

Людмил ДИМИТРОВ

(Софийски университет „Св. Климент Охридски“)

КАЗУСЪТ „НА ДЪНОТО“, ИЛИ ЧЕХОВСКАТА ПИЕСА НА ГОРКИ

Резюме: Текстът разглежда най-известната пиеса на Максим Горки – „На дъното“ – в контекста на възникването ѝ, който е не просто периодът на ранните драматургични изяви на автора. Това е заключителният етап на руската литература от XIX век, когато архетипният сюжет, изграден от Грибоедов и Пушкин и неизменно поддържан от драматургията – с отмествания, мимикрии и възобновявания – накрая е деконструиран от Чехов като изчерпан и от тук нататък несъстоятелен. Очертана е противоречивата фигура на автора, залагаща в творчеството си на суетни подражания, идеологемии и ползване / позоваване на чужд авторитет (взет „назаем“ от знаменитите му съвременници Лев Толстой и Чехов), без да надскочи художественото равнище, постигнато до този момент в руската драматургия.

Ключови думи: „На дъното“; Горки; Чехов; драматургичен канон; театрален модел

Lyudmil DIMITROV

(St. Kliment Ohridski University of Sofia)

THE CASE OF THE LOWER DEPTHS OR GORKY'S CHEKHOVIAN PLAY

Abstract: The text examines Maxim Gorky's most famous play, *The Lower Depths*, in the context of its emergence, which was not merely the period of the author's early dramatic expressions. This period marked the concluding stage of 19th-century Russian literature, when the archetypal plot built by Griboyedov and Pushkin, and constantly maintained by Russian playwrighting through shifts, mimicry and revivals, is ultimately deconstructed by Chekhov as exhausted and henceforth untenable. The article outlines the contradictory figure of Gorky, whose work relies on vain imitations, ideological constructs, and the use of, or reference to, external authority, borrowed from his illustrious contemporaries, Leo Tolstoy and Chekhov, without Gorky's surpassing the artistic level achieved in Russian drama up to that point.

Keywords: *The Lower Depths*; Gorky; Chekhov; dramatic canon; theatrical model

В края на XIX и началото на XX век руската драматургия е обвързана тясно с институцията театър, по-точно театърът не само преоткрива и пренарежда създадените до онзи момент пиеси по признака „репертоарност“ („касовост“), пряко свързан с тяхната актуалност и приложимост във времето, но и изисква написването на нови, с което стимулира самата драматургична продукция и появата на повече талантиливи имена в това немилостиво и непредсказуемо поприще. Под „актуалност“ не разбирам единствено вписването на пиесата в социополитическата или идеологическата сфера, а много повече – високия ѝ фикционален и естетически праг, активиращ процеса на култивирането и отглеждането на компетентна публика – платформа, на която Московският художествен театър напълно съзнателно подчинява спектаклите си. Но попадането на Горки в тази ситуация е нееднозначно независимо от положените свръхусилия от негова страна да се озове именно там и добронамерената помощ, оказана му от Чехов, Немирович-Данченко, Станиславски и цялата трупа. В предприетите от театралите действия да го „внедрят“ легитимно на набиращата все по-голям престиж столична сцена има нещо благородно, експериментално, но то е по-скоро прибързано и сякаш недообмислено, отколкото решение с пресметнат риск. Възможността да види пиесите си „оживели“ като спектакли пред Горки се открива наготово и това има, уви, не единствено позитивни последици.

Независимо от скептицизма, който закономерно изпитвам(е) днес, оценките за него в онзи момент са различни и несъвпадащи една с друга, но преобладават възторжените. Според Павел Басински „истинската слава на М. Горки – нечувана, феноменална, такава, каквато преди това не познава никой друг не само руски, но и чужд писател [...], започва с постановката на „На дъното“ (Басинский/Basinskiy 2005). Бих допълнил, че в епохата на болшевишкия тоталитаризъм тази пиеса (и театралният ѝ успех) десетилетия наред биват използвани – особено приживе на автора – за пропаганда. Съветската критика от 20-те, 30-те, 40-те и 50-те години на XX век е в стихията си при изработването и налагането на официални идеологеми за четенето ѝ, но истината е, че и самият диалог, и общата постановка на сюжета *позволяват* да се открият съответните плакатни фрази, които, и без да са извадени от контекста, се оказват податливи на подобни изкривявания и внушения (да си спомним най-популярната и най-изтърканата от преупотреба реплика: „Човек – това звучи гордо!“, издигната почти в ранг на глобален „алтруистичен“ лозунг). Съответно на нищо такова същата репресивна машина не е в състояние да подчини пиесите на Чехов. Стига се неминуемо и до абсурдно натегнати, смехотворни и примитивни твърдения, като например

това, че у Горки любовта към човека приемала формата на революционен хуманизъм (виж Пинаев/Pinaev 1977: 70).

Рецепцията на Горкиевата драма започва официално с театралната ѝ премиера, състояла се на 18 декември 1902 г. в МХТ. Преди това тя е позната на малцина. Както припомня Людмила Николаева, в деня след премиерата „московските вестници в нощните си издания констатираха изключителния успех на пиесата“ (Николаева/Nikolaeva 2000). Не е за пренебрегване и фактът, че през 1903 г. от „Еснафи“ са разпродадени 15 хиляди екземпляра, а от „На дъното“ – 75 хиляди. Професионалните критици и анализатори посрещат нееднозначно – и с адмирации, и със съдържаност – постановката на Немирович-Данченко, а разминаванията в оценките им допринасят за постигането на вторична обективност, в резултат на което любопитството на възприемателя постепенно започва да се пренасочва от сценичната версия към текста на творбата. Самият Горки, изпълнен с огромно удовлетворение след премиерата, възторжено съобщава на Константин Пятницки в писмо от 23 декември 1902 г.: „Успехът на пиесата е изключителен, аз нищо подобно не очаквах. И, знаете ли, освен в този удивителен театър тази пиеса никъде другаде няма да има успех. Вл. Иван. Немирович толкова хубаво я разгълкува, така я разработи, че нито една дума не се губи. Играта е поразителна! [...] Аз още на първия спектакъл видях и разбрах невероятния скок, който са направили всички тези хора, свикнали да изобразяват Чехови и Ибсенови типове. Какво надмогване на самите себе си. [...] Публиката реве, смее се. Представяте ли си – независимо от многото покойници в пиесата – през всичките четири действия в театъра – кикот“ (Горький/Gor'kiy 1997: 126).

Как реагира на премиерата Антон? Той не успява да я види, защото по това време не е в Москва, но се постаравал да прочете повечето достъпни му рецензии и нетърпеливо пише на съпругата си: „Колко песимистично се отнесох през лятото към „На дъното“, а какъв успех! Уви, не съм съдия“ (Чехов/Chehov 1982: 186). Когато през пролетта на 1903 г. МХТ гастролира с постановката в Петербург, отзивите са безмилостни (цитирам няколко произволно избрани изречения): „Усещането е, че насила са ви потопили в помийна яма!“, „Горки опъва низките и непристойни струни на човешката душа“, „Твърде много жестокост, нечовечност, стенания, ругатни. Твърде много озверели хора. Така ли е в живота?“, „Много, ужасно много мръсотия за сцената“ (Рудницкий/Rudnitskiy 1989). В коментарите и дебатите около творбата неведнъж са изричани рязко разминаващи се мнения. Тези, които най-вече ме интересуват тук, са свързани с полагането ѝ в традицията, по-точно – в драматургичния канон. В очерка си от 1908 г. „След Чехов“ Юрий Александрович казва: „Горки няма корени в предходната литература,

той с първите си крачки рязко скъсва с традициите на реализма, нахлувайки в литературата като изключение, като чудо, като чужденец“ (Александрович/Aleksandrovich 1908: 58). Твърдението в случая е леко преувеличено, но преди Горки през XIX век подобно явление в буквалния смисъл има и негово възплъщение е Николай Василиевич Гогол. Четири десетилетия по-късно – през 1947 г. – тенденцията вече е друга: „На дъното“ е резултат от развитието на цялата предишна руска литература и драматургия...“ (Юзовский/Yuzovskiy 1947: 6). Александрович може да си позволи да бъде конкретен в разбирането си за присъствието на фигури, дошли от маргиналията и заели / допуснати в центъра, докато Юзовски в едно все по-ограничаващо свободата на словото с догматичните си ултиматуми тоталитарно време се старае да изтъкне и наложи Горки като безусловния притегателен център, около който гравитира всичко предишно. Дмитрий Мережковски намира по-неоспорими паралели между Горки и класиците на Златния век. В статията му „Дъното и подземие“ „човекът от подземие“ на Достоевски е схванат като сроден на Горкиевите „босяци“, в които той вижда alter ego на автора“ (Мережковский/Merezhkovskiy 1905: 3). Извън оригиналния антиципиращ паралел „дъно“ / „подземие“ Мережковски мимоходом засяга още един важен проблем: доколко Горки се проектира в героите си не толкова конкретно, а по-скоро типологично, тоест би ли могло в подхода му към сюжета и действащите лица да се заподозре някакъв модифициран, пресътворен, разтворен автобиографизъм. Това е същностен въпрос за новата драма и Людмила Николаева има сериозни основания, като твърди: „Чехов и Ибсен разработват нов метод за изобразяване на характера, който може да се нарече „биографичен“. Персонажът се разкрива пред нас с цялата си житейска история и ако драматургът не успее да я побере в един монолог, той от време на време съобщава фрагментарни сведения за миналото му, за да могат впоследствие читателят или зрителят да ги съберат в цялостна картина. Тази „биографичност“ на героите заедно с въвеждането в пиесата – под въздействие на романа – на ярки реалистични детайли е най-отличителната черта на „новата драма“ при създаването на характерите“ (Николаева/Nikolaeva 2000).

Не е необяснимо, че в драматургията на Горки „На дъното“ се откроява като най-представителната му пиеса и навярно единствената, попадаща в западния канон. Той написва близо двацет драматически текста – тринайсет преди болшевишкия преврат, три след него, а по-късно в архива му са намерени няколко незавършени чернови. Любопитно е обаче, че същият МХТ, на чиято сцена преживява най-големия си успех, не се обръща към нито един от по-късните му опити.

Сред възможните обяснения за предпазливия подход на МХТ към Пешков е, че първите негови пиеси, появили се едновременно с някои от драмите на Чехов като тяхно пряко подражание, ползват охотно поетиката им, но външно, имитативно, формално и за идеологически, чужди на природата ѝ цели, претендирайки за нещо ново, непознато и перспективно, без авторът да е направил каквото и да било усилие да конципира собствена гледна точка, пък дори и основана върху оспорването, проблематизирането или оборването на постигнатото от Антон. Усещайки опасността от тази нечистоплътна тенденция, на репетиции Немирович-Данченко открито започва да разграничава „чеховското“ от „горкиевското“ в полза на първото и какво не бива да се допуска в поведението на персонажите и общата атмосфера на „Три сестри“ например, което би могло да ги приплъзне към „дъното“. А в предварителни теоретични размисли по повод собствената си постановка на „На дъното“ (1947) Джорджо Стрелер споделя, че подготовката за едно представление задължително трябва да започва с веща и задълбочена критическа интерпретация, „провокирана от реалността на текста, представляващ сам по себе си *това, което е*, а не *това, което на нас ни е удобно да видим в него*: имам предвид текста, възникнал в конкретна историческа епоха, в определена – именно определена – социална среда, обективно възпроизвеждащ драматическите ситуации и психологията, дори, ако щете, „патологията“ на персонажите, но позволяващ, без те да бъдат променяни, да се покаже и онова, което стои зад тях, тоест да се „разширят“, доколкото е възможно да се отдалечат (защо на това място да не си спомним Брехтовото „*Verfremdung*“¹), и представяйки си ги почти в символична светлина, да им дадем актуално критическо тълкуване“ (Стрелер/Streler 1984: 201). Юлий Айхенвалд от своя страна в една силно полемична статия от 1913 г. изказва тезата, че „театърът не може да не доказва; спектакълът съвсем не реализира текста, а го критикува, форсира го, пита го. Съпоставя го със себе си. Спектакълът не е съгласие, а борба“ (Айхенвалд/Ayhensvald 1903: 36 – 37).

„На дъното“ е първият драматургичен замисъл на Горки. Той споменава за него още в началото на 1900 г. и до края на годината пристъпва към писането му. Идеята за бъдещата пиеса е колеблива, променя се нееднократно, често до неузнаваемост, като от близо две години персонажната система е структурирана само най-общо и не помръдва никъде, а единствената константа, свързана със социалните характеристики на действащите лица, е предопределена от топоса приют, тоест обезличените, ниски, изпаднали слоеве от обществото, хората аутсай-

¹ Отчуждение (нем).

дери. Постепенно част от героите започват да придобиват по-конкретни очертания и физиономии, макар и бавно, но сюжетът остава все така недообмислен и несигурен. Правя това уточнение, защото стройното подреждане на историята такава, каквато я знаем днес, се случва под въздействието на (и комбинацията от) усвоените от Максим образци, открити главно в лицето на няколко Чехови пиеси и пак Чехова пиеса – „Вуйчо Ваньо“ – дава импулс за окончателното ѝ завършване.

Кой кой е (в) „На дъното“

Ще започна навлизането в света на една от най-обговаряните (оправдано или не) пиеси в руската критика, преразглеждайки следния въпрос от литературноисторическо естество: как руската драма от XIX век, започнала с високите, но уви, провалени пориви на героя (Чацки), в опит да обясни тенденциозното му подценяване и изолиране от неговата естествена среда, проследява обезсилването и масовизирането му и в крайна сметка стига (засяда) – и самата тя, и героят – „на дъното“. По тези причини подхождам към едноименната творба на Горки типологично – като звено от цялостната верига на етапните пиеси, написани през златното столетие, задали, проблематизирали и изяснили семиотичните кодове на руската менталност и идентичност. Ето защо съвсем накратко отново ще припомня основанията, посоките и границите на архетипния координатен сюжет, конструиран, проверен и отстояван за период от поне осем десетилетия, преди да започне неудържимо да се пропуква под напора на неизбежните социокултурни и исторически трансформации и преди Чехов да катализира процеса на разпадането му.

Започвайки от Грибоедов, руската драматургия интерпретира – в разбягващи се, допълващи се, но и оспорващи се вариации – постоянен сюжет, състоящ се най-общо в следното. В едно затворено и отегчено от себе си общество попада пришълец. Появата му нарушава установените стереотипи, превръща го във фактор и предпоставя завръзката. Озоваляят се в съответното имение (дом) млад мъж се запознава с млада жена, вдъхновена от прямотата и необременеността му; симпатизирайки му (обиквайки го), тя се превръща в негов адепт, без това да гарантира трайното му задържане там. Естественият импулс на колектива, сред който е проникнал чуждият субект, е да го изтласка колкото се може по-бързо – нормална реакция срещу всеки физически дразнител. Но парадоксът на драматургичната елипса е, че докато в „От ума си тегли“ обществото без особени усилия надделява над новодошлия и той бива пропъден, в последната, „Вишнева градина“, то самото е принудено да се оттегли, да замине, „преотстъпвайки“ изконното си пространство.

тво на придобилия го доскоросен маргинал. У младата представителка на уседналото място руската култура разпознава носителя на любовната хоризонтална интрига, нарочена за чужда, несвойствена и неприемлива, а у младия мъж вижда агента на рационалния вертикален сюжет, възприет като свой. В срещата / сблъсъка между разума и чувствата произтича енергиен взрив, в който етосът надделява над ероса. Хепиендът на любовната история се оказва невъзможен.

Горки прохожда в драматургията като епигон на Чехов, предпазливо и упорито търсейки както неговото мнение, така и това на Толстой (отделен е въпросът съобразява ли се с тях и доколко е в състояние да следва предписанията им); с други думи, докато укрепнат, ранните му писателски опити биват отглеждани и поощрявани от последните стожери на класическата епоха. Някъде в този ред на мисли възниква сериозният и струва ми се, недостатъчно обговорен проблем: „На дъното“ традиционно не се възприема като пиеса от Златния век и по своите формални показатели тя наистина прекрачва отвъд рамките му. Но моята теза е, че както и да изглежда външно, това произведение не просто не се отделя от поетиката на предхождащата го руска драма, а резонира тъкмо върху нейните открития. Нещо повече – то буквално се „вклинява“ в корпуса ѝ, преди тя да е завършила, доколкото същинският финал на XIX век – и в литературен, и в драматургичен смисъл – е „Вишнева градина“: текст, написан от Чехов *след* този на Горки. Пешков в прекия смисъл на думата заема Чеховата техника поради естествената си невъзможност в онзи ранен момент да изнамери и да борави със своя, а и поради съмнителното си все още драматургично мислене. В търсене на подходящ сценичен модел той прибегва до скрита, но припознаваема цитатност от различни, писани през XIX и по-ранни векове, образци. При появата си „На дъното“ с известна снизходителност, по-точно с нескрита доза ирония, е обявена за „чеховска“. Дефиницията – все едно на кого принадлежи, защото реално се среща в десетки метатекстове и авторството ѝ е силно разколебано – никак не е лишена от основания. Горки строи собствено пространство, следвайки Чехов, и сглобява сюжетите си през вече неведнъж експлоатирани ситуации.

Както обикновено, в началото е *заглавието*. До неговото избистряне не се стига изведнъж. Преди да придобие окончателния си вид, то се колебае между „Без слънце“, „В приюта“, „На дъното на живота“, а в мемоарите и метакоментарите се появяват доста разногласия относно това кой в крайна сметка дава предложението, прието от автора. Всъщност каноничният паратекст е получен чрез *съкращаване*, значително *разширяващо* семантичния му диапазон и придаващо му статут на метафора. Обикновено Горки конструира множествени, събирателни нас-

лови, визиращи и прицелващи се в конкретна (хомогенна) група хора, въведени под общ, не непременно социално детерминиран знаменател: „Еснафи“, „Виладжии“, „Деца на слънцето“, „Варвари“, „Врагове“, „Чудаци“, „Последните“, към които, донякъде компромисно и частично, гравитира и „Егор Буличов и другите“. От дванайсетте пиеси, написани до идването на болшевиките през 1917 година, единствено „На дъното“ прави изключение. Също така много театрални сцени извън Русия, включително и част от чуждите екранизации в киното, предпочитат произволни заглавия, някои „връщащи“ първоначалната Горкиева идея, други отменящи я в полза на различна събирателна / кодова дума, пресъздаваща по-често общата атмосфера, отколкото насочваща към режисьорския замисъл. Най-разпространени и познати сред тях са: „Приютът“, „Потайностите“ (или „Свърталището“), „Les Bas-Fonds“ („Низините“), „Nachstasyl“ („Нощен приют“), „Дондзоко“ („Самото дъно“, както в оригинал се нарича японската адаптация на Акира Куросава). Иван Бунин, който е свидетел на написването на творбата, твърди нещо по-различно, макар да го поднася силно охудожествено: „Заглавието на пиесата „На дъното“ принадлежи на Леонид Андреев. Оригиналната авторова идея беше по-лоша: „На дъното на живота“. Веднъж, подпийнал, Андреев ми каза, както винаги в подобни случаи гордо, весело и мрачно усмихнат, поставяйки точки между кратките фрази, твърдо и настойчиво: – Заглавието е всичко. Разбираш ли? Публиката трябва безотказно да бъде застреляна с него право в челото. Написал нашият пиеса. Показва ми я. Гледам: „На дъното на живота“. Глупаво, викам му. Плоско. Напиши просто: „На дъното“. И толкова. Разбираш ли? Спасих го. Заглавието е тънка работа. Какво би станало например, ако аз вместо „Животът на човека“ бях плеснал „Човешкият живот“? Простотия. Безвкусица. А аз го направих „Животът на човека“ (Горький – Андреев/Gor'kiy – Andreev 1965: 564).

Ако сравним заглавието на първата пиеса на Горки – „Еснафи“ – с „На дъното“, съвсем ясно ще забележим, че в социален аспект (обикнатия от тоталитарната критика интерпретативен модус) авторът бездруго тръгва от ниско (светът на дребните буржоа в сравнение с доскорошните персонажи дворяни е с ограничен потенциал и респективно – със занижен хоризонт на очакване) и пада до възможния предел. Но докато еснафите проявяват дертовете си в някакво все пак тривиално пространство, в следващата драма всичко се случва „под повърхността“. И можем с право да се запитаем: дъното непременно травестиен конвертор ли е? Персонажът в драматургията на XIX век следва вектор, спускащ се вертикално: аристократ – различинец – бивш крепостен – „пещерен“ човек – утайка на обществото. В представата на Горки обаче – поне засега – няма

нищо по-високо от дъното. А дъното в руската драматургия от XIX век има своя генезис далеч по-рано – то се появява за първи път, при това в буквален вид (като речно), в Пушкиновата „Русалка“ (1830). Стигането до него във водна среда предполага падане и същевременно попадане в други измерения, където времето тече по различен начин, светлината прониква трудно и видимостта е затруднена, а звукът резонира значително по-приглушено; най-сетне гравитацията, макар да се запазва, работи с друга скорост, като на забавен каданс. Въздухът обаче изчезва напълно и налягането се усилва неимоверно. В този смисъл руската драма на Златния век до Горки поддържа динамиката на вертикалния мъжки сюжет, припознат като руски още от основополагащата комедия на Грибоедов. Така погледнато, за разлика от бездънната бездна („без-дна“) дъното е абсолютната основа, под, почва, *под* която няма нищо. Прави последното уточнение, защото искам да подчертая вертикалността на движението в посока от горе надолу. То илюстрира (онаглеждава) травестирането не само на социалната йерархия, успоредно на опорочения морал и унизеното достойнство като вътрешен екзистенциален критерий и самоизискване на личността, но и загатва признаците на самото пропукване-разпадане на каноничния сюжет.

Един от сериозните драматургични проблеми на „На дъното“ е, че героите в огромната част от диалога огласяват, тълкуват и изразяват позиция спрямо очевидното. В този смисъл се извяват като резоньори, което би убило всяка пиеса на Чехов. Да, у Чехов също срещаме подобни реплики, но те изпълняват напълно различна функция. Докато персонажът например коментира, по-точно съобщава какво вижда през прозореца (Тригорин, Астров, Тузенбах, Гаев), неговата мисъл е заета с нещо съвсем друго и изреченото е неумел, но все пак необходим камуфлаж за *присъстващото* му в този момент *отсъствие*, единствено потвърждаващо го като наличен тук-и-сега, без той реално да участва в конкретната сцена или да е съпричастен към случващото се в нея. Нищо подобно няма у Горки. „На дъното“ изправя бъдещата руска драматургия пред дилема: да възприеме буквално обитателите на приюта и чрез тях да обоснове / да изведе възникването на пролетариата („презрените парии“) или да ги осмисли като индивидуалисти по принуда, неизвестно как и защо изгубили предишния си привилегирован статут и неуспяващи – въпреки озоваването им на едно място – да създадат общност. В тази пиеса Горки прави централен доскоро маргинален (изира)ния персонаж. Реално погледнато, това е стъпка към търсенията и откритията на новата драма, в която не смъртта на героите предопределя разрешаването на драматическия конфликт, тъй като основно за нейната поетика е, че външният конфликт е изначално неразрешим, доколкото онтологията

на съществуването е подчинена на трагически патос, понякога приличащ на възвишен лиризм.

Персонажите в „На дъното“ са изградени сравнително традиционно, но те имат необичаен статут и могат да се разгледат както сами по себе си или във взаимоотношенията помежду им, така и като ансамбъл, жива трупа, система. Освен че могат да се възприемат като цялостно общество *underground*, те са ясно диференцирани по признака *собственици – наематели* (сред първите са Костилов, Василиса, Наташа, сред вторите – останалите) плюс няколко странични епизодични лица. Стрелер обаче е склонен да дефинира всички тях с предиката „out“. „Причините, довели ги тук – казва знаменитият италиански режисьор, – са най-различни и никак несъпадащи една с друга. [...] Отказът от „живот на повърхността“ (наяве), който при някои се обосновава с „лични“ мотиви, при други се случва несъзнателно, но не по-малко реално – просто нежелание да се живее, както и намерение да се „разтворят“, да изчезнат, за което сякаш няма никакви причини. [...] И те винаги, независимо от всичко, са именно „хора“ – а не „бивши хора“ (Стрелер/Streler 1984: 202). Неслучайно се позовавам на Стрелер, защото той представя другата – остраничностена, професионална, обективна, изчистена от идеологически примеси и императиви неруска гледна точка, изхождаща изцяло от художествените дадености на текста. Всичките му разсъждения са от времето на неговата постановка на „На дъното“ – 1947 година: поствоенния период, когато в развихрено репресивния сталинистки режим на СССР същата творба се ползва като образец – приложение на соцреализма и схващанията, разбиранията, гледищата в двете части на континента се разминават драстично. Веднага ще се съглася с тезата, че персонажите не са бивши, някогашни (тоест вече недействителни и отпаднали), а просто хора, допълвайки, че определящото ги – и по този начин свързващото ги – е, че са *хора откази*. И все пак – прогнозира ли някаква бъдеща реорганизация на битието очертаната драматическа ситуация? Можем, струва ми се, да допуснем, че както в „И най-мъдрият си е малко прост“ А. Н. Островски предрича явлението „финансова пирамида“, изградена от клана Мамаеви, така в „На дъното“ Горки илюстрира възникващия нов бит – комуналката. Дали в един по-далечен ре-минисцентно-пародиен план в нея може да се долови отзвук от вече формираната не само в Русия *толстоистка комуна*, е друг деликатен казус: докъде би могло да се каже, че Горки я възпроизвежда и докъде я преобръща иронично, травестирайки като виртуален участник в нея дори самия Толстой в качеството му на бивш вече граф, дворянин, „барон“... Но „бивш“ единствено в смисъл на загубил привилегиите / „ре-галиите“ си, не и индивидуалността си, което наблюдаваме при всички

действащи лица въпреки преобръщането им от „вертикално“ към „хоризонтално“ живеене.

В студия, написана през 1938 г., маститият съветски критик Михаил Григориев излага крайно услужливата към властта теза за населяващите приюта на Костилъв като прототип на пролетариата и стига до обобщението: „Отличителна особеност на босящите, дори на най-читавите от тях – Сатин, Актьора, Васка Пепел – в сравнение с пролетариата е, че те, крайно деморализирани, не са в състояние организирано да се борят с капиталистическо-еснафския свят, довел ги до това състояние“ (Григорьев/Grigorev 1938: 32). Не бих искал прибързано да игнорирам подобни очевидни приумици, защото те дълго време се ползват и пробват като „лакмус“ за утвърждаването на отделни идеологии, упорито търсеци корените на актуални уродливи явления в литературата на XIX с цел по-авторитетно да оправдаят „класовия“ характер на обществото като негова изначална същност и даденост. В този смисъл тъкмо решението на Горки да осъществи замисъла си в един от сценичните жанрове, по-точно самата *драматургична природа* на „На дъното“ се оказва неподатлива на недобросъвестни свръхинтерпретации, сравнително бързо отпаднали като опит за посегателство върху нея главно заради неприложимостта им при театралните и постановки. Друга подобна идея от същото време с изразена фреквентност е, че сюжетът утвърждава колективното начало. Интересно: какъв колектив изграждат обитателите на дъното?

През 1931 г. пък В. Боровски застъпва твърде произволната позиция, че в този текст се проявява „един от основните признаци на драматургията от новия социално-художествен тип: равноправието на персонажите“ (Боровский/Borovskiy 1931: 208). Особеното у Горки е, че колкото и да са поставени при привидно едни и същи (неблагоприятни) условия, между босящите се изгражда неформална йерархия, което е напълно логичен рефлекс на индивидуалното мислене при сформирването на всяка нова общност, пък дори и от (или особено от) онеправдани: аутсайдери, затворници, бежанци, малцинства, населяващи гетата... Мережковски стига до по-категорично определение: „Босящите на Горки, независимо от своята простовата външност, са вътрешни аристократи. Обикновеният народ за тях е сган. Те едва ли не мразят и презират селянина повече, отколкото господаря“ (Мережковский/Merezhkovskiy 1997: 659). А Велчо Велчев забелязва следното: „Прави силно впечатление тяхната разобщеност. Те като че ли само физически са един до друг, в едно общежитие. Иначе, духовно, всеки от тях представлява засебен мир. Всеки живее със себе си и едва ли не само за себе си. Безучастието им един към друг е определящ белег за техните отношения“ (Велчев/Velchev 1948: 65). От днешна гледна точка – по повод на

приведените току-що разсъждения – клошарството, близко до описания в пиесата начин на живот, може условно да се определи като вид екзистенциална философия, при това философия на изключването. Босякът е *предходник* на клошаря (бездомника). Така симптомът на пътя, пътуването, броденето у Горки се буквализира. Но драматургът полага неистово усилие да покаже, че както може да бъде утайка, дъното по същия начин може и да бълбука, да клокочи и ври, като за да стане факт това, е нужен просто някакъв организиращ тласък. Надграждащият художествен жест в пиесата е, че покрай общността (и въпреки нея) всеки от персонажите имплицира собствен сюжет, разбран повече или по-малко като разкрита / споделена биография до попадането му в приюта или пък продължена, понякога и започнала след неговото озоваване там. Има обаче двама, Сатин и старецът Лука, които приковават вниманието на възприемателя, и основните усилия на критиката – литературна и театрална – са насочени към тълкуването на метафоричното им присъствие в сюжета.

Относно първия ще цитирам съвсем резонния въпрос на Оскар Грузенберг: „Добре, да кажем, че Сатин е изобразен лошо, но можем ли да твърдим, че е измислен?“ (Грузенберг/Gruzenberg 2018). Константин Сатин, към 40-годишен, бивш телеграфист, образован, отдавна пропаднал пияница, картоиграч мошеник с остро и комбинативно мислене, пет години лежал в затвора за убийство по невнимание, потаен, но пряк и чувствителен към истината, е най-добрият приятел на Актьора, тъй като на младини се е изявявал на сцената, танцувал е и е размивал публиката. Докато Лука, „съжالياвайки ближния“, се застъпва за слабите и безнадеждните, Сатин подкрепя и цени силните. Онова, с което образът остава запомнен, е неговата реторична апология на човека. Монологът, по-точно разтеглената, накъсана, „заекваща“ фраза е започната в пияно състояние и докато трае (а времето за произнасянето ѝ на сцената е нерегламентирано), героят се опомня, отрезнява, идва на себе си. Тъй като искам по-детайлно да коментирам този момент, приемам за идеологически пик на пиесата, ще цитирам репликата в цялост:

„Когато съм пиян... всичко ми харесва. М-да... Той моли ли се? Прекрасно! Човек може да вярва и да не вярва... негова работа! Човекът е свободен... за всичко сам плаща: за вярата, за неверието, за любовта, за ума – човек за всичко плаща сам и затова е свободен! Човекът е истината! Какво значи човек?... Това не си ти, не съм аз, не са те... не! – това сме ти, аз, те, старецът, Наполеон, Мохамед... всички заедно! (*С пръст чертае във въздуха фигура на човек.*) Разбираш ли? Това е нещо огромно! В него са всички начала и краища... Всичко е в човека, всичко е за човека! Съществува само човекът, останалото е дело на неговите ръце и на неговия мозък! Чо-век! Това е великолепно! Това звучи...

гордо! Чо-век! Човекът трябва да се уважава! Не да го съжالياваме... не да го унижаваме със съжалението си... да го уважаваме трябва! Да пием за човека, Бароне! (*Става.*) Хубаво е... да се чувстваш човек!... Аз съм затворник, убиец, мошеник... да! Когато вървя по улицата, хората ме гледат като разбойник... и странят, и се оглеждат... и често ми викат: „Мизерник! Шарлатанин! Работи!“ Да работя? За какво? За да съм сит? (*Кикоти се.*) Винаги съм презирал онези, които твърде много се грижат да са сити... Не е там работата, Бароне! Не е там работата! Човекът е над това! Човекът е над ситостта!“ (Горький/Gor'kiу 1970, 7: 177).²

Да повтoря отново, че въпреки немалкото афоризми, срещащи се у Горки, от „На дъното“ в паметта на поколенията се е врязал най-вече въодушевеният, екзалтиран възклик: „Чо-век! [...] Това звучи... гордо!“.

Мястото е едно от най-безинтересните, инертни и умозрителни в цялата пиеса, но диалогът изначално се стреми към ефектна поанта и тя накрая някак прозвучава, без да е достатъчно обоснована; идва преднамерено и наготово. Извън патетиката (което, разбира се, е право на всяка сценична или литературна интерпретация), този монолог може да се възприеме и като носталгично дърдорене за нещо или изгубено, или такова, което никога не е било реалност, а е предимно представа, мечта, желание, въображение, конструкт в някаква идеална, никога непостигната проекция, цел. Иначе казано – спонтанен, неволен, бленуван „платонизъм“. Но за мен по-приемливо е разбирането, че имплицитната философия в „На дъното“ се изгражда като полемика върху интертекстуална основа; откривам я във философията на Хамлет за човека, „венец на всички живи твари“, който, уви, не го радва. От останките на обществото се въздига абстракцията човек. Подобна теза е в унисон с органичния (наследствен) хамлетизъм на руската драма, започнат още от Чацки, и преосмисля Шекспировия концепт в условията на все по-интензивно оскопяващата, деградираща, лумпенизираща се маса. Сякаш животът на всички в приюта е свършил, те – постчовеци – са в преддверието на ада и очакват присъдите си. Докато „На дъното“ все още не е издадена и се чете основно в ръкопис, излиянието на Сатин озадачава мнозина вещи театralи и писатели и те категорично изразяват мнението си, че моментът е силно претенциозен. При това тъкмо в предканоничните варианти на творбата думите: „Чо-век! Това е великолепно!“, са завършвали така: „Това звучи... трагически!“ (Кузьмичев/Kuzmichev 2017, курсивът е мой, Л. Д.). Нарочно оставям предиката „трагически“, а не „трагично“, защото държа да подчертая предпочетения от автора нюанс, отделящ жанрово драматургичното „-ски“ от изразяващото конвенционална минорна емоция „-но“.

² Преводът на цитатите от „На дъното“ (и на всички останали) е мой – Л. Д.

А самата дума „човек“ с нейните алоформи в целия текст се повтаря 106 пъти. Но има и още една асоциация, този път колкото интертекстуална, толкова и опонираща на изходното съждение. Да не забравяме все пак, че за първи път в руската литература от XIX век мястото, където срещаме афористично звучащ императив, конципиран около понятието „човек“, е в така наречената „Пушкинова реч“ на Ф. М. Достоевски, произнесена на 8 юни 1880 г. на заседание на Обществото на любителите на руската словесност: „Смири се, горди човече, и преди всичко пречупи своята гордост“ (Достоевский/Dostoevskiy 1984: 139). В този смисъл на езиково равнище можем да допуснем монолога на Сатин като перифраза на мисълта на Достоевски, а също – вариация и дори устно импровизирано „есе“ върху подсказаната от нея тема.

Важен аспект от поетиката на „На дъното“, издаващ пиесата като продукт на моделиращата за XIX век драматургична матрица, е наличието на герой, дошъл неочаквано отвън и непознат за обществото, сред което попада. Тук това е възрастният странник Лука, едно от най-предизвикателните и недоизяснени (немотивирани) присъствия в персонажната система: той няма презиме и фамилия, документи, биография; на подканата на Барона да се легитимира („Ти кой си, старче?... Откъде се взе?“), се спотайва и отклонява въпроса с друг въпрос (Лука: „А ти кой си – детектив?“). С появата му в първото действие не просто приключва експозицията; повтаря се задължителният мотив с носителя на рационалния вертикален сюжет. Лука е своеобразен остарял и „оскобял“ (стерилен) 60-годишен Чацки. От една страна, името му имплицира семантиката на „светлина“, „проблясък“, „озарение“ и дублира това на автора на третото евангелие. Но нахълтването му изневиделица и понататъшното му влияние върху повечето от обитателите на „дъното“ демонстрира инферналното пришествие на лъжемесията (Лука-вия), който в комбинация със Сатин (препращащ към „сатана“) внася сред обречените успокояващото и съблазняващо лъжеслово, изявявайки се в не съвсем удаващата му се и в крайна сметка провалена роля на проповедник („И рече Господ на Сатаната: отде дойде? А Сатаната отговори Господу: ходих по земята и я обходих (Йов 1: 6 – 7)“). Независимо че запълва значително сценично време, една немалка част от неговото битие в приюта, оказва се, ни е спестена, доста от изявите му са скрити от ползрението ни и след като изчезва, те постепенно започват да излизат наяве. От онова, което в четвъртото действие си припомня Сатин, става ясно, че старецът е омайвал всеки, намирал е начин да му въздейства насаме и подложените на внушенията му още чуват монотонния глас, разказващ някаква омайна притчобразна история, очевидно спекулативно нагодена към индивидуалния им казус. Странното му изчезване

още преди края на третото действие в суматохата около убийството на собственика на приюта Костилюв деликатно подсказва възможно негово прикрито участие в престъпното деяние. Едва когато проумяват отсъствието му, всички разбират, че докато е бил сред тях, Лука преднамерено е размахвал конвенционалния морал под носа им като фетиш, издевателствайки над наивността и объркаността им. Изричал е банални истини за залъгване и „просвещаване“ на профанната маса. Но от драматургична гледна точка предимство при въвеждането на такъв почти фантомен персонаж е провокацията. Тя е многопосочна и в някакъв смисъл „пробва“ общата културна компетентност на зрителя.

Стратегически Лука очевидно е мислен в перспективата на инферналното, защото присъствието му е обогатено с нетипични и в разрез с деловия служебен език на дидаскалите словесни атрибути. Второто действие, да речем, завършва твърде иносказателно. След последната реплика на Сатин: „Мъртъвците не чуват! Мъртъвците не чувстват... Крещи... реви... мъртъвците не чуват!...“, следва ремарката: „На вратата се появява Лука“. Интересното е, че в оригинала глаголят е „се явява“, недвусмислено препращащ към Богоявлението (снизхождането на Христос сред хората). И аналогично „явяването“ на Лука би трябвало също да е натоварено с проникването на библейското чудо и тайнство сред събралото се там общество. Но той е и героят отвън и неговото влизане е мистерино Луко-явление, явлението на лукавия, на антихриста (в третото действие Васка Пепел пряко оприличава Лука на Лукавия: „Какво, Лука, лукави старче, пак ли разтягаш локуми?“). А малко преди това в историята трайно се настанява смъртта – тежко болната съпруга на Кърлежа – Ана, въпреки неговите обещания, уверения и успокоения, умира. Разбира се, цитираната ремарка не известява изначалното идване на стареца пришълец. Той, според изискването на архетипния сюжет, пристига още в първото действие неизвестно откъде, но онова, с което „На дъното“ разширява и развива устойчивата парадигма, е, че в приюта на практика *всички са дошли отвън*. Традиционното дворянско имение – столично или провинциално – тук е заменено от непредставително здание с дейност от нисък ред, със съмнителна и дори лоша репутация, неблагоустроено, напомнящо бордей, свърталище на дегенерати, сиропиталище, коптор, долнопробна кръчма, дупка; то няма собственици, нито домакини, а съ-държатели. Приютът е антидом – сякаш персонажите са „наели“ използвани по-рано пространства, но напуснати, изоставени като непотребни и непригодни за нормален и пълноценен живот. Лука е не само първият немлад, а възрастен – по-стар от всички останали *dramatis personae* външен герой, но и този, който, както немотивирано попада там, така и немотивирано си тръгва (из-

чезва). До този момент финалното напускане на героя в руската драма от XIX век винаги е обосновано.

Пиесата завършва със смъртта на Актъора, предхождана от други две смърти – на Ана и на Костильов. Тримата умират по различен начин и причините за това са не по-малко различни: Ана – от болестта си, от която страда от самото начало и още тогава изглежда обречена; Костильов – след като по чист късмет се разминава със смъртта, когато Васка Пепел е на косъм да го убие, в края на третото действие губи живота си при инсценирано сбиване; Актърът се самоубива – единственото трагично събитие, случващо се зад кулисите и за него само се известява.

И един на пръв поглед неочакван финал. Дъното, оповестено в заглавието, е, разбира се, метафора, но то има както своята дълга традиция в драматургията на XIX век, така и съвсем конкретни измерения. Харесва ми следната асоциация. Най-често цитираната, включително и от Чехов, пиеса на Пушкин и най-добре усвоената от последващите етапни драми през столетието е „Русалка“, доизграждаща архетипния сюжет, заложен в Грибоедовата комедия „От ума си тегли“. В самия ѝ край авторът „спира“ укоряващия се княз на брега на Днепър и го предпазва от смъртта, готвена му от някогашната изоставена от него мелничарска дъщеря, изпратила сега за примамка родената в дълбините на реката тяхна дъщеря русалка, вече седемгодишна. Така той не потъва на дъното и поне в рамките на наличния текст остава жив, измъчван, но и пречистен от разкаянието си. Дъното ще се разгърне пълноценно пред очите ни едва у Горки. И колкото и да са различни двата подхода, номинацията издава една неслучайна приемственост. Защото в този аспект тъкмо творбата на Горки завършва класическия архетипен сюжет, довеждайки до възможен предел неговата вертикалност. След финала на „На дъното“ в пространството на руската драма от XIX век предстои да останат само дънерите на отсечените вишневи дървета.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Айхенвалд 1903: Айхенвалд, Ю. И. «На дне» М. Горького. – *Русская мысль*, 1 (1903), 228 – 238. [Ayhenval'd 1903: Ayhenval'd, Y. I. «Na dne» M. Gor'kogo. – *Russkaya mysl'*, 1 (1903), 228 – 238.].
- Александрович 1908: Александрович, Ю. *После Чехова. Очерк молодой литературы последнего десятилетия 1898 – 1908*. Москва: Общественная польза. [Aleksandrovich 1908: Aleksandrovich, Y. *Posle Chehova. Ocherk molodoy literatury poslednego desyatiletiya 1898 – 1908*. Moskva: Obshhestvennaya pol'za.].

- Басинский 2005: Басинский, П. В. *Горький. Краткая биография*. Москва. [Basinskiy 2005: Basinskiy, P. V. *Gor'kiy. Kratkaya biografiya*. Moskva.]. <<http://gorkiy-lit.ru/gorkiy/biografiya/basinskij-gorkij/index.htm>>
- Боровский 1931: Боровский, В. В. О М. Горьком. В: *Сочинения в двух томах*, Т. 2. Москва. [Borovskiy 1931: Borovskiy, V. V. О М. Gor'kom. V: *Sochineniya v dvuh tomah*, Т. 2. Moskva.].
- Велчев 1948: Велчев, В. „На дне“ в ново осветление. София: Народна просвета. [Velchev 1948: Velchev, V. „*Na dne*“ v novo osvetlenie. Sofia: Narodna prosveta.].
- Горький 1970: Горький, А. М. Полное собрание сочинений. Том 7. Пьесы, драматические наброски 1897 – 1906. Москва. [Gor'kiy 1970: Gor'kiy, A. M. Polnoe sobranie sochineniy. Tom 7. P'esy, dramaticheskie nabroski 1897 – 1906. Moskva.].
- Горький 1997 – 2022: Горький, А. М. *Полное собрание сочинений. Письма в 24 томах* (излезли до 22 том). Том 3. Москва: Наука. [Gor'kiy 1997 – 2022: Gor'kiy, A. M. *Polnoe sobranie sochineniy. Pis'ma v 24 tomah* (izlezli do 22 tom). Tom 3. Moskva: Nauka.]. ISBN 5-020-11301-8.
- Горький – Андреев 1965: Горький и Леонид Андреев. Неизданная переписка. В: *Литературное наследство*. Том 72. Москва. [Gor'kiy – Andreev 1965: Gor'kiy i Leonid Andreev. Neizdannaya perepiska. V: *Literaturnoe nasledstvo*. Tom 72. Moskva.].
- Григорьев 1938: Григорьев, М. С. Драматургия Горького и Чехова. В: Всероссийское театральное общество. *Горький и театр. Сборник статей*. Москва – Ленинград, 199 – 251. [Grigor'ev 1938: Grigor'ev, M. S. Dramaturgiya Gor'kogo i Chehova. V: Vserossiyskoye teatralnoye obshhestvo. *Gor'kiy i teatr. Sbornik statey*. Moskva – Leningrad, 199 – 251.].
- Грузенберг 2018: Грузенберг, О. О. О Горьком. – *Звезда*, 4 (2018). [Gruzenberg 2018: Gruzenberg, O. O. О Gor'kom. – *Zvezda*, 4 (2018).]. <<https://12auction.com/auction/24/lot-491-16/>>
- Достоевский 1984: Достоевский, Ф. М. Дневник писателя 1877, сентябрь – декабрь, 1880 – август. В: *Полное собрание сочинений в тридцати томах*. Том 26. Ленинград. [Dostoevskiy 1984: Dostoevskiy, F. M. Dnevnik pisatelya 1877, sentyabr' – dekabr', 1880 – avgust. V: *Polnoe sobranie sochineniy v tridtsati tomah*. Tom 26. Leningrad.].
- Кузьмичев 2017: Кузьмичев, И. К. «На дне» М. Горького: Судьба пьесы в жизни, на сцене и в критике. Москва: Издательские решения. [Kuz'michev 2017: Kuz'michev, I. K. «*Na dne*» M. Gor'kogo: *Sud'ba*

- p'esy v zhizni, na stsene i v kritike*. Moskva: Izdatel'skie resheniya.]. ISBN 9785448527869.
- Мережковский 1905: Мережковский, Д. С. «Дно» и «подполье». – *Русское слово*, 207 (1905). [Merezhkovskiy 1905: Merezhkovskiy, D. S. «Дно» и «подполье». – *Russkoe slovo*, 207 (1905).].
- Мережковский 1997: Мережковский, Д. С. Чехов и Горький. В: Максим Горький: pro et contra. Санкт-Петербург: 643 – 687. [Merezhkovskiy 1997: Merezhkovskiy, D. S. Chehov i Gor'kiy. V: Maksim Gor'kiy: pro et contra. Sankt-Peterburg: 463 – 687.]. ISBN 5-88812-014-6.
- Николаева 2000: Николаева, Л. В. *Ранняя драматургия М. Горького в литературно-функциональном изучении: проблема интерпретации пьес «Мещане», «На дне», «Дачники»*. Самара. [Nikolaeva 2000: Nikolaeva, L. V. *Rannaya dramaturgiya M. Gor'kogo v literaturno-funksionalnom izuchenii: problema interpretatsii p'es «Meshtane», «Na dne», «Dachniki»*. Samara.].
- Пинаев 1977: Пинаев, С. М. «На дне» М. Горького и «Разносчик льда грядет» Ю. О'Нила. В: *Межвузовский сборник. Горький. Вопросы горьковедения (Пьеса «На дне»)*, 59 – 71. [Pinaev 1977: Pinaev, S. M. «Na dne» M. Gor'kogo i «Raznoschik lda gryadet» Y. O'Nila. V: *Mezhvuzovskiy sbornik. Gor'kiy. Voprosy gor'kovedeniya (P'esa «Na dne»)*, 59 – 71.].
- Рудницкий 1989: Рудницкий, К. Л. *Русское режиссерское искусство: 1898 – 1907*. Москва: Наука. [Rudnitskiy 1989: Rudnitskiy, K. *Russkoe rezhisserskoe iskusstvo: 1898 – 1907*. Moskva: Nauka.].
- Стрелер 1984: Стрелер, Дж. «На дне» Горького. В: *Театр для людей*. Москва: Радуга, 201 – 204. [Streler 1984: Streler, Dzh. «Na dne» Gor'kogo. V: *Teatr dlya lyudey*. Moskva: Raduga, 201 – 204.].
- Чехов 1974 – 1983: Чехов, А. П. *Полное собрание сочинений и писем в 30 томах*. Том 11. Москва: Наука, 1982. [Chehov 1974 – 1983: Chehov, A. P. *Polnoe sobranie sochineniy i pisem v 30 tomah*. Tom 11. Moskva: Nauka, 1982.].
- Юзовский 1947: Юзовский, Ю. И. «На дне» (Идеи и образы). В: *«На дне». Материалы и исследования*. Москва, 5 – 83. [Yuzovskiy 1947: Yuzovskiy, Y. I. «Na dne» (Idei i obrazy). V: *«Na dne»*. *Materialy i issledovaniya*. Moskva, 5 – 83.].

Prof. Lyudmil Dimitrov, DSc

St. Kliment Ohridski University of Sofia,

Bulgaria, Sofia

e-mail: ljudmil@slav.uni-sofia.bg

Web of Science Researcher ID JLP-2651-2023

ORCID ID 0000-0003-4672-1519