

УДК 82–21

О. В. Богданова

Богданова Ольга Владимировна — доктор филологических наук, профессор Санкт-Петербургского государственного университета, olgabogdanova03@mail.ru

ЯЗЫЧЕСТВО — ХРИСТИАНСТВО — НОВАЯ ФИЛОСОФИЯ В «НА ДНЕ» М. ГОРЬКОГО*

Цель статьи — обнаружить новый взгляд на понимание идейной и философской структуры пьесы М. Горького «На дне». В отличие от привычного дуализма («истина» и «сострадание», «правда» и «ложь»), традиционного для отечественного горьковедения, в статье рассматривается триада горьковских философем «язычество — христианство — новая философия», последовательно опосредованных идеями платонизма, толстовства и ницшеанства. В статье показано, как от «диких» люди-зверей (по Платону), через религиозно уверовавших в единого Бога (Христа), герои Горького поднимаются на высшую ступень эволюционной лестницы — к Гордому Человеку (вслед за Ницше). Каждый из героев драмы Горького воплощает определенную степень восхождения к Человеку. В ходе анализа пьесы высказывается предположение о том, кто в действительности убил хозяина ночлежки Костылева и предлагается интерпретация «двусмысленной» финальной фразы пьесы.

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

Bogdanova O. V.

PAGANISM — CHRISTIANITY — A NEW PHILOSOPHY IN THE PLAY “THE LOWER DEPTHS”
BY M. GORKY

The article offers a new perspective on the reading of the play «The lower depths» by M. Gorky and a new insight into understanding its ideological and philosophical framework. In contrast to the usual dualism that accepted in Russian science («verity» or «compassion», «truth» or «lie») the article examines the triad of the philosophical ideas «platonism — Christianity — the new philosophy», which is consistently mediated by the ideas of Platonism, the doctrine of Leo Tolstoy and nietzscheanism. The article shows how «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 a Proud Man (following Nietzsche). So, each of the characters of the Gorky’s drama embodies a certain stage of ascension. The analysis of the play suggests a solution of the question who was a real killer of the owner of the house Kostylev 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

Привычно думать, что в интерпретации пьесы М. Горького «На дне» [1, с. 890–950] основополагающей является парадигма, предложенная самим писателем: «Основной вопрос, который я хотел поставить, это — что лучше, истина или сострадание? Что нужнее?..» Однако анализ текста обнаруживает, что «вопрос не субъективный, а общефилософский», затронутый писателем, был значительно более глубоким, чем та упрощенная схема-оппозиция, которую предложил драматург в газетном интервью.

Еще не приступая к драматическому действию, Горький на уровне вводной ремарки инъецирует слово-сигнал, которое символически высвечивает перспективу философских споров драмы-дискуссии. Первая же фраза — «Подвал, похожий на пещеру» — обнаруживает связь опорных идеологем Горького с эйдосами Платона и обнажает мифопоэтические аллюзии. Так, в одном из диалогов Платона древнегреческим философом приводится «Миф о пещере». По Платону, 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 ответы. У Горького платоновский миф о пещере становится эксплицированным «шифром» к восприятию семантической значимости пьесы, своеобразным кодом к ее глубинному прочтению. По существу, не выводя на сцену древнегреческого философа Диогена, драматург «реинкарнирует» его посредством непронесенных, но слышимых в затексте инвектив: «Ищу Человека!»

Импликация Платона в тексте Горького не ограничивается только образом мира-пещеры. 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 выводится образ Клещи-Харона, ко-

* Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ, проект «Максим Горький как мировое явление. Роль Горького в литературе, критике, публицистике, политике, культуре и искусстве, театре, кино, современной инфосфере» № 18–012–00158.

торый сидит, «примеряя ключи к старым замкам», «у ног его — две большие связки разных ключей, надетых на кольца из проволоки» (NB: в древнегреческой мифологии образ Харона сопровождал «кошель с ключом (ключами)»). Ключи как емкий символический комплекс символизируют мировую ось, путь познания мудрости, возможность выбора, который допускает для себя человек. Использование в описании внутренности ночлежки архаизма «своды» («Потолок — тяжелые, каменные своды...») вырисовывает невидимую арочную мистическую дверь, ключи от которой во владении героев.

Не менее концептуален образ-мотив грязи («Грязь везде... грязыща!»), создающий фоновую атмосферу исходной картины (почти все первое явление длится спор, кому мести пол в ночлежке). Он имеет генетическую связь с представлением Платона о низменной природе человека, подлежащей преобразению и облагораживанию, о той первичной материи, которая таит в себе почву для перевоплощения.

В еще большей мере философский пласт платоновского интертекста актуализирован в композиции пьесы, в фокусировании действия вокруг мотива платоновского пира — обязательного условия для мудрецов-философов вступить в разговор, согласиться с оппонентом или оспорить чужое мнение, т. е. приблизиться к пониманию истинной сущности вещей. Например, диалоги Платона — «Федр» и особенно «Пир» — построены именно так, давая возможность реализовать главный для философа метод познания — диалектику, искусство рассуждать в ходе спора-дискуссии. Горький подобным же образом организует метатекстовое пространство, необычным для классической драмы характером мизансцены выявляя эристические интенции персонажей. Эксплуатация «платоновского» намерения высказаться как средства отыскания истины особенно репрезентативна в заключительном явлении последнего акта 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 философы Человек Горький унаследовал от фундаментального (берущего начало от софистов) принципа древнегреческой логики «Мера всех вещей — человек». Сущностная компонента — одухотворяющая и оплодотворяющая горьковская Мысль — в значительной мере производна от идейно-метафорической образности Платона. Так, в диалоге «Федр» Платон рассуждает о душе, которую он представляет в виде крылатой колесницы, запряженной двумя конями. У Горького «свободная подруга Человека» Мысль все и всюду прозревает своим «зорким, острым глазом», чтобы «растоптать все старое, все тесное и грязное <...> — и новое создать на выкованных Мыслью незыблемых устоях свободы, красоты и уваженья к людям» [2, с. 43–48] (по-

эма «Человек»). Именно эту идею (в весьма сходных выражениях) выскажет в последней «застольной беседе» «На дне» Сатин.

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 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 поэтапно, занимая определенную ступень в идейно-образной иерархии. Сам драматург играет роль традиционного логографа, создателя системы доказательных аргументов риторы.

Согласно Платону, низшую ступень человеческой иерархии составляют непросвещенные люди, которые подобны скотам, их приземленная животная сущность доминирует, выявляя в них черты зооморфности. По Платону, это воплощение душ грешников, порочных душ, не очистившихся от грязи. Именно так и представляет Горький «пещерных жителей» ночлежки — они либо носят «насекомую фамилию» (как Клещ), либо издают звуки, подобные звериному рычанию (как 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 оказывается сквозным и пронизывает всю пьесу.

Уже в рамках первого явления первого акта в тексте пьесы почти незаметно и почти «беззвучно» прорывается слово-реактив правда. За бранными перепалками героев пунктирно намечается мотив (позже лейтмотив) правды/лжи. В пререканиях Квашни и Клеща, в апелляции к трудной судьбе замужней Анны торговка пельменями бросает: «А-а! Не терпишь ты правды!..» И с этим восклицанием в текст пьесы входит один из вариантов истины — правды о судьбе женщины в современном мире. Понимание «низких» правд постепенно, но неизменно выскажут все другие пещерные персонажи, каждый по-своему экспонируя собственной судьбой некую долю истины. Появляющиеся на сцене почти одновременно, «право голоса» герои обретают последовательно, и в этом смысле важным оказывается то, что зачин спора о человеке и правде начинают обитатели ночлежки, проживающие на кухне (Квашня, торговка пельменями, Барон и Настя). Для создателя пьесы (в духе Платона) близость к кухне становится знаком и укором человечеству в изменности и животности интересов, в стремлении к наполнению желудка. Неслучайно финальный «пиршественный» монолог Сатина обращен против сытости — «Я всегда презирал людей, которые

слишком заботятся о том, чтобы быть сытыми... <...> Человек — выше сытости!..»

Рядом с мотивом сытости звучит и мотив животной плотскости, низкой любви, основанной на удовлетворении физиологических потребностей. Пары героев Квашня и Абрамка, Барон и Настя, Пепел и Василиса иллюстрируют представление Платона-Горького о любви в уже намеченной — низкой — плоскости, как о физиологических импульсах, биологическом инстинкте. И только книга «Роковая любовь» в этом контексте становится катализатором нового типа представлений о жизни — правды-вымысла, правды-иллюзии, правды-обмана. Наивная героиня Настя, мечтающая о настоящей любви, литературные образы переводит в плоскость реальности, подменяя ими окружающую жизнь. Платоновский миф о тенях на стенах пещеры, которые «наивный человек» принимает за истинные вещи, находит у Горького свое переложение в грезах Настёнки.

В контексте философских идей пьесы функцию своеобразного проявителя платоновского претекста берет на себя и концепт-мотив работа (дело). О работе в той или иной форме заговаривают все персонажи. Платоновское представление о труде, четко структурированное и распределенное между общественно полезными гражданами, выявляет себя у Горького на уровне исходного, первообразного дела — работы, которая нацелена на обеспечение потребительских (снова — «низших») нужд «дикого» человека. Именно поэтому «бывший барин» Барон сопровождает Квашню на базар, Настя зарабатывает, торгуя собой, Клещ «скрипит подпилком» на самодельной наковальне. Но труд ради чистоты и света ночлежники отвергают: после долгих препираний по поводу подметания пола, т. е. избавления от грязи, никто из них так и возьмется за метлу: пол остается до поры не выметенным. Афористическая сентенция Сатина «Когда труд — обязанность, жизнь — рабство!» становится косвенной характеристикой обитателей дна, которые не свободны и не способны самостоятельно выбрать путь к чистоте, из грязи.

Расфокусированная в сюжетно-композиционном отношении пьеса Горького позволяет легко вводить персонажей, ранее не задействованных в спорах. В этом смысле выделенная, с отдельным входом-дверью каморка, находящаяся (согласно ремарке автора) на противоположной от кухни стороне, экспозиционно допускает кооптирование нового — альтернативного — героя-типажа, 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» [3, с. 21] («Челкаш»). 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. Более

того, он юношески влюблен — и предпочитает не роковую страсть к красавице Василисе, а нежную заботу о мягкой и чистой Наташе.

Сигналом сближения образов Пепла и Челкаша становится сон, который видит герой «На дне»:

«...будто ловлю я рыбу, и попал мне — громаднейший лещ!..» Именно как рыбную ловлю описывал Челкаш попличнику Гавриле особенность предстоящей работы: «Какой [работы]? <...> — Рыбу ловить подем. Грести будешь...»

Символика рыбы вбирает в себя множество разнообразных смыслов. Со времен глубокой древности рыба ассоциировалась с образом Учителя, мирового Спасителя, прародителя, в более широком значении — с мудростью. Именно рыбаки стали первыми учениками Христа, 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.

Между тем философский смысл сна Горький уводит в подтекст, выдвигая на первый план толкование его «дикарями»-ночлежниками как завоевание Пеплом любовницы («Это не лещ, а Василиса была...»). Глубинный смысл притчи вуалируется, понимание философеми сводится к уровню обывательского прочтения.

Поддерживает мысль о «несостоявшемся» в Пепле Челкаше и имя героя. Прозвище Пепел может означать испеленность в нем «бывшего человека», но и таящиеся, еще не угасшие в нем искры человечности. В философском контексте платоновских идей в имени Пепла могут быть символизированы и остатки, гарь, зола прошлого — «пепел старых правд» (поэма «Человек»). В любом случае образ Пепла низведен Горьким с высоты положения царственной особы (Василий, от *греч.* базилеус, «царь, царский») или романтизированного образа Челкаша, чтобы пошагово обозначить эволюцию человечности, детальнее проиллюстрировать процессуальность вызревания Человека.

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

Самый трагичный, но и самый последовательный выбор в «На дне» делает Актер. Слово «актер»

(«артист») в метасознании начала XX в. сопровождалось символическим смыслом, и его мотивный комплекс стремился к формированию модели мира, в центре которого стоял творец-создатель — Человек-Артист (как, напр., у А. Блока). В отличие от «простых» Анны или Клеща, наивной Насти, приземленной Квашни, Актер причастен знанию и просвещению. Он напрямую связан с центральной дуалистической парой Сатин — Лука (Актер // Сатин, Актер // Лука).

Уже во вводной ремарке Сатин и Актер даются драматургом не изолированно, 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. Однако их парность — не признак подобия персонажей, а экспликация их нестройной конфронтированности, не достигшей своего апогея в предпозиции пары Сатин — Лука.

Близость Актера Сатину в пьесе дезавуируется пристрастием обоих персонажей к слову. Подобно тому, как Сатин играет непонятными «нечеловеческими» словами, тем самым обретая вес в глазах ночлежников (и в рамках драматического действия пробивая дорогу будущему финальному монологу), так и «невидимый» (по вводной ремарке автора) Актер обретает свою видимую сущность 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 акцентировано синтаксическим строем предложения и позицией в нем. Актер как бы прорисовывается на фоне прочих героев обретением именованного организма — (еще) не человек, но некий организм, словно бы начинающий эволюционное развитие в мировом пространстве, в процессе научного дарвинизма претендующий стать Человеком. Через свою (бывшую) причастность театру в споре о Человеке Актер приоткрывает двери бытийных составляющих «нового времени», возрожденческого (шекспировского) вопроса «Быть или не быть?..»

Между тем восприятие образа Гамлета 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. Потому вождельной (в т. ч. Сатиным) силы в «*немогущем и хилом*» Актере нет, глубинного взаимопонимания между Сатиным и Актером не возникает — и мотив близости/несходства героев проводится Горьким последовательно с первых реплик героев (1-й акт) вплоть до последней фразы Сатина в финале пьесы (4-й акт).

В сценических взаимосвязях горьковского «*нового 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 оказывает-

ся выразителем своеобразного контрапункта в отношении Сатина, персонифицированным «заместителем» Луки. Он предвещает появление образа странника-философа.

На сцену нового постояльца, старика-любоуму дра выводит Наташа, героиня «с чистой рукой» (в определении Пепла). Недо-человеки, «дикие» люди драматургически сталкиваются с вновь появившимся персонажем, чтобы эксплицировать, с одной стороны, новый этап вочеловечения, с другой — предложить возможный/невозможный, по Горькому, путь вызревания Человека. Ранее пунктирно намеченная линия христианской образности находит свое законченное оформление, обретая личностное воплощение в характере Луки — неслучайно значение имени Лука «свет» (*лат.*) [4, с. 227]. Условно, тьма «античности» сменяется светом «христианства».

Лука с первых реплик завоевывает расположение ночлежников и воспринимается как герой с ярко репрезентируемой гуманистической философией. Апелляция к устному народному творчеству, обращение к фольклорным максимам, народная песня, которую поет Лука, выделяют персонажа на фоне прочих героев, отводя ему особое место. Время создания пьесы и, как следствие, 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 всепримирения и всепрощения Толстого и действенного гуманизма Горького).

С Лукой в пьесу входит свет (христианства), действие поднимается на новую ступень сюжетной организации, своеобразной композиционной лестницы. Однако Платон, а вслед за ним и Горький не считали чувственное, духовное знание о мире и человеке высоким или хотя бы сопоставимым со знанием разумным. В представлении Платона, познать истину значит «увидеть <ее> умом». Зреющее недоверие драматурга к философии толстовства приводит к тому, что появление Луки на сцене сразу сопровождается тональностью оценивания (точнее — недооценивания) персонажа. Горький словно бы сознательно программирует будущность восприятия философии Луки, заронив сомнение в представление о действенности и плодотворности его утешений.

Между тем на сцене появляется герой, который не становится еще одним «малым» голосом, но обнаруживает цельную и емкую философию, в основе своей заключающую идейные положения толстовства (и шире — 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 издали намекая на «книжность» происхождения мотива — то ли от пророка-утешителя Достоевского, то ли от нравственного учителя Толстого.

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»), поддерживает «диких» и «темных», пребывающих в страхе героев-ночлежников. 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».

Лука — герой-деятель, а не наблюдатель. Знаменательно, что дело (подмести пол), которое никто из ночлежников так и не выполнил, взял на себя прохожий (преодолевающий дорогу) странник Лука. В духе Платона Лука уравнивает понятия порядок и чистота: «всё порядка нет в жизни... и чистоты нет», обнаруживая генетическую связь понятий — беспорядок (хаос) // чистота (космос).

Категории семантического поля правда/истина в присутствии Луки начинают актуализироваться настойчивее: будь то 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 обретает канон нового «Евангелия от Луки» или версию толстовского «Евангелия от Льва». 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», тем не менее герой оказывается единственным персонажем, речи которого имеют воздействие на окружающих.

Самое сильное воздействие слова Луки возымели на Актера. В пространстве пары Лука — Актер ярче проступает стихийная религиозность и «скрытая» внутренняя философичность актера. Его 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 личностную слабость. Бывший актер Сверчков-Заволжский (псевдоним в духе А. Н. Островского) честно признается Луке — «А теперь вот... кончено, брат! Все кончено!.. <...> я, брат, погиб...» Актер на мгновение вспыхивает рядом с Лукой (NB: Сатин называет Актера «огарком»), вспоминает забытое стихотворение о безумце, ищет (и не безуспешно) заработка (заметим, что, подобно Луке, работа, найденная Актером, — подметание), 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 т. ч.) и в парадигме христианских представлений.

Смерть Актера, по замыслу драматурга, должна была служить *своеобразным* — апофатическим,

по Горькому — прославлением/низвержением образа Луки, сигналом лживости утешений безумца-Луки и одновременно — философских положений Толстого (и христианства). Однако смешение разнохарактерных теорий, к которым апеллировал Горький в процессе создания пьесы, позволяют иначе взглянуть на образ, характер и смерть Актера. Герой оказывается персонажем принципиально 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 платоновской системы ценностей выбор смерти рассматривался как поступок сильный. 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 — это 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.

Другие персонажи, кажется, более сильные, чем Актер, — например, Сатин или Барон — даже понимая свое положение в ночлежке, принимают свою «пустую», отраженную (по Платону), 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!..» Таким образом, казалось, идейно спланированный уход Актера, который должен был знаменовать собою слабость убеждений Луки, на самом деле, вопреки замыслу автора, поддерживал если не философию терпения толстовца-странника, то со всей определенностью гуманистическую традицию классической русской литературы. В финале убивая себя «до смерти», Актер опровергает слова Сатина о том, что «дважды убить нельзя», привнося в диалог-спор собственное понимание правды жизни. В контексте смерти Актера судьбы ночлежников предстают платоновскими «теньями», которые являют собой только отражения, мнимые силуэты истинного бытия на закопченных стенах пещеры-ночлежки.

В контексте размышлений о смерти Актера и в ожидании экспликации Сатиным горьковских суждений о Человеке важно остановиться на понимании смысла исчезновения Луки и интерпрета-

ции 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. 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 анти-тетичность сознательно маркированы на уровне их «отраженных» реплик: «К о с т ы л е в <...>. Что, старичок? Л у к а. Ничего, старичок!..» Герои впервые в ходе пьесы вступают в прямой диалог. Костылев неожиданно-пространно высказывается в плане понимания слова «странник», Лука обнажает афористическую мысль о категориях людей. Ни в одной из картин пьесы Горький не показывал Луку столь дерзким, отчаянным, решительным.

Накануне трагедии 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. Как отражение, весьма сходную ситуацию о себе рассказывает и вскоре появившийся на пустыре Сатин. Подобно тому, как две каторжные сибирские истории Луки — о ворах на даче и о «праведной земле» — были связаны Горьким словами-сигналами, знаками-цепями, 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 избирает третий.

Привычно думать, что хозяина ночлежки в драке случайно убил Пепел. Однако относительно убийства Костылева ремарки автора сохраняют некие тайные и нераскрытые детали. Так, в ходе драки, кроме Пепла, Костылева бьют и Кривой Зоб, и Сатин. После сильного удара прибежавшего на пустырь Пепла хозяин ночлежки падает. Но Горький уточняет 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 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. Причем василисин крик о смерти Костылева — «Убили...» — раздается не сразу. До него в текст вводится диалог между Пеплом, бросившимся на помощь Наташе, Квашней и Татарином, где у каждого персонажа есть своя реплика. Т.е. Горький «тянет время», на какой-то момент оставляя Василису одну — тем самым порождая гипотетическую вероятность, что «дьяволица» Василиса сама «ловко» расправилась с му-

жем. Неслучайно в ответ на обвинения Наташи, Василиса почти (по Фрейд) «проговаривается»: «Врешь!.. я... Он, Васька, убил!» (выделено мною. — О. Б.).

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 — дают основание предполагать, что роль убийцы мог взять на себя и Лука. Старцу-страннику не страшна тюрьма, о чем он ясно высказался Костылеву, но герой-делатель, способный на поступок, возможно, избавляет ночлежников от тяжкого греха, принимая его на себя. Не обвиняя героя в преступлении, Горький тем не менее оставляет возможность для подобной интерпретации, порождая неканоническую параллель, в которой герой принял на себя искупительную жертву. Растущие в горьковском сознании атеистические тенденции допускали вольность и «апокрифичность» подобной версии*.

Четвертый акт, начало заключительного действия пьесы, косвенно подтверждает гипотезу с Лукой. Финальная часть 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. Так 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 названо (за исключением сознательных обвинений Василисы). Так, Бубнов произносит: «Старик-то... того... готов! <...> Я говорю — старика-то *кто-то* уложил...» (выделено мною. — О. Б.).

Однако кто бы ни был истинным виновником убийства, каковыми бы ни были причины неожиданного исчезновения Луки, именно последнее создает наиболее выгодные условия для провозглашения 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 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 кон-

цептуально значимая проводится мысль о том, что «всякое время дает свой закон...»

Пиршественное застолье в духе Платона в финальном акте (на столе «бутылка водки, три бутылки пива, большой ломоть черного хлеба...») снова дает возможность героям высказать суждения и идеи, но в данном случае уже «атрибутированные», 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. Грядущей философии Горьким предписывается мировой масштаб — отсюда поэтический образ-символ ветра, на который указывает авторская ремарка.

Если не носителем, то провозвестником новой философии становится у Горького любитель слов, шулер Сатин. Образ Константина Сатина выписан драматургом штрихами, без видимой телесности и вещественности. Он вступает в «мудрую беседу» с героями, однако действительного участия в событиях жизни ночлежников не принимает. В ходе пьесы Сатин только «проявляет» героев, тем или иным «непонятным» словом на уровне подтекста порождая стереоскопическое видение. То есть Сатин берет на себя функции платоновской собаки («рычит»), которая управляет стадом.

Среди героев деятелей и наблюдателей Сатин скорее наблюдатель, созерцатель, что, по Платону, и делает его философом-мыслителем, подлинным искателем высшей истины. По существу единственным и принципиально-отличительным признаком личности Сатина становится его признаваемый ночлежниками ум. Так, для Сатина неприемлемо толстовское всепрощение: «Простить? Ничего. Никому...», но в отличие от других постояльцев Сатин умеет понять воздействие философии Луки на людей дна: «Он... подействовал на меня, как кислота на старую и грязную монету...» Именно последнее — избавление от коррозии — и становится, по мысли Горького, условием пробуждения в Сатине пропагандиста новой философии. То есть, согласно художественной идеологии пьесы, Лука — не антагонист Сатина, а его предтеча: «Старик — не шарлатан! <...> Я — понимаю старика... да!» Другое дело, что для молодого Горького, в отличие от вековой традиции русской классической литературы, вопреки тысячелетней истории религиозных течений, жалость и сострадание — оскорбительны. Сатин: «Надо уважать человека! Не жалеть... не унижать его жалостью...»

Однако, как впоследствии будет пояснять Горький, «из утешений <...> Луки Сатин сделал свой вывод о ценности всякого человека» («О пьесах»). Действительно, «эволюционная система» Луки (о том, что люди живут для лучшего человека) 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. 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. По мысли Ницше, христианская религия отрицает свободу мышления, смирение лишает самостоятельности, альтруизм ограничивает выбор человека. Потому для философа важно возродить идеал сильной и свободной личности — идеал античности (и возрождения), отказаться от христианского культа слабости, жертвенности, униженности. По-своему модифицируя и адаптируя философию Ницше к собственному мировосприятию (в «Беседах о ремесле» Горький признавался, что «снабдил» своих героев-босяков «кое-чем от философии Ницше»), писатель следует многим положениям ницшеанской теории в борьбе за «лучшего человека». Сатин: «Что такое человек?.. Это не ты, не я, не они... нет! — это ты, я, они, старик, Наполеон, Магомет... в одном! <...> Понимаешь?..» 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. Но ранние романтические рассказы Горького — «Макар Чудра», «Старуха Изергиль», «Челкаш» и др. — не оставляют сомнения, каков идеал Человека у писателя.

В этом смысле героем, который мог бы идеологически мотивированно провозгласить горьковскую идеологию в последнем монологе в «На дне», мог стать Пепел, родственник по жизненным установкам романтическому босяку Челкашу. Но обстоятельства сюжетного и идейного плана (арест Васьки и тайна интриги с Костылевым) помешали драматургу сделать Пепла глашатаем новой (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.

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

Примечание

* Между тем в рамках «диалектически» неустойчивой пьесы Горького возможна и другая

интенция. Таинственные 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.

ЛИТЕРАТУРА

1. Горький М. На дне // Горький М. Избранные сочинения. — М.: Художественная литература, 1986. — С. 890–951.
2. Горький М. Человек // Максим Горький: pro et contra: антология / вст. ст., сост. и прим. Ю. В. Зобнина. — СПб.: Изд-во РХГИ, 1997. — С. 43–48.
3. Горький М. Челкаш // Горький М. Избранные сочинения. — М.: Художественная литература, 1986. — С. 20–130.
4. Тихонов А. Н., Бояринова Л. З., Рыжкова А. Г. Словарь русских личных имен. — М.: Школа-пресс, 1995. — 736 с.