

Постижение русского национального характера обращает нас к классическим его формам, которые появились в России последней трети XIX века. Этот процесс был стремительный и плодотворный. Однако он не воспринимается современной аналитикой как единый духовный контекст, который возник и получил название Серебряного века, определяемого ныне все чаще как русское Возрождение. В отличие от западного это явление обусловлено не буржуазным взглядом на мир, а «всемирностью» национального опыта русского человека. Подобное положение указывает на системность этих процессов, требует сближения разных творческих подходов, выявления общего и особенного.

Публикация романа «Война и мир» была завершена в 1869 году, пьеса «На дне» была закончена летом 1902 года и в июле отправлена в издательство «Знание». После этого драма уже никогда не подвергалась авторской правке, чего нельзя сказать о романе: в первых его изданиях Толстой тщательно редактировал текст, внося в него множество исправлений.

Как это у него нередко случалось, совершенно эпизодическое лицо, бегло проходя в сюжете, чтобы никогда не вернуться в него, вдруг приобретает большое значение в общей художественной системе романа. Так было в эпизодах с капитаном Тушиным, с «дядюшкой» Ростовых. То же происходит с образом солдата Платона Каратаева. Этот герой появляется в последнем, четвертом томе романа, в момент, когда случайно уцелевший Пьер Безухов, пережив ужас смерти, только благодаря Каратаеву возвращается к жизни, к полноте ее ощущения, ее нового переживания. Но сам «спаситель» вскоре бесследно исчезает из романа.

Лука же – не просто центральный герой пьесы Горького, а стержневой образ, который проходит ее из конца в конец и в значительной мере формирует ее действие; сюжет без него немыслим. Между тем в авторских концепциях двух характеров бросается в глаза одна общая черта. И тот и другой вносят покой в души окружающих людей. Но осуществляют они это по-разному и результаты их усилий тоже различны. Это исходное для дальнейших рассуждений положение делает близких по художественно-семантическим функциям героев антиподами.

Платон Каратаев встречается Пьеру, когда тот после Бородинского сражения, свидетелем которого он оказался, и после расстрела «поджигателей», когда его опалила своим дыханием смерть, приблизившись вплотную, чувствует, что прежний мир его души оказался жестоко, безжалостно, безнадежно разрушенным и что возвратиться к вере в жизнь не в его власти. В этот момент и происходит его встреча в бараке для военнопленных с Каратаевым – и словно новый мир, на «новых и незыблемых основах воздвигается в его душе». Апатичный, рассеянный Пьер, обычно уступающий чужой энергии, неожиданно меняется: твердое, спокойное, оживленное, деятельное состояние готовности на собственные решения и на отпор овладевает им, и он впервые находит согласие с самим собой, получив те новые идеи, что дал ему Каратаев. Подобно тому как Наташа вспоминала часы, проведенные у дядюшки, видя в них счастливейшие минуты своей жизни, так для Пьера самым дорогим воспоминанием осталась встреча с Каратаевым и мысли о душевном покое и совершенной внутренней свободе, которые он получил от общения с этим человеком.

Между тем Каратаев – ничем не примечательное лицо. Этот большой солдат-крестьянин живет даже не под своим именем, а под прозвищами. Желая облегчить Пьеру общение с ним, Каратаев сразу называет ему себя: «Меня Платоном звать; Каратаевы прозвище». Под прозвищем имеется в виду фамилия, которую носит вся семья. Но у него есть и собственные прозвища; их два: в службе он Соколик (по его привычке начинать всякий разговор обращением со слова «соколик») в бараке для пленных он – «Платоша», так к нему обращаются все, используя его для посылок и мелких услуг, что безотказно им исполняется. Он почти машинально оперирует устойчивыми фразеологическими народными оборотами-клише, не вкладывая в них никакого смысла. Причины его необычайно сильного воздействия на Пьера заключаются в том, что Платон Каратаев оказался носителем двух особенно характерных свойств русского народного характера: доброты, желания помочь другому, кем бы он ни был, и безграничной веры в Божественное предопределение, живущее в душе русского православного человека.

Поговорки, пословицы, которыми насыщена его речь, всегда у него – те народные изречения, которые, высказанные кстати, невольно получают значение «глубокой мудрости». Они разных планов. Бытового толка: «Жена для света, теща для привета, а нет милей родной матушки»; «Солдат в отпуску – рубаха из порток»; «Уговор – делу родной братец»; «Без снасти и вша не убьешь»; «Потная рука таровата, сухая неподатлива»; или народно-философского склада: «Час терпеть, а век жить»; «Наше счастье, как вода в бредне: тянешь – надулось, вытацишь, ничего нету»; «Червь капусту гложет, а сам прежде пропадает»; «Рок головы ищет»; или (реже) остро социального толка: «Где суд, там и неправда»; «От сумы да от тюрьмы никогда не отказывайся» и т.п.

Но самое замечательное в этом простом человеке народной русской «почвы» – его мысль о жизни, предопределенной Божественной волей.

Слова молитвы, с которой начинается каждое его утро, нелепы, случайны, бессмысленны; вера, заключенная в них, — абсолютна, безгранична и не требует слов. Толстой, создавая образ Каратаева, вовсе не взял на себя грех славословия народу, в чем его обычно упрекают. Идея всепримиряющей «круглости» Каратаева, а он навсегда остался в памяти Пьера, отмечает автор, «самым сильным и дорогим воспоминанием и олицетворением всего русского, доброго, круглого», — не привнесена в текст в виде рассудочного тезиса, а вытекает из выразительно очерченного всего его облика, из поведенческих и речевых ухваток персонажа, его мыслей, чувств и действий. Так что это не следствие, а причина, лежащая как раз в художественности изображения героя. Еще за несколько глав до того, как Платон Каратаев покинет роман, в нем появится Тихон Щербатый, полная ему противоположность, хотя, как и он, крестьянин, живущий для всех тоже под своим прозвищем из-за недостатка зуба, потерянного, видимо, в какой-то деревенской пьяной драке. Если над Платоном Каратаевым многие добродушно подтрунивают, то Тихон Щербатый добровольно принимает на себя роль шута в партизанском отряде. Но он же «самый полезный и самый храбрый человек» во всем отряде. Он жесток, безжалостен, находчив. Когда нужно добыть языка, отправляют Тихона, который может отбиться от нескольких нападающих с одним лишь топором в руках во время своих одиноких вылазок. Топором же он владеет, замечает автор, «как волк зубами». На счету Щербатого есть побитые в стычках «миродеры» (искалеченное им на русский лад слово «мародер», смысл которого он не понимает). Но ему ничего не стоит зарубить безоружного, сдавшегося в плен французского солдата, чтобы снять с него сапоги, прикрывшись потом какой-нибудь своей очередной шутовской выходкой. Ясно, что этот персонаж — полнейший антипод Каратаева. Они дополняют друг друга по принципу контраста, словно демонстрируя разные свойства русского характера: первый — искренность, доброту, открытость, желание помочь и простить (он в этом смысле судьбоносен для Пьера, открывая ему путь к духовной жизни, возможность какой он прежде не подозревал в себе); второй — грубость, цинизм, жестокость, аморализм.

Тихон Щербатый как-то остался в стороне и не привлек особенного внимания исследователей Толстого, но Платон Каратаев получил в их истолкованиях совершенно неожиданный отклик. Он возник не из читательского восприятия образа, а принадлежал всецело работе ангажированной исследовательской мысли в эпоху советского литературоведения. Ее усилиями было сформировано резко отрицательное понятие — «каратаевщина».

Это была грустная полоса плененной филологической мысли. Она не только произвольно уподобила историю литературы истории, да еще фальсифицированной на основе положений В. И. Ленина о трех периодах русского революционного движения. Она не допускала даже мысли о том, что словесное искусство определяется законами искусства, а не социальными или историческими факторами. «Каратаевщина» истолковывалась как реакционная теория Толстого о непротивлении злу насилием, как всепрощение, отрицающее необходимость классовой борьбы и торжества пролетариата. Делалось это крайне вульгарно: «Все заклятые враги русского народа, разные фальсификаторы и в истории, и в литературе пытались до самого последнего времени истолковать образ Каратаева как стремление оклеветать русский народ... Этому народу были глубоко чужды каратаевское смирение и не-

противление» (Бычков С. Гениальный художник / «Литературная газета», 8 сентября 1948 г.). Стоило ли после того, как Толстой нарушил святые, неприкосновенные основы марксизма, считаться с той малостью, что сама теория появилась значительно позднее романа и понималась крайне узко? В действительности толстовское непротивление, рожденное христианской истиной: борьба со злом с помощью зла лишь увеличивает зло, – было величайшим сопротивлением существовавшему режиму; сторонники Толстого преследовались, одни оказывались под судом, другие в тюрьмах и в ссылке. Толстой уцелел только потому, что его арест вызвал бы всемирный скандал. Один из жандармских генералов, когда он сам пытался протестовать: за него ссылают, на него не обращают внимание, весьма галантно, однако совершенно точно ответил ему: «Граф, ваша слава так велика, что наши тюрьмы не могут ее вместить!» Героиня третьей части эпопеи «В поисках утраченного времени» Марселя Пруста, герцогиня, обращаясь к русскому великому князю, задает прямой вопрос: «Ваше величество! Это правде, что вы собираетесь убить Толстого?»

Не обращалось внимание и на то, что символика образа Каратаева была рождена конкретными особенностями изображения автором персонажа: маленький круглый человек, округлые движения, жесты, мягкий говор. Все это возникает в его портретной зарисовке: «Когда на другой день, на рассвете, Пьер увидел своего соседа, первое впечатление чего-то круглого подтвердилось вполне: вся фигура Платона в его подпоясанной веревкой французской шинели, в фуражке и лаптях, была круглая, голова была совершенно круглая, спина, грудь, плечи, даже руки, которые он носил, как бы всегда собираясь обнять что-то, были круглые; приятная улыбка и большие карие нежные глаза были круглые». Даже его способность наблюдать и мыслить, отличается у него замкнутостью: «Жизнь его, как он сам смотрел на нее, не имела значения как отдельная жизнь. Она имела смысл только как частица целого, которое он постоянно чувствовал... Он не мог понять ни цены, ни значения отдельно взятого действия или слова».

Alter ego автора, живописец Михайлов в «Анне Карениной», говорит, что удача приходит только тогда, когда образ оживает под рукой художника со всей невыразимой сложностью всего живого. Таков Каратаев.

Подобного, однако, не скажешь о горьковском Луке. Это совершенно иной – притчеобразный герой, носитель скрытого авторского смысла. Толстой, начиная работу, обычно шел, несмотря на громадную силу воображения, от конкретного факта или наблюдавшегося им самим, или сообщенного ему кем-то: это была «печка», от которой шел разбег писательской фантазии, а дальше она уходила далеко, созидая художественную реальность, казалось бы, уже ничем не связанную с первоначальным жизненным первотолчком. Но он сохранялся в глубине создаваемого образа, вызывая неотразимое ощущение правды.

Горький ставил перед собой иную задачу в духе Серебряного века – поиск сверхсмысла, попытку схватить громадные пространства исторических, социальных, общественных конфликтов и облечь их в образную плоть, где человека нередко заменял у него некий символ. Опасность в таких случаях заключалась в том, что в произведении начинала доминировать авторская идея, все подчиняя себе. Это была беда, убивавшая и его прозу, и драматургию. «На дне» стало исключением в значительной мере благодаря образу Луки. Собрав в ночлежке отбросы

общества, люмпенов, лишенных прошлого и будущего, взяв на себя, по своему обыкновению, роль «кукловода», всемогущего демиурга-творца, он заставил дергать за ниточки этих марионеток именно его.

Вопреки реплике, которая звучит в пьесе: «Без имени нет человека», – все или почти все действующие лица существуют в ней не под своими именами, а под тем или иным обобщенным прозвищем-кличкой, данным не просто в шутку, а по какому-то поводу: или имея в виду не настоящее, а прошлое их положение: Актер, Барон, Клещ; или производное от настоящего: Костылев – владелец ночлежки, старик, который не может обходиться без подпорки-костыля; Бубнов, в прошлом скорняк и картузник, а сейчас, как все ночлежники, игрок; Васька Пепел – вор и воров сын, у которого, несмотря на силу, молодость, дерзость и удачу в воровских делах, все рано или поздно пойдет прахом, и он всякий раз в действии пьесы появляется исключительно под своим прозвищем – Пепел; даже Алешка, вечно пьяный паренек с неизменной гармошкой в руках, для всех только «Алешка», таким же он оказывается и в перечне действующих лиц; или какое-то иное, скрытое в своих истоках прозвище: Татарин (он же – Князь), Кривой Зоб.

Исключением оказывается Сатин, которому автор дает особую, впрочем, совершенно не свойственную ни его характеру, ни его реальному положению роль – «агитатора, горлана-главаря», вбрасывающего в зрительный зал призывы, скорее свойственные революционно настроенному Буревестнику, то есть самому Горькому, чем жалкому ночлежнику, вечно стонущему от перепоя и от побоев, преследующих его, картежника-шулера.

Имена, которыми отмечены женские образы, – тоже условные знаки преимущественно какой-то одной идеи и в этом смысле точно такие же обескровленные символические фигуры: Анна (тема смерти и прожитой под страхом побоев и голода жизни); Василиса, жена Костылева, не уступающая ему в свирепости и скопидомстве; Наташа, родная ее сестра, одна из ее жертв; Настя, проститутка, с вечными разговорами о придуманной ею «чистой любви», которой никогда у нее не было, но она бредит о ней; Квашня, закупающая на базаре припасы и готовящая нехитрую стряпню для ночлежников (только она остается среди женских действующих лиц под обобщенным прозвищем).

Это была эпоха энергичных поисков новых форм. Все персонажи Горького – скорее психологические функции, а не характеры, символы, а не живые люди. Сатин с его пророчествами, на чем обычно останавливает внимание критика, и сам Горький, когда отвечал на скептические ее вопросы о нем, – всего лишь случайный избранник среди других точно таких же, как он, действующих лиц. Горький дал ему лишь сомнительную привилегию прямо повторять авторские идеи вопреки тому, что он сам представляет собой.

Такого понятия, как правда характера, для автора словно не существует. Он исповедует свои законы. О контрастности или о развитии характеров, что является основой творческого процесса Толстого, не приходится говорить. Анна – страх смерти; Васька Пепел – постоянное напоминание о западне, в которую он угодил при рождении (воров сын); Наташа – сетования на жестокое преследование сестры и Костылева; Василиса – вечные угрозы; Настя – мечты о неземной любви.

Отражением условности создаваемых героев становится их речь, заменяющая сценическое действие – основной закон драматургии. Но все персонажи у Горького хоть и немногословны, однако на каждом

шагу «проговариваются»: говорят не то, что должно быть свойственно им, а в той форме, как это свойственно самому автору. Сатин в тяжелом похмелье (обычное его состояние), когда не рычит звероподобно, забравшись на полаты, или не бормочет полузабытые слова, вдруг начинает говорить, как трибун, опытный оратор, знающий толк в секретах красноречия (его знаменитые монологи), хотя ясно, что эта риторика принадлежит автору, нарушившему ради своих целей характерологическую правду; Актер под стать ему и, не в состоянии обычно выразить самой элементарной мысли, переходит на эффектные афоризмы: «Талант – это вера в себя, в свою силу»; Пепел, едва вяжущий слова в фразы, ввертывает в речь неожиданное словцо: «Ты думаешь – моя жизнь не претит мне?» – лексика такова, что ему может позавидовать гуманитарий.

Еще одна условность заключена в самом заглавии пьесы. Оно выражает сущностные черты сценического протеста, пьесы-отрицания. Самые выразительные и резкие выступления принадлежат Сатину: его монологи о свободном труде в первом действии, в четвертом, заключительном, – о Человеке. Но он не единственный обличитель враждебной людям жизни. У каждого из действующих лиц есть свой счет к ней. К тому же его первая знаменитая фраза сама по себе уже провоцирует-ся раздраженной репликой другого персонажа.

К л е щ (*угрюмо*). Им легко деньги даются... Они – не работают...

С а т и н. ...Работа? Сделай так, чтоб работа была мне приятна – я, может быть, буду работать... да! Может быть! Когда труд – удовольствие, жизнь – хороша! Когда труд – обязанность, жизнь – рабство!

А затем, как круги на воде, появляются все новые и новые подобные же заключения, не уступающие в резкости отрицания его лозунгам: «Честь-совесть тем нужна, у кого власть да сила есть» (Пепел); «На что совесть? Я – не богатый» (Бубнов). Даже Лука, старающийся сгладить углы и всех примирить, подхватывает поток обличений и не отстает от других: «И все, гляжу я, умнее люди становятся... и хоть живут – все хуже, а хотят – все лучше»; «Они, бумажки-то <имеются в виду официальные документы > ...все никуда не годятся»; «Барство-то – как оспа... и выздоровеет человек, а знаки-то остаются» и т. п.

Измученные люди с их кровными обидами шаг за шагом увеличивают критическую массу пьесы до предела. Этим объясняется необычный эффект сценической истории «На дне»: театральные постановки ее в периоды напряженной общественной борьбы XIX века вызывали не только скандалы с полицией, но порой настоящие демонстрации.

То, что говорилось о ночлежниках, можно сказать и о «пришельце» Луке; он также выступает носителем одной подчеркнутой доминанты – авторской идеи отрицания покорности, смирения, утешительной лжи. К тому же это центральное лицо в пьесе, в значительной мере формирующее ее сюжет в отличие от эпизодического образа Платона Каратаева в романе Толстого. Лука – скорее не имя, а тоже своего рода прозвище, правда, скрытое, завуалированное, некоторая отвлеченность, условность, рациональность обобщения. Он, разумеется, ничем не связан с евангелистом Лукой, подвижником христовой веры. Имя героя пьесы ведет свое начало от русского слова «лука» (кривизна, изгиб реки или какого-то иного пространства). Производные от него однокоренные слова становятся носителями близких метафорических

смыслов: «лукавить – ходить криво, изгибами, хитрить, действовать лживо, притворно, коварно, скрытно; лукавый – хитрый, коварный, скрытный, злой, обманчивый, опасный, криводушный, притворный, двуличный, злонамеренный». Это краткое пояснение Вл. Даля к слову «лука», но воспринимается оно неволью как развернутая и точная характеристика героя пьесы, обнажающая скрытый смысл его характера, поступков и даже имени.

Каратаев простодушен, Лука – хитер. Этот странник («проходящий», как он говорит о себе) – вовсе не искатель веры, подобный Макару Долгорукому в романе Ф. М. Достоевского «Подросток», крестьянину – паломнику по святым местам, или персонажам Н. С. Лескова, или какой-нибудь Феклуше («Гроза» А. Н. Островского), сделавшей из своих мнимых странствий скромную, но все-таки хоть какую-то статью дохода. Каратаев несет в себе ключевые качества национально-русского характера: особую теплоту и интимность, «родственность» отношений с людьми, искренность, отсутствие нравственных пустот, дружеское чувство по отношению к другим (не только «своим»); это душа.

Лука – своего рода оппозиция Каратаеву: он рассудочен, предусмотрителен, рационален и при внешней расположенности к окружающим, человек себе на уме. Однако образ оказался сложен; в нем сталкиваются несколько точек зрения: авторская, самого героя и тех, кто наблюдает его со стороны и судит о нем. Горький крайне отрицательно относится к своему персонажу: для него Лука – утешитель, то есть так или иначе защитник жизни, которая безжалостна к людям и должна быть разрушена. В пьесе он играет роковую роль, и его добрые советы приводят к самым трагическим последствиям: один (Актер) затягивает петлю на шею; другой (Пепел) вместо «спасительной» Сибири угодит на каторгу; третья (Наташа) в отчаянии оговаривает невиновного человека в преднамеренном убийстве. Немногие схватывают скрытую подоплеку его слов и поступков, выступая на стороне автора. Васька Пепел, напротив, сразу же чувствует его хитрую повадку: «Врешь ты хорошо и сказки говоришь приятно». Он словно вывел на свет затаенную мысль Луки, выработанную им долгим опытом общения с людьми: «Человека приласкать – никогда не вредно». Но так и не понял, что Лука уже сейчас ему самому приготовил петлю: отправляя его в далекую Сибирь, он-то знает, что Сибирь, как тюрьма, «добру не научит». Ради того, чтобы найти верный ключ к обитателям ночлежки, Лука высматривает, выслушивает, выведывает. «Какой ты любопытный, старикашка! – замечает Сатин. – Все бы тебе знать... а – зачем?» Само действие пьесы дает ответ любопытствующему герою: громко хлопнув дверью, Лука потихоньку возвращается, чтобы подслушать разговор, предназначенный не для чужих ушей; он должен быть во всем осведомлен, чтобы не попасть впросак. Чувствуя неладное, назревающий взрыв, он, заранее подготовившись, мгновенно исчезает в эпизоде убийства Костылева, подхватив свой нехитрый скарб: ему не нужна встреча с полицией, хотя бы и как свидетелю; у него за плечами, возможно, тоже есть какое-то недоброе дело. Четвертое действие идет уже без него.

Лука утешает людей не ради них самих, а скорее ради себя, чтобы они не нарушали его покой своими стонами и сетованиями на судьбу. Он не особенно изобретателен и чаще всего просто повторяет то, что говорят ему о своем наболевшем и пережитом эти исстрадавшиеся люди. Но это-то как раз и успокаивает их, и они верят его рассказам и обретают хотя бы на некоторое время опору в них. Каратаев тоже

обладает способностью вернуть человеку душевный покой и опору, но он делает это иначе: Лука в таких случаях отправляется околицами полуправды, часто же обращается к прямой лжи.

У него есть свои проверенные приемы общения. На основе долгого опыта он заметил, что люди не очень-то интересуются чужим мнением, охотнее сами говорят, и если вы повторите то, что было сказано ими, это может быть воспринято как глубина и верность ваших собственных суждений. Поэтому он так внимательно прислушивается и присматривается к тому, что происходит рядом. Он твердо усвоил и другое правило: нет смысла рассказывать всю правду, можно ограничиться лишь ее частью. Но это не иезуитство, а скорее «лукианство», то есть свойство именно его характера, его мировосприятия, его привычек. Он, конечно, не рассчитывает заранее, к каким последствиям приведет его ложь или его полуправда; все дальнейшее происходит помимо его воли в силу обстоятельств. Лука в самом себе несет внутреннее противоречие: он «дурной и хороший вместе», как сказал бы Толстой. И это выделяет его на фоне других персонажей; в нем нет их одноплановости.

По-разному герои уходят из романа и пьесы: один из повествования, другой из череды событий, представленных на сцене. Но не в результате законов, диктующих свою волю разным родам литературного творчества (беллетристика–драматургия), а в силу их характеров. Лука покидает ночлежку, предусмотрительно подготовившись к побегу. Каратаев же убит: при очередном приступе болезни, когда он не может идти, его пристреливает конвоир, возможно, оказавшийся тем самым французским солдатом, который некогда горячо благодарил «Платошу» за сшитую им рубаху. Толстой не форсирует трагический эпизод смерти Каратаева, оставлена лишь краткая подробность, имеющая в контексте этого характера большое значение.

Однако существуют черты, объединяющие Каратаева и Луку не по контрасту, а по сходству. Известно, что Горький читал «На дне» Толстому в 1901 году. Но фактов об этом не сохранилось. Между тем Толстой все-таки откликнулся на горьковский текст. Свидетельство об этом можно найти в его дневниковой записи от 23 ноября 1909 года. Прошло восемь лет! Впрочем, Толстой перечитывал в этот момент Горького, возможно, читал и «На дне». Его отклик носит не характер прямой цитаты, но совершенно бесспорное, очевидное парафразное изложение эпизода из второго действия.

Успокаивая Анну жизнью вечною рядом с Богом, Лука довольно свободно толкует вопросы веры. На резкую реплику Пепла: «Бог есть?» – он реагирует, видимо, давно затверженным ответом: «Коли веришь, – есть; не веришь, – нет... Во что веришь, то и есть». Удивительно, однако Толстой находит в этой мысли нечто созвучное собственным раздумьям. «Например, – записывает он в дневнике, – его <Горького> изречение: Веришь в Бога – и есть Бог; не веришь в него – и нет Его. Изречение скверное, а между тем оно заставило меня задуматься. Есть ли тот Бог сам в себе, про которого я говорю и пишу? И правда, что про этого Бога можно сказать: веришь в Него – и есть Он. И я всегда так думал».

Это тот случай, когда оценка со стороны, а именно реакция Толстого, не вполне согласуется с точкой зрения героя, но открывает в ней новые обертоны смысла, некую познавательную перспективу. Толстой отождествляет здесь мнение Луки с авторской позицией, что продиктовано его недоверием и к Горькому, и к литературной критике,

допускающей, по мысли Толстого, в разговоре о нем очевидные преувеличения. В той же дневниковой записи находим: «Недоброе чувство к нему, с которым борюсь... вредный писатель: большое дарование и отсутствие каких бы то ни было религиозных, то есть понимающих значение жизни убеждений, и вместе с этим поддерживаемая нашим “образованным” миром, который видит в нем своего выразителя, самоуверенность, еще более заражающая этот мир». Но проблема «Бог сам в себе» так или иначе жила в нем в момент работы над образом Каратаева: «Я всегда так думал», – говорит он.

Размышления Горького имели свою опору и даже свою сложившуюся логику в его критике марксизма. Джеймс Х. Биллингтон в фундаментальном труде «Икона и топор. Опыт истолкования русской культуры» пишет: «Группа интеллектуалов попыталась дополнить Маркса более широкой и вдохновляющей перспективой грядущей революции. Вместе со своими руководителями – Максимом Горьким, суровым, резким писателем и будущим верховным жрецом советской литературы, и Анатолием Луначарским, эрудированным критиком, а впоследствии первым наркомом просвещения в новом советском государстве, – богостроители полагали, что всего-навсего развивают знаменитый марксистский тезис, согласно которому философы должны изменять, а не просто объяснять мир... Свою пространную “Исповедь” (1908) Горький завершил молитвой владыке, который есть “всесильный, бессмертный народ!”:

– Ты еси мой Бог и творец всех богов, соткавший их из красот духа своего в труде и мятеже исканий твоих!

– Да не будут миру бози инии разве тебе, ибо ты един Бог, творяй чудеса!

– Тако верую и исповедую!»

Луначарский был гораздо более прост, отчетлив, рационален в своих построениях, но в той же мере произвольно категоричен, как и Горький: греховность, утверждает он, следует рассматривать как величайшую силу изменения истории, физический труд – как форму послушничества, пролетариат – как истинно верующих, а дух коллективизма – как Бога.

Если быть последовательным, то Горький в своих обращениях к религиозному сознанию в образе Луки и в «Исповеди» подтверждает верность остроумного парадокса, высказанного Достоевским: русский атеист часто оказывается глубоко верующим человеком; разумом он отрицает Бога, сердце же отдано Ему, и библейский Савл в результате оказывается Павлом, а гонение на Христа сменяется таким же страстным поклонением христовым заветам. Лука, таким образом, не отрицает слова Божия, а по-своему способствует его росту и распространению.

Еще один мотив сходства образов Каратаева и Луки можно найти уже не в толкованиях текстов, а в самих текстах романа и драмы: это народная песня. Оба они не просто любят песню, а любят петь. Толстой в первом же эпизоде, где Пьер видит этого странного человека, которому суждено сыграть такую роль в его жизни, обращает особенное внимание на то, как и что он поет: «Он пел песни не так, как поют песенники, знающие, что их слушают, но пел, как поют птицы, очевидно, потому, что звуки эти ему было так же необходимо издавать, как необходимо бывает потянуться или расхотиться; и звуки эти всегда бывали тонкие, нежные, почти женские, заунывные; и лицо его при этом бывало очень серьезно». Любимая его песня была грустной, Пьеру запомнились слова «родимая, березанька и тошненько мне».

Но таков же и Лука. Правда, ему не повезло. Рядом с Каратаевым был Пьер, народная песня была для него откровением. Пеплу, которому и без того забот немало, печальная песня, как у Каратаева, которую напевает Лука, не нравится, и он грубо обрывает его.

Между тем песня в пьесе Горького играет важную роль и захватывает всех, в том числе и Луку. Тюремная песня «Солнце всходит и заходит...» – центральный музыкальный образ всей пьесы, сублимация судеб всех ее персонажей. Она занимает позицию несколько смещенного композиционного кольца: появляется во втором и четвертом действии, и, обрамляя построение всей пьесы, придает ей вместе с тем дополнительный этнографический колорит, выполняя и другие, еще более важные функции: усиливает конфликт пьесы, заостряет характеры действующих лиц. Горький настолько ценил ее значение, что сопроводил публикацию нотной записью и словами песни, которые получают продолжение уже в самом развитии действия. Полный текст песни восстановлен авторитетным исследователем тюремного фольклора М.А. Грачевым и вполне доступен сейчас читателям. Песня близка всем: Сатин несколько лет провел в заключении; возможно, что и Луке в свое время пришлось побывать под стражей, не случайно он так тщательно скрывает свое прошлое; Пепел в момент, когда песня запеваётся, еще раз арестован по обвинению в убийстве Костылева и заключен в тюрьму. Да и ночлежка – символ судьбы обитателей городских трущоб; им за нее уже никогда не вырваться.

Горький отмечает в публикации нотной записи и в самом тексте пьесы, что она поется на два голоса и что у нее есть постоянные исполнители: Кривой Зоб и Бубнов. Но он допускает невольную ошибку. Им оказался в финале забыт эпизод первого ее появления во втором действии:

Б у б н о в. Зоб! Пой! (*Запевает.*)
Солнце всходит и заходит...
К р и в о й З о б (*подхватывает голос*):
А в тюрьме моей темно...

В заключение последнего действия появляется та же песня, завершая всю пьесу, но певцы меняются местами:

Б у б н о в. Зоб!.. Затягивай... любимую!..
К р и в о й З о б (*запевает*):
Солнце всходит и захо-оди-ит...
Б у б н о в (*подхватывая*).
А-а в тюрьме моей темно-о!

Между тем сам автор отметил в нотной записи, что песня исполняется на два голоса; она часто повторяется, певцы хорошо спелись. Бубнов ведет первый голос, Кривой Зоб вступает подголоском. В финале, подхваченный волной первой кульминации (смерть Костылева) и той, что должна вскоре наступить (гибель Актера), Горький допускает небрежность, правда, не бросающуюся в глаза, но совершенно очевидную. Певцы у него вдруг меняют свои позиции, чего не должно быть. Привычная, давно сложившаяся, устоявшаяся гармония исполнения песни оказывается нарушенной. Кривой Зоб неожиданно начинает вести первый голос, а Бубнов, всегда выступавший в роли запевалы,

становится подголоском. Это ничем не оправданная, случайная ошибка; исполнение песни остается прежним и именно тем, как она пелась перед тем бесконечное множество раз. Горький – прекрасный знаток народной песни и приемов ее исполнения, где логика ведения голосов причудлива, но вместе с тем неизменна и строга. Впрочем, подобные ошибки авторской небрежности нередки и встречаются у многих великих мастеров, в том числе и у Толстого в «Войне и мире». Когда требуется энергичный акцент, всплеск эмоционального напряжения, как в финале «На дне», здесь не до мелочей и подробностей. Важен яркий эмоциональный жест, взрыв чувства, чего и достигает Горький благодаря песне; последняя, завершающая пьесу фраза – холодное, грубое, безжалостное напутствие, пущенное Сатиным вслед только что трагически ушедшему из жизни Актеру: «Эх... Испортил песню... дур-рак!»

В конце прошлого века Горький был чрезвычайно популярен в Японии. Осенью 1980 года мне случилось проехать несколько японских городов с лекциями и беседами о Чехове: отмечалось столетие со дня его рождения. Однажды участники одной из таких встреч неожиданно для меня спели слаженным хором по-русски (не зная языка!) песню из «На дне». В ту же поездку, оказавшись в библиотеке Токийского института русской литературы, занимавшей относительно небольшую комнату, где множество стеллажей двигалось на шарнирах, сжимаясь и раздвигаясь наподобие гармошки, я сразу же нашел где-то вверху свою первую книгу «Пути исканий», изданную «Советским писателем», с материалами о Толстом, Достоевском, Чехове, Шолохове – и Горьком. Инициатором поездки выступило тогда Общество дружбы Японии и СССР. Меня курировал председатель токийского отделения Общества, пожилой японец. Встречался я с ним непосредственно не более одного-двух раз. Но никогда ни до, ни после в своих путешествиях я не встречал такого душевного, доброжелательного, искреннего, сердечного внимания, которое ощущалось на каждом шагу. Нечто подобное я видел потом в Германии, наблюдая характер отношений и общения немцев с русскими людьми, то же у американца, исследователя русской литературы 60-х годов прошлого века и выдающегося знатока Русского Севера: благодаря снимкам (высоких художественных достоинств) Уильяма К. Брамфилда, сделанным им в тяжелейших условиях странствий по окраине России и опубликованным в его альбомах и книгах у нас и в Америке, сохранится память о шедеврах деревянного церковного и бытового русского зодчества, погибших и погибающих безвозвратно у всех на глазах. Американцу больше дела до русских святынь, чем самим русским!

Видимо, есть в русских людях и в России нечто такое, что привлекает внимание к ним людей другого мира: Востока, Старого, Нового Света. Это «что-то» трудно формулируется, но оно существует. Достоевский точно схватил его суть, размышляя о Пушкине и говоря о всечеловечности русского человека и России. А так как в народной песне наиболее полно выпевается душа народа, то песня и получила подобающее ей значение в структуре «Войны и мира» и в пьесе Горького (в романе Толстого ее роль исключительно велика: тема песни развертывается на протяжении всего романа в разных фольклорных жанрах и демонстрируя разные манеры исполнения).

Несмотря на вымышленную «каратаевщину», о чем сурово толковала критика, роман Толстого занял свое место среди гениальных произведений мировой литературной классики, а эпизодическое его лицо,

Платон Каратаев, – ключевую позицию в общей концепции произведения и едва ли не всего творчества писателя. Пьеса Горького тоже со временем нашла свою нишу: стала самой репертуарной – с ней соперничает только «Васса Железнова» – в горьковской драматургии. Впрочем, и в постановках «На дне» просторные театральные залы казались порой громадными из-за отсутствия зрителей, как вспоминала Татьяна Доронина, народная артистка СССР, художественный руководитель МХТ им. М. Горького.

Лука же остался в русской литературе загадкой и тайной. Каратаев – поиск национального характера, предпринятый Толстым: слияние «барина» и «мужика» в едином религиозном сознании, – это итог, который всецело относится к прошлому. В Луке же схвачена перспектива будущего: Горький как будто предчувствовал, что идея этого образа вероятно актуализируется со временем. И в самом деле, притчеобразный характер его героя реализовался в мифе о советской действительности: во что веришь, то и есть, а ночлежка стала метафорой России. Реальный, конкретный образ оказался «человеком без свойств», если вспомнить роман Роберта Музиля (*Der Mann ohne Eigenschaften*, 1931): он как бы растворился в сознании множества других людей, определяя логику их мысли и их бытия. На основе «эффекта Луки» делались точные реконструкции крайне противоречивой личности самого Горького, словно он предсказал самого себя и свой творческий путь, часто отдающий «лукианством»: «Создание какой бы то ни было мечты, способной увлечь человека, <Горький> считал истинным признаком гениальности, а поддержание этой великой мечты – делом великого человеколюбия <...> Самому себе он не позволял быть вестником неудачи и несчастья. Если нельзя было смолчать, он предпочитал ложь и был искренне уверен, что поступает человеколюбиво <...> <Поставленная некогда еще Владиславом Ходасевичем> проблема “Горький – Лука”, существует. Веру в социализм, мечту о счастливом обществе, которая воплотилась для Горького в социальной доктрине Маркса и Ленина, он поддерживал изо всех сил, потому что в нее поверили миллионы, поддерживал в том числе и путем создания собственной публицистической мифологии в 20–30-е годы: о “наших достижениях”, о Соловках и “Беломорканале”, о благородной воспитательной миссии чекистов в лагерях, и при этом “лукавая” мысль его куда как далеко улетала от действительности <...> Лука! Чего тут скажешь? <...> Другая сторона “комплекса Луки” – действительно загадочная горьковская ненависть к истине, к факту отрицательному, хотя бы он существовал на самом деле, разделение правды на нужную и ненужную, полезную и вредную, совершенно необъяснимое его молчание в конце 20–30-х гг. об уродствах режима при колоссальной энергии, направленной на пропаганду существующих и несуществующих “наших достижений”» (Сухих С. И. *Заблуждение и прозрение Максима Горького*. Изд. 2-е, исправленное и дополненное. Нижний Новгород: ООО «Поволжье», 2007).

Из этой остроумной реконструкции, парадоксальной уже в своей постановке, так как основой ее становится не реальность, а созданный самим же Горьким художественный образ, исчезло еще одно направление его писательских усилий – склонность Горького к литературным манипуляциям. Именно Горький ввел в оборот два понятия, которыми в свое время широко пользовалось советское литературоведение; они и сейчас продолжают благополучно существовать в науке о литературе да и в общественном сознании, войдя в состав крылатых слов

и выражений. Он же дал им и определения как некоему внутреннему единству: «карамазовщина» и «каратаевщина».

В первом случае манипулятивная акция была достаточно проста и представляла собой очевидную подтасовку разных явлений. Достоевский был отождествлен с его героями: Федором Карамазовым, Свидригайловым, можно было бы вспомнить и князя Валковского, Ставрогина с их тягой к потаенному, темному разврату с «грязнотдой» и к неужеримой сексопатологии. Маркиз де Сад здесь с его философией сладострастия был бы вполне уместен. Но с Толстым дело обстояло сложнее. Платон Каратаев, наделенный чувством добра и правды, не давал решительно никаких оснований для таких толков. Попав в трудное положение, Горький поступил еще более просто: он принялся играть словами и понятиями, ничем не аргументируя свои рискованные параллели: «Достоевский же видел только эти черты, а желая изобразить нечто иное, показывал нам “Идиота” или Алешу Карамазова, превращая садизм – в мазохизм, карамазовщину – в каратаевщину. Платон Каратаев, как и Федор Карамазов, живые, по сей день живущие вокруг нас люди; но возможно ли существование народа, который делится на анархистов-сладострастников и на полумертвых фаталистов?»

Здесь все собрано в эмоциональную взрывную смесь, правда, лишённую смысла. Но рассуждения о «каратаевщине» и «карамазовщине» в манере Горького – не что иное, как логика все того же Луки: веришь в то, что говоришь, значит, так и есть, какой бы шальной ни была твоя фантазия. То же у Горького: карамазовщина – садизм, каратаевщина – мазохизм; первого рода герои – анархисты-сладострастники, второго – полумертвые фаталисты. В героях Достоевского, бесспорно, есть признаки садизма, в наблюдении Горького нет решительно ничего нового, оно давно было известно (еще современники называли Достоевского «русским маркизом де Садом»), а понятие «сладострастника» сам же Достоевский и ввел в оборот. Однако у него оно более значительное и широкое, чем вульгарное истолкование, к которому прибегает Горький. Но почему Каратаев мазохист и в добавление ко всему прочему полумертвый фаталист? – остается загадкой: образ-то живой, зримый, конкретный, как всегда у Толстого. Потому что Горькому так кажется и для него этого вполне достаточно? Но у русских людей есть правило: если кажется, то перекрестись, чтобы отогнать лукавого. Горький настолько уверен в себе (эта черта, видимо, не случайно была отмечена в нем Толстым), что в истолковании гениев забывает «перекреститься»: ему пришлось бы делать это слишком часто; то, что случилось в отношении Толстого и Достоевского, произойдет у него и с Чеховым, и здесь тоже возникнет немало откровенно субъективных суждений.

Своеобразие открытий Достоевского в исследовании души человека состояло в другом. Он был единственный, кому удалось (притом на уровне гения) реализовать идею Бальзака, высказанную в знаменитой «Шагреновой коже» таинственным стариком, владельцем рокового талисмана: «Боль, может быть, есть не что иное, как предельное наслаждение. Кто мог бы определить границу, где сладострастие становится болью и где боль остается еще сладострастием?» Достоевский не просто указал на эту границу, он стер ее, разрушил незыблемую традицию разграничения персонажей по социальным и нравственным признакам, узаконенную литературной теорией и аналитической практикой. Он не просто обобщал действительность, как принято обычно говорить, а моделировал ее по-своему, развертывая неведомые прежде ме-

тафизические глубины и крайнюю противоречивость психологических состояний человека, где «бездны» добра и зла потому были безднами, что свободно перетекали одна в другую, – своего рода сообщающиеся кровеносные сосуды, и разделить их значило бы уничтожить само явление – феномен «героя Достоевского», как, впрочем, и другой великий его парадокс, состоявший в том, что все его лица: амбивалентны: автор обратил внимание читателя на зыбкость нравственных границ (черта современного человека – одна из причин исключительной популярности произведений Достоевского как на Западе, так и на Востоке, в Японии, например) где сладострастие становится болью, а боль остается сладострастием. Причем боль у героев Достоевского в состоянии вызывать величайшее наслаждение не просто физическое, а духовное, нравственное. Второй великий парадокс, открытый им, состоял в том, что положительные и отрицательные, униженные и унижающие, оскорбленные и оскорбляющие – словом, жертвы и их палачи, все они скроены им по одной колодке, по одной схеме, где боль и наслаждение, притом не в физическом, а именно в нравственном, духовном состоянии: радость через мучение; любовь, скорее похожая на мщение, любовь как припадок, как петля; наслаждение собственной низостью; предел позора в сознании своего ничтожества, точно отмщение кому-то, вызывающее величайшее наслаждение – несоединимое каким-то поразительным образом вполне органично соединяется у него в одном чувстве, в одном переживании!

Принципы изображения духовного мира человека, найденные и разработанные Достоевским в его героях – «сладострастниках» и «парадоксалистах» одновременно, как их определял сам Достоевский, – не имели ничего общего с карамазовщиной и садизмом (сладострастием) в истолковании Горького. Это всего лишь недоразумение (сознательное или невольное – другой вопрос), как еще более странные каратаевщина и мазохизм по отношению к художественной технике и идеям Толстого. Горький мистифицировал читателей, заводил их в тупик, оперируя понятиями, не соответствующими тому, о чем шла речь.

По всей вероятности, история с Каратаевым, точнее сказать, с понятием «каратаевщина», введенным Горьким, была вызвана его стремлением понять русский национальный характер в его многогранности. Мера таланта и степень мастерства не давали достаточно оснований для этого, он сам хорошо это понимал. Однако художественная практика разработки концепции нового героя вольно или невольно привела его к соотношению своих персонажей пьесы «На дне» к характерологическим «точкам отсчета», созданным Толстым и Достоевским. Стратегия поиска выявила логику исторического просчета в определении пролетарским писателем дальнейшей траектории развития русского национального характера. Прямым наследником лукианской «морали» на стыке с безнравственностью можно назвать, например, шолоховского героя – Якова Лукича Островнова («Поднятая целина»).

Тем не менее свою «точку отсчета» в образе Луки Горький создал. И это обстоятельство во многом определяет актуальный интерес к его пьесе.