И в этом смысле выделенная, с отдельным входом-дверью коморка, находящая (согласно ремарке автора) на противоположной от кухни стороне, до-экспозиционно допускает кооптирование нового — альтернативного — героя-типажа, близкого и знакомого по ранней прозе Горького. Васька Пепел подобен Челкашу — «заядлый пьяница и ловкий, смелый вор», который «несмотря на свой вид жулика», пользуется «известностью и доверием» («Челкаш», 1895). Сатин: «Нет на свете людей лучше воров!».

Между тем индивидуалистические черты, составляющие характер Челкаша, смягчены Горьким в образе Пепла. Если Челкашу около сорока, он «старый травленный волк» с еще черными, но уже «с проседью» волосами, то Пепел молод, ему только двадцать восемь<sup>19</sup>. Более того, он юношески влюблен — и предпочитает не роковую страсть к красавице Василисе, а нежную заботу о мягкой и чистой Наташе.

<sup>19</sup> В варианте пьесы под названием «Без солнца» герою было 32 года. В окончательной редакции герой стал моложе.

Сигналом сближения образов Пепла и Челкаша становится сон, который видит герой «На дне»: «...будто ловлю я рыбу, и попал мне — огромнейший лещ! Такой лещ, — только во сне эдакие и бывают... И вот я его вожу на удочке и боюсь, — леса оборвется! И приготовил сачок... вот, думаю, сейчас...» Именно как рыбную ловлю описывал Челкаш поплечнику Гавриле особенность предстоящей работы: «— Какой [работы]? Челкаш ответил: — Рыбу ловить поедем. Грести будешь...» Коннотации образа хищного и бесстрашного, красивого и отчаянного Челкаша наследуются Пеплом, а priori эксплицируя характерные черты образа горьковского «гордого человека».

Однако за самым поверхностным, собственно горьковским уровнем автоцитации прочитываются и иные — сакральные — смыслы. Символика рыбы вбирает в себя множество разнообразных и порой полярно противоположных значений. Со времен глубокой древности рыба ассоциировалась с образом Учителя, мирового Спасителя, прародителя, и в более широком неперсонифицированном смысле — с мудростью. К символике рыбы имеют непосредственное отношение египетский бог Гор, халдейский Оаннес, индуистский Вишну и, со всей очевидностью, христианский Иисус. В раннем христианстве рыба воплощала символ Христа, знак рыбы был первой монограммой Сына Божьего<sup>20</sup>. Именно рыбаки стали первыми учениками Иисуса, заверив его, что будут «ловцами человеков». В этом мифопоэтическом контексте сон Пепла обретает размах идеологемы-символа, знака-сигнала о грядущей «рыбной ловле», об уловлении души (по Платону — душ) Человека. Сон Пепла со всей открытостью и откровенностью обнажает горьковскую установочную тенденцию на поиск «величественного образа Человека»<sup>21</sup>.

Между тем философский смысл сна Горький уводит в подтекст, выдвигая на первый план толкование его непросвещенными «дикарями»-ночлежниками как завоевание Пеплом любовницы («Это не лещ, а Василиса была...»). Глубинный смысл притчи вуалируется, понимание философемы сводится к уровню обывательского прочтения. Любовный мотив «нивелирует» образ Пепла в сравнении с образом Челкаша, снижая его символический потенциал, но усиливая его реалистическую трактовку. В тексте «На дне» образ Пепла звучит не так «гордо», как было манифестировано в образе босяка с хищно-ястребиной внешностью в раннем рассказе, его реплики о правде и лжи слышны, но «мелки», преимущественно касаются любовной темы. Только однажды герой затрагивает принципиальный аспект философской альтернативы

<sup>20</sup> Семантика таинства греческое имени Иисус вбирает в себя слово «рыба».

<sup>21</sup> В черновых вариантах пьесы «Без солнца» героя Васюку Пепла звали Петр. Петр, как известно, — один из рыбаков, учеников и последователей Христа.

«правда — ложь», коснувшись вопроса о Боге, и вслед за Лукой и одновременно с ним заговаривает об уважении к человеку: «Надо так жить... чтобы самому себя можно мне было уважать...»

Поддерживает мысль о «несостоявшемся» в Пепле Челкаше и имя героя. Прозвище Пепел может означать испепеленность в нем «бывшего человека», но, может быть, и таящиеся, еще не угасшие в нем искры человечности. Ср. в поэме «Человек»: «Ведь искры — это матери пожаров! Я — в будущем — пожар во тьме вселенной!.. <...> чтобы сгореть как можно ярче и глубже осветить тьму жизни...» Однако в философском контексте платоновских идей в имени Пепла могут быть символизированы и остатки, гарь, зола прошлого — как звучит в поэме «Человек», «обломки старых истин», «пепел старых правд».

Семантически значимым оказывается и имя героя. В первоначальной редакции («Без солнца») герой носил имя Петр<sup>22</sup> и фамилию Серый. В окончательной редакции — имя героя Василий (Пепел), от *греч.* базилеус, т.е. «царь, царский». Неслучайно и Сатин обращается к Пеплу: «Ты, Сарданапал!» — по имени героя древнегреческой мифологии, мифического царя Ассирии<sup>23</sup>. Неслучайно Пепел оказывается участником спора о правде. Бывшему «царю» дозволено бросить Бубнову: «Врешь ты!..» — в попытке отстоять искренность чувств к Наташе. Однако прозвище-фамилия Пепел разрушает царственную семантику имени собственного, актуализируя «бывшесть» и «прошлость» судьбы персонажа. Образ Васьки Пепла низведен Горьким с высоты положения царственной особы или романтизированного образа Челкаша, чтобы пошагово обозначить эволюцию человечности в пьесе, полнее и детальнее проиллюстрировать вариативность (недо)человеков и процессуальность философии и самого акта вызревания Человека. Пепел, с детства однозначно и прямолинейно принявший начертанный ему путь («Мой путь — обозначен мне! Родитель всю жизнь в тюрьмах сидел и мне тоже заказал... Я когда маленький был, так уж в ту пору меня звали вор, воров сын...»), по наблюдениям Бубнова, «человек-щепка»: «Люди все живут... как щепки по реке плывут...» И в этом мотиве (отчасти) эксплицируется правда угасших истин Пепла, героя-царя, низвергнутого с его царственно-романтических высот.

Таким образом, статика лейтмотива Правды / Лжи на уровне пещерного существования преодолевается реализацией в пьесе валентности мотива, деятельным процессом спора-столкновения мыслей

<sup>22</sup> В контексте пред-христианского сна Васьки немаловажно то, что одного из учеников Христа звали Петр.

<sup>23</sup> И одновременно — героя романтической драмы Байрона «Сарданапал», т.е. по имени романтического героя.

и суждений о Правде и Человеке, отталкивающихся от жизненного опыта и наблюдений каждого из героев. Поиски истины в пьесе конфликтны и не менее остры и драматичны, чем фабульные события пещерной жизни и ее трагических обстоятельств. Посредство героев, стоящих на различных уровнях горьковской иерархии, эксплицирует характер репрезентации авторского сознания, его скрытое логографическое присутствие и постепенно формирует самостоятельное мощное «подводное течение», которое прочерчивает внутреннюю фабулу и подтекстовую перспективу независимой писательской мысли о Человеке. Расстановка персонажей среди теней пещеры задает исходную — низшую — точку философских представлений. Платоновская пещера становится обобщенным образом-символом современного мира, в котором разворачиваются судьбы героев и который аккумулирует человеческое знание, ищущее путей выхода в свет, к мифопоэтическим идеологемам свободы, равенства, братства. Дальнейшее действие пьесы развивается с медленным, но устойчивым вектором «Дальше!» (Барон) — «вперед! и — выше!» (очерк «Человек») — к новой ступени, приближающей истинное понимание трагически прекрасного горьковского Человека.

Идеалистическая теория Платона, апологетом которой в начале XX в. выступил Владимир Соловьев, придавала пьесе Горького формально-композиционную стройность и позволяла смоделировать *фундамент* мировой системы, складывающейся в сознании молодого драматурга и требующей своего философско-диалектического развития. Потому наряду с архаичными идеями и символами в недрах горьковского платонизма уже в первом действии пьесы начинают приглушенно звучать мотивы христианской символики и образности. Платоновская пещера в отдельных ракурсах обретает черты ада (или м.б. чистилища), образы обитателей ночлежки — приметы «нечистого духа» («У, нечистый дух!» — бросает Квашня Клещу) или чертей — «К черту Василису!» (Пепел), «Ну, черт с тобой!» (Барон), «Пошел к черту!» (Клещ), «Кто тебя — кроме черта — любит?» (Сатин о Костылеве), а действия героев оказываются проективно связанными с Церковью (например, рассуждения о венчании Квашни и Абрамки или уже упомянутый сон о рыбной ловле). В этом контексте код *ключ* прочитывается в качестве ключей от храма Господня, от (недостижимого для ночлежников) Рая. *Связка* ключей — как сигнал к тому многообразию дверей-путей, которые может открыть (избрать) для себя человек.

Самый трагичный, но и самый последовательно философский выбор в пьесе «На дне» делает Актер. Слово «актер» («артист») в метасознании начала XX в. сопровождалось символическим смыслом и его мотивный комплекс стремился организовать в модель мира,

в центре которого стоял творец-создатель — Человек-Артист (как, например, у Александра Блока)<sup>24</sup>. В отличие от «простых» Анны или Клеща, наивной Насти, приземленной Квашни, Актер причастен знанию, просвещен и посвящен. Он оказывается напрямую связанным с центральной дуалистической — философской — парой Сатин — Лука (Актер // Сатин, Актер // Лука).

Уже во вводной ремарке Сатин и Актер даются драматургом не индивидуализировано, как другие герои, но «парно», в одной строке: «Сатин и Актер — приблизительно одного возраста; лет под 40». При появлении Актера на сцене его первая реплика адресована Сатину («Однажды тебя совсем убьют... до смерти...»). Однако их парность — не признак подобия персонажей, а скорее экспликация их идейно-позиционной нестрогой конфронтированности, не достигшей своего апогея в предпозиции пары Сатин — Лука.

Близость Актера Сатину в пьесе дезавуируется прежде всего пристрастием обоих персонажей к *слову*. Подобно тому, как Сатин играет непонятными «нечеловеческими» словами, тем самым обретая вес в глазах ночлежников (и — в рамках всего драматического действия — пробивая дорогу будущему финальному монологу), так и «невидимый» (по вводной ремарке автора) и, вероятно, больной чахоткой («кашляет») Актер обретает свою видимую сущность и человекоподобие в значительной степени посредством слова. «А к т е р (*громко, как бы вдруг проснувшись*). Вчера, в лечебнице, доктор сказал мне: ваш, говорит, организм — совершенно отравлен алкоголем...» Слово *организм* находится в ударной фазе высказывания, оно акцентировано синтаксическим строем предложения и неслышимой интонацией говорения персонажа. Актер прорисовывается на фоне прочих героев<sup>25</sup> обретением именованного *организм* — (еще) не человек, но некий организм, словно бы начинающий эволюционное развитие в мировом пространстве, в процессе научного дарвинизма претендующий стать Человеком. Потому в следующей реплике Актера уже слышны «Слова, слова, слова!», причем оплодотворенные культурным экстрактом. По его воспоминаниям: «В драме “Тамлет” говорится... <...> Я играл в ней могильщика...» И после словесного каламбура с глаголом «играть» — *играть* на сцене и *играть* с метлой (подметать) — Актер произносит имя Офелии и провокативно-проективную (на фоне его будущей судьбы) фразу «О... помяни меня в твоих молитвах!..» Актер — через свою

<sup>24</sup> См.: Долгополов Л. К. На рубеже веков: О русской литературе конца XIX — начала XX в. Л., 1985.

<sup>25</sup> Ср. Лука о ночлежниках: «...про себя им сказать нечего...», о Бароне — «у него, может, вовсе не было настоящего-то... ничего не было!..»

(бывшую) причастность театру — в споре о Человеке приоткрывает двери бытийных составляющих «нового времени», возрожденческого (шекспировского) вопроса-постулата «Быть или не быть?..»

Между тем восприятие образа Гамлета в XIX — начале XX вв. неоднократно менялось, обретало неоднозначные и по-своему противоречивые трактовки. Начиная с 1880-х гг., периода кризиса народничества, гамлетизм представлялся как философия пессимизма, бездействия и фразерства. Неслучайно безвольный, тоскующий, приходящий к полному крушению «московский Гамлет», в представлении Чехова, — «гнилая тряпка, дрянь, кислятина» (рассказ-фельетон «В Москве», 1891)<sup>26</sup>. Потому хаос не сформировавшегося бытия, еще не воплощенной в человеческом облике особи проступает в алогизме (броуновском движении смыслов) речи Актера. Шекспировскую трагедию «Гамлет» герой ошибочно квалифицирует как драму, игравший роль могильщика, он воспроизводит монолог Гамлета, большой чухоткой, он заворужен отравлением организма пьянством. В ходе вселенской эволюции (в пределах образа Актера) грубый хаос еще не превратился в гармоничный космос, но тем не менее образ актера заставляет предвидеть новую «дарвинистскую» ступень — предчувствие человека — особенно после (сначала не вполне понятных, но) многозначных слов: «Я говорю — талант, вот что нужно герою. А талант — вера в себя, в свою силу...»

Вожденной (в т. ч. Сатиным) силы в «немощном и хилом» Актере нет, глубинного взаимопонимания между Сатиным и Актером не возникает — и этот мотив близости/несходства проводится Горьким последовательно с первых диалогических реплик героев (1 акт) вплоть до последней фразы Сатина в финале пьесы (4 акт).

В сценических взаимосвязях горьковского «ноева ковчега», где «каждой твари по паре», Актер в большей мере составляет корреляционную идейную пару Луке, чем бывшему телеграфисту. Как обнаруживает текст, и *до* появления на сцене Луки, и *после* его исчезновения именно Актер оказывается выразителем своеобразного контрапункта в отношении Сатина, персонифицированным «заместителем» Луки. В метафорическом смысле Актер предуведомляет появление на сцене странника-философа.

На сцену нового постояльца, старика-любомудра выводит Наташа (этимология имени героини — «родная, природная»<sup>27</sup>), героиня «с чистой рукой» (в определении Пепла). Только что прозвучавшие

<sup>26</sup> Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. М., 1974–1983. Т. VII. С. 506.

<sup>27</sup> Тихонов А. Н., Бояринова Л. З., Рыжкова А. Г. Словарь русских личных имен. М.: Школа-пресс, 1995. С. 576.

слова Васьки: «А куда они — честь, совет? На ноги, вместо сапог, не наденешь...» — контрапунктурно отзываются в приветствии Луки: «Доброго здоровья, народ честной!». Недо-человеки, полу-звери, «дикие» люди драматургически сталкиваются Горьким с вновь появившимся персонажем, чтобы эксплицировать, с одной стороны, новый (хотя и промежуточный) этап вочеловечения, с другой — предложить возможный/невозможный, допустимый/недопустимый, по Горькому, путь вызревания Человека в человеке. Ранее пунктирно намеченная линия (от-платоновской) христианской образности находит свое законченное персонажное оформление, обретая личностное воплощение в характере Луки — неслучайно значение имени Лука «свет» (*лат.*)<sup>28</sup>. Условно, тьма «античности» сменяется светом «христианства».

Однако, согласно «компрометирующей» цели Горького, в формировании христианского мира в «На дне» особую роль играет чуть ранее Луки появившийся на сцене его зеркальный двойник — содержатель ночлежки старик Костылев — «напевая под нос что-то божественное». В отличие от добродушного приветствия Луки появление Костылева сопровождается авторской ремаркой «...подозрительно осматривает ночлежку», прогнозируя негативные коннотации костылевского образа и персонализируя темную сторону парного к Луке «до-новозаветного» образа. По сути, Костылев, как и ночлежники, воплощает звериное начало в человеке — неслучайно он по-птичьи «склоняет голову налево»<sup>29</sup>, а в рамках христианской парадигмы очень скоро получает дефиницию «черт» («Старый черт!» — Пепел о Костылеве). Одновременно первые же реплики персонажа воскрешают традиционный тип русской драматургии — тип самодуров, представителей «темного царства» Островского — Дикого и Кабанихи, наделенных теми же звериными фамилиями, и претекстово аккумулируя ханжеские черты в характере хозяина ночлежки. Категории доброты, уважения, сердечности в каждой реплике Михайлы («медвежье» имя) константно обретают денежное выражение — «два-то рубля», «полтинничек», «пять целковых», неизменно подменяя духовное и материальное: «...я на тебя полтинку накинута, — маслица в лампаду куплю... и будет перед святой иконой жертва моя гореть...»

В отличие от Костылева Лука исходно, с первых реплик, завоевывает расположение ночлежников и воспринимается не просто как

<sup>28</sup> Там же. С. 227.

<sup>29</sup> Ср. в «Бывших людях» образ купца Петунникова: «костявое, скуластое лицо <...> с высоким, изрезанным морщинами лбом, и из-под него сверкают узкие, серые глазки, прищуренные, всегда что-то высматривающие». Звуковой образ фамилии *Петунников* несет в себе нечто *петушиное*, глупое, подозрительное. Так же как эпитет «костявое» предвещает звуковое оформление фамилии *Костылев*.

«забавный старичишка», но как герой с ярко репрезентируемой гуманистической философией: «Мне — все равно! Я и жуликов уважаю, по-моему, ни одна блоха — не плоха: все — черненькие, все — прыгают...» Апелляция к устному народному поэтическому творчеству, обращение к фольклорной максиме, а скоро и народная песня, которую поет Лука: «Середь но-очи... пу-уть-дорогу не-е видать... Эх, и не вида-ать пути-и...» — выделяет персонаж на фоне прочих героев, отводя ему особое и знаменательное место. Время создания пьесы и, как следствие, круг общения в Ялте, частые встречи с Л. Н. Толстым эксплицируют неявное, но намеренное указание на личность и характер убеждений писателя-гуманиста, оттеняют народную слагаемую толстовских взглядов, устанавливают идейную диспозицию (в итоге — между философией всепринятия и всепрощения Толстого и действенного гуманизма Горького). Символическая семантика звучащей песни акцентирует философский поиск героями пути-дороги среди ночи, «без солнца», во мраке пещеры. Звучащее в этом явлении определение «пророк» (хотя и не адресованное Луке) прочитывается как аллюзийная отсылка к прототипическому имени.

С Лукой в пьесу входит свет, действие поднимается на новую ступень сюжетной организации, своеобразной композиционной лестницы. Идеологически сущностный персонаж-философ, по аналогии с диалогами Платона, обретает возможность (право) высказать собственные суждения и изложить вариант представлений о благе, душе, Человеке.

Однако Платон, а вслед за ним и концептуально настроенный Горький не считали чувственное, нравственное, духовное знание о мире и человеке высоким или хотя бы сопоставимым со знанием разумным. В представлении Платона, познать истину значит «увидеть <ее> умом». К тому же зреющее недоверие драматурга к философии толстовства приводит к тому, что появление Луки на сцене сразу сопровождается тональностью оценивания (точнее — недооценивания) персонажа. В связи с исполнением песни Лука получает отповедь Пепла и сокрушается: «Ишь ты! А я думал — хорошо пою. Вот всегда так выходит: человек-то думает про себя — хорошо я делаю! Хвать — а люди недовольны...» Горький словно бы приоткрывает (или сознательно проблематизирует) будущность восприятия философии Луки героями-ночлежниками, заронив сомнение в представление о действенности и плодотворности его утешений.

Между тем на сцене появляется герой, который не парирует отдельными репликами (подобно Бубнову или Сатину), не становится еще одним «малым» голосом вавилонского столпотворения, но обнаруживает цельную и емкую философию, в основе своей заключающую идейные положения толстовства (и в более широком плане — христианства).

С первыми же репликами Луки эксплицируются мотивы жалости, сочувствия и сострадания. Причем впервые слово «жалость» звучит из уст Луки в связи с книгой, которую читает Настя, тем самым нестрогим подчеркивая или издали намекая на «книжность» происхождения мотива — то ли от пророка-утешителя Достоевского, то ли от нравственного учителя Толстого (всп. об уравнивании двух гениев и пророков в романе «Жизнь Клима Самгина»).

Однако репрезентация философии утешения и смирения предстает в тексте пьесы убедительно и действенно. Лука с первых же реплик включается в спор о Человеке, высказывая суждения о равенстве и братстве (ко всем обитателям ночлежки Лука обращается «братья» или «братцы») и поддерживая «диких» и «темных», пребывающих в страхе героев-ночлежников. «Христос-то всех жалел и нам так велел...» И если в начале пьесы Горький-Платон показал героев — полуживотных, зверей, то с появлением Луки-Толстого в тексте зазвучали мотивы-идеи «все... равны», «все — люди», «пьяница — тоже человек».

Герой-деятель, а не наблюдатель, Лука исповедует народную мудрость «Под лежач камень <...> и вода не течет...» Знаменательно и принципиально, что *дело* (подмести пол), которое никто из ночлежников так и не исполнил, взял на себя прохожий (преодолевающий дорогу), только что появившийся странник Лука. Причем (в духе Платона) Лука уравнивает понятия *порядок* и *чистота*: «всё порядка нет в жизни... и чистоты нет», обнаруживая глубинный подтекст понятий — беспорядок (хаос) // чистота (космос).

Категории семантического поля *правда/истина* в присутствии Луки начинают актуализироваться настойчивее: будь то попытка Барона установить правду о старике посредством паспорта, или игра Василисы смыслами слов «прохожий» и «проходимец», или стремление будочника Медведева доискаться «закона-порядка». Во всех случаях Горький противопоставляет «закон» и «благодать», разум и чувство, тело и дух, неизменно идентифицируя Луку с последним. Философия странника Луки обретает канон «Евангелия от Луки» или его версию толстовского «Евангелия от Льва». Ранее пунктирно намеченные христианские черты адища или чистилища обретают статус категориальности, достигая уровня религиозной философской системы. Античная философия Платона вступает в последовательно диалоговые отношения с христианством, с «фигурами мысли» нового времени. Неслучайно именно к Луке обращен главный экзистенциальный вопрос: «Ты — кто такой?» (Василиса), «А ты — кто таков?» (Медведев).

Несмотря на то что имя Луки становится основой иронического и снижающего каламбура «Лука — лукавый» («Что, Лука, старец лукавый...» — Пепел), тем не менее герой оказывается единственным

персонажем, речи которого имеют воздействие на окружающих<sup>30</sup>. Он не просто мудрствует, но делает дело. Еще в очерке «Бывшие люди» Горький наблюдательно констатировал характер «мудрых бесед» босяков-ночлежников: «Расположившись кружком на траве, эти люди лениво вели бесконечную беседу о разных разностях, свободно переходя от одной темы к другой и тратя столько внимания к чужим словам, сколько нужно было его для того, чтобы продолжать беседу, не прерывая. Молчать было скучно, но и внимательно слушать тоже скучно...»<sup>31</sup> В «На дне» слова Луки — не просто слова, но христианские вера, надежда, любовь, мудрость.

В 1898 г. Горький опубликовал «беседу» под названием «Читатель», где, как и в «На дне», использовал платоновскую форму диалога — в данном случае между писателем и читателем — с целью определить цели литературы и задачи художника. Серьезные сомнения начинающего литератора о собственном предназначении нашли отражение в персонифицированном диалоге, по существу подмененном монологом, ибо главную партию в «мудрой беседе» Горький отдал читателю, по какой-то причине наделенному чертами некой мистичности и даже инферальности. Монолог читателя звучит весомо и убедительно, краткие реплики писателя мало что добавляют к спору, становясь свидетельством истинности суждений собеседника. Любопытно, что образ читателя имеет очевидные точки соприкосновения с образом Луки, вплоть до цитатных совпадений<sup>32</sup>. Словно бы предваряя Луку, читатель излагает мысли, которые звучат в унисон с сущностными положениями философии странника. По убеждению читателя, «цель литературы — помогать человеку понимать себя самого, поднять его веру в себя и развить в нём стремление к истине». Какой путь предлагает читатель? «Важно стремление, важно желание души найти Бога, и, если в жизни будут души, охваченные стремлением к Богу, он будет с ними и оживит их, ибо Он есть бесконечное стремление к совершенству...» Наследуя Пушкину, читатель задается вопросом: «...ты открываешь <...> уму,

<sup>30</sup> В этом плане образ Луки (в определенной мере) может быть сопоставлен с образом Сократа из платоновских диалогов. Подобно Луке, Сократ только на время спустился в пещерный мир («Протагор»). Прочальные слова Сократа: «А мне уже давно пора отправляться по своим делам...» — предшествуют его уходу и сопоставимы с уходом Луки из пещеры-ночлежки. Подобно Сократу, Лука не поддается на чары софистов-ночлежников, но успешно соперничает с ними.

<sup>31</sup> Заметим, что в очерке «Бывшие люди» Горьким выведен один из ночлежников под именем Лука Антонович Мартьянов, «остроумный» и «нелюбимыми полицией», много испытавший в жизни («жестоко битое тело»). Ср. о Луке в «На дне»: «Мяли много, оттого и мягок...»

<sup>32</sup> Мысль читателя «...ничто в мире не совершается без достаточного к тому основания» в речи Луки получит просторечный по форме, но совпадающий по сути вариант: «...без причины, и прыщ не вскочит...»

быть может, и много низких истин, но можешь ли ты создать для них хотя бы маленький, возвышающий душу обман?..» «Попробуем, быть может, вымысел и воображение помогут человеку подняться ненадолго над землей и снова высмотреть на ней свое место, потерянное им...»<sup>33</sup>.

Кажется, что Горький всерьез принимает точку зрения читателя, складывается видимость, что он готов воззвать к «творчеству жизни» посредством «слов, окрыляющих душу». Однако inferнальные коннотации образа героя опрокидывают вывод: открыто не противоречит читателю, Горький вносит долю иронии-несогласия с ним, явно снижая его образ, и как следствие, его доводы и аргументы. Как в притче о Чиже и Дятле, в «Читателе» Горький обнаруживает диалектичность представлений о путях рождения Человека, но в обоих случаях оказывается не на стороне «возвышающего обмана».

Условно срединная позиция Луки — между низом и верхом, грязью и чистотой, хаосом и космосом — активизирует диалектичность взглядов персонажа и противоречиво их восприятие окружающими. Задумываясь над словами Луки о том, что ожидает человека на том свете, задавая вопрос «Слушай, старик: бог есть?» и получив ответ «Во что веришь, то и есть...» — Пепел раздумчиво резюмирует: «Верно, а, может, и — не верно!..»<sup>34</sup> С такой же последовательной непоследовательностью Лука признает правду романтической любви Насти: «Если ты веришь, [что] была у тебя настоящая любовь... значит — была она!». Даже притча о «праведной земле» оставляет оттенок двойственности и недосказанности. Наташины слова «Не стерпел обмана...» не дают однозначного понимания того, о чем идет речь — об обмане-слухе о праведной земле или об обмане-правде ученого, который не уважил человека и не нашел земли на карте<sup>35</sup>.

<sup>33</sup> Заметим, что беседа «Читатель» позволяет разгадать один из мотивов-символов «На дне», в частности — обилие царей, действующих в пьесе: Василий («царь»), Василиса («царица»), Сарданапал, Навухудоноссор, король Лир, принц Гамлет и рядом с ними — князь-татарин, бывший барон и др. Читатель: «Ведь человек теперь не царь земли, а раб жизни, утратил он гордость своим первородством...» Именно так — не «царями земли», а «рабами жизни» — предстают обитатели ночлежки в «На дне».

<sup>34</sup> Чуть позже — «Не понимаю я... спасибо тебе сказать или...»

<sup>35</sup> Только сопоставление с ранее рассказанной историей о беглых каторжниках, «хороших мужиках», о Сибири, где Лука служил сторожем на даче, в своей параллельности дает представление о желанном исходе притчи. Ученый должен был пожалеть долготерпца-мужика, отыскать ему «праведную землю» и указать к ней путь. Неслучайно в притче о «праведной земле» звучит чужеродное слово «грабеж» (явно из предшествующего рассказа) и упоминание о том, как праведный мужик побил подлеца-ученого («Да и в ухо ему — раз! Да еще!»). Поведение Луки и ссыльного ученого в сходных ситуациях оказывается различным. Чуть позже Лука с убеждением скажет: «Кто ищет — найдет... Кто крепко хочет — найдет!»

Убеждения Луки диалектичны, относительны, неустойчивы — и, как следствие, неубедительны для Горького. Поиск абсолютного знания о Человеке оборачивается в речах Луки отказом от истины: «И... чего тебе правда больно нужна... подумай-ка! Она, правда-то, может, обух для тебя...»

Текст пьесы показывает, что Лука фактически изначально, до-текстово, был обречен Горьким на поражение. Однако близость Толстого, частые встречи и беседы с писателем-философом не могли не повлиять на создаваемый образ. Сознательно или бессознательно характер старца-странника оказался более сильным и убедительным, чем образы самоцитатных прообразов героя (Чижика или читателя). «Фоновое» присутствие Толстого и глубина его философии, может быть, и без идейной задачи тридцатилетнего автора получили отражение в тексте посредством весомости и действенности концептуальной для пьесы линии Луки.

Исчезновение Луки в конце третьего действия становится свидетельством силы идей Толстого и слабости (в том числе и образно-поэтической) юного Горького. Таинственный уход Луки художественно не мотивирован, ибо причин уйти тайком, ни с кем не простившись, у Луки нет. Боязнь полицейского преследования и тюрьмы едва ли могла иметь значение для Луки<sup>36</sup>, а мотивация уйти «в хохлы» в поисках новой веры звучит неубедительно. Разумным объяснением исчезновения Луки можно считать то, что драматург сам чувствовал, насколько сильна и весома позиция Луки-Толстого, несмотря на все многочисленные попытки «снижения» его образа в ходе второго и третьего действия. Присутствие Луки в четвертом акте могло поставить и ставило под угрозу ведущую идею горьковской философии. Позиция искателя высшей истины Сатина могла быть (и оказалась) поколебленной (даже незримым) присутствием Луки. Но и в отсутствие странника «наличность» Луки в тексте ощутима — как в словах Сатина (не единожды цитирующего Луку), так и в словах и действиях Актера.

В ходе пьесы Лука ко всем героям обращается со словами сочувствия и утешения. Среди первых к Анне: «Потерпи еще! Все, милая, терпят... всяк по-своему жизнь терпит...» Однако самое сильное воздействие слова Луки возымели на Актера. В пространстве пары Лука — Актер ярче проступает стихийная религиозность и «скрытая» внутренняя философичность актера. Произнесенные им слова о таланте, о «вере в себя, в свою силу...» в сопоставлении с позицией Луки позволяют осознать отсутствие в Актере активного таланта жизни или его лич-

<sup>36</sup> Ср. очерк «Бывшие люди» — Тяпа: «В тюрьме-то, брат, хорошо...»

ностную слабость. Бывший актер Сверчков-Заволжский (псевдоним создан симптоматично в духе А. Н. Островского) честно признается Луке — «А теперь вот... кончено, брат! Все кончено!.. <...> я, брат, погиб...» Актер на мгновение вспыхивает<sup>37</sup> рядом с Лукой, вспоминает забытое стихотворение о *безумце*, ищет (и не безуспешно) заработка<sup>38</sup>, но внутри себя отчетливо осознает, что утратил главный признак человека — «Пропил я душу, старик...» — и понимает невозможность обращения. «А почему — погиб? Веры у меня не было...» И в подобном (нетеатральном) контексте понятия *душа* и *вера* прочитываются (в том числе) и в парадигме христианских представлений.

Любимое стихотворение Актера о «святой правде» и «золотом сне», образ мыслителя-безумца, который способен осветить «целый мир», оставшийся «без солнца», становится яркой поэтической доминантой сюжетной линии Актера и своеобразным — апофатическим, по Горькому — прославлением/низвержением образа безумца Луки. Смерть же Актера, по замыслу драматурга, должна была служить сигналом нежизненности «лживых» утешений безумца-Луки и одновременно — как философских положений Толстого, так и религиозных заповедей христианства в целом.

Однако многочисленность философских пристрастий и смешение разнохарактерных теорий, к которым апеллировал Горький в процессе создания пьесы, позволяют иначе взглянуть на образ, характер и смерть Актера. Герой оказывается персонажем принципиально промежуточным, биполярным, колеблющимся, в судьбе которого обнаруживается оригинальный синтез платонизма и христианства. С одной стороны, по Платону, поэты и актеры, в своем копировании и воспроизведении действительности обречены на роль «недостовверных подражателей», т.е. людей по-своему «слабых». Но в рамках древней системы ценностей выбор смерти (как правило) рассматривался как поступок сильный<sup>39</sup>.

<sup>37</sup> NB: Сатин называет Актера «огарком». Если представить, что имеется в виду огарок свечи, то образ оказывается поэтически емким. Свеча символизирует свет во тьме жизни, воплощает образ души человека и скоротечность человеческой жизни. В христианстве свеча — божественный свет, символ Христа, благодати, веры, благочестия и др. Слово-прозвание «огарок», таким образом, вносит многочисленные дополнительные коннотации в образ Актера.

<sup>38</sup> Заметим, что, подобно Луке, работа, найденная Актером, — подметание. «Я сегодня — работал, мел улицу...» Характер работы Луки (подметал пол в ночлежке) и Актера (мел улицу) симптоматичен.

<sup>39</sup> Однако то, что Платон говорит о приготовление к смерти («Федон») и что философ готов встретить смерть спокойно и мужественно (широко представлено у Платона), не следует, что он был сторонником выбора смерти (см. рассуждения в «Федоне» о судьбе душ самоубийц). В восприятии самоубийства Платон в значительной мере созвучен христианству.

С другой стороны, в рамках православных представлений — самоубийство недопустимо и осуждается церковью. Между тем русская классическая литература создала высокий трагический образец самоубийцы Катерины («Гроза» Островского), и в рамках этой парадигмы смерть Актера есть его сильный и осознанный выбор, нежелание принимать жизнь бездушно, будучи лишенным души и веры. Как для героини Островского смерть была обретением свободы и избавлением от самодурства «темного царства», так и для Актера, пробужденного речами Луки от бессознательности и сна, самоубийство стало знаком возрождения в нем Человека, способного осознать и не принять собственную ничтожность и малость<sup>40</sup>.

Актер — единственный среди ночлежников персонаж, который понял себя и свое место в «донном» мире. После воскрешения в памяти Актера стихотворения Беранже, кажется, и сам он возрождается (или оказывается способным к возрождению — «Я на пути к возрождению...»). Но одновременно Актер сознает и обратное. С пробудившимся в памяти героя любимым стихотворением Актер понимает, что искра безумия, о которой писал Платон и которую воспевал Беранже, угасла (потому образ-метафора «огарок»). Муза Мельпомена покинула Актера, лишив его дара созидательного творчества, вдохновенного сотворения. Неожиданно герой обращается к собеседнице со словами: «Наташа, прощай! Прощай...да!», чем вызывает удивление героини: «Не здоровался, а прощаешься...» — и в словах героя подтекстово обнаруживает себя готовность уйти — не только из ночлежки, но от себя прошлого, сознательно выбрать смерть («Настанет весна — и меня больше нет...»).

Другие персонажи, кажется, более сильные, чем Актер, — например, Сатин или Барон — даже понимая свое положение в ночлежке, принимают свою «пустую», отраженную (по Платону), «невидимую», сонную (по Горькому) жизнь. Еще в первом действии Сатин произносит глубокомысленную фразу о мертвенности дна — «...дважды убить нельзя». О Бароне Настя говорит: «Молчи уж... коли Бог убил...» Однако и для одного, и для другого эти афористически точные диагнозы остаются фразами — «слова, слова!..»<sup>41</sup>

Две сущности («разные души», по Платону) в Актере эксплицируются тогда, когда он ощущает в себе нового — возрождающегося — человека. Неслучайно о себе он начинает говорить в третьем лице: «Да! Он — уйдет!

<sup>40</sup> Последние слова Катерины, решившейся на самоубийство: «(Подумав) Да! Поедешь ты дорогой, ни одного ты нищего так не пропускай, всякому подай да прикажи, чтоб молились за мою грешную душу...» Последние слова Актера, решившегося на уход: «За меня... помолись... Помолись... за меня!..»

<sup>41</sup> В противоположность им «природная» Наташа говорит: «Не верю я как-то... никаким словам...» И, пообещав себе уйти из ночлежки, после убийства Костылева действительно уходит (Настя о ней: «...пропала... Нигде ее нет...»).

Он уйдет... <...> Вы увидите — он уйдет!», порождая непонимание «убитых» жизнью Сатина и Барона. Риторически звучит вопрос Актера, обращенный к «людям без солнца», — «Зачем вы живете? Зачем?» (4 акт).

Таким образом, казалось, идейно спланированный уход Актера, который должен был знаменовать собою слабость убеждений Луки<sup>42</sup>, на самом деле, вопреки замыслу автора, поддерживал если не философию терпения толстовца-странника, то со всей определенностью гуманистическую традицию классической русской литературы, стремление к идеальному миру красоты. Сознательный выбор смерти возможен только в момент наивысшего духовного напряжения, и *слабый* герой, осознавший гибель своей души и утрату веры, совершает *сильный* поступок, предпочтя смерть физическую длящейся смерти духовной<sup>43</sup>.

В финале убивая себя «до смерти», Актер опровергает слова Сатина о том, что «дважды убить нельзя», привнося в диалог-спор собственное понимание подлинной жизни. В контексте смерти Актера сегодняшние судьбы ночлежников предстают платоновскими «теньями», которые являют собой только отражения, мнимые силуэты истинного бытия на закопченных стенах пещеры-ночлежки<sup>44</sup>.

Смерть Актера воскрешает слова, сказанные одним из героев по поводу смерти «парной» образу актера Анны — «Зачем жил человек?», в финале пьесы актуализируя ту главную проблему, которая выносилась на обсуждение писателем. Самоубийство Актера (помимо участия автора) дискредитирует позицию Сатина. Слова «Эх... испортил песню... дур-рак!» на фоне высоких идей гуманизма и возвеличивания человека, прозвучавших только что из уст Сатина, обретают оттенок цинизма и равнодушия, эгоизма и безразличия, в конечном итоге — фразерства героя. Однако в свете неоднозначности финальной фразы<sup>45</sup> пьесы трагизм человеческого существования обостряется в еще большей мере.

<sup>42</sup> Кажется, в параллель к герою из истории о праведной земле, рассказанной Лукой. Тот «не стерпел обмана...»

<sup>43</sup> Подобным образом и Платон X книге «Государства» говорит о том, что «тот свет» дарует обитателям пещеры ясность — как в плане осознания прегрешений, за которые они отвечают, так и с точки зрения выбора будущей жизни.

<sup>44</sup> Ср.: «Тема смерти (реальной, жертвенной, символически-инициационной, изнанке рождения) является практически постоянным «спутником» античных рассказов о пещерах <...> одним из решающих шагов в развороте к истине может стать <...> смерть осознанная, разумно организованная и честно принятая...» (Светлов Р. В. Пещера, старуха и осел (о некоторых литературных параллелях платоновских метафор) // Платоновские исследования: Сб. М.; СПб.: РГГУ–РХГА, 2014. С. 165–166).

<sup>45</sup> Ср. «Неизвестно, кого бранит Сатин: Актера, который некстати повесился, или Барона, принесшего об этом известие...» (Ходасевич В. Воспоминания о Горьком // Ходасевич В. Некрополь. Париж, 1939).

В контексте размышлений о смерти Актера и в ожидании экспликации Сатиным горьковских суждений о Человеке важно остановиться на понимании смысла исчезновения Луки и интерпретации связанных с этим событий.

Как показывает текст Горького, случайных эпизодов и картин в пьесе нет — потому тем более существенными представляются моменты, акцентированные драматургом в конце третьего акта — в преддверие и в момент убийства Костылева.

Старец Лука исчезает поздним вечером того дня, когда разыгралась трагедия на пустыре ночлежки. Тем вечером он говорил Пеплу и Бубнову: «Уйду скоро от вас... <...> Сегодня в ночь — уйду...» При этом в конце третьего акта более настойчиво, чем в других явлениях, писателем акцентируется «незримая связь» между Костылевым и Лукой. Их внешнее подобие и внутренняя антитетичность сознательно маркированы даже на уровне их «отраженных» реплик: «К о с т ы л е в (*подходит к Луке*). Что, старичок? Л у к а. Ничего, старичок!..»

Герои впервые в ходе пьесы вступают в диалог между собой, и Костылев неожиданно-пространно высказывается в плане понимания слова «странник», попутно затрагивая проблему правды и словно бы даже солидаризируясь с Лукой: «Что такое... странник? Станный человек... непохожий на других... Ежели он — настоящее странен... что-нибудь знает... что-нибудь узнал эдакое... не нужное никому... <...> не всякая правда нужна... да! Он — про себя ее храни... и — молчи! Ежели он настояще-то... странен...» Герой как бы инспирирует мысль о некоей тайне и ее сокрытии.

В свою очередь Лука в апелляции к Костылеву высказывает афористическую мысль о категориях людей: «Есть — люди, а есть — иные — и человеки...» И на упрек Костылева в «туманности» поясняет: «Где тут загадка? Я говорю — есть земля, неудобная для посева... и есть урожайная земля... что ни посеешь на ней — родит... Так-то вот...» И в продолжение мысли в пример приводит самого Костылева: «Вот ты, примерно... Ежели тебе сам господь бог скажет: “Михаиле! Будь человеком!..” Все равно — никакого толку не будет... как ты есть — так и останешься...» Иными словами, Лука открыто и (неожиданно) вызывающе и решительно обнаруживает свое отношение к Костылеву. В этом явлении на угрозы Костылева и Василисы Лука удивительно твердо и иронично отвечает: «Дядю позовешь? Позови дядю... Беглого, мол, изловил... Награду дядя получить может... копейки три...»<sup>46</sup>. Ни в одной из картин пьесы прежде Горький не по-

<sup>46</sup> Христианская аллюзия к Иудовым тридцати сребреникам.

казывал Луку таким — дерзким, отчаянным, словно бы на что-то решившимся. Если следовать логике самого Луки (Горького), который говорил, что «не в слове — дело, а — *почему* слово говорится?», то не обратить внимание на данную перебранку-конфронтацию героев-стариков нельзя.

В ходе дальнейшей беседы Лука выводит Бубнова на рассказ о том, что привело его на дно жизни, о жене Бубнова, которая «спуталась» с красильщиком и решила сжить его со свету. «...Большая война началась! — говорит Бубнов. — Однако вижу — ничего эдак не выйдет... одолевают они меня! И задумал я тут — укокошить жену... <...> Но вовремя спохватился — ушел...»

Весьма сходную ситуацию рассказывает о себе вскоре появившийся на пустыре Сатин. Независимо от Бубнова, не успев услышать его рассказ, Сатин открывает, как он «свихнулся со стези своей» — «убил подлеца в запальчивости и раздражении...»

Подобно тому, как две каторжные сибирские истории Луки — о ворах на даче и о «праведной земле» — были связаны Горьким словами-сигналами, знаками-сцепками, так и в данном случае две «семейные» истории излагаются в тексте «параллельно» и в намеренной близости к трагическим событиям. Истории Бубнова и Сатина экспозиционно моделируют будущую драку на пустыре и проективно предлагают два ее варианта. Однако Горький предлагает третий вариант.

Привычно думать, что хозяина ночлежки в драке случайно убил Пепел. Однако относительно убийства Костылева ремарки автора содержат некие тайные и нераскрытые детали. Так, в ходе драки, кроме Пепла, злодея Костылева бьют и Кривой Зоб («Эх и дал я ему разозчек!»), и Сатин («Я тоже раза три ударил старика...»). После сильного удара прибежавшего на пустырь Пепла хозяин ночлежки падает. Но Горький с какой-то целью сообщает в ремарке: «Костылев падает так, что из-за угла видна только верхняя половина его тела», делая его практически невидимым для участников событий на пустыре. Ремарка автора выглядит весьма странно.

Согласно сценической расстановке персонажей рядом с упавшим Костылевым остается только Василиса, которая, по словам Луки, не только желала, но была решаема «сжить со свету» мужа (Лука Пеплу: «Мужа — она и сама со света сживет, да еще половчее тебя, да! Ты ее, дьяволицу, не слушай...»). Причем василисин крик о смерти Костылева — «Убили...» — раздается не сразу. До него Горький сознательно вводит в сцену диалог между Пеплом, бросившимся на помощь к Наташе, Квашней и Татаринном, где у каждого персонажа есть своя реплика. Т. е. Горький «тянет время», на какой-то момент оставляет Василису одну — тем самым порождая гипотетическую вероятность,

что «дьяволица» Василиса сама «ловко» (= умно) расправилась с мужем. Неслучайно в ответ на обвинения Наташи, Василиса почти (по Фрейду) «проговаривается»: «Врешь! Врет она... я... Он, Васька, убил!» (выд. мною. — О. Б.). То обстоятельство, что Василиса в конечном итоге арестована, тоже подкрепляет возможность данной версии.

Между тем на фоне предшествующего дерзкого и решительного поведения Луки рождается и иное предположение — Костылева мог убить беглый каторжник, скрывающийся от полиции, беспаспортный Лука (Сибирь, отсутствие документов, «таинственность» Луки сквозным мотивом проходили через всю пьесу). «Стечение обстоятельств» — объявленный уход, невидимый никем упавший старик Костылев, ощущение безнаказанности убийства («Вовремя уйти всегда лучше...») — дают основание предполагать, что роль убийцы мог взять на себя и Лука.

К тому же, в начале действия (во втором акте) Лука, подслушав беседу Василисы и Пепла, точнее — услышав предложение Василисы «помочь друг другу» («освободить <ее> от мужа»), позже, слезая с печи, произносит, обращаясь к Ваське: «Ах, парень, счастье тебе идет...» — и на вопрос Пепла: «Какое счастье? В чем?» — отвечает: «А вот в том, что я на печь залез...» С одной стороны, счастье Пепла может быть в том, что Лука предупреждает его, чтобы «парень-то не ошибся». Но, с другой стороны, подслушанный «сговор» Василисы и Пепла мог навести Луку на мысль о роли дарителя счастья, спасителя. Неслучайно, по окончании разговора Васы и Васьки старик не прячется на печи, не делает вид, что ничего не слышал, но глубокомысленно (и двусмысленно) произносит — «...счастье тебе идет... Вот идет счастье!»

Надо думать, что Горький сознательно сохраняет тайну смерти старика-кровопийцы, с одной стороны — сюжетно, таинственными и трагичными обстоятельствами объясняя стремительное исчезновение беспаспортного старика-странника, с другой — затекстово внося «оправдательные» аргументы в пользу невиновности Пепла и упрека в сторону современной «прогнившей» государственной системы, которая вряд ли справедливо рассудит героя и выявит его роль в трагических событиях. Старцу-страннику не страшна тюрьма, о чем он ясно высказался Костылеву и Медведеву, но герой-делатель, способный на поступок<sup>47</sup>, возможно, избавляет ночлежников от тяжкого греха, принимая его на себя. Не обвиняя героя в преступлении, тем не менее Горький оставляет возможность для подобной интерпретации, порождая неканоническую параллель, в которой герой принял на себя иску-

<sup>47</sup> Вспомним намек Луки на то, что и он был ситуации, подобной Пеплу, и его тоже подстрекала на убийство женщина.

пительную жертву. Растущие в горьковском сознании атеистические тенденции допускали вольность и «апокрифичность» подобной версии<sup>48</sup>.

Четвертый акт, начало заключительного действия пьесы, косвенно подтверждает гипотезу с Лукой. Финальное действие открывается метафорически образным диалогом ночлежников: «К л е щ. Д-да... он во время суматохи этой и пропал... Б а р о н. Исчез от полиции... яко дым от лица огня... С а т и н. Тако исчезают грешники от лица праведных!» В репликах героев непосредственно увязаны слова-сигналы: суматоха (драка) — полиция — грех. Другого греха, кроме как утешительная ложь во спасение, за странником не было. Потому принять «преступную» версию событий представляется допустимым. Лука, по Горькому, потому и исчезает так быстро и бесследно, не прощается ни с кем, что скрывается от полиции. Неслучайно очевидцами событий имени убийцы ни разу не называется (за исключением сознательных обвинений Василисы). Так, Бубнов произносит: «Старик-то... того... готов! <...> Я говорю — старика-то *кто-то* уложил...» (выд. мною. — О. Б.).

Возникшее «непонимания» текста Горького можно объяснить тем, что пьеса «На дне» в постановке на сцене появилась раньше, чем вышла в печати<sup>49</sup>. Сценически представить разность и вариативность версий убийства хозяина ночлежки было весьма затруднительно, практически невозможно. На сцене убийцей Костылева неизбежно оказывался Васька Пепел — и эта постановочная традиция отложила отпечаток на прочтение «книжного» текста пьесы, на упрощение его восприятия.

В этом смысле знаменательны слова Чехова о пьесе «На дне». По воспоминаниям Е. П. Карпова, в апреле 1904 г. Чехов говорил о Горьком: «Талантливый, сочный писатель... Зачем только он пьесы пишет?.. Совсем это не его дело... Хотя “На дне” очень хорошая вещь, но ведь это не драма... В повести “На дне” была бы куда лучше, полней, выпуклей...»<sup>50</sup> Действительно, в повести «На дне» подобного «разночтения» — благодаря авторскому комментарию и разъяснению — не возникло бы.

<sup>48</sup> Между тем в рамках «диалектически» неустойчивой пьесы Горького возможна и другая интенция. Тайнственные обстоятельства и подозрение в убийстве могли быть сознательным намерением Горького лишить персонаж христовой чистоты, и тем самым еще раз «запятнать» и «разоблачить» его ложные идеи.

<sup>49</sup> Первая постановка пьесы состоялась в МХТ в декабре 1902 г., книга вышла в начале 1903 г. в петербургском изд. «Знание». Сам Горький не был допущен к репетициям в МХТ. К. С. Станиславский вынужден был работать над спектаклем один, без подсказок и комментариев автора.

<sup>50</sup> Карпов Е. П. Две последние встречи с А. П. Чеховым // Рампа и жизнь. 1914. № 24 и 25.

Однако кто бы ни был истинным виновником убийства, какими бы ни были причины неожиданного исчезновения Луки, именно последнее создает наиболее выгодные условия для провозглашения и утверждения новой — собственно горьковской — философии Человека. Как бы намечая эволюцию мировых философских идей — от язычества (Платон) и христианства (в том числе и через Толстого) — Горький шаг за шагом поднимается до верхней ступени общей идеи Блага и Человека и переходит к обобщению и изложению собственного варианта новой мировой религии. Неслучайно, в самом начале последнего акта действие словно бы возвращается к исходной картине (язычество, платонизм), на их фоне устойчиво звучат идеи Луки (христианство, толстовство), но как концептуально значимая проводится мысль о том, что «время даст свой закон, новый...», «всякое время дает свой закон...»

Пиршественное застолье (метафорически — почти «в духе Платона») в четвертом акте, т.е. в финале пьесы, — на столе «бутылка водки, три бутылки пива, большой ломоть черного хлеба», «посреди стола» лампа — снова дает возможность героям высказать суждения, но в данном случае в кругу ночлежников-любомудров звучат уже «атрибутированные» философские идеи, проговоренные и обсужденные в ходе споров-диалогов. Широта новой — будущей — философии акцентируется тем, что среди горьковских философов теперь оказывается и представитель иной веры — татарин-мусульманин<sup>51</sup>. Грядущей философии Горьким предписывается мировой масштаб — отсюда поэтический образ-символ ветра, на который указывает авторская ремарка в начале четвертого акта.

Если не носителем, то провозвестником новой философии становится у Горького бывший телеграфист, любитель слов<sup>52</sup>, каторжник Сатин. Образ Константина Сатина выписан драматургом штрихами, без видимой телесности и вещественности (даже о том, что Сатин

---

<sup>51</sup> Упомянутый в тексте Коран — образ-знак, один из *ключей*, который открывает бытийные двери.

<sup>52</sup> Ср. «Поль Верлен и декаденты» (1896): «У людей мало слов для того, чтоб они могли понимать друг друга. У них нет форм для выражения чувств. Слова, имеющиеся в их распоряжении, слишком изношены и бледны. Они мало говорят. Они ничего не рисуют. Ах, это большое несчастье, что сначала развиваются чувства, а потом уже язык. Мы остаёмся назади языка с нашими чувствами, мы не можем выговорить себя, и вот почему никто никого не понимает. Нам нужны новые слова, много слов; нам всегда нужно бы иметь в запасе несколько лишних слов, ибо часто чувства мимолетны, моментальны и нам нечем оформить их...» Сопоставление позиций публициста Горького и героя «На дне» позволяют говорить о Сатине (отчасти) как о герое резонере (особенно в рамках его финальной пиршественной речи).

дворянин, Горький поведал только в статье «О пьесах»<sup>53</sup>). Сатин вступает в «мудрую беседу» с героями, произносит запоминающиеся, афористически броские фразы («дважды убить нельзя...», «в карете прошлого — никуда не уедешь...» и др.), однако действенного участия в событиях жизни ночлежников не принимает<sup>54</sup>. В ходе пьесы Сатин только «проявляет» героев, тем или иным «непонятым» словом на уровне подтекста порождая стереоскопическое видение. Таковы, уже упоминаемое «сикамбр» — пещерный «дикарь», или, например, имена мойр Лахеза или Атропа, которые своей божественной ролью «предсказывают» трагическую судьбу Актера — его скорую смерть. Сатин «провоцирует» героев своим Словом к свершению поступков (особенно это относится к Актеру — например, иронично провокативное упоминание лечебницы, которая находится «в полуверсте от края света»). Сатин таким образом берет на себя функции отчасти авторского персонажа-нарратора, платоновской *собаки* («рычит»), которая управляет стадом.

Среди героев деятелей и наблюдателей Сатин скорее наблюдатель, созерцатель, что, по Платону, и делает его философом-мыслителем, «любителем мудрости», подлинным искателем высшей истины. По существу единственным и принципиально-отличительным признаком личности Сатина становится его признаваемый ночлежниками ум — «...ты ...умеешь рассуждать спокойно...» (Барон), «жулики все — умные...» (Медведев), «Умница!» (Бубнов) и др. Неслучайно в очерке «Человек» единственной верной спутницей, «свободной подругой» Человека названа Мысль.

Однако ум Сатина — горьковский, самобытный. Сатин не принимает «христианизированной» позиции Луки. Для него неприемлемо толстовское всепрощение: «А если меня однажды обидели и — на всю жизнь сразу! Как быть? Простить? Ничего. Никому...» Сатин антипод Луки<sup>55</sup>. Но в отличие от других постояльцев Сатин умеет понять воздействие философии Луки на людей дна: «Да, это он, старая дрожжа, проквасил нам сожителей... <...> Он... подействовал на меня, как кислота на старую и грязную монету...» Именно последнее — избавление

<sup>53</sup> «Сатин — дворянин, почтово-телеграфный чиновник, отбыл четыре года тюрьмы за убийство, алкоголик и скандалист...» («О пьесах»).

<sup>54</sup> Ср. в «Бывших людях»: «Для ротмистра <...> беседы были положительно праздником сердца. Он говорил больше всех, и это давало ему возможность считать себя лучше всех. А как бы низко ни пал человек — он никогда не откажет себе в наслаждении почувствовать себя сильнее, умнее...»

<sup>55</sup> Как Кувалде в «Бывших людях» было «скучно с этими людьми: среди них не было ни одного собеседника, достойного слушать его красноречие и способного понимать его», так и Сатину не хватало оппонента Луки.

от коррозии — и становится, по мысли Горького, условием пробуждения в Сатине пропагандиста новой философии: «Что такое — правда? Человек — вот правда! <...> Правда — бог свободного человека!»

В отличие от более поздних (само)рефлексий Горького, который утверждал, что «основной вопрос» пьесы — об истине и сострадании — в ходе создания пьесы он не противопоставлял Луку и Сатина. Согласно художественной идеологии пьесы, следуя генезису мысли Горького, Лука — не антагонист Сатина, а его предтеча: «Старик — не шарлатан! <...> Я — понимаю старика... да! Он врал... но — это из жалости к вам <...> я — знаю!». Другое дело, что вызывающий к Человеку Сатин не принимает правду-жалость, «ложь»-жалость. Для молодого Горького, в отличие от вековой традиции русской классической литературы, вопреки тысячелетней истории религиозных течений, жалость и сострадание — оскорбительны<sup>56</sup>. Сатин: «Надо уважать человека! Не жалеть... не унижать его жалостью... <...> Я — знаю ложь!.. <...> Ложь — религия рабов и хозяев...»

Однако, как впоследствии будет пояснять Горький, «из утешений <...> Луки Сатин сделал свой вывод о ценности всякого человека» («О пьесах»). Действительно, отвечая на вопрос Сатина «...зачем люди живут?», Лука наивно и просто объясняет: «А — для лучшего люди-то живут, милачок! Вот, скажем, живут столяры и всё — хлам-народ... И вот от них рождается столяр... такой столяр, какого подобного и не видала земля, — всех превысил, и нет ему во столярах равного. Всему он столярному делу свой облик дает... и сразу дело на двадцать лет вперед двигает... Так же и все другие... слесаря, там... сапожники и прочие рабочие люди... и все крестьяне... и даже господа — для лучшего живут! Всяк думает, что для себя проживает, а выходит, что для лучшего! По сту лет... а может, и больше — для лучшего человека живут!»

Любопытно, что «эволюционная система» Луки служит прообраз(ц)ом развития идей самого Горького. Как странник рассуждал о рождении «лучшего человека», так писатель в «На дне» развивает историю эволюционирования идей «для лучшего», т.е. «лучшей философии». На рубеже веков этой «лучшей философией» 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 но-

<sup>56</sup> Ср. Ф. М. Достоевский: «Жалеть! зачем меня жалеть! — вдруг возопил Мармеладов, вставая с протянутою вперед рукой, в решительном вдохновении, как будто только и ждал этих слов. — Зачем жалеть, говоришь ты? Да! меня жалеть не за что! Меня распять надо, распять на кресте, а не жалеть! Но распни, судия, распни и, распяв, пожалей его!» (Преступление и наказание. Ч. 1. Гл. 2).

вой жизни прославлением Человека в человеке. Идея абсолютной ценности человеческой жизни объединяет на тот момент философию выдающегося немецкого мыслителя конца XIX в. и поиски молодого Горького. (И в этом контексте заключительная фраза Сатина по поводу смерти *обыкновенного* человека Актера находит свое идейное и художественное объяснение.)

Идеал, по Ницше, может быть реализован лишь при условии, что человечество возвратится к истокам своей истории, когда жизнью правили сильнейшие — люди, не отягощенные ни бытовыми, ни социальными, ни религиозными ограничениями и потому абсолютно свободные. Сильные («хозяева», в терминологии Ницше) ценят личное достоинство, решительность, самоуверенность, неистощимую энергию в достижении цели. Слабые («рабы», термин Ницше) пристрастны сострадательности, милосердию, альтруизму. Ницше порицает те нравственные устои, что традиционно поддерживали человечество, имея в виду прежде всего критику христианства, которое, как он считал, — религия слабых. По мысли Ницше, христианская религия отрицает свободу мышления, смирение лишает самостоятельности, альтруизм ограничивает выбор человека. Потому для философа важно стремление возродить идеал сильной и свободной личности — идеал античности (и возрождения), отказаться от христианского культа слабости, жертвенности, униженности.

По-своему адаптируя и приспособлявая философию Ницше к собственному мировосприятию (в «Беседах о ремесле» Горький признавался, что «снабдил» своих героев-босяков «кое-чем от философии Ницше»), модифицируя ее, писатель следует многим положениям ницшеанской теории в борьбе за «лучшего человека». Горьковский герой стремится низвергнуть мораль прошедшего времени, видя в ней — Любви «коварные и пошлые уловки», «пугливое бессилие» Надежды, «расчетливую осторожность» Дружбы, «злую жажду безграничной власти» Веры, «раскрашенную» Ложь, готовую «всегда и всех утешить и — обмануть своим красивым словом» — и отдает первенство «гордой» и «бесстрашной» Мысли (поэма «Человек»). В попытке концептуализировать новую философию Сатин опирается на суждения Луки: «Человек может верить и не верить... это его дело! Человек — свободен... он за все платит сам: за веру, за неверие, за любовь, за ум — человек за все платит сам, и потому он — свободен!..» Однако идет дальше. «Что такое человек?.. Это не ты, не я, не они... нет! — это ты, я, они, старик, Наполеон, Магомет... в одном! <...> Понимаешь? Это — огромно! В этом — все начала и концы... Всё — в человеке, всё для человека! <...> Человек! Это — великолепно! Это звучит... гордо!»

Симптоматично, что в системе доказательств Сатин называет имена Наполеона и Магомета — классические образцы «сверхлюдей» Ницше, упоминаемых в т.ч. и в теории «права имеющих» Раскольникова. Сатин не поясняет, в чем суть правды и существо мыслей гордого человека. Его слова скорее красивы, чем содержательны и не раскрывают концептологию горьковской философии о Человеке. Но ранние романтические рассказы Горького — «Макар Чудра», «Старуха Изергиль», «Челкаш» — не оставляют сомнения, каков идеал Человека у писателя<sup>57</sup>. Не выведенный среди представителей дна, обитателей ночлежки, не получивший своего воплощения в образе и характере «бывших людей», Гордый Человек Горького незримо присутствует в пьесе «На дне», становясь тем умозрительным идеалом, к которому продолжал (все еще продолжал) взывать писатель.

В течение более десяти лет Горький неизменно возвращался к рефлексии на одну и ту же — онтологическую — тему, неизменно питался принципами романтической парадигмы, стремясь внедриться в жизнь, но проповедуя идеалы беспредметно-абстрактного философского знания. В этом смысле героем, который мог бы идеологически мотивированно провозгласить горьковскую идеологию в последнем монологе, мог стать Пепел, родственный по жизненным установкам романтическому босяку Челкашу<sup>58</sup>. Но обстоятельства сюжетного и идейного плана (арест Васьки и желание сохранить тайну интриги с Костылевым) помешали драматургу сделать Пепла глашатаем новой (по сути старой для Горького) философской абстракции. Между тем «оправдательный» приговор относительно Пепла, (вероятно, действительно) не виновного в смерти Костылева, позволяет говорить об «охранительных» тенденциях в отношении любимого писателем типа героя. Драматург понимал, что «речь Сатина о человеке-правде бледна», чувствовал, что она «чуждо звучит его языку», однако считал, что «кроме Сатина <...> ее некому сказать» (письмо К. П. Пятницкому, 14 или 15/27 или 28 июля 1902 г.). Появление в финале пьесы некой (несостоявшейся в итоге) художественной версии образа Челкаша (или др. горьковского босяка) могло бы придать большую последовательность, мотивированность и логическую предсказуемость и пьесе, и философии Гордого Человека. В этом смысле, подобно тому как линию Луки поддерживал и отчасти формировал образ Актера,

<sup>57</sup> «В то время мы знали Горького только по его коротким рассказам, казавшимся отголоском учения Ницше, которое облекалось в русское одеяние. Он прославлял людей воли и действия, казнил презрением рабов “рефлексии”, выхолащивавших и глушивших всякое смелое начинание...» (*Жаботинский В. Повесть моих дней. [Иерусалим], 1989. С. 31–32.*)

<sup>58</sup> Ср.: «Пепел <...> должен был быть истинным героем пьесы» (*Адрианов С. А. «На дне» Максима Горького. СПб., 1903.*)

так идейную мощь сатинских (горьковских) прославлений Человека поддерживал Пепел (и отчасти Бубнов<sup>59</sup>), происходила своеобразная диверсификация (своеобразное разделение «версий» внутри одного типа героя). Экспансия идей «гордого человека», которая опиралась на раздифференцированные образы Сатина — Пепла — Бубнова, была принципиальна и концептуальна для драматурга<sup>60</sup>.

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. Не противопоставление, а *синтез* великих теорий человечества позволял, по Горькому, преодолеть темноту хаоса и обратиться к свету и гармонии космоса.

Горьковская философская концепция не отличалась ясностью, последовательностью и цельностью, она несла в себе очевидные «диалектические» слабости, связанные с противоречиями нередко антистетических базовых понятий (идей). Однако в тексте «На дне» Горькому удалось мастерски свести воедино свои прежние мировоззренческие установки, на уровне автоинтертекста совместить ключевые позиции притчи «О Чиже и о Дятле...», рассказов «Челкаш» и «Старуха Изергиль», очерка «Бывшие люди», беседы «Читатель» и др., придав едва ли не каждой из философем образное воплощение и мощный семантико-мотивный шлейф.

---

<sup>59</sup> Бубнов — самый нейтральный в плане мифопоэтики персонаж, наделенный интеллектом и умением различать психологические нюансы, он своеобразный авторский камертоном, позволяющий нащупать психологические грани правды-лжи. В большей мере, чем иные персонажи Бубнов продуцирует сентенции, формирующие горьковский подтекст и в конечном итоге «подводное течение». Уже в первом акте Бубнов невзначай резонирует: «...снаружи как себя ни раскрашивай, все сотрется, все сотрется, да!» Позже прозвучат его знаменитые реплики-ремарки: «А ниточки-то гнилые...», «Пропала твоя дамка...» и др. В большей мере, чем Актер, Бубнов оказывается сопоставим с Сатиным и его философией. Однако в метатекстуальном пространстве пьесы Бубнов не обозначает собою новую ступень вочеловечения, платоновского приближения к «вечной правильности», но готовит платформу их последующего восприятия в образе Сатина. Как участнику спора о правде ему доверен почти диогеновский вопрос: «Где — народ? Отчего здесь людей нет?..»

<sup>60</sup> Более того, можно сказать о том, что образная система героев «На дне» вырисовывает пирамидальную устремленность вверх. Следуя философии Ницше, «пещера» мира населена множеством непросвещенных звероподобных скотов → ограничивающая свободы человека религия выделяет из толпы отчасти просвещенных, верующих не так много, как «первобытных» обитателей, живущих в грязи → вершину пирамиды составляют немногие (очень немногочисленные) просвещенные и посвященные.

В эпоху кризиса гуманизма начала XX в., в период крушения общечеловеческих идеалов, в ситуации истощения прежних утопий Горький призывал к созиданию еще одной утопии, в качестве которой, в т.ч. благодаря и его усилиям, на долгие десятилетия утвердился идеал коммунизма и соответствующий ему в литературе метод социалистического реализма.

Рано войдя в литературу (в 1892 г. фельетонисту Пешкову было 24 года) и стремительно обретя громкий успех и невероятную популярность как беллетрист, уверовав в свои провидческие способности, в 1902 г. по существу все еще новичок в литературе (рядом с Толстым, Чеховым, Буниным) Горький в пьесе «На дне» пытался сочетать различные философские системы и взгляды и в сценической форме сформулировать и воплотить фундаментальные основы (как ему казалось) своей собственной вызрев(аю)щей философии. Позже, в 1930-е гг. в статье «О пьесах», писатель, кажется, пытался отказаться от значения и значимости своей самой популярной пьесы, однако в (само)критике и (само)рефлексии прибегал прежде всего к частностям, опирался на художественные недостатки текста. Может быть, страшное время и собственное личностное положение в нем не давали писателю возможности искренне и по существу высказаться против себя прежнего, против — по сути — идеалистической философской «теории». Если только поверить, что к концу своей жизни писатель сумел преодолеть в себе юношескую максималистскую уверенность в непогрешимости и всезнании, которые диктовали ему философическую (псевдо)концепцию его ранней пьесы. <...>

