

ОНТОЛОГИЧЕСКОЕ ЗНАЧЕНИЕ ПОРОГА В ПЬЕСЕ М.ГОРЬКОГО «НА ДНЕ»

© 2008 О.В.Журчева

Самарский государственный педагогический университет

Представленная статья посвящена малоисследованной проблеме: формам проявления авторского сознания в драме через драматургический хронотоп. В пьесе М.Горького «На дне» осмысление художественного времени и пространства происходит на разных уровнях структуры литературного и театрального текста: от исторически-географических представлений и образов до словесной и фонетической пространственно-временной семантики. Исследование хронотопической образности в драматургическом тексте создает определенное онтологическое поле, основной парадигмой которого оказывается непреодолимая ситуация порога.

Драматургия М.Горького определенным образом вписывалась в контекст европейской «новой драмы». Ежедневная безрадостная жизнь обывателя «перед камином» или «за обеденным столом» постоянно ставила героя в так называемую пограничную ситуацию, в переживание героями своей экзистенции. Для Чехова порогом оказывалось потрясение, испытываемое человеком от осознания своей экзистенции в рамках энтропии времени, и тогда в полной мере оправдывался смысл, заложенный Метерлинком в словах «трагизм повседневной жизни», и нет события, которое бы этот трагизм преодолело, будь то даже смерть. У Горького же (особенно ближе к 1910-м годам) пороговая ситуация обретает вполне конкретные черты и образы, визуальные и словесные. В сформулированной им в ранний период «антропософии» (антропоцентрическое осознание мира) есть место экзистенциальной мысли о том, что человек/личность (не только духовно, но физически, даже физиологически) – есть высшая ценность, в нем «все начала и все концы», каждый воплощает в себе все человечество («я, ты, Наполеон, Магомет – в одном»). Человек Горького эгоцентричен, даже при внешней ориентации на социум, поэтому смерть человека видится катастрофой, перечеркивающей эту высшую ценность человеческой жизни. Человек/личность абсолютно, непоправимо конечен, и горьковский герой постоянно переживает ужас того, что бесследно стирается он со всеми своими чертами, планами, достижениями и потерями. Вспоминаются слова К.Яспера: «Мы всегда в ситуации. Я могу работать, чтобы изменить ее, но существуют пограничные ситуации,

которые всегда остаются тем, что они есть; я должен умереть, я должен страдать, я должен бороться, я подвержен случаю, я неизбежно становлюсь виновным. Пограничные ситуации наряду с удивлением и сомнением являются источником философии. Мы реагируем на пограничные ситуации маскировкой или отчаянием, сопровождающими восстановление нашего самобытия (самопознания)»¹.

Таким образом, можно сказать, что пороговая ситуация в драматургии Горького коррелирует с оппозицией жизнь / смерть и проецируется на мифопоэтические представления о пороге (в данном случае, порог может выступать как граница двух миров и, одновременно, как «чистилище», преддверие границы двух миров). Соответственно, пограничное состояние – это состояние ожидания смерти. Необходимо присутствует в этом ожидании – иллюзорная, мыслительная возможность избежать неизбежной смерти.

В силу специфики драматического искусства пороговая ситуация реализуется многократно, многослойно, полисемично, много-сегментно. Пограничная ситуация, по сути дела, пронизывает концептуально и структурно весь текст горьковских пьес. Своего рода «концентрацию» художественных приемов для воплощения пороговой ситуации можно увидеть в пьесе «На дне». Она создается на разных уровнях поэтики.

Во-первых, пространственно-временные координаты, обозначенные в драме и выделяющие своего рода географически-сезонный сценический сегмент. В пьесах Горького мира Божьего не существует, тот мир, тот космос, в

¹ Jaspers R. Einführung in die Philosophie. 1950. – С.45.

котором обитают его персонажи – это социум. Человек, по Горькому, давно уже выброшен из природного мира, и не создается даже иллюзии (как у Чехова), что в какой-то момент годового цикла человек может воссоединиться с природой, почувствовать слияние с ее естественной гармонией. Горький редко конкретизирует в пьесах время года и время суток, оно статично, представлено фоном, но часто ориентировано на осень и сумерки. Так, время действия пьесы «На дне» – весна, но эмоциональная атмосфера, присутствующая в литературном тексте, такова, что К. Станиславский в режиссерской разработке «На дне» помечает 2-ой акт – «осень»², и опять-таки, кроме первого действия, все происходит вечером, на закате, ночью.

В драматургических произведениях Горького наряду с целым комплексом хронотопических образов есть основание выделить два доминантных пространственных образа: *Дом и Путь (Дом как Жилище и Микрокосм, Путь как Путешествие, Странствие)*³.

² Юзовский Ю. Максим Горький и его драматургия. – М.: Искусство, 1959. – С. С.598.

³ Понятие «Дом» в народной культуре – средоточие основных жизненных ценностей, счастья достатка, единства семьи и рода. Важнейшая функция – защитная, поскольку «Дом противопоставлен окружающему миру как пространство закрытое – открытому, безопасное – опасному, внутреннее – внешнему» (См.: *Топоров А.Л. Дом // Славянская мифология.* – М.: 1995. – С. 168 – 169). Дом – это еще и космическая модель мира: четыре стены обращены к четырем сторонам света; фундамент, сруб и крыша обозначают три уровня вселенной: преисподняя – земля – небо. Дом разделяет судьбу своего хозяина и подвергается разрушению после его смерти. Образ дома в некоторых мистических учениях мыслится женским аспектом мироздания, а также намечается символическая связь между Домом и хранилищем мудрости, т.е. традиции самой по себе. Кроме того, Дом часто уподобляется телесному микрокосму человека, т.е. соотносится с частями тела и сознанием (мыслью) (См.: *Керлот Хуан Эдуардо. Словарь символов.* – М.: 1994. – С.179 – 180). Понятие Дом соотносимо с неким сакральным центром (алтарем, храмом, мировым деревом и др.) и, тем самым, связано с понятием Пути, который соединяет самую отдаленную периферию с центром и, одновременно, с высшей сакральной ценностью. Герой-путник, преодолевающий Путь, уже совершает подвиг, наполняя свою жизнь смыслом. Путь, несмотря на свою незакрепленность в реальном пространстве, обязательно имеет начало и конец как соединение своего – чужого, внутреннего – внешнего, близкого – далекого, сакрального – профанического. В конце – доступ и приобщение к неким сакральным

В драматургии Горького по возможности точно соблюден принцип единства места, это, очевидно, имеет для автора особый смысл, потому что человеческую драму, «трагический балаган» («Последние») он упорно разворачивает в одной и той же мизансцене. Действие происходит, как правило, внутри дома, задающего динамику сюжета изнутри/вовне. Горьковские герои всегда необъяснимо привязаны к месту, где они так несчастны, но при этом они все время говорят о необходимости покинуть его, отправиться в другой город, в «праведную землю», в иллюзорный мир, где возможно счастье. Но за пределами дома – неведомое пространство, и если одни герои связывают с ним возможные, но неосуществимые изменения в жизни, то другие приходят оттуда, принося как из небытия прошлые события из жизни героев или определяя их будущую судьбу.

Во-вторых, пороговая ситуация (в данном случае ситуация смерти) пронизывает и организует сюжеты горьковских пьес. В пьесе «На дне» смерти следуют одна за другой. Современное театроведение могло бы определить жанры большинства пьес Горького как *саспенс*⁴ – ожидание, ожидание смерти как самого важного и совсем не символического события в жизни человека.

В-третьих, тема порога, то есть, тема смерти, что и является по Горькому главным порогом в жизни человека, реализуется на уровне драматургического слова: повторы, словесные ряды, акценты, интонация, оборванность речевых конструкций, все это создает определенное семантическое поле, связанное с оппозицией жизнь/смерть.

Если во всех остальных пьесах Горького центром действия, сюжета, конфликта оказывается **дом**, капитальный или дачный, свой или чужой, но обжитый, обывательский, семейный, который мог бы стать **пристанью** для героев (хоть и не становится), то в

ценностям мира, духа (См.: *Топоров В.Н. Пространство, Путь // Мифы народов мира.* – М.: Российская энциклопедия, 1994. – С. 340 – 342, 352). Намерение героя отправится в путь, таким образом, создает двойственность пороговой ситуации: Путь к смерти и Путь к спасению (спасение как некая иллюзорная перспектива другой жизни, которая мыслится практически вечной).

⁴ От англ. Suspense – неизвестность, неопределенность, ожидание.

пьесе «На дне» персонажи пристанища лишены по определению, поскольку ночлежка – это не дом: *«Подвал, похожий на пещеру. Потолок – тяжелые, каменные своды, законченные, с обвалившейся штукатуркой. Свет – от зрителей и, сверху вниз, – из квадратного окна с правой стороны»*⁵.

Двойственное мифопоэтическое значение образа **пещеры** во многом объясняет онтологическую сущность пьесы «На дне». Она трактуется как некоторое внутреннее и укрытое пространство, что противостоит внешнему миру, как невидимое видимому, темное светлому. Кроме того, пещера представляется жилищем хтонических существ и тесно связана со смертью, она укрыта, незаметна для глаз, нелегко впускает и еще труднее выпускает. Она – как **окно** в потусторонний мир (тем более что в пещере могли производить захоронения)⁶.

Так, в первой же ремарке подчеркнута своеобразная «невидимость» ночлежников, т.е. они все присутствуют, но их нет: *«закрытая пологом, кашляет Анна»*, Сатин лежит на нарах и рычит, *«на печке, невидимый, возится и кашляет Актер»*, не видно и спящего за перегородкой Ваську Пепла. Тема смерти сразу же входит и в диалог ночлежников и нагнетается в течение всего действия:

– Ты вон заездил жену-то до полу-смерти...

– ...дайте хоть умереть спокойно!

– Шум смерти не помеха...

– Однажды тебя совсем убьют... до смерти...

– Потому что – дважды убить нельзя.

⁵ Горький М. На дне // Собр. соч.: В 30 т. – М.: ГИХЛ, 1950. – Т. 6. – С. 105. (В дальнейшем цитаты из пьесы будут приводиться по этому изданию, страницы будут указаны в тексте).

⁶ «Внутреннему пространству П. присущи, как правило, бесструктурность, аморфность, спутанность... В П. сознание и разум, логика уступают место слуху, осязанию, инстинкту, интуиции, темному вожделению. П. может выступать как символ условий, в которых возможно только неподлинное, недостоверное, искаженно-искажающее знание и неполное существование. В философском мифе о П. (VII книга «Государства» Платона) земное бытие человека уподобляется положению прикованных узников, **находящихся на дне П.** (выделено мною – О.Ж.); ... они могут видеть перед собой только тени людей, проходящих перед П., – единственное их знание о реальном мире» (Топоров В.Н. Пещера // Мифы народов мира. С.311).

– Я уж думал, что до самой смерти не отмою... так с желтыми руками и помру...

– В драме «Гамлет» говорится: «Слова, слова, слова!» Хорошая вещь... Я играл в ней могильщика...

Последние слова актера подводят черту под этой темой, отмечая ее значительность, и проводят своеобразную художественную параллель: в «Гамлете» герой, полный самых благих гуманистических намерений, в конечном итоге, оказывается виновником множества смертей. Так и здесь: милосерднейший из героев Лука словно приносит с собой в ночлежку несчастья и смерти – умирает Анна, убивают Костылева, вешается Актер, уходит неизвестно куда больная Наташа, арестовывают Василия и Василису, калечится Татарин.

Кроме обозначенного драматургом и всегда старательно отыгранного в самых разнообразных постановках образа пещеры, в связи с пространственным построением пьесы приходит на ум конструкция кукольного рождественского театра-ящика, **вертепа**, с его вертикально трехэтажным образом мира. Ночлежники живут в подвале, похожем на пещеру – там разворачивается действие трех актов, Костылевы в квартире наверху – это внесценическое пространство. А третье действие происходит на «пустыре» – *«засоренное разным хламом и заросшее бурьяном дворовое место»* (144) – вроде бы на открытом пространстве, на земле, на воздухе. Но *«в глубине его – высокий кирпичный брандмауэр. Он закрывает небо»* (144). Так, ночлежка – это низ, **ад** вертепа; квартира Костылевых и «малый» мир, окружающий ночлежку, – **земля**, мир обыкновенных грешных людей; роль божественного **верха** должен сыграть мир «большой», внешний. Вертепное построение проявляет условный, *социальный* сегмент драматургического пространства и создает наряду с горизонтальным топосом пещеры и вертикальный топос. Медиатором этих трех миров оказывается Лука, поскольку ему единственному доступен путь в любую сторону.

Это «вертепное» построение можно заметить и во временной характеристике. Первое действие начинается утром, характеризующим не столько начало дня (т.е. начало нового жизненного цикла и связанного с этим обновления), сколько продолжение, континуум прежней жизни. Второе действие проходит в

сумерках, а значит в ожидании. Оно двойственно, т.к., с одной стороны, отмечено активным вторжением в жизнь ночлежки и ночлежников Луки, что знаменует завязку драматургического сюжета, а с другой – смертью Анны, что само по себе является развязкой, финалом другого сюжета, сюжета персонажа. Наиболее значительно в этом смысле третье действие – ночлежники из нижнего этажа вертепа, из ада, вышли в земной мир, на пустырь, и освещены закатным солнцем⁷. Временная мифологема вечерней зари, заката, сумерек приобретает двойственное значение. Одно из них – амбивалентное, связанное с мифологической диалектикой круговращения времени, когда само по себе появление вечерней зари оказывается залогом продолжения жизни. Однако нарастающая разорванность мира социального и мира природного, мира Божьего и мира человеческого, цикличности и линейности обнаруживает в образе «закат» другие смысловые доминанты: вершинное прозрение, кульминацию житейской мудрости, но и невозможность ничего изменить, – с этим прозрением человеку и суждено уйти в небытие. Таким образом, вот это закатное мироощущение в сознании рубежа веков ассоциировалось с трагизмом человеческого знания о жизни, вносило, в своем роде, дополнительные оттенки в тот художественный фон, на котором развивался экзистенци-

⁷ См. *Топорков А.Л.* Заря // Славянская мифология. – М.: 1995. – С. 189. Само по себе почитание закатного солнца является элементом почти всех солярных мифов и даже более древним, чем мотив восходящего солнца. Поскольку заход солнца – это условие его восхождения, обладающее сакральным значением, обуславливающим мировую гармонию, заключенную в диалектике жизни и смерти. В поздних мифологических представлениях, ориентированных на простонародную низшую демонологию, *закат*, *заря* (особенно вечерняя), *сумерки* мыслились временем пограничным, обнаруживающим прозрачность, взаимопроникновение двух миров, и, как следствие, это время совершения магических действий, прозрений, пророчеств, а с другой – это всегда близкая опасность, которой подвергается человек в пограничном мире. См. о символическом значении *зари* и *заката*: *Дурьлин С.Н.* Об одном символе у Достоевского // Достоевский. – М.: 1928. – С. 163 – 198; *Топоров В.Н.* Поэтика Достоевского и архаические схемы мифологического мышления // Проблемы поэтики и истории литературы. – Саранск: 1973. – С. 96 – 97; *Лавров А.В.* Мифотворчество «Аргонавтов» // Миф – фольклор – литература. – М.: Наука, 1978. – С. 161

альный конфликт эпохи. Не случайно это действие отмечено ощущением ожидания, которое, однако, не оправдывается, о чем свидетельствует остро драматический финал третьего акта. События четвертого действия происходят ночью, опять в подвале, т.е. в аду – это подчеркивает всеобщую обреченность. Так что притча Луки о «праведной земле» в третьем действии служит своеобразным приемом предвосхищения событий. Ту же функцию у Горького играют и сны героев. Но сон, как правило, метафоричен, а притча – аллегорична и прямолинейна. Актер, поверивший в свою «праведную землю» – бесплатную лечебницу для алкоголиков, удавился в финале так же, как и взыскующий ее («праведной земли») персонаж притчи.

Словесный сюжет пьесы весь сосредоточен на мысли о невозможности жить **здесь** и выражен, соответственно, в глаголах движения, связанных с архетипом «ухода», но, наряду с этим, постоянно формулируется мысль о том, что **здесь** – небытие, но и **там** настоящей жизни нет, поэтому, может быть, нет и самого **там**, т.е. внешнего мира. Первые реплики в первом действии одновременно побуждают к действию и отказываются от него.

Барон. Дальше!

Квашня. Не-ет, говорю, милый, с этим ты от меня пойдя прочь... под венец не пойдешь! (107)

Понятно, что высказывания, слова, знаки могут вести свою автономную жизнь. Как бы ни хотел автор подчинить слова своей воле, они продолжают сохранять свое бытие, вступают друг с другом в отношения, иногда не предусмотренные, составляя свой собственный «словесный сюжет». В данном случае, обозначенным автором местом действия, обусловлены не только судьбы персонажей, но ткань их словесных высказываний в соответствии с пониманием архетипа пещеры как окна или преддверия еще более страшного мира – смерти; пещеры, куда сложно было попасть, но еще сложнее оттуда выйти. С этой точки зрения, вечное «Дальше!» Барона соотносимо со словами Поприщина: «Далее, далее, чтобы не видно было ничего, ничего»⁸, поскольку дальше для Барона только – небытие, несущее

⁸ *Гоголь Н.В.* Записки сумасшедшего // Собр. соч.: В 6 т. – М.: ГИХЛ, 1952. – Т. 3. – С. 194.

ществование, отсутствие внешнего мира, а праведная земля не что иное, как «Испания», где Поприщин – король. Не случайно И. Анненский в своей статье о пьесе «На дне» называл Горького самым резко выраженным русским символистом после Достоевского: «Глядя на его картины, вспоминаешь слова автора «Подростка», который говорил когда-то, что в иные минуты самая будничная обстановка кажется ему сном или иллюзией»⁹.

Есть и еще одно свойство у горьковского слова в пьесе «На дне» – это его прерывистость, дискретность, незаконченность фразы, обилие многоточий, риторических фигур, эллиптических формул. Особенно бросается в глаза множество тире, причем неожиданно чаще всего между стандартно выраженными формами подлежащего и сказуемого, которые создают представление о своеобразном словесном жесте, он должен эмоционально выразить то, что не дано выразить словами. При всем при этом пьеса насквозь афористична и наполнена декларациями и риторикой.

Словесный сюжет, таким образом, играет подчас основную роль. Он идет как бы по двум постоянно пересекающимся линиям: во-первых, слова, передающие движение изнутри вовне, т.е. стремление покинуть **Здесь** и отправиться **Туда**, потому что тут смерть, а там жизнь, может быть, во-вторых, слова, характеризующие гибельность этого места.

Причем, первую линию начинает Лука, распространяя ее, как веру, среди ночлежников. Первое его столкновение с обитателями ночлежки происходит, когда он запекает: «Эх, и не вида-ать пути-и...» (117), своеобразно характеризуя состояние персонажей. Потом в его же словах, действиях и воспоминаниях звучит мотив странничества и, главное, сама возможность ухода, смены места, изменения жизни, динамики, тем самым, возможности *будущего*. «Все мы на земле странники... Говорят, – слышал я, – что земля-то наша в небе странница» (118). Далее Лука определяет свою социальную функцию в ответ на вопрос Василисы горьковским словом: «Проходящий... странствующий...» (120). В то время как в речах ночлежников звучит представление о том, что место, где они обитают, не только гибельно, – черная дыра, уст-

ремленная в бездну, – но и единственно. Это звучит, в первую очередь, у двух идеологов, у Бубнова и Сатина:

Сатин. Потому что – дважды убить нельзя... Так... Надоели, брат, все человеческие слова... все наши слова – надоели! Каждое из них слышал я... наверное, тысячу раз... (107, 109)

Бубнов. Один голый человек остался... Все люди на земле лишние...¹⁰ (118, 123)

Поэтому лишние на земле и живут под землей, в подвале, в пещере. Полицейский Медведев, обращаясь к Луке, подтверждает своим наивным высказыванием уверенность ночлежников в том, что помимо **Здесь** ничего другого нет: «В своем участке я должен всех знать... а тебя вот – не знаю», Лука же – представитель внешнего мира, мира **Там**, ему, соответственно, отвечает: «Это оттого, дядя, что земля-то не вся в твоём участке поместилась... осталось маленько и опричь его» (123).

Второе действие начинается с лейтмотивной песни «Солнце всходит и заходит», вводя в действие еще один хронотопический образ, который, собственно говоря, несет космический, даже космогонический характер, поскольку он вне оппозиции *здесь/там*, это символ недостижимой, но столь необходимой гармонии мира, именно поэтому образ солнца антитетичен и образу места, и образу времени.

Осознание гибельности, невозможности места рождает новый ряд слов и понятий, связанных с движением, с уходом.

Лука. Иди... в Сибирь!

Пепел. Мой путь – обозначен мне!

Лука. А хороша сторона – Сибирь! Золотая сторона! Кто в силе да в разуме, тому там – как огурцу в парнике!

Актер. Наташа, прощай!... Я – уезжаю, ухожу... настанет весна – и меня больше нет... Искать город... лечиться... Ты – тоже уходи... Офелия ... иди в монастырь... Я на пути к возрождению...

Кривой Зоб. Скоро весна... тепло нам жить будет!

¹⁰ Это не просто аллюзия на фразу «голый человек на голой земле», в метафорическом смысле «обнажение сути», но голый человек в преисподней, в потустороннем мире.

⁹ Анненский И. Драма на дне // Анненский И. Книги отражений. – М.: Наука, 1979. – С. 72.

Здесь возникает образ утопии, «золотая сторона», «праведная земля», куда надо идти, главное вступить на эту дорогу: процесс, путь, гораздо важнее итога, потому что путь это движение – жизнь, итог, остановка – смерть. Так, Лука берет на себя, в какой-то степени, функцию Мессии, призывая людей, сирых и убогих, «смертию смерть поправить». Лука, приходящий из другого мира, включает в сознание ночлежников некое параллельное понимание жизни, отсюда так часто появляется в разговорах с Лукой «невстречающийся диалог». Но с другой стороны, по закону оппозиций (плохой / хороший) представления о движении, о пути – тоже разные: есть путь куда-то, есть путь в никуда.

Бубнов. Люди все живут... как щепки по реке плывут... строят дом... а щепки – прочь. (По Бубнову, дом оказывается без людей – примеч. О.Ж.) Все так: рождаются, живут, умирают...

Василиса. ...я дождалась, что ты мне поможешь из омота этого выбраться, освободить меня от мужа, от дяди, от всей этой жизни...

Сатин. Миклухо-Маклай идет... Фатаморгана!... Ничего нет! Нет городов, нет людей... ничего нет!

Заканчивается второе действие закономерно и весьма символично – смертью Анны – как предупреждение всем живущим, как испытание, как предопределенность этой жизни.

Третье действие – действие, связанное с ожиданием, не случайно оно начинается целым представлением, которое разыгрывает перед ночлежниками Настя о своей мифической «незабвенной любви». Настал момент, когда иллюзии, миф могут воплотиться в реальность.

Наташа. ...Так... вот, думаю, завтра... придет кто-то... кто-нибудь... особенный... Или – случится что-нибудь... тоже – необычное... Подолгу жду... Всегда – жду...

Барон. Нечего ждать... Все уже... было! Прошло... кончено!... Дальше!

Вот тут-то на пороге, на границе настоящего/будущего, здесь/там, возникает представление о специфике хроноса в пьесе. Так же, как и в «Мещанах», речь здесь идет о времени прошлом и настоящем. Прошлое было, оно реально, оно имеет вещественные и

идеальные, словесные, доказательства. Настоящее в представлении героев Горького присутствует как нечто временное, не имеющее значения, преходящее, не-бытие, а ожидание, некий переход откуда-то куда-то. Будущее же присутствует только как иллюзия, что совпадает с представлениями о народной утопии.

Четвертое действие – наиболее многозначно. Это судный день, развязка не только для действенного сюжета, но и для сюжетов персонажей, развязка, за пределами которой ничего нет, и это прозрение, поскольку каждый из оставшихся стремится определить свое место, но не видимое, осязаемое место, а внутреннее, духовное. С этим связан и словесный поиск ориентира, от которого можно было бы оттолкнуться в своих поисках.

Татарин. Не обижай человека – вот закон... коран называется...

Клещ. ...надо жить – по закону... по евангелию.

Так для Татарина и Клеща – закон оказывается богоданным и – имманентно человеку, его воле и желаниям – справедливым. А для Сатина и Барона – закон придуман человеком, поэтому изначально справедливым быть не может: «Уложение о наказаниях уголовных и исправительных» или «Устав о наказаниях, налагаемых мировыми судьями» – в зависимости от того, с каким законом им самим пришлось сталкиваться. Так всходит заквашенное Лукой: Сатин ставит человека – не абстрактного, а своих же сожителей – рядом с Магометом и Наполеоном. Место и время оказываются недостойными для человека мерками, он, его внутренний мир – больше, только в этом спасение. Тем более что финал пьесы, при всей бодрой и жизнеутверждающей риторике Сатина – безотраден. Лука высказывает мысль, что праведности как порядка жизни нет, и не может быть. Праведность – вера, система отношений, созданных человеком внутри себя.

«Что же дальше?» – сакраментальный вопрос всего порубежного сознания и всей литературы этого времени, который найдет завершение у Блока в «Двенадцати»: «Что впереди?». Так в словах Барона неожиданно реализуется истинный смысл его обычной при-

сказки: «Дальше!..» – дальше только тишина, или «дальнейшее – молчание»¹¹.

Лишенный всякой духовной поддержки, человек вновь возвращается к исходному первобытному состоянию – в мир животных инстинктов и древних страстей. Несмотря на то, что в четвертом акте звучит сатинский

гимн Человеку, пробуждается живая мысль в безнадежном Бароне и живое чувство в бесчувственном Клеще, бунт ночлежников против хаоса, грязи, тьмы окружающего их мира реализован только в словах (причем не во всех, а сказанных «по случаю»), но не в поступках. Так что ночлежники остаются ждать – ждать конца ли света, смерти ли, начала ли новой жизни, еще одного пришествия? Ожидание – единственный их удел, поскольку они так и не смогли понять, что спасение не должно придти извне, а должен обнаружиться в них самих.

¹¹ Аллюзии с Шекспиром подтверждаются не только попытками Актера неточно, но все же цитировать из «Гамлета» и «Короля Лира», но и тем, что Барон в последнем действии упорно обращается к Насте (единственной выжившей в ночлежке женщине) – Леди.

ONTOLOGIC VALUE OF A THRESHOLD IN M.GORKY'S PLAY «AT THE BOTTOM»

© 2008 O.V.Zhurcheva

Samara state pedagogical university

The article is devoted to an unsettled problem: the forms of displaying author's consciousness in a drama through dramatic chronotope. In Gorky's play «At the bottom» the interpretation of time and space occurs at different levels of the literary and theatrical text structure: from historical-geographical representations and images to verbal and phonetic temporal and spatial semantics. The research of temporal and spatial figurativeness in the dramatic text creates a certain ontologic field where the insuperable situation of a threshold appears as its basic paradigm.