

Galina Zajcewa

Поэтика подтекста в драматургии М. Горького : пьеса "Дачники"

Acta Polono-Ruthenica 6, 101-114

2001

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Galina Zajcewa
(Rosja, Niżnij Nowgorod)

Поэтика подтекста в драматургии М. Горького: пьеса *Дачники*

Подтекст – „скрытый смысл” высказывания, вытекающий из соотношения словесных значений с контекстом¹, „второй диалог”, „подводное течение” – является сложнейшим элементом поэтики художественного творчества.

Впервые представление о подтексте сложилось в конце XIX – начале XX века – в период, с которым, заметим, совпало начало творческого пути М. Горького. Как известно, в России, применительно к театру, актерам, это явление впервые было осмыслено К. С. Станиславским, руководителем Московского Художественного театра; в европейской литературе – раскрыто бельгийским писателем М. Метерлинком.

Механизм возникновения подтекста опирается на закономерности художественной речи, а также на активное участие ассоциативно мыслящего воспринимающего текст субъекта.

В рубежные годы XIX и XX веков, характеризовавшиеся большими сдвигами не только в общественной, социальной сфере, но и в психологии, и эстетике, подтекст в литературе зазвучал особенно сгущенно. Это время было отмечено появлением „новой драмы”, с ее отказом от внешнего центростремительного действия, многосюжетностью, монтажностью, установкой не только на прямые, но и скрытые формы высказывания. В истории русской драматургии „подтекст” традиционно связывается с пьесами А. П. Чехова.

Наблюдения за подтекстовой поэтикой драм М. Горького не системны и редки². Между тем этот аспект исследований наследия писателя важен не только как путь постижения потенциальных

¹ В. Г. Хализев, *Подтекст*, [в:] *Краткая литературная энциклопедия*, Москва 1968, т. 5, с. 830.

² Интерес представляет обстоятельная литературоведческая кандидатская диссертация Н. М. Комлик, *Подтекст в драматургии А. М. Горького 10-х годов (на материале драм „Фальшивая монета” и „Старик”)*, Томск 1985.

семантических глубин его текстов, но и как путь осмысления художественного своеобразия его творчества в целом. Последнее особенно актуально сегодня, когда в стремлении „оживить” хрестоматийного Горького, открыть „нового Горького” пишущие о нем, как правило, целиком погружаются в политические, идеологические вопросы, связанные с личностью, отдельными эпизодами биографии писателя, и „забывают” о нем как о художнике.

Стремление к использованию в тексте не только прямого, но и дополнительного, скрытого смысла высказывания у Горького в отмеченные рубежные годы сформировалось, надо думать, не без воздействия общего уровня развития литературы его эпохи, и реалистической, и модернистской, поскольку, как заметил во вступительной статье к I тому *Истории русской литературы XX века* (1914 г.) известный библиограф и исследователь С. А. Венгеров, „писатели одного хронологического поколения всегда теснейшим образом между собою связаны, хотя не всегда это сознают и ожесточенно между собою враждуют. Но ведь вражда часто есть самое яркое доказательство того, что люди интересуются одним и тем же, но только подходят к предмету своих стремлений с разных сторон...”³

Ранний Горький (в котором даже его недруги сразу почувствовали „человека выдающегося дарования”⁴), поразительно много читая, следил за всеми новейшими литературными течениями времени. Начатая в последние годы публикация томов эпистолярного наследия *Полного собрания сочинений* писателя позволяет ныне привести новые факты в подтверждение этого положения. Так, можно сказать, что в самом начале пути расширению эстетических горизонтов Горького способствовали в частности, поэт и переводчик Б. В. Бер (1871–1921), с которым Горький познакомился в 1890 году у нижегородского адвоката Н. А. Ланина. Их связывал общий интерес к новой русской и французской литературе.

В письмах к Беру 1893–1895 годов Горький, вынашивая материал к статье *Поль Верлен и декаденты* (1896), засыпает Бера показательными для нашей темы признаниями и вопросами. В январе 1895 года он признается, что принимает культуру только тогда, если она „вполне закончена”, если „блестит повсюду”, и отрицает, если чувствует в ней „несовершенство деталей, диссонанс”... В сентябре 1895 года, из Самары,

³ Цит. по ст. В. А. Келдыша „О серебряном веке” *русской литературы и его изучения*, [в:] *Освобождение от догм. История русской литературы: состояние и пути изучения*, Москва, Наследие 1997, т. 2, с. 6.

⁴ Д. В. Философов, *Завтрашнее меццанство*, [в:] *Максим Горький: pro et contra*, Санкт-Петербург 1997, с. 688.

спрашивает Бера: „Читали Вы *Триумф смерти* Аннунцио?“, и тем самым речь ведет о первом переводе (1894 г.) романа итальянского писателя Д'Аннунцио, в творчестве которого (как известно) проявлялись черты декаданса, любования формой, интерес к герою-сверхчеловеку в духе Ф. Ницше, а в конструкции произведений (романов и драм) демонстрировалась ослабленность фабулы, распадение на отдельные эпизоды. В упомянутом выше письме Горький спрашивал также: „Не знаете ли чего-нибудь о новой литературной школе во Франции – школе какого-то Элло? Не имеете ли под руками источников по истории новейшей литературы Франции? [...] Где у Вас переводы Метерлинка?“⁵

Художественное сознание раннего Горького формировалось на широкой основе традиций и новаций отечественной и мировой культуры. Не случайно поэтому И. А. Бунин, как известно, по-разному и сложно относившийся к Горькому, в прощальные с писателем дни июня 1936 года, возражая скептикам, нашел необходимым заявить: писал он „с необыкновенной литературной опытностью, с которой и начал писать“.⁶

Обращение к теме подтекста следует оговорить констатацией факта, что теория этого вопроса является недостаточно разработанной.

К настоящему времени выделяются две основные тенденции в истолковании подтекста. Первая, наиболее распространенная и исторически сложившаяся, связывает подтекст с поэтикой намеков и недоговоренностей. Такое понимание этого явления связано с драматургией И. С. Тургенева, М. Метерлинка, Г. Ибсена, А. П. Чехова. Механизм возникновения подтекста в этой его разновидности связан с наличием в тексте оборванных реплик, „говорящих“ деталей, образов-символов, лирических диалогов... Обоснованием „подтекста умолчаний“ явились работы В. В. Виноградова о диалогической речи.

В последние десятилетия наметилась еще одна линия в толковании подтекста. Она связывает его со структурной организацией произведения. В этом случае учитывается, что внутренняя связь композиционных элементов (диалогов, реплик, ремарок, сцен) рождает, в соотношении с контекстом произведения, цепь сопоставлений, „сцеплений“, ассоциаций, которые способствуют возникновению не высказанного прямо дополнительного, скрытого смысла текста. Для драматургии рубежа XIX–XX веков (когда под воздействием эпоса и лирики действие пьесы приобрело

⁵ М. Горький, *Полное собрание сочинений. Письма*, т. 1, Москва Наука 1997, с. 73–74, 98–99.

⁶ И. А. Бунин, *Горький, [в:] Публицистика. 1918–1953 годы*, Москва, ИМЛИ РАН, Наследие 2000, с. 415.

фрагментарный характер, и она стала эпизодной) такого рода „композиционный”, „ассоциативный” подтекст стал особенно значим.

Закономерности развития драмы и подтекста рубежа веков имеют непосредственное отношение к драматургии М. Горького. В его пьесах подтекст живет, на наш взгляд, в разных модификациях, хотя, может быть, в большей степени как ассоциативно-композиционный.

Сказанное может быть прослежено в пьесе М. Горького *Дачники*. Наш интерес к поэтике этой пьесы был, помимо прочего, стимулирован ознакомлением с критическими отзывами на нее двух авторитетных представителей литературы и искусства России начала XX века – В. И. Немировича-Данченко и Д. В. Filosofova.

Немирович-Данченко сдал пьесу Горького для Московского Художественного театра и следил за процессом работы над ней. Его отрицательный отзыв-письмо (болезненно пережитый Горьким) был написан сразу же после авторской читки этой пьесы в апреле 1904 г. артистам МХТ. Но, оказывается, как убедительно доказал В.В. Новиков⁷, этот отзыв был реакцией на первую редакцию пьесы, которая в последующие месяцы 1904 г. (с целью устранения того, что не устраивало самого автора и, несомненно, с учетом критики Немировича-Данченко) перерабатывалась и обрела окончательный вид лишь после ряда дополнительных редакций. Горький приступил к написанию *Дачников* в 1902 году, в Арзамасе, сразу же после завершения *На дне*, но работа над пьесой, по разным причинам, затянулась на несколько лет и была закончена лишь в ноябре 1904 года, при подготовке текста к изданию в „Знании”. Интересно, что, создавая окончательный вариант пьесы, автор (по наблюдениям В.В. Новикова) не только видоизменил ее основной конфликт, отказавшись от акцента на осуждении нравственной нечистоплотности „отвергаемых” им героев (прежде всего адвоката Басова), не только преодолевал принцип плоскостного изображения, но и освобождал пьесу от публицистического налета, от „сигналов”, тесно привязывавших ее к тогдашней текущей общественной и литературной жизни (напоминание о героинях очень популярного в те годы Ибсена, прямая цитация Н. Бердяева, отсылки к Шопенгауэру, Ницше и др.), чем, на наш взгляд, повышал ее надвременное звучание.

Статья Д. Filosofova *Завтрашнее мещанство* (1904 г.) явилась незамедлительным откликом на первую постановку пьесы *Дачники*, состоявшуюся 10 ноября 1904 года в театре В.Ф. Комиссаржевской и сопровождавшуюся уходом из зала представителей „Мира искусства”. Она

⁷ См.: В. В. Новиков, *Творческая лаборатория Горького-драматурга*, Москва, Сов. писатель 1976, с. 19–124.

была реакцией критика, стремившегося с вниманием постигнуть сам феномен писателя М. Горького, но критика – защитника иных, по сравнению с автором, исходных идейных позиций. Некоторые суждения статьи (в соотношении с текстом пьесы) воспринимаются как парадоксальные: Горький упрекается в ... мещанстве, отходе от прежних идей активного вмешательства в жизнь и возвращении к „теории малых дел“. Но главное для нас – пьесу *Дачники* в этой статье Д. Философов безоговорочно поставил вне литературы, отказав ей в каких-либо художественных достоинствах...

В творческой истории Горького-драматурга *Дачники* стали третьим драматургическим произведением писателя после *Мецан* и *На дне*. Эта пьеса вобрала в себя многое из опыта автора, опробованного в двух предшествующих произведениях: в ней важен „мотив ухода“ (Нил, Поля – в *Мецанах*), мотив „человека со стороны“ (Лука – в *На дне*); в смысловом поле пьесы заняла свое место идея „правды и лжи“ (центральная в *На дне*) и тема отцов и детей (стержневая в *Мецанах*). В третьей пьесе автора, наряду с этим, был художественно реализован новый мотив – „дачничества“, который возник в эстетическом сознании писателя еще в конце 90-х годов. В те годы, по воспоминаниям Е. П. Пешковой и А. Д. Гриневицкой, Горький на даче в Горбатовке, недалеко от Нижнего, убирая хлам за прошлогодними съемщиками дачи, ассоциировал понятие „дачника“ с образом-символом „самого бесполезного и даже вредного человека на земле“: „приедет на дачу, нахламит и уедет“.⁸

В жанровом отношении (с точки зрения семантической) *Дачники* Горького воспринимаются как социально-философская, идеологическая драма. Основная проблематика ее связана с глобальным вопросом – назначения человека, смысла его жизни. Вопрос этот вечно будет волновать и тревожить людей, особенно в эпохи переходные, кризисные; именно такая – канун 1905 года – воссоздается в пьесе Горького *Дачники*. В годы, когда она писалась, Горький пытался самоопределиться в этой проблеме, критически осмысливая разные модели человеческого пути и поведения своих современников, опираясь при этом на жизненный опыт и прочитанные в эти годы книги.

Так, 24 июня 1902 года, когда началась работа над пьесой, Горький писал К.П. Пятницкому о том впечатлении, которое произвела на него и арзамасского священника Ф. И. Владимирского книга Дж. Мадзини *Об обязанностях человека* (пер. Л. П. Никифорова, Москва 1902): „Сидел он,

⁸ См. об этом: М. Горький, *Полное собрание сочинений. Художественные произведения в 25-ти томах*, Москва, Наука, т. 7, с. 630. Ссылки на текст пьесы даются по этому изданию и тому с указанием страницы в тексте.

поп у меня сегодня, читали мы с ним книжку Мадзини, восторгался поп и говорил мне, подмигивая: «А? Человек-то? Что есть лучше человека?» Ничего нет, государь мой! Так и знайте – ничего нет! И другим поведайте – нет ничего, что было бы лучше человека в мире сем!»⁹

Позднее, 30 апреля 1903 г. Горький в письме к З. Г. Крашенинниковой предлагал сделать перевод поэмы мадьярского писателя Эмерика Мадача *Человеческая трагедия*, написанной в 1859–1860-х годах, о которой он давно знал по статье в „Русском Вестнике“. Речь шла о книге, в которой в „фантастической и аллегорической форме автор воплотил основные моменты социальной и духовной истории человечества” и решал вопрос о смысле человеческого бытия. Жизнь человека утверждалась как борьба за благородные идеалы¹⁰.

При интерпретации пьесы важно также учитывать, что в годы работы над *Дачниками* (в 1903 году) горьковская концепция человека была выражена писателем в известной романтической поэме – *Человек*, в которой выражена оптимистическая мысль о его высоком назначении

Пьеса Горького *Дачники* состоит из 4-х актов. Имеет подзаголовок: Сцены. Насчитывает 26 действующих лиц. В ней несколько семейных пар: Басов – Варвара Михайловна, Суслов – Юлия Филипповна, Дудаков – Ольга Алексеевна. С ними вместе на дачах – их родственники (Калерия – сестра Басова, Влас – брат Варвары Михайловны) и их знакомые – Замыслов, Рюмин, Марья Львовна с дочерью Соней и ее другом-студентом Зиминим. Особое знаковое место занимают второстепенные персонажи – дачные сторожа, нищие, женщина, ищущая потерявшегося мальчика, любители драматического искусства. Два героя введены в дачный мирок „со стороны” – писатель Шалимов и дядя Сусллова, богач, в недавнем прошлом промышленник, ныне не удел – Двоеточие.

Четыре акта пьесы представлены четырьмя „сценами”, „ограниченными” своим (но в целом в пьесе движущимся) временем и более устойчивым пространством, не случайно, думается, трижды привязанным к дому Басовых: на даче Басова (1 акт), на поляне у дачи Басовых в день любительского спектакля (2 акт), на поляне в лесу, на пикнике (3 акт) и, наконец, снова на поляне у дачи Басовых (4 акт).

Конфликт в пьесе идеологический. В ходе его развития с нарастающей степенью драматизма выявляется размежевание в группе дачников-интеллигентов, определяемое расхождением во взглядах на проблему: как человеку-личности жить, в чем видеть смысл своего существования.

⁹ М. Горький, *Полное собрание сочинений. Письма*, т. 3, с. 80.

¹⁰ Там же, с. 172, 398.

В пьесе есть „человек с идеалом” – герой протагонист, носитель высшей идейно-нравственной „планки” в пьесе – врач Марья Львовна. Эта героиня не часто и не надолго появляется в „сценах”, ее внутренний облик (человека убежденного, морально безупречного, прямолинейного, даже жестковатого) воссоздается, скорее, зеркальным способом – через раздраженные реплики „дачников” в адрес ее идейных позиций и реплик с намеками на какую-то большую деятельность, которой занята героиня за пределами дачной сферы. Марья Львовна дается в пьесе в сопровождении мировоззренческих „спутников”, каковыми являются прежде всего ее дочь Соня и друг Сони студент Зимин. Идейным фокусом пьесы (и квинтэссенцией взглядов этой героини) стал ее монолог в четвертом акте – с призывом к интеллигенции, вышедшей из народа, вернуть свой долг тем, кто, жертвуя многим, обеспечил им путь к образованию и культуре.

Но композиционным центром пьесы автор сделал личность становящуюся, духовно движущуюся, созревающую до бунта против „дачников” и разрыва с ними, – жену адвоката Басова, Варвару Михайловну. Эта героиня окружена в пьесе своими „спутниками”, которые, как и сама Варвара Михайловна, хотя и с разной степенью приближения, повернуты в сторону идеологии „человека с идеалом”: Влас, Дудакин, Двоеточие, Калерия.

По принципу идейной антитезы в сценическом хронотопе пьесы действуют те самые „дачники”, в сторону которых направлены гневные слова Варвары Михайловны: „Интеллигенция – это не мы! Мы что-то другое... Мы – дачники в нашей стране... Какие-то приезжие люди. Мы суетимся, ищем в жизни уютных мест... Мы ничего не делаем и отвратительно много говорим [...] Мы выкидываем из наших душ дрянное и тяжелое под ноги ближним [...] Кто дал нам злое право отравлять людей тяжелым видом наших личных язв? (с. 276, 277).

Зло „дачничества” представлено в пьесе разными типами его индивидуального проявления. Адвокат Басов – „позитивист”, с несчастливым для него словом „факт”, от акта к акту не меняясь, он предстает как сторонник покоя, компромиссов, „эволюции” (с. 230, 264), к тому же явно тяготеет к пустословию и сплетням. Это мещанин, которого волнует только свое личное благополучие и спокойствие, ради чего он готов пойти и на компромиссы с совестью („не очень щепетилен в делах” – с. 223).

Его помощник Замыслов – гедонист, для него жизнь – источник наслаждений: „жизнь – искусство находить во всем красоту и радость, даже искусство есть и пить...” (с. 200).

Инженер Суслов – одержимый обыватель. Оправдание себя и себе подобных ищет в том, что много голодали и волновались в юности. „Мы хотим поесть и отдохнуть в зрелом возрасте – вот наша психология” (с.

283). „Мне нравится быть обывателем, – заявляет он, – я буду жить, как я хочу! И, наконец, наплевать мне на ваши рассказы, призывы... идеи!” (с. 283).

Философствующий Рюмин – защитник „идеи лжи” и жизненного обмана: раз человек не может победить зло, „так и не отнимайте же у него права не видеть того, что убивает душу!”, дайте ему право на обман и вымысел (с. 202, 203). Рюмин – отступник от высокой идеи – „быть нужными для жизни людьми” (с. 247), – которой был увлечен ранее.

Писатель Шалимов – восемь лет тому назад восхитил Варвару Михайловну как человек, знающий, „что делать”, как страстный критик общественных язв. В момент действия в пьесе – это ренегат, писатель, который „потерял” (с. 216) читателя, подыгрывает декадентским настроениям и осторожненько осуждает демократию как „зверя” (с. 232), с примитивной потребностью в „сытости” и мечтой „носить сапоги со скрипом” (с. 273).

Авторское отношение к „дачникам” – персонажам индивидуалистического миропонимания – выражается в пьесе посредством развернутого в тексте образа „жизни-игры”, как „несерьезной”, „ненастоящей”, противоречащей призванию и долгу Человека.

Мотив „жизни-игры” является в пьесе сквозным, он пронизывает все пространство драмы, начиная с I акта. Как авторская оценка он возникает и существует подтекстово, строясь на механизме повтора – семантической близости различных единиц текста – реплик, ремарок, сцен. В результате ассоциаций по сходству рождается образ существования, одетого в чужую, не достойную высокого понимания Человека, одежду. Такой одеждой для „дачников” выступают чужие слова и „несерьезные” поступки.

Так, в самой первой сцене I акта Басов, не довольный уютной дачей (не случайно по отношению к высказанной выше мысли), советует Варваре Михайловне „прикрыть чем-нибудь эти голые стены” (с. 186), предлагая ей создать, по сути, декорацию для последующих картин их текущей „игровой” жизни.

Тут же атмосферу театра или цирка побуждает представить читателю (или зрителю) брат Варвары Михайловны Влас, который, из протекста против пошлого окружения, нередко надевает на себя маску балагура-шута. Типичные для него „авторские ремарки” – „дурачливо”, „поучительно-дурачливо”, „комически” (с. 188, 191, 193 и др.).

Суслов (он с трудом допускает „существование человека, который смеет быть самим собой” (с. 189), и сам вплоть до 4-го акта маскирует свою мещанскую установку) в самых первых сценах пьесы высказывает несправедливое подозрение в том, что Варвара Михайловна играет роль

прямого человека – трудную роль...”, „чтобы играть ее только недурно, нужно иметь много характера. смелости, ума...” (с. 189).

Калерия, бросая в 1 акте реплику о поклоннике Басовой Рюмине, характеризует его любовь как „бессильную”, которая „вся – в красивых словах” (с. 194).

Подводное течение мысли об аналогии между жизнью „дачников” и игрой достигает своего кульминационного момента в начале 2-го акта: разъяснение ночного сторожа Пустобайки своему приятелю, что такое спектакль (к постановке „спектакля в спектакле” идет подготовка в течение всего 2-го акта), в контексте пьесы в целом воспринимается как закодированная (оценочная) информация о типе поведения „дачников” в их повседневной реальности. „Очень просто, – ответил Пустобайка Кропилкину, – нарядятся не в свою одежду и говорят ... разные слова, кому какое приятно... Кричат, суетятся, будто что-то делают... будто сердятся... Ну, обманывают друг дружку. Один представляется – я, дескать, честный, другой – а я умный... или там – я-де несчастный... Кому что кажется подходящим... он то и представляет...” (с. 211).

В дальнейшем движении пьесы во 2-м акте сквозной мотив „жизни-игры” получает подпитку в предложении Басова его другу Шалимову стать „павлином”, войти в роль соблазнителя своей жены, „распустить хвост на все перья” (с. 217).

Мысль о наличии игрового начала в жизни „дачников” далее не раз поддерживается в 4-м акте осуждающими репликами Варвары Михайловны, которая характеризует людей своего круга носителями чужих истин: „Чтобы скрыть друг от друга духовную нищету, – мы одеваемся в красивые фразы, в дешевые лохмотья книжной мудрости...” (с. 276).

Мысль о „маскарадности”, „несерьезности” жизни интеллигентов-„дачников” обогащается в пьесе дополнительными токами смыслов, возникающих в результате сцеплений отмеченных выше диалогов, реплик, ремарок с тремя сценами – эпизодами (в 3- и 4-м актах), сходными витающей в них, но не реализованной трагической идеей смерти, расчетов с жизнью. Так, предложение Юлии Филипповны, сделанное ею с холодным отчаянием мужу-Суслову поочередно застрелиться, остается страшной шуткой. В конце пьесы капитулировавшая Юлия Филипповна „спокойно и как-то зловеще” предложила: „Ну, Петр Иванович... Идем... продолжать нашу жизнь...” (с. 204). Далее, шум, поднятый в 3-м акте, на пикнике, из-за предположения, что кто-то утонул, обернулся историей с утоплением шляпы гостя – Двоеточия. Наконец, покушение на свою жизнь со стороны Рюмина в 4-м акте совершается настолько нелепо, что

напоминает пародии с клюквенным соком и вызывает законное чувство стыда со стороны покупавшегося.

Подтекстово развиваемый в пьесе мотив „жизни-игры” автор делает в конце пьесы еще более убедительным, доверив молодому „забияке” Власу определить амплуа – тип роли, используемой „дачниками” в жизненной игре: „...Я знаю, – заявил он, – вы – ряженые! Пока я жив, я буду всегда срывать с вас лохмотья, которыми вы прикрываете вашу ложь... вашу пошлость... нищету ваших чувств и разврат мысли!” (с. 202).

Сценическая метафора „жизни-игры”, реализованная в *Дачниках*, вполне отвечает определению понятия игры, предложенному в одном из последних книг по теории литературы: „Игра – это деятельность, свободная от утилитарно-практических целей и притом непродуктивная, не имеющая результатов, содержащая цель в себе самой.”¹¹

Авторскую точку зрения Горький привносит в пьесу и с помощью так называемых „говорящих деталей”, намеков. В роли такой необычной „детали” в *Дачниках* выступает сочиненное Горьким для сестры Басова Карелии стихотворение в прозе под названием *Эдельвейс*. Принято рассматривать его как средство психологической характеристики Карелии, ее декадентского мироощущения. В таком ракурсе стихотворение интерпретировалось советскими литературоведами, которые (в отличие от работ последнего времени) рассматривали литературу начала XX века лишь в плане борьбы между реализмом и модернизмом, а не с точки зрения их одновременного взаимодействия.

Так, один из исследователей с недоумением восприняв известный факт самостоятельного чтения *Эдельвейса*, с музыкальным сопровождением, после первых постановок пьесы, в качестве стихотворения самого М. Горького, был уверен, что это стихотворение совершенно расходится с горьковской концепцией человека, что М. Горький в этом стихотворении „воспроизвел чуждую ему эстетику, воспроизвел мироощущение, прямо противоположное его собственному взгляду на мир и человека.”¹²

Но, поскольку в своей романтической поэме о Человеке (на которую опирается исследователь) Горький, воссоздав трагический образ гордого человека, воспел не плоскую, а многогранную, полифоническую фигуру, его Человек, поднимаясь „все выше”, вбирает в себя также те этапы и мотивы пути, связанные с состояниями страданий и усталости человека, которые „в многозвучной угрюмой музыке жизни земной”

¹¹ В. Е. Хализов, *Теория литературы*, Москва, Высшая школа 1999, с. 63.

¹² См.: Б. А. Бялик, *М. Горький – драматург*, Москва, Сов. писатель 1977, с. 167.

характеризуют также жизнь „властелина равнин” и в стихотворении Карелии...

Стихотворение *Эдельвейс* в контексте развиваемого в пьесе мотива „жизни-игры” объективно, подтекстово побуждало читателя и зрителя взглянуть на страдающего человека земли как на объект возможного приложения энергии, сердца и ума просвещенного интеллигента. Импульс такого прочтения содержат в себе строки о непритязательном, грустном цветке эдельвейс, который растет у подножия льдов, „как будто затем, чтоб кому-то сказать о несчастьях земли и о муках усталых людей...” (с. 208). „Мудрое молчание горных высот” звучит здесь упреком по адресу утопающих в красивых словах „дачников”.

Предложенное истолкование стихотворения, с учетом дополнительного исходящего от него смысла, поддерживается авторской ремаркой, которая завершает чтение: „Пауза. Все, задумавшись, молчат” (с. 208). Показательно также, что положительный отклик на это стихотворение последовал не только от поклонников драматического искусства (Замыслов, Юлия Филипповна), но и от близкого автору героя – Власа. Впервые за все действие первого акта он повел себя без шутовства, а „skonфуженно смеясь”, похвалил стихотворение: „И мне нравится, право [...] Нравится! Хорошо!...” (с. 208).

Образ Карелии в пьесе, на наш взгляд, нельзя воспринимать однобоко, как образ вечно стонущей декадентки. Да, она близка Шалимову боязливым отношением к демократии и склонна жаловаться на жизнь чаще, чем это хотелось бы Власу и Варваре Михайловне, но она талантлива, умна, наблюдательна (ее восприятие внутренней дисгармонии человека в ассоциации с внешним уродством – любопытно), она резко осуждает пошлость своего брата и по-доброму советует Басовой бросить его и „уйти”. Наконец, ей столь же тесно среди „дачников”, как и Варваре Михайловне. Ее можно назвать своеобразным двойником этой героини. Запоминается в связи с этим ее растерянный, сопровождаемый рыданием возглас в конце пьесы: „А я! А мне – куда же?” Ее „уход”, подобный уходу Варвары Михайловны, должно быть, – впереди.

Ассоциативные, подтекстовые токи пьесы не только проявляют авторскую позицию, но и углубляют психологическую характеристику персонажа. Это прежде всего прослеживается в связи с образом центральной героини – Варвары Михайловны Басовой.

Автор добивается раскрытия внутреннего мира героини разными средствами, в том числе и подтекстовым. Так, в самом начале пьесы мысль об отчужденности в отношениях Варвары Михайловны и Басова привносится за счет пространственного решения темы, развернутого в

ремарке: кабинет Басова и комната Варвары Михайловны – разделены коридором, вход в который „завешен темной портьерой” (с. 145).

Символична сцена первого появления героини. Она выходит из темноты, зажигает спичку и спрашивает Басова, не он ли взял из комнаты свечу. Напомним, что „в христианстве свет означает не только божественность и святость, но и знаменует собой духовное возрождение. Обращение к свету – это обретение пути в результате воскресения и преобразования духа”.¹³ В связи с этим воспринимается как не случайное, что героине, которая не прижилась в среде „дачников”, Горький дал имя – Варвара: Варвар – мужской вариант имени – по-гречески означает „чужеземец...”.

В контексте сюжетного действия пьесы знаменательна, полна „подводного” смысла реплика Басова: „Да, заговорила Валаамова...”, – которая сопровождается авторской ремаркой: „Не кончив слова, испуганно закрывает себе рот рукой” (с. 277). Реплика прозвучала в ответ на страстный, гневный монолог Варвары Михайловны: „Довольно жалоб, имейте мужество молчать [...]. Кто дал нам злое право отравлять людей тяжелым видом наших личных язв?” (с. 277). Думается, что Басов, пожелавший заклеить Варвару Михайловну „Валаамовой ослицей”, не договорив фразу до конца, испугался не без оснований. Подтекст в этой сцене контрастен по отношению к реакции персонажей, присутствовавших при выходке Басова. Все восприняли сопоставление Варвары Михайловны с Валаамовой ослицей как оскорбление героини, увидев в этом лишь уподобление ее животному. Между тем Басов замолчал на полуфразе, надо думать, не зря, спохватившись, что своим уподоблением не унизит, а наоборот приподнимает героиню, так как в библейской истории с ослицей волхва Валаама, „способного возвышаться до понимания истинного Бога и до уразумения голоса Его”, ослица «заговорила» потому, что получила способность к речи как дарованную Божьей волей, поскольку своим поведением помогала посланнику Неба удержать Валаама от послушания, от поездки к маовитянам и тем самым от нравственного падения: царь маовитян обещал ему богатые дары за содействие в победе над народом Израиля, совершавшего свой путь под божеским благословением...¹⁴

¹³ См. об этом: В. А. Ханов, *Религиозно-философские истоки творчества М. Горького*, Нижний Новгород 2000, с. 103.

¹⁴ *Толковая библия, или комментарий на все книги св. писания Ветхого и Нового Завета*, т. 1, Числа Гл. 22, Петербург 1904–1907, с. 559–562.

Сравнение Варвары Михайловны с библейским образом содержало в себе потенциальную возможность возвышения героини и побуждало воспринять ее речь и поведение как прозрение.

Варвара Михайловна Басова и ее брат Влас уходят от мещан-„дачников” с капиталистом Двоеточием, симпатичным стариком, решившим вложить свои деньги в строительство мужских и женских гимназий. Д. Философов в упомянутой выше статье *Завтрашнее мещанство* увидел в необычной фамилии персонажа лишь след остроумничанья автора. Но, заметим, бьющая в глаза необычность фамилии героя подчеркнуто подана в тексте самим автором. Юлия Филипповна Суслова в I-м акте, удивляясь и привлекая внимание окружающих, восклицает: „Вы представьте: фамилия дяди мужа – Двоеточие!” А Замыслов, „дважды тыча пальцем в воздух” (напоминая этим смысл грамматического знака, за которым следует раскрытие содержания, пояснение), произносит загадочно звучащие слова: „Понимаете? Двоеточие!” (с. 200). Скрытый смысл этой фамилии расшифровывается как иносказательное слово о возможных вариантах путей для героев, порвавших с психологией „дачников”, путей, которые могут выходить за рамки регламента „малых дел” (что в начале века было особенно важно для мировосприятия Горького!) и – главное – могут определяться каждый раз большими потребностями своего времени, в условиях которых предстоит, надеемся, жить этой пьесе.

В общую смысловую палитру пьесы с помощью подтекста вносится также трагическая струя, которую нельзя недооценивать в *Дачниках*. Выявлению этого пласта подтекста помогает восприятие подводного течения пьесы в контексте творчества и мировосприятия писателя в целом. Речь идет об ассоциациях, возникающих в пьесе при восприятии настойчиво повторяющихся, внушающих беспокойство, заставляющих думать, ремарках о свисте и трещотках недремлющих, как бы держащих дачников „под контролем” сторожей. Эти ремарки воспринимаются в сцеплении с персонажами „второго плана”, которые густо „населяют” пьесу во 2-м акте, а также в сцеплении с неоднократными появлениями крупнопланово фигуры Пустобайки. Смысл всех этих сопоставлений и сцеплений, с одной стороны, – тревожное напоминание о народе, о людях, которые забыты сосредоточенными на себе интеллигентами – индивидуалистами, но, с другой стороны, напоминание о людях, которые имеют свой, настороженный взгляд на господ и преисполнены к ним опасным недоверием.

Пьеса *Дачники* несет в себе предупреждение всем, вышедшим на дорогу общественного служения, – о нелегком пути преодоления отчуждения от народа.

Внимание к подтексту в пьесах Горького позволяет, с одной стороны, в ряде случаев уточнить идейно-философский пафос его произведений, с другой стороны, – уловить в текстах Горького то, что поднимает их значение над рамками данного состояния общества и выявить „спрятанные” в глубинах его текстов важные надвременные мотивы.