

МИНИСТЕРСТВО НАРОДНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
РЕСПУБЛИКИ УЗБЕКИСТАН
НУКУССКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ИНСТИТУТ
ИМЕНИ АЖИНИЯЗА

Филологический факультет

Кафедра русской филологии

КУРСОВАЯ РАБОТА

по истории русской литературы XX века (первая половина) на тему:

«Драматургический метод М. Горького»

Выполнила: Шразова Саодат
студентка 3 «в» курса

Приняла: доц. Шамуратова З.А.

НУКУС – 2013

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3 - 9
ГЛАВА ПЕРВАЯ	
Историко-функциональное изучение драматургии М. Горького.....	9 - 18
ГЛАВА ВТОРАЯ	
Ранняя драматургия Максима Горького в свете проблемы жанра трагикомедии XX века.....	19 - 42
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	43 - 44
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.....	45 - 49

ВЕДЕНИЕ

Сфера науки и образования не остается незамеченной государством. В своем выступлении И.А. Каримов подчеркивал: «Отечественная наука создала мощный интеллектуальный потенциал, который находит свое практическое применение во многих сферах жизни, служит основой для укрепления национальной государственности и экономической независимости республики. Успех деятельности предприятий, да и в целом государства, в силу ограниченности естественных, природных ресурсов, в значительной мере сегодня определяется тем, насколько широко внедряются достижения научно-технического прогресса, наукоемкие технологии, уровнем профессиональной подготовленности кадров» [1, 1, 315].

В начале XX столетия Максим Горький мог бы поспорить о масштабе своей популярности с Достоевским, Л.Толстым, Чеховым. Босяки просили его именем милостыню, молодежь боготворила героев его пьес, в литературной среде образовалась целая группа писателей, которых прозвали "подмаксимками" - за стремление подражать Горькому во всем - от писательского стиля до манеры одеваться. По результатам одного социологического опроса тех лет Горький вместе с Л.Толстым и Эдисоном вошел в тройку "величайших современников планеты". [1, 35] Отрицательно встретивший "нашествие Горького" критик Стародум вынужден был тогда признать: "Почти с первых шагов своей карьеры М.Горький стал так популярен, что пример этой быстрой популярности во всей истории русской словесности стоит особняком. Ни Тургенев в эпоху "Дворянского гнезда", ни граф Л.Н.Толстой в эпоху "Войны и мира", ни Достоевский никогда не имели такой популярности, особенно в первые годы литературной деятельности. Быстрый успех Д.В.Григоревича после "Антоня Горемыки" ничтожен сравнительно с шумом, образовавшимся вокруг имени Горького. Сам Пушкин в расцвете славы, Пушкин - властитель душ, не достиг популярности Горького". [2, 45] В подтверждение Стародум привел данные о тиражах

первых горьковских книг - таким цифрам мог бы позавидовать любой автор детективных романов нашего времени: "К сентябрю 1903 года сочинения М.Горького были выпущены в количестве экземпляров: том 1-й рассказов - 5 500, том 2-й - 5 700, том 3-й - 5 900, том 4-й - 60 000, том 5-й - 52 000, пьеса "Мещане" - 58 000 и пьеса "На дне" - 75 000. Итого, сочинения Горького разошлись за какие-нибудь пять лет, а то и менее, - 416 000 томов". [3, 56]

С тех пор прошло уже больше столетия. Между тем говорить, что феномен успеха Горького в XX веке разгадан, не приходится. Несмотря на огромную библиотеку горьковедческих работ, малоисследованной остается проблема жанра горьковских пьес, что составляет одну из особенностей его драматургического метода.

Показательно, что поставленная еще в 60-е гг. проблема жанра горьковской драматургии отзовется в следующие десятилетия актуализацией проблемы восприятия горьковского творчества. В то время как в Ленинградском БДТ, Малом театре, "Современнике" шли самые знаменитые постановки пьес Горького, вошедшие в историю отечественного театра, в научной литературе актуализировались разговоры о падении интереса так называемого "массового читателя" к творчеству Горького. И.Кузьмичев писал в сборнике "Вопросы горьковедения" (1977), что нельзя не отметить наличие некоторого нежелательного несоответствия между "словом" о Горьком и живым восприятием "слова самого Горького": "Случается нередко, что "слово" о Горьком, произнесенное с университетской кафедры, в школьном классе или опубликованное в печати, само того не подозревая, становится между писателем и читателем (или слушателем) и не столько сближает, сколько отдаляет их друг от друга". [8, 99] Та же проблема стала объектом изучения для автора статьи "Горький и современность: О функциональном изучении произведений классики". "Факт падения интереса широкого читателя к творчеству Горького (...) для 70-х гг. - это факт непреложный". [9, 78]

Многие исследователи советского периода, подводя все творчество

писателя под единый знаменатель "соцреализма", в качестве основной идейно-эстетической доминанты горьковских пьес выделяли острый социальный конфликт и политическую тенденциозность, пытаясь на основе этих "особенностей" строить концепцию об особом положении Горького в отечественной культуре. В итоге, как справедливо отмечает современный исследователь, в советские годы "в большинстве исследований драматургия Горького обособляется от драмы рубежа XIX-XX вв., а также от послеоктябрьской русской драматургии. Она оказывается как бы вне тенденций, художественных течений, традиций, творческих поисков" и становится "своеобразным "белым пятном" в литературе XX века". [10, 45]

"Белым пятном" остается драматургия Горького и в работах многих современных исследователей, не спешащих отказаться от мысли, что из всех писателей отечественной литературы Горького выделяет социальная и общественно-политическая направленность его творчества, которая, в сущности, и решила его судьбу в XX столетии. Л.Егорова замечает, что "вопрос об утрате интереса к горьковскому наследию в 60-70-е годы не может быть объяснен только односторонней, излишней социологизацией творчества Горького и в литературоведении, и в практике преподавания литературы (...) Причина нашего расхождения с Горьким была как раз именно в том, что это самый *социальный* писатель. З. Анчиполовский, исследуя в своей монографии "Времена Максима Горького" сценическую судьбу пьес "Мещане" и "На дне" в провинциальных театрах России в 1900-е гг., приходит к сходному - через обращение к социально-политической ситуации времени - объяснению "быстрой популярности" писателя в первые годы существования его пьес. Он также утверждает, что "в осознании нараставшего кризиса [рубежа XIX-XX вв.], а тем самым и в его приближении немалую роль сыграли литература, искусство. (...) Свою долю "вины" в этом несет и "театр Горького". [12, 28]

Очевидно, однако, что "феномен Горького" должен быть объяснен не только факторами общественно-политического характера. Горький - художник, один из величайших писателей XX века, воплотивший в своих произведениях отчаяние и боль, страхи и надежды людей своего порубежного времени. А значит, необходимо объяснить феномен его успеха - не только в 1900-е гг., но и на протяжении всего столетия - и с точки зрения художественных особенностей горьковских произведений, прежде всего - с точки зрения их жанровой природы.

Наконец, одним и тем же словом в научно-критической литературе нередко обозначаются жанровые явления глубоко различные. Жанры эволюционируют. Поэтому, например, Н.Л.Лейдерман, называл жанр "одной из фундаментальных категорий литературы", рассматривает его "как "форму времени". [15, 76] Еще в 1929 году в работе "Архаисты и новаторы" Ю. Тынянов пришел к выводу, что эволюция жанров - это движение не по прямой, а по "ломаной линии"; "что жанр смещается". [16, 83] "Главным понятием литературной эволюции, - заключает Тынянов, - оказывается *смена систем*". [17, 74] Жанровые системы не существуют обособленно, а взаимодействуют друг с другом, вследствие чего распадаются или видоизменяются старые жанры, возникают новые.

М.Бахтин считал, что жанры, сложившиеся к Новому времени, и по сей день "сохраняют свою устойчивость и каноничность: их вариации по эпохам, направлениям и школам периферийны и не задевают их затвердевшего жанрового костяка. В сущности, теория этих готовых жанров и до наших дней почти ничего не смогла прибавить к тому, что было сделано Аристотелем. Его поэтика остается незыблемым фундаментом теории жанров". [18, 99] В.Фролов полемизирует с М.Бахтиным. Поэтика Аристотеля сохраняет свою ценность и по сей день, утверждает он, но вряд ли она остается "незыблемым фундаментом теории жанров", [19, 33] особенно жанров драматических, претерпевших в XX веке значительные

изменения. Тем не менее и говорить о том, что жанр - неопределяемая категория, нельзя. Нужно понять, что в жанре есть и постоянное, и "вечно изменчивое". Как пишет М.Каган, к которому апеллирует Фролов, "при всей гибкости перегородок между жанрами, при всей их проницаемости для взаимных проникновений, при всем непостоянстве этих границ в историческом процессе взаимодействия жанров непреложной остается объективная качественная определенность жанра как структурной модификации вида, разновидности и рода искусства". [20, 43] Эту "объективную качественную определенность" жанра В.Фролов, воспользовавшись словами Ю.Тынянова, называет *жанровой доминантой*. Жанровая доминанта - "нечто общее, характерно типическое", свойственное каждому жанру. "Общие структурно-морфологические признаки того или иного жанра, выработанные многовековой практикой искусства, - продолжает Фролов, - устойчивы. Мы можем довольно точно определить композиционный, архитектурный, смысловой состав каждого из основных классических жанров - трагедии, комедии, драмы, мелодрамы, трагикомедии". [21, 66] Есть и чисто жанровые признаки, способные объединить в единую группу произведения, принадлежащие к различным литературным родам.

Цель работы: *определить драматургический метод через исследование жанрового своеобразия ранней драматургии Максима Горького через изучение истории бытия его пьесы "На дне" (1902).*

Цель работы определила следующие задачи:

1. понять, как развивалась отечественная наука о Горьком с момента опубликования первых его пьес.
2. выяснить факторы, с одной стороны, способствовавшие зарождению и формированию горьковской драматургической поэтики, с другой,

формированию определенных стереотипов ее восприятия и истолкования уже в первые годы существования.

3. определить жанровое своеобразие горьковской драматургии, которое должно способствовать, с одной стороны, выявлению источника множественности истолкований ранней драматургии Горького в XX веке, а с другой, определению незыблемого идейно-эстетического ядра пьесы "На дне".

Объектом исследования становятся работы российских и советских исследователей.

Предмет работы: драма «На дне», прежде всего, потому что это первая пьеса Горького. [54, 38]

Методологическая база работы опирается на труды И.А.Каримова. Методологической основой исследования являются положения разных литературоведческих школ о личности и творчестве писателя.

Таким образом, впервые в изучении ранней драматургии Максима Горького в качестве центральной ставится проблема исследования жанрового своеобразия как универсального ключа к их пониманию. Данная работа посвящена исследованию творчества писателя, чье творчество, по признанию многих, полностью принадлежит XX столетию. Этими факторами обусловлена научная новизна исследования.

Практическая значимость определена тем, что результаты исследования могут быть также использованы в лекционных курсах по истории русской литературы.

Общей цели исследования, ее конкретным задачам подчинена структура работы. Первая глава посвящена историко-функциональному изучению пьес М. Горького. Глава вторая раскрывает

особенность драматургического метода М. Горького через его жанровое своеобразие.

В заключении обобщаются результаты исследования и определяется связь творчества М. Горького с художественными процессами мирового искусства XX столетия через определение жанрового своеобразия пьесы "На дне".

ГЛАВА ПЕРВАЯ: Историко-функциональное изучение драматургии М. Горького

Историко-функциональное изучение литературного произведения актуализировало одно из звеньев в цепи, посредством которой обычно обозначают связь искусства с действительностью: "действительность - художник - произведение - реципиент (воспринимающее сознание)". В литературоведении долгое время предпочтение отдавалось изучению первых трех элементов и мало внимания уделялось четвертому. Однако любое художественное произведение обладает особым творческим потенциалом, который воздействует на читателя, формируя определенное мнение, отношение к изображаемому или к произведению в целом. "Вне читателя как заключительного звена системы произведение жить не может". [24, 125] "Сознательно или бессознательно, но художественное восприятие всегда вынуждено соотносить произведение искусства с жизненной реальностью - не в том примитивном смысле, в каком неразвитый вкус ищет простого сходства изображения с изображаемым, а в том глубоком смысле, в каком произведение искусства отсылает воспринимающего к реальным проблемам бытия": "опыт жизни в искусстве невольно сопрягается в ходе художественного восприятия с накопленным данной личностью опытом реальной жизни, соизмеряется с этим последним и им проверяется". [25, 126]

В разное время О.Уайлд, А.Франс, А.Потебня, Д.Овсянико-Куликовский, А.Горнфельд и другие с разных философско-эстетических позиций пытались осмыслить проблему восприятия вообще и проблему восприятия художественного слова, в частности. Теоретической базой для метода историко-функционального изучения литературного произведения, получившего свое развитие в 1970-е гг., стали герменевтика [26, 65] и рецептивная эстетика. Немалую роль в зарождении данного метода стало развитие в XX столетии науки феноменологии, поставившей существенные вопросы о природе возникновения явлений, в том числе и художественных смыслов.

Согласно учению Э.Гуссерля [27, 54], одного из основателей и теоретиков феноменологии, наука не дает возможности проникнуть в жизненный мир. Наоборот, она подменяет живой человеческий мир миром объективированных абстракций. Поэтому необходимо произвести своего рода редукцию по отношению к науке, к значениям элементов мира, полученным от науки, по отношению к научной картине мира вообще. Таким образом, мы пройдем путь науки в обратном направлении - вернемся к донаучным значениям мира и восстановим чуждый науке мира повседневной жизни, - "жизненный мир", в терминологии Гуссерля. Изучение "жизненного мира", представляющего собой совокупность первичных интенций, должно раскрыть процесс возникновения из него различных систем знания, в том числе объективных наук, объяснить отношение последних к миру и тем самым наделить их столь недостающим человеческим содержанием.

Ученик Э.Гуссерля, австрийский философ и социолог Альфред Шюц, развивая учение Гуссерля и в то же время полемизируя с ним, писал: "Предметом всех эмпирических наук является мир как пред-данное". Науке, если она действительно желает быть "строгой", необходима не столько формальная строгость, то есть логическая формализация и т.н. объективные научные методы, сколько выяснение ее генезиса и обусловленности миром пред-данного, из которого она рождается и в котором живет. Шюц

определяет "жизненный мир" как мир, в котором "мы, как человеческие существа среди себе подобных, живем в обществе и в культуре, зависим от их объектов, которые воздействуют на нас и, в свою очередь, подвергаются нашему воздействию". [28, 76]

Герменевтика, основные положения которой были изложены Хансом Гадамером в его трудах "Истина и метод" (М.: Прогресс, 1988.), "Актуальность прекрасного" (М.: Искусство, 1991), в свою очередь выдвигает на первый план проблему *понимания* художественного текста, его интерпретации.

Понимание не сводится к рациональной сфере, к деятельности человеческого интеллекта, к логическим операциям и анализу. Как пишет В.Хализев, "оно, можно сказать, инаучно и подобно скорее художественному творчеству, нежели ученым трудам. Понимание составляет единство двух начал. Это, во-первых, *интуитивное постижение* предмета, его "схватывание" как целого и, во-вторых, на основе непосредственного понимания, вслед за ним возникает и упрочивается *истолкование* (нем. *Erklärung*), нередко аналитическое и обозначаемое термином "интерпретация" (лат. *interpretatio* - объяснение). В истолковании непосредственное (интуитивное) понимание оформляется и рационализируется" [29, 47] Первичным признается эмоциональное, непосредственное восприятие предмета, а уже на его основе строится дальнейший образ предмета, концепция произведения. Как писал П.Рикёр, "интерпретировать текст (...) это не значит искать его скрытый смысл, это значит следовать за развитием смысла к его референции, то есть некоему миру, или бытию-в-мире, открытому перед текстом. Интерпретировать - значит развернуть новые связи, устанавливаемые дискурсом между человеком и миром". [30, 65] Благодаря истолкованию (интерпретации) высказываний преодолевается неполнота их первоначального понимания.

"Золотым правилом" герменевтики можно назвать утверждаемый ею принцип многозначности, потенциальной множественности интерпретаций

любого произведения. "Нет окончательного, конечного смысла произведения и спектакля, но "есть относительная свобода интерпретации: в ходе исторической протяженности произведение приобретает целую серию конкретизаций", которые, хотя и могут находиться между собой в конфликтных отношениях, в то же время в совокупности своей обогащают наше понимание художественного произведения. [31, 76]

Именно поэтому для герменевтики важно наличие достаточно большого временного отрезка для исследования художественного текста и его бытия во времени. В конце концов, совершенно очевидно, что мы подходим к художественным созданиям *"с предварительно сложившимися суждениями, недоступными нашему контролю,* - они способны наделить эти создания свойством повышенного резонанса, свойством, которое *не совпадает с их подлинным содержанием и с их подлинным значением.* Лишь когда отомрут все такого рода актуальные связи, выступит их подлинный облик, лишь тогда откроется возможность понимания того, что действительно сказано ими, понимания того, что с полным основанием может притязать на общезначимость", - писал Гадамер (здесь и далее выделено мной - Л.Н.). [32, 88] "Смысл сопричастности - момент традиции в историко-герменевтическом поведении - реализуется в форме общности основополагающих и несущих *пред-рассудков - заранее сложившихся суждений*". [33, 56]

Опыт рецептивной эстетики также свидетельствует о неправомерности рассмотрения художественного создания как воплощения раз и навсегда данной ценности или одного определенного и неизменного смысла. Как писал один из теоретиков этого направления Ю.Борев, "произведение многолико в своем воздействии на аудиторию и в синхронном, и в диахронном срезе". [34, 354] Однако само произведение все же нельзя считать лишь кодом к постижению художественного смысла. С одной стороны, текст действительно "испытывает хронический недостаток" в собственном истолковании. [35, 49] С другой, литературное произведение все

же имеет свое собственное смысловое ядро. Поэтому, критикуя герменевтику Гадамера, Яусса, Изера, Борев утверждает "ступенчатый" характер "объективации онтологического статуса произведения", ибо ценность последнего "не дана в готовом виде в произведении, и в ее конструировании участвует также читатель". [36, 58]

Таким образом, художественное произведение, с одной стороны, самостоятельно, имеет заключенный именно в нем во всей совокупности и нераздельности смысловой круг, с другой, ценность его можно по достоинству определить лишь через его взаимодействие с читателем - воспринимающим сознанием.

Историко-функциональное изучение литературного произведения во многом синтезировало и систематизировало эти представления о взаимодействии литературы и читателя.

Метод историко-функционального анализа литературного произведения получил свое теоретическое обоснование в 70-х гг. прежде всего в работах академика М.Б.Храпченко, по инициативе которого он и получил свое название.

Главная область такого рода исследований - бытования произведений в большом историческом отрезке времени, их "жизнь в веках", по выражению М.Храпченко.

Для историко-функционального анализа очевидно наличие "определенного разрыва" между содержанием классического произведения и авторской концепцией. Этот разрыв "растет с течением времени", [37, 76] поскольку произведение "вступает в соприкосновение с новыми явлениями действительности, как бы вбирает их в себя". [38, 59] Именно "способность текста "откликнуться" на вопросы той или иной культуры обуславливает его способность включиться в мир ее смыслов. Этот диалог текста с культурой идет уже помимо воли автора данного текста; здесь становится возможной жизнь текста сразу в нескольких культурах, мирах и контекстах смысла, не предусмотренных творцом текста". [39, 82] Однако "не надо преодолевать

временную дистанцию, лишь согласно наивной предпосылке историзма люди переносятся в дух времени, мыслят понятиями и представлениями эпохи, а не своими собственными. (...) Каждый знает, сколь бессильно наше суждение, если временное отстояние не снабдило нас надежной мерой". [40, 39]

Исследовавший психологию восприятия художественного творчества Л.С.Выготский писал, что "для восприятия искусства недостаточно просто искренне пережить то чувство, которое владело автором, недостаточно разобраться и в структуре самого произведения - необходимо еще творчески преодолеть свое собственное чувство, найти его катарсис, и только тогда действие искусства скажется сполна". Ему же принадлежат слова, что "искусство можно назвать реакцией, отсроченной по преимуществу, потому что между его действием и его исполнением лежит всегда более или менее продолжительный промежуток времени". [41, 67]

Необходимым и одним из важнейших составляющих исследования становится исследование не только содержания тех или иных интерпретаций художественного произведения, их динамики, но также изучение воспринимающего художественное создание читательского слоя.

Реальные читатели меняются от эпохи к эпохе и при этом решительно не равны одни другим в каждый исторический момент. XX век с его мучительными социально-политическими коллизиями не только не смягчил, но, напротив, обострил противоречия между читательским опытом большинства и художественно образованного меньшинства. В эпоху мировых войн, тоталитарных режимов, непомерной урбанизации рядовой читатель закономерно отчуждается от духовных и эстетических традиций и далеко не всегда получает взамен что-либо позитивно значимое.

В одну и ту же эпоху существуют качественно разные группы читателей. Ведь "каждый вид искусства и каждый стиль оказываются более или менее доступными восприятию *в зависимости от места, которое они заняли в художественном опыте личности, общественной группы или массы людей,* подобно тому, как понятость словесного языка зависит только от степени

овладения данным языком" [42, 28] Постигание значения образных знаков требует известного напряжения душевных сил и целенаправленной установки сознания. Особенно резко отличаются друг от друга читатели сравнительно узкого художественно образованного слоя, в наибольшей мере причастные интеллектуальным и литературным веяниям своей эпохи, и представители более широких кругов общества, именуемых (не вполне точно) "массовыми читателями".

Своего рода авангард читающей публики (точнее, ее художественно образованной части) составляют литературные критики. Лев Выготский считал одной из важнейших задач критики "известным образом противодействовать тем импульсам, которые заданы искусством. Эта критика заведомо делает скачок из области искусства в потустороннюю для него область социальной жизни, но для того только, чтобы направить возбужденные искусством силы в социально нужное русло", при этом "не дав читателю расплескаться возбужденные искусством силы". [43, 112]

Принципиально отлично от обычных читательских, а также эссеистских и художественно-творческих постижений литературного произведения (в которых вполне могут преобладать эмоции и интуиции, рационально не обосновываемые) собственно литературоведческое освоение смысла художественного произведения. В то же время парадоксальным кажется наличие термина "научная интерпретация". Неудивительно, что до сих пор в научной среде нет согласия относительно понятия "*литературоведческая интерпретация*". Одни ученые полагают, что интерпретация - стержень науки о литературе. [44, 58] Другие, напротив, скептически относятся к интерпретациям, притязающим на научные обобщения. Наконец, ряд ученых пытается строить литературоведение по образцу так называемых "точных" наук, при этом категорично противопоставляя интерпретацию научной поэтике. [45, 87] Принципы рассмотрения литературных произведений, таким образом, являются предметом разнотолков, пока не имеющих завершения. Во-первых, художественное содержание не может быть

исчерпано какой-либо единичной трактовкой произведения. Литературоведческие интерпретации (подобно всем иным формам научного знания) способны вбирать в себя лишь относительные истины. Никакому акту осмысления произведений искусства (даже самому проникновенному и глубокому) не дано оказаться единственно и исчерпывающе правильным. Гуманитарию, пусть он оснащен знаниями и научным методом, следует осознавать ограниченность своих возможностей.

Во-вторых, литературоведческим трактовкам художественных творений подобает быть прежде всего аргументированными и четкими, учитывающими сложные и многоплановые связи с целым каждого текстового элемента. Таково неотъемлемое требование, предъявляемое к интерпретациям, если они хоть в какой-то степени притязают на научность. Литературоведческим прочтениям противопоказаны как бесконечное повторение самоочевидных истин, так и произвольное фантазирование по следам художественных текстов, уводящее от сути выраженного писателями и идущее с ним вразрез. Литературовед, коль скоро он отваживается на интерпретацию, оказывается призванным на свой страх и риск, а вместе с тем осторожно и бережно приближаться к тому, что в составе художественного произведения является тайной.

Наконец, литературоведческие интерпретации обретают емкость и глубину, когда имманентное изучение сопровождается и подкрепляется контекстуальным рассмотрением произведения.

В свете всего вышесказанного становится ясным, почему "каким-то непостижимым образом художественное произведение всегда остается тем, что оно есть, даже при повторном и изменившемся обращении к нему", [47, 231] почему оно не только подвержено влиянию новых реалий, но и противится множественности своих истолкований. "Содержание художественного произведения все же не может быть сведено к законам безличного его функционирования: этому сверхличному "измерению" бытия литературного произведения в качестве *текста* противостоит другое

"измерение", другая форма его жизни - в качестве именно *произведения* как личного высказывания, творения личного автора". [48, 84] У каждого литературного произведения существует собственное идейно-эстетическое ядро, неизменное при существовании различных смысловых доминант интерпретаций любого художественного текста. Поэтому, с одной стороны, историко-функциональное исследование направлено "на *углубление нашего понимания смысла произведения*, его структуры и функционального значения отдельных элементов этой структуры". [49, 98] А с другой, сопоставление разных интерпретаций одного произведения полезно, как любые дискуссии, "смысл и полезность" которых, по мысли М.Кагана, "именно в том и состоит, что они позволяют в конечном счете установить *границы*, в пределах которых правомерны и неизбежны различные варианты интерпретаций и за пределами которых начинается субъективистский произвол". [50, 34]

Метод историко-функционального анализа литературного произведения помогает понять, как формировались стереотипы восприятия творчества Горького в XX столетии. Кроме того, обращение к истории бытия произведений в литературно-художественной критике способно оживить произведение в восприятии, так как сам он возник из понимания того, что "художественное произведение без изучения его функции мертво и непонятно". [51, 87]

Особенно плодотворен историко-функциональный метод при исследовании литературного произведения, предназначенного для постановки на сцене. Специфика произведения драматического рода литературы заключается в том, что оно, как правило, предназначено для постановки на сцене, поэтому "ведущим фактором его социально-эстетической жизни будет эволюция сценического воплощения с учетом, конечно, изменения характера исторических эпох и меняющегося восприятия зрителя". [52, 76]

Ведущим методом в исследовании горьковских драм и всего его творчества становится метод историко-функционального анализа. В разные

годы о пьесах Горького в свете их оценок в критике и сценических интерпретациях писали С.Дурылин, Ю.Юзовский, Е.Балатова, Г.Гиголов, И.Кузьмичев, В.Иванов, А.Смелянский, З.Анчиполовский, А.Удодов и др. Однако одни подчиняли свои работы доказательству той или иной идеи или концепции, другие ограничивали сферу исследований узким временным отрезком, третьи предпочитали исследовать идейно-содержательный смысл постановок, а не художественный потенциал самих пьес, что выводило данные работы за рамки литературоведческих работ. Впрочем, и сам метод историко-функционального изучения литературного произведения до сих пор нельзя назвать достаточно разработанным.

ГЛАВА ВТОРАЯ: Ранняя драматургия Максима Горького в свете проблемы жанра трагикомедии XX века

Проведенное исследование свидетельствует о ярко выраженном тяготении пьес Горького к осмыслению их в русле жанра трагикомедии, [1, 23] который можно назвать жанровым воплощением "картины мира" XX века.

Стоит напомнить, что из всех драматических жанров трагикомедия является наименее каноничной, наиболее подвижной и чрезвычайно сложной. Хотя впервые термин "трагикомедия" был употреблен еще в античной литературе, [2, 43] формирование ее как жанра продолжается и по сей день. Современные исследователи расширяют поле трагикомедии, включая в ее орбиту драматургию художников-реалистов XIX века - А.Грибоедова, А.Пушкина, Н.Гоголя, Л.Толстого и др. При этом, казалось бы, далекая от модернистских и постмодернистских изысков литература XIX века оказывается вполне сопоставима с драматургией экзистенциализма, театра абсурда и т.д.

Трагикомедия - структура двойственная, двусмысленная, противоречивая, что и отразилось, собственно говоря, в ее названии. [3, 32] Основопологающим критерием трагикомедии, разумеется, является *трагикомический* конфликт, реализуемый в неразрешимом противоречии в отношениях между человеком и миром. Это и сюжетная, и экзистенциальная неразрешимость конфликта.

Уже в XIX веке многими аналитиками смешное и трагическое рассматривались не столько как антагонистические начала, сколько как продолжающие друг друга. Шеллинг называл комедию перевернутой трагедией: если в трагедии свобода выступает как субъект, а необходимость проявляется в качестве объекта, то в комедии, напротив, необходимость дана в субъекте, а свобода - в объекте. Шопенгауэр писал, что комедия "должна торопиться опустить занавес в момент радости, дабы мы не увидели, что

случится потом". [4, 45] Благополучно разрешающиеся финалы мольеровских пьес выглядят, тем не менее, тревожными. В связи с этим Эрик Бентли замечает, что Мольеру "было свойственно подводить драматическую ситуацию в своих пьесах вплотную к катастрофе". [5, 66] Наконец, американский историк литературы Нортроп Фрай полагает, что каждый из двух жанров - и комедия, и трагедия - подразумевает свою противоположность: комедия имплицитно содержит в себе трагедию, которая и есть всего лишь неоконченная комедия". [6, 21]

В трагикомедии XX века взаимодействие комического и трагического более сложно, чем простое понятие об амбивалентности жанров. "Простое смешение элементов трагического и комического еще не дает трагикомедии". [7, 34] Понять, как происходит это взаимодействие, помогает обращение к *трагикомическому эффекту*. Данное понятие И.Рацкий предлагает считать главным признаком жанра трагикомедии. Он утверждает, что достижение трагикомического эффекта "предполагает, что драматург видит и отражает одни и те же явления одновременно в комическом и трагическом освещении, причем комическое и трагическое не умаляют, а усиливают друг друга". [8, 65] Драматург Эжен Ионеско в своих размышлениях о театре и драматургии писал: "В "Жертвах долга" я попытался утопить комическое в трагическом или, если угодно, *противопоставить комическое трагическому*, чтобы объединить их в новом театральном синтезе. Но это - не настоящий синтез, потому что оба эти элемента не растворяются один в другом, а сосуществуют в постоянном взаимном *отталкивании*, подчеркивании одного другим, *взаимной критике и отрицании*, так что из этого противостояния может родиться динамическое равновесие, напряжение". [9, 79]

Таким образом, трагикомический эффект заключается в том, что трагическое и комическое не сливаются друг с другом, а отталкиваются, отрицают, тем самым усиливая и подчеркивая одно другим.

Трагикомический эффект главным образом и отличает "смешанный" жанр - трагикомедию от "среднего" жанра - драмы.

Стоит также отметить, что трагикомедия - внутренне конфликтный, даже агрессивный жанр. Одним из проявлений "агрессивности" трагикомедии можно считать ее "давление" на другие жанры, в частности, на драму. Особенно это характерно для драмы XX века, эволюция которой связана главным образом с преодолением ее "усредненности", поэтому установление границ каждого из жанров - трагикомедии и драмы - в искусстве XX века является подчас задачей почти невыполнимой.

Возможность самопознания и вообще познания в трагикомедии часто ставится под сомнение. Трагикомедия, по словам Рацкого, отказывается от "абсолютов комедии и трагедии", "не признает абсолютного вообще": "субъективное здесь может видеться объективным, объективное - субъективным". [10, 22] Сознание невозможности изменения мира и преодоления отчуждения приносит страдание.

Знаменательно, что трагикомическое мироощущение возникает и становится ведущим в нестабильные, кризисные эпохи, эпохи социальных сдвигов и переломов. Оно всегда связано с чувством катастрофичности бытия, "относительности существующих критериев: моральных, социальных, политических, философских. Именно такие переломные моменты в истории человечества, сопровождающиеся кризисом буквально во всех сферах человеческой деятельности - социальной, идеологической, духовной - и становятся "благодатной почвой для возникновения и творческого развития трагикомедии". [11, 54] Поэтому трагикомедия утрачивает характерное для трагедии и комедии "восприятие мира как единого целого". [12, 67] Она "ощущает мир в дисгармонической отчужденности его составляющих или даже (...) как механический конгломерат безразличных или враждебных элементов". [13, 54]

В то же время трагикомедии приходит к пониманию того, что смерть не способна устранить противоречия, возникшие между хаотичным миром и личностью, всякий раз оказывающейся в эпицентре этого хаоса. Герой трагедии, по выражению Бентли, "не прячется от смерти". Он готов "взглянуть в лицо своей собственной смерти", ему хватает силы даже на то, чтобы "жить с мыслью о смерти в сознании". [14, 65] Тем самым гибель героя в трагедии всегда знаменует торжество утверждаемой им морали или идеи. Для трагикомического героя, напротив, сама мысль о смерти, причем не столько о смерти как отвлеченном понятии, сколько о смерти как утрате физического существования, становится непереносимой. При этом о каком-либо чрезмерном оптимизме в оценке человеческой природы говорить не приходится: хаотичному миру противостоит бессильная личность. Трагизм ситуации усиливается, когда выясняется, что герой не способен ее преодолеть. Тем самым достигается свойственный трагикомедии трагикомический эффект. Герой трагикомедии, как правило, стремится к тому, чтобы быть "больше своей судьбы", но в итоге оказывается "меньше своей человечности". [15, 87] Трагикомическое начало, определяющее его характер, оказывается "поражением трагического". [16, 32]

По отношению к персонажу трагикомедии зрители или читатели испытывают сложный комплекс чувств. Это и сочувствие, сострадание персонажу, и отчуждение от него. Дело в том, что трагикомедия нередко использует "прием остранения", вызывающий "эффект очуждения". Последний вызывая критическое отношение к изображаемому. В то же время катарсис, который некоторые ученые считают свойственным не только трагедии, но и *комедии*, становится компенсацией за унижение, страх и поражение. "Комедийный смех казнит несовершенство мира, очищает и обновляет человека и утверждает радость бытия", - отмечает Ю.Борев. [17, 87]

Одной из основных разновидностей трагикомедии во второй половине

XX века, особенно в искусстве модернизма, стал *трагифарс*, соединивший в себе недостижимые "высоты" трагедии с "безднами" фарса. Преодоление трагической ситуации может происходить и в *гротескно-комической* форме. Тогда гротескный отблеск падает не только на персонажей трагикомедии, но и на события, разворачивающиеся в пьесе. В сущности, трагикомическое по природе своей гротескно. Как и трагикомедия, гротеск активизируется на переломе эпох.

Уже в эпоху Ренессанса гротеск стал осознаваться как "самостоятельный способ художественного постижения жизни". [18, 98] Как замечает Ю.Манн, "правильнее говорить не о "приеме" гротеска, а о "гротескном принципе типизации". [19, 43] В искусстве нового времени трагическое и комическое, серьезный и смеховой аспекты мира не только "взаимно отражают друг друга" [20, 38] в жанрах трагедии и комедии, но и объединяются в "смешанном" жанре. Гротескное находится в тесном контакте с трагикомическим. Взгляд на мир через призму гротеска и трагикомический взгляд оказываются родственными по своему внутреннему содержанию и по форме выражения. При этом у Мольера фарсовый гротеск своими корнями уходит в народно-площадную культуру и еще не знает трагического осмысления жизни в "нетрагических" формах. У Шекспира гротеск осложняется трагическими элементами (шут в "Короле Лире" трагичен). Но в эпоху Ренессанса трагикомическое мироощущение еще доминировало. Тем более это не относится к эпохе классицизма, избегавшей в теории смешения трагического и комического. (В этом смысле Мольер преступает классицистическую традицию строгого разделения жанров.) "Дело в том, - пишет Ю.Манн, - что еще не было сознания раздирающих мир противоречий, ощущения того, что "век распался", которое позже появится у Шекспира. [21, 94]

Деформация явлений и предметов, их реальных, привычных очертаний является одним из ведущих признаков гротеска. Как пишет Я.Зунделович,

основное задание гротеска заключено в "смещении плоскостей и неожиданной их комбинации", действующие лица должны вступать в различнейшие взаимоотношения, и чем более переплетаются эти последние, тем острее гротеск. [22, 98] В трагикомическом также происходит не просто смешение комического и трагического, а их смещение, деформация. По своей структуре и гротеск, и трагикомедия - категории двойственные, "двусмысленные", в них сближаются, отталкиваются и деформируются явления противоположные; "чем глубже проникает читатель в содержание гротеска, тем явственнее вырисовывается та закономерность, что комические элементы в нем часто переплетаются с драматическими и трагическими". [23, 165] Такое переплетение трагического и комического в гротеске Ю.Манн находит в "Записках сумасшедшего" Гоголя и пьесе Брехта "Круглоголовые и остроголовые". Для Я.Зунделовича эволюция Гоголя в литературе - это путь от "комедийного гротеска" к "трагически углубленному гротеску". [24, 142] Осуществление "трагически углубленного гротеска" в полной мере, как считает Зунделович, невозможно, поскольку всякий гротеск играет на перемещении плоскостей, и ни одно из начал - ни трагическое, ни комическое - не может в нем утвердиться окончательно. Такова его природа, и в этом обнаруживается разница между чистым гротеском и трагикомедией.

Парадокс гротескного мировосприятия заключается в том, что человек в трагикомедии пытается преодолеть такую ситуацию, непреодолимость которой уже заранее известна. Как только герою кажется, что трагикомическая ситуация им преодолена, он сразу же оказывается отброшенным на исходную позицию. Попытка преодоления повторяется снова и снова. "В современном мире, известном своим уродством, то есть недостатком идентичности и гармонии, гротеск отказывается от того, чтобы рисовать гармоничную картину общества: он "миметически" воспроизводит хаос, создавая переработанный образ". [25, 52] Конфликт человека и мира в гротескном освещении предстает в предельно заостренном виде. Поэтому сознание трагикомических персонажей, пропущенное сквозь призму

событий, по своим масштабам приближающихся к трагедии, оказывается поистине *катастрофично*.

В театральных постановках "гротеск не является простым стилистическим эффектом, а включает полное понимание спектакля". [26, 48] Это весьма ценное наблюдение П.Пави помогает уловить характерную для искусства XX века тенденцию: гротеск, как правило, присутствует в произведениях не в качестве "отдельных" элементов стиля, а как единая стилевая направленность. Дело в том, что в гротеске через невероятное происходит постижение смысла явления. Путем остранения явления или предмета гротеск извлекает из него самую суть, "концентрат". "Гротеск возникает как стремление к крайнему обобщению, "подведению итогов", к извлечению некоего смысла, концентрата явления, времени, истории. Автор гротеска делает это не иначе, как путем предельного заострения, до нарушения причинных связей, иначе говоря, до создания своего, особого, гротескного микромира, который способен вобрать в себя самое существенное из лежащих вне его огромных явлений". [27, 53] Так обнаруживается еще одна общая грань гротеска и трагикомедии: через остранение действительности, нарушение обыденных форм и связей, резкое их совмещение гротеск и трагикомедия стремятся во что бы то ни стало прорваться к истинному смыслу, постичь самую суть явления, что помогает понять любовь к гротескным типам образности символистов на рубеже XIX-XX вв. и вообще авторов "новой драмы". Стремление гротеска к "крайним" обобщениям, "сгущенность" в нем исторического содержания приводит к резким смещениям, к тому, что противоположности - юмор и сарказм, комическое и трагическое - в нем предельно сконцентрированы, а гротескные формы находятся в сложном переплетении. То, что поначалу кажется случайным и лишенным какого бы то ни было смысла, в дальнейшем оказывается глубоко обусловленным и наделенным реальным смыслом. "Гротеск изображает скрытую связь вещей, делая их внутреннее содержание зримым, хотя в действительности они не имеют непосредственно наблюдаемого конкретно-

чувственного обличия". [28, 84] "Хотя великие разоблачения театра носят духовный характер, непосредственная действительность театра имеет агрессивную-материальную, телесную природу". [29, 49] Стремление театра к "разоблачениям" ярче и непосредственнее всего проявляется в *фарсовом* гротеске. В нем переплетаются бурлеское и шутовское, простонародный, откровенный смех и примитивные, грубые шутки. В отличие от комедии, стремящейся к соблюдению внешних приличий и моральных устоев, фарс нарушает все запреты и моральные табу и своей прямолинейностью обезоруживает зрителя. "Срывание масок в комедии сводится, как правило, к разоблачению одного единственного персонажа в кульминационной сцене - вспомним, например, разоблачение Тартюфа. В фарсе срывание масок продолжается на протяжении всего действия". [30, 55]

В эпохи, осененные трагикомическим мироощущением, - каковым, по сути, может считаться весь XX век, - фарсовый гротеск, стоящий в традиционной классификации гротескных форм на последней ступеньке, начинает особенно активно взаимодействовать с гротескными формами, занимающими в этой классификации гротескных форм более высокие позиции, - с юмористическим, комическим, сатирическим (саркастическим) и даже трагикомическим гротеском. Одна форма гротеска может плавно перетекать или, напротив, агрессивно вторгаться в область другой гротескной формы.

Мотив омертвления, или механизации, становится одним из ведущих в литературном гротеске. Мотив механизации живого конкретизируется в более частном мотиве куклы, марионетки, автомата. Искреннее фарсовое веселье двух клоунов, бьющих друг друга по голове и готовых от ударов превратиться в деревянные манекены, истоки которого - в народной смеховой культуре, оборачивается в романтическом гротеске почти что трагической серьезностью, когда любое сходство человека с вещью вызывает не раскаты смеха, а тяжелое, гнетущее чувство. Фарсовый смех

развоплощает в человеке все косное, шаблонное, автоматическое - одним словом, все безжизненное. Еще один важнейший прием фарсового гротеска - прием зоологической сатиры, когда не только отдельно взятый человек, но и сложные исторические и общественные явления низводятся до чисто физического, "животного" уровня.

Обозначив тенденции развития трагикомедии в XX веке, необходимо отметить также, что существуют попытки классифицировать ее как жанр. Из ныне **существующих [31, 38]** наиболее удачной можно назвать классификацию Э.Бентли. В его исследовании "Жизнь драмы" трагикомедия представлена, с одной стороны, как то, к чему XX век приходит, а с другой - то, от чего драматургия нового времени в принципе не уходила никогда. В этом смысле трагикомедию можно назвать вечно новым старым жанром.

Бентли в своей классификации исходит из внутренних особенностей жанра трагикомедии, ищет такие черты, которые были свойственны ей на всем пути ее становления и развития. Поэтому пьесы Шекспира и представителей "театра абсурда" стоят в его классификации рядом. Свое внимание исследователь сосредоточивает на двух разновидностях трагикомедии, которым он дает следующие определения:

- "трагедия со счастливым концом";
- "комедия с трагедийным окончанием". **[32, 87]**

Первая разновидность трагикомедии представляет собой "преодолеваемую трагедию". Особенность конфликта здесь состоит в том, что он не является неразрешимым. Разрешение конфликта "трагедии со счастливым концом" Э. Бентли рассматривает на примере "конфликта мести через прощение". Сама возможность конфликта мести и справедливости заложена в жизни. В драматическом искусстве, как и в реальной жизни, вопрос о соотношении справедливости и мести решается далеко не однозначно, пример тому - "Гамлет". Финалы последних романтических пьес

Шекспира проникнуты не только сознанием "моральной красоты", но и наивной детской верой в "счастливые финалы", - без тени иронии, без капли цинизма. Однако даже в таких счастливых финалах, поданных с наивной детской верой, заключена очевидная для зрителя условность. Как пишет Бентли, "нам не предлагается мерить той же меркой браки за пределами мира данной пьесы. В романтических трагикомедиях Шекспира "Буря", "Зимняя сказка", "Цимбелин" ироническое начало оказывается в значительной мере ослабленным, приглушенным, чтобы не нарушить общую атмосферу волшебной сказки. В большинстве трагикомедий этой разновидности счастливые финалы, напротив, ироничны". Идея "и они зажили счастливо", - замечает Бентли, - является узаконенной фикцией, вежливой условностью, учтивым обманом". [33, 43]

Так Бентли подводит читателя ко второй разновидности трагикомедии - "комедии с несчастливым окончанием". Иначе он называет эту разновидность "трагедией с комедийной основой" или "предотвращенной трагедией" (в отличие от "преодолеваемой трагедии", "трагедии со счастливым концом"). [34, 65] "Несчастливые финалы стали теперь программным средством для страстного утверждения определенного взгляда на мир", - замечает ученый, [35, 77] включая в этот ряд мольеровские комедии, где драматические ситуации вплотную приближаются к катастрофе.

В искусстве XX века утверждается именно эта разновидность трагикомедии". Дикая утка" Г.Ибсена, все многоактные пьесы Чехова, "Генрих IV" и "Шесть персонажей в поисках автора" Л.Пиранделло, "неприятные пьесы" Б.Шоу, "Махагони" Б.Брехта, "В ожидании Годо" С.Беккета и "Стулья" Э.Ионеско и др. - все это "комедии с трагедийным окончанием". Пожалуй, этот ряд вполне могли бы продолжить и исследуемые пьесы М.Горького. Счастливые концы его драм - идейная победа Нила, уход Петра из постылого дома, уход Варвары и Власа от

"дачников" - в действительности всегда знаменуют катастрофу, постигшую мир.

Драма "На дне", поначалу, кажется, с трудом поддается трагикомическому осмыслению. Однако литературоведческий анализ доказывает обратное.

Начать рассмотрение "На дне" с характеристики образа места подсказывает само название пьесы. Именно на примере этой пьесы отчетливо видно, что "пространственное мышление в театре нашего столетия сильно изменилось по сравнению с предшествующими эпохами. Отбросив повествовательные и иллюстративные обязательства, пространственные образы обрели самостоятельность и охотно берут на себя функции философские. В споре с человеком пространство представляет от имени внешнего мира". [39, 42]

Мир, который рисует Горький, - трагический мир. Первая характеристика, которую Горький дает костылевской ночлежке, - *"подвал, похожий на пещеру"*. Сравнение заставляет вспомнить о пещере Платона - аллегорическом образе человечества, существующего в непознанном, скрывающем от него свою сущность мире. Можно напомнить и о той роли, которую пещеры играли в языческой мифологии. "Наряду с водоемами именно пещеры считались входом в иное царство", писал В. Пропп. [40, 64] С этой точки зрения *"подвал, похожий на пещеру"*, становится метафорой пограничного существования - между жизнью и смертью. Здесь всегда царит полумрак. Действие пьесы начинается весенним утром, но утро это - сумеречное: лишь тусклый луч проникает в ночлежку *"из квадратного окна с правой стороны"*. Второй акт представляет уже вечер, четвертый - ночь. В третьем персонажи поднимаются из ночлежки вверх, во двор, но события здесь развиваются опять же вечером. Только красные лучи заходящего солнца освещают место действия. Ощущение запертости ночлежников в

"донном" мире усиливается отсутствием выхода вовне. Горький указывает двери, ведущие в кухню и в комнату Пепла, но при этом "забывает" указать дверь, ведущую на улицу. (Хотя по ходу действия персонажи будут неоднократно входить и выходить в сени.) Подъем наверх отнюдь не разрушает ощущения запертости пространства. Двор - это место, сплошь окруженное стенами, между которыми есть лишь *"узкий проход"*, скрытый в сумерках заката. (Он находится напротив брандмауера, освещенного лучами заходящего солнца.)

Ночлежка воплощает еще и мир-ад. В аду (или более древнем его прообразе - языческом царстве мертвых) также всегда темно. Свет сюда падает не просто откуда-то сверху, но именно справа, то есть сама ночлежка расположена слева - с "адской" стороны. В аду всегда холодно, и ночлежники жалуются на непогоду. В первом акте Клещ говорит, входя из сеней: *"Холодище... собачий"*. В четвертом сокрушается Квашня: *"Ах, жители вы мои милые! На дворе-то, на дворе-то! Холод, слякоть..."* Люди здесь действительно как будто заживо похоронены. На это указывает и нахождение ночлежки в подвале, то есть внизу. Здесь все как в одной братской могиле. Только у Пепла - отдельная комната, правда, отгороженная лишь тонкими переборками, да у Барона, Насти и Квашни свое помещение (если таковым можно назвать кухню). Здесь тесно, неуютно, грязно. *"Потолок - тяжелые, каменные своды, закопченные, с обвалившейся штукатуркой. (...) Посредине ночлежки - большой стол, две скамьи, табурет, все - некрашеное и грязное"*. Все это производит впечатление заброшенного, забытого Богом места.

Под стать месту действия и его обитатели. Их можно действительно назвать мертвецами, по крайней мере, духовными. Каждый из персонажей в пьесе имеет не только свое имя или прозвище, но также награжден - автором либо другими персонажами в процессе общения - целым рядом зоологических характеристик и наименований. В то же время

акцентирование "животных" характеристик способно придать пьесе *гротесковый* характер. Все вместе оказываются "псами", "свиньями", "бродячими собаками", "волками". Сатин "рычит" и "хрюкает", Бубнов "каркает", Алешка "лает" и "воет", Пепла называют волком и сам он считает, что у него "волчья жизнь". Клещ - "козел рыжий", Квашня - "старая собака", Василиса - "зверь", а также "свинья", "гадюка" и "сова". Колорита добавляют зоологические фамилии, прозвища, отчества - Клещ, Медведев, <Василиса> Карповна... Здесь возможно мифологическое объяснение, ведь "смерть на некоторой стадии мыслится, как превращение в животных". [41, 79]

Наташа, Анна и Актер оказываются "овцой" "ярочкой" и "бараном", то есть все они "агнцы" - божьи жертвы, страстотерпцы.

Умиряющая Анна ради мужа-работника отказывается от оставленных ей Квашней горячих "пельмешков", при этом помня, что именно муж уморил ее до смерти. Она полагает, как и он сам, что смертью своей освободит слесаря от забот о ней, поможет ему выбраться со "дна". Но все происходит с точностью до наоборот. Чтобы похоронить Анну, Клещу приходится продать слесарный инструмент. В итоге он остается без средств к существованию, окончательно лишаясь надежды вырваться в нормальный социум. Страдания и лишения Анны оказались напрасны: "терпеливица" не спасла ими даже собственного мужа.

Никакого оправдания не получают и страдания Наташи. Это молодая, полная сил девушка. Однако, как и Анну, ее постоянно одолевают думы о смерти: "А то... вообразу себе, что завтра я... скоропостижно помру... Летом хорошо вообразать про смерть..." Ей "всегда покойники снятся". Увидев мертвую Анну, Наташа говорит, что когда-нибудь также кончит свою жизнь - "в подвале... забитая..." - как будто сама, как жертвенного агнца, готовит себя на заклание. Рядом с думами о смерти у Наташи возникают

чувства, схожие с религиозным ожиданием Небесного Жениха - Христа: *"Вот, думаю, завтра... придет кто-то... кто-нибудь... особенный... Или - случится что-нибудь... тоже небывалое... Подолгу жду... всегда - жду..."* Молодость Наташи, ее невинность и все ее мироощущение свидетельствует о готовности принести себя в жертву Богу. Она как будто готовится посвятить себя Богу. Подобно Анне, которая признается Луке: *"Не помню - когда я сыта была... Над каждым куском хлеба тряслась... Всю жизнь мою дрожала... Мучилась... как бы больше другого не съесть... всю жизнь в отрепьях ходила..."* - так и Наташа живет в доме своей родной сестры и ее мужа на правах служанки, день-деньской работает, а взамен получает одни побои. Но зато общается с бедными и убогими, шулерами, ворами и проститутками, приглядывает за больной.

Кривой Зоб об умершей Анне говорит: *"Ты думаешь - дух пойдет? от нее духа не будет... она вся еще живая высохла..."* Отсутствие запаха ("духа") у мертвых в христианстве - признак святости. Жизнь Анны становится примером для Наташи, которая после ее смерти говорит, что теперь умершая постоянно будет ей сниться. А слова, с которыми девушка исчезает из пьесы (погубив заодно своим кликушеством и прибежавшего по зову ей на помощь Пепла), звучат абсурдно с точки зрения нормальной человеческой логики, но вполне объяснимы христианской моралью: *"Возьмите и меня... в тюрьму меня! Христа ради... в тюрьму меня!"*

В этом мире никто никого не уважает и не любит. Одни открыто презирают "донное" братство, надеясь, что сами-то они сюда попали случайно и однажды все-таки выберутся (Клещ), другие погружены в мир собственных грез, воспоминаний или размышлений (Настя, Актер), третьи не верят окружающим, подозревают их в корыстных намерениях (Наташа), а кто-то просто не испытывает потребности в человеческих привязанности, на собственном примере познав лживость и эгоистичность человеческой природы (Сатин, Бубнов). Так возникает в пьесе мотив одиночества и *отчуждения*.

В пьесе есть человек, выступающий как будто страстным апологетом христианской всепрощающей любви, озабоченный спасением своей и чужих душ. Это хозяин ночлежки Михаил Костылев. Живет он не вместе со всеми, а в доме, то есть наверху. Значит, должен быть представителем "верхнего" мира. Можно предположить связь этого образа с библейским персонажем, архистратигом Михаилом, верным служителем Бога, совершившим множество подвигов во славу Его. (В переводе с еврейского Михаил - "кто яко Бог"). Едва ли не чаще Луки хозяин ночлежки поминает имя Господа. Словно священник свою паству, называет ночлежников *"братия вы моя несчастная, никудышная, пропащая..."* В ответ они несколько раз награждают его эпитетом "собака". Вход в Аид, древнее царство мертвых, также охранял пес - трехголовый Цербер. Значит, Костылев выступает и как сторож преисподней, не дающий силам "ада" прорваться в "верхний" мир - выжимающий из них последние деньги и тем самым лишаящий надежды на возвращение в нормальный социум. Однако реальная его власть над ночлежниками - сомнительна. Символична смерть Костылева. Неясно, умирает он от удара Васьки Пепла или из-за собственной немощи. В самом деле, как выразился Сатин о 54-летнем хозяине ночлежки, *"много ли ему надо"*.

Сюжет пьесы движет пробуждение, оживление этих надежд на обретение смысла жизни, что художественно отображено в пространственной динамике пьесы. События ее первого и второго актов происходят в ночлежке. В третьем герои поднимаются во двор. В четвертом - они вновь на "дне". Эта дугообразная смена мест действия совпадает с завязкой, кульминацией и развязкой конфликта драмы. Лаконичным определением его также могло бы служить известное утверждение Фридриха Ницше "Бог умер. Да здравствует Бог!" Смерть Бога - образа духовного начала - приводит к тому, что в душах людей остается пустота, которая, однако, требует заполнения. Осознают они сами или нет, но каждый нуждается в обретении смысла жизни - обретении нового Бога, новой веры, новой морали, новой нравственной системы.

Определенный итог их поискам подводится в третьем акте, события которого разворачиваются на "Пустыре" - *"засоренном разным хламом и заросшем бурьяном дворовом месте"* - символе внутреннего состояния людей, одновременно и опустошенности их духа, и засоренности его разными суррогатами вроде бульварных романов Насти, с публичного чтения которых и начинается третий акт. Не случайно именно "Пустырь" станет местом убийства Костылева и здесь же Лука рассказывает Пеплу и Наташе притчу о "праведной земле". [42, 89] Любопытно, что Горький сажает странника на перевернутые сани, неуместные здесь с бытовой точки зрения: на дворе весна, так что на санях сейчас никуда не уедешь. Зато можно вспомнить "Поучение Владимира Мономаха", автор которого писал его "сидя на санях", то есть готовясь отойти в мир иной, ожидая скорой смерти. Сани, санный путь связывали мир живых и мир мертвых. На них везли хоронить. А теперь сани перевернуты - почивших вечным сном везти некуда: умерла вера в иной мир, в котором человеку воздастся за всю полную лишений жизнь. Казалось бы, возместить эту пустоту способен странник Лука, пробуждающий веру в существование иного, лучшего мира.

Явление Луки в ночлежку подобно второму пришествию Христа, подтверждением чему служит время действия.

События первых двух актов разворачиваются за несколько дней до наступления Светлого Христова Воскресения. Действие первого, второго и третьего актов драмы происходит накануне Пасхи. За несколько часов до происшествия Наташа говорит Пеплу, что домашние ее *"на кладбище ушли... потом - ко всенощной хотели..."* Всенощная (или всенощное бдение) - предпраздничная церковная служба. Реплика гласит, что Василиса во время разговора Наташи с Пеплом, *"нарядная, является в окне"*, - очевидно, Костылевы действительно собирались на праздничное богослужение. Время действия третьего акта - *"ранняя весна, недавно стаял снег"*, то есть март-апрель. По христианскому церковному календарю на эти месяцы приходится

два церковных праздника, накануне которых могли служить всенощную, - Вход Господень в Иерусалим (Вербное Воскресение), а также Благовещение Пресвятой Богородицы. Первый отмечается за неделю до Пасхи, другой может приходиться на разные дни, в то же время праздноваться должен никак не позднее Страстной Среды. "Всенощная накануне Великого Четверга посвящена исключительно Тайной вечере, за которой Христос повелел, чтобы Пасха Нового Завета вкушалась в память Его Самого, Его преломленного Тела и Его Крови, пролитой во отпущение грехов. Кроме того, в литургическом центре этого дня также находится предательство Иуды...". [43, 76]

В пьесе с Тайной Вечерей ассоциируется разговор Луки с Пеплом и Наташей. Во время Вечери Иисус сообщил апостолам о своем скором уходе. И Лука неожиданно говорит собеседникам: *"Ну, ребята, живите богато! Уйду скоро от вас"*. Иисус завещал апостолам свое вероучение: *"И Я завещаю вам, как завещал Мне Отец мой, Царство"*. [22, 29] Лука рассказывает притчу о Праведной земле. Иисус был распят в пятницу вечером: *"Было же около шестого часа дня, и сделалась тьма по всей земле до часа девятого"*. [23, 44] Время исчезновения Луки - *"вечер, заходит солнце"*, *"вечерние сумерки"*, то есть как раз между 6 и 9 часами вечера (именно в это время заходит солнце весной). Косвенным указанием на то, что приход Луки осмысляется в пьесе как репетиция второго пришествия Христа, может служить реплика Наташи, обращенная к Пеплу, но сказанная в присутствии Луки: *"Вот как перед Богом говорю!"* Когда Костылев прогоняет Луку, в сцене этой проскальзывает мотив предательства Иудой Христа.

Бубнов (в окне): *Чем тут торгуют? За что - три копейки?*

Лука: *Меня вот грозятся продать...*

Бубнов: *За три копейки? Ну, гляди, старик... Они <Костылевы> и за*

копейку продадут...

Да, старая вера дискредитировала себя, и Лука как будто занят поисками новой. Но почему же Горький заставляет его так неожиданно, *комично* бежать, позорно исчезнуть в самый ответственный момент, когда решалась судьба не только Васьки Пепла, но и других героев - Наташи, Актера, Насти? Почему в поведении Луки проскальзывает нечто, роднящее его не только с Христом, но и с Костылевым? Да и само его имя неоднозначно. С одной стороны, оно ассоциируется с образом признанного церковью евангелиста. С другой, согласно словарю В.Даля, "лукавый" в "священном" (церковном) значении этого слова - "бес, дьявол, сатана, нечистый, злой дух". [44, 98] Как и хозяина ночлежки, странника называют "*старцем*", "*стариком*", "*старичком*", а также "*лукавым*", "*шельмой*". Характеристика Костылевым настоящего праведника не только адресованы старцу, но и подходит для него самого: "*Ежели он - настоящее странен... может, он и правду узнал там... ну, не всякая правда нужна... да! Он - про себя ее храни... и - молчи!*" В сцене, где странник рассказывает ночлежникам притчу о праведной земле, несколько раз после слов Луки Горький дает ремарки: "*Пауза*", "*Лука, молчит, улыбаясь*". Пожалуй, это один из самых интересных моментов в пьесе. О какой такой "правде" знают Костылев и Лука? Уж не о той ли, что на "дне" Бога нет, но нет его и выше? И жить ради несуществующего Духа, Абсолюта все равно что жить в угоду пустоте - поклоняться "Пустырю"? О том, что в действительности нет у Луки правдивого ответа на вечные вопросы человеческого бытия о смысле жизни и цели человеческого существования. Разве что опять же во имя Всевышнего, который, "*коли веришь - есть...*".

О странной связи Луки с Костылевым свидетельствует и то, что является в ночлежку, как здешний мессия, Лука, а предают и убивают - или "распинают"! - Костылева. Лука же исчезает. Кто Христос? Кто Иуда? Все

смешалось. Неудивительно, что апостолом у Горького становится Сатин. И он же несет в себе сатанинские черты.

Луку в пьесе называют то "кикиморой", то "дедушкой" или "старичком", то "грибом поганым". Позевывание у него "воющее", а Медведев велит ему "не каркать"... Все это - характеристики "лесные", подчеркивающие, что нет в словах Луки ничего нового и что философия странника - еще более древняя, чем христианская. И свою притчу о "праведной земле" он рассказывает все на том же "пустыре", представляющем собой замкнутое пространство, откуда есть лишь один "узкий проход", скрытый в сумерках заходящего солнца.

Ситуацию "на дне" вполне можно соотнести с ситуацией ожидания конца света, предсказанного в новозаветном "Откровении Иоанна Богослова", или Апокалипсисе, когда каждый будет судим по делам его. (Отсюда, кстати, и столь острое ощущение катастрофичности изображаемой ситуации именно в этой пьесе.)

12-ая глава Апокалипсиса повествует о битве Христа (в образе архистратига Михаила) и Антихриста (в образе "древнего змия"), в котором последний со своими ангелами "не устояли, и не нашлось уже для них места на небе. И низвержен был великий дракон, древний змий, называемый диаволом и сатаной". [12, 8-9] Драка в которой был убит Костылев, очевидно, не что иное как идейно-художественное переосмысление поединка архангела Михаила и его воинства с Сатаной и сатанинскими ангелами. Сцена драки полна призывами и обращениями каждой из сторон к "соратникам": Сатин кличет Ваську Пепла и велит Кривому Зобу бить Костылева. (Характерная деталь: все кривое означает принадлежность к "адским" силам.) Костылев же командует Медведевым, [45, 90] наконец, хватающим именно Сатина, но тут прибегает Васька Пепел и - насмерть - бьет Костылева. Вопреки библейскому пророчеству, в пьесе Горького исход

поединка решился не в пользу архистратига Михаила, поэтому четвертый акт предстает царством победившего Антихриста. В последнем акте драмы Горького персонажи через слово "чертыаются" и ни разу не поминают Господа, тогда как в первых трех актах Господа и черта они поминали одинаково часто.

Лишенный всякой духовной поддержки, человек возвращается к исходному первобытному состоянию, в мир животных инстинктов и древних страстей. Присутствие Бога было своего рода сдерживающей силой для этих страстей. А теперь его нет. Подобная версия может показаться маловероятной. Ведь именно в четвертом акте Сатин произносит свои знаменитые монологи: *"Чело-век! Это - великолепно! Это звучит... гордо! Че-ло-век! Надо уважать человека!"* и т.д. Именно в этом акте отрывается от мира своих бульварных романов Настя, а Клещ, презиравший "золотую роту" ночлежников, неожиданно произносит: *"Ничего... Везде - люди... Сначала не видишь этого... потом - поглядишь, окажется, все люди - ничего!"* Именно в этом акте пробуждается, наконец, живая мысль в Бароне и, вместо бессмысленно повторяемой реплики *"Дальше!"*, он неожиданно произносит исполненную тревоги и сомнений исповедь, вопрошая в конце: *"А... ведь зачем-нибудь я родился... а?"* Но бунт ночлежников против хаоса, грязи и тьмы окружающего их мира, особенно яркое выражение нашедший в монологах Сатина, заканчивается, не изменив ничего в жизни людей "дна". После сатинских тирад зоологическое начало в ночлежниках обнаруживает себя с угрожающей скоростью, проявляясь без всякого повода - даже не как брань.

Медведев. Верблюд - он вроде... осла! Только без ушей...

Бубнов. Брось! Ты сам - вроде осла.

Медведев. Ушей вовсе нет у верблюда... он ноздрей слышит... (...)

Бубнов. Где - народ? Отчего здесь людей нет? (...)

Бубнов. У-у-ррр! Барбос! Бррю, бррю, бррю! Индюк! Не лай, не ворчи!..

После Алешка еще обзовет Медведева "отставной козы барабанищиком" и "курицей", а в себе "воспоет" свинью: "Эх, кабы мое рыло..."

Этот фарс делает особенно отчетливым трагизм положения осознавшего бессмысленность всей своей жизни Барона, очнувшейся от бульварных романов Насти и, к несчастью для себя, слишком трезвого в этот момент Актера.

Обычно стихотворение Беранже, которое Актер читает во втором акте, трактуется как апология философии Луки. Однако, если первая строфа воспеваает безумца, который навеет человечеству "золотые сны", если "к правде святой мир дорогу найти не сумеет", то во второй речь идет уже о другом безумце, способном озарить лишенный солнца мир своей мыслью! Имя Луки, как указывалось выше, восходит к латинскому "светлый". Лука, очевидно, и предстает тем самым солнышком, забывшим "земли нашей путь осветить", а Сатин - безумцем, чья мысль способна озарить мир.

Сатин тоже лукавит. В первом акте между Актером и бывшим телеграфистом [46, 79] возникает перепалка из-за одного слова:
Актер: Мне вредно дышать пылью... Мой организм отравлен алкоголем...
Сатин: Организм... органон...

Актер: (громко, как бы проснувшись). Вчера, в лечебнице, доктор сказал мне: ваш, говорит, организм - совершенно отравлен алкоголем...

Сатин (улыбаясь): Органон...

Актер (настойчиво): Не органон, а ор-га-ни-зм...

Сатин. Сикамбр...

Зеркально перепалка отобразится в четвертом акте:

Сатин: Ему [Актеру] известно стало, что всего в полуверсте отсюда стоит лечебница для органонов...

Актер (высовываясь с печи): *Орга-ни-змов, дурак!*

Сатин: Для органонов, отравленных алкоголем...

Эта лингвистическая дискуссия отнюдь не простая игра в слова, а принципиальный спор. "Органон" в переводе с греческого означает часть целого, нечто неживое, омертвевшее, "орудие, инструмент, орган". [47, 75] "Человеческий организм" Сатин издевательски заменяет неодушевленным "органом", тем самым отказывая Актеру в праве считаться живым, чувствующим человеком, определяя его "болваном", "чучелом", "огарком". Потому-то Актер и реагирует раздраженно, скандирует любимое словечко, отстаивая свое право называться человеком. Чуть ниже Сатин еще скажет: *"Надоели мне, брат, все человеческие слова..."* И тем самым подчеркнет, что ему нет дела до обычного живого человека.

Сатин - шулер не только потому, что жульничает в карточной игре. [48, 121] Он шулер и в словах. Практически весь его первый монолог - это апология Луки. (Кстати, не стоит забывать, что в момент их произнесения Сатин уже просто пьян.) И речь о столярах Сатин произносит *"стараясь говорить голосом Луки и подражая его манерам"* и завершает ее тезисом, который легко обнаружить в речах как Луки, так и Костылева: все трое отвергают возможность человеку жить для самого себя: *"Всяк думает, что для себя проживает, а выходит, что для лучшего! По сту лет... а может, и больше - для лучшего человека живут!"* При том, что все трое живут-то как раз для себя и ценят в первую очередь себя. Между вопросом Пепла о Боге и ответом Луки Горький вклинивает реплику Бубнова: *"Люди все живут... как щепки по реке плывут... строят дом... а щепки - прочь..."* Еще раньше Настя и Бубнов обмениваются репликами:

Настя: *Надоело мне... Лишняя я здесь...*

Бубнов: *(спокойно).* Ты везде лишняя... да и все люди на земле - лишние... Надежды на лучшее ждать не приходится. Само время у Горького как будто остановилось и никуда не движется, несмотря на происходящие в ночлежке драмы. Первый акт представляет *"начало весны. Утро"*. Второй - *"вечер"*, третий - снова *"ранняя весна, недавно стаял снег"*, четвертый - *"ночь"*. День так и не наступает, и весна не перетекает в теплый май и жаркое лето. Правда, есть один нюанс, позволяющий усомниться, что все здесь останется как прежде. Звуковой фон финального акта - ветер, символ перемен. Выбранный сезон - весна, время пробуждения природы. Вряд ли человеку станет лучше жить в этом мире в ближайшее время, но все же подобное положение вещей в мире не может, не должно быть вечно - убежден драматург. В финале, когда Барон приносит известие о самоубийстве Актера, как некогда из-за спины Актера являлась Наташа, склонявшаяся принять "веру" Луки, также теперь появляется Настя - как бы символизируя приход в ночлежку качественно новой философии.

Актер здесь предстает как трагикомический персонаж, он и пьяница, и философ, он шут "дна", и в этом смысле в нем есть что-то от Тетерева в "Мещанах". Столько лет он мечтал вернуться на сцену и не мог этого сделать. На протяжении всей пьесы он пытался обратить на себя внимание цитатами из Шекспира, стихами Беранже или высокопарными словами вроде *"мой организм отравлен алкоголем"* - а своего добился только повесившись. Пьяный, он жил сценой, даже когда не верил в возможность возвращения в театр. Трезвый, повесился, поняв что-то большее, чем просто невозможность вырваться со "дна". И - обратил на себя внимание сразу всех ночлежников. Такой итог содержит в себе одновременно фарсовое и трагическое начало.

Не случайно Горький вводит в финальную сатинскую фразу слово "дурак". Дурак - это Петрушка, герой народного театра. Комично и одновременно трагично звучит его фамилия - Сверчков-Заволжский. Сверчок - символ дома, домашнего уюта, это нечто здесь, в мире живых. Заволжский - там. Это и простор, ширь. Сверчок, рвущийся в необъятные мировые просторы. А пропадает он не на просторе, а на Пустыре. И внимание большинства привлечет теперь разве что заметкой в колонке криминальной хроники. Но в то же время, возможно, сам того не осознавая, Актер сыграл-таки свою роль - роль героя высокой трагедии. Не понадобилось никуда уезжать, не понадобилось искать лечебницу и лечиться... Самым верным в монологах Сатина оказалось утверждение *"Человек может верить и не верить... это его дело! (...) Он за все платит сам, и потому он - свободен!.."* Актер постиг свое предназначение. За его исполнение он заплатил собой.

Финал пьесы двойственен. Он "открыт", потому что ответа, что же дальше, нет. Барон уже не скажет это свое словечко, потому что персонажи как бы застывают на пороге, за которым им необходимо сделать выбор.

"На дне" - пьеса о людях, которые смогли разрушить все связи со старым миром и пока пребывают в состоянии поиска нового способа существования. Горький оставляет их в тот момент, когда назревает ситуация окончательной деградации персонажей, и они еще могут удержаться и не скатиться окончательно в пропасть.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Проведенное исследование позволяет сделать ряд выводов.

Во-первых, становится очевидно, что пьесы Максима Горького раннего периода "сопротивляются" истолкованию их в русле "реалистического" типа. Хотя это не означает, что данное восприятие в корне неверно, однако оно заметно сужает диапазон истолкований драм "Мещане", "На дне", "Дачники", как правило, вводя ее в рамки исключительно жанра социально-бытовой драмы или комедии.

Во-вторых, ранняя драматургия Горького рождалась и развивалась под сильным влиянием художественного явления "новой драмы" рубежа XIX-XX вв., впитывая ее достижения в области поэтики и одновременно пытаясь полемизировать с ее идеологией. С одной стороны, открытый "новой драмой" трагизм повседневности присущ и горьковской драматургии, однако к проблеме этой Горький подошел уже с иной точки зрения, что и стало основой для зарождения в его произведениях для театра трагикомического конфликта. С другой стороны, многие художественные принципы "новой драмы", усвоенные Горьким, сделали возможным истолкование его драматургии сквозь призму многих жанров и жанровых разновидностей, берущих свое начало именно в этом явлении начала века - вплоть до истолкования в русле "театра абсурда".

Наконец, явное тяготение пьес М.Горького раннего периода к истолкованию их в русле *трагикомического жанра* также можно считать следствием близости к эстетике "новой драмы". Тенденция эта проявилась настолько очевидно в истории функционирования пьесы "На дне" в XX столетии, что понадобился дополнительный анализ, подтвердивший верность предварительных наблюдений.

Таким образом, главным итогом исследования можно считать вывод о том, что в истории русской литературы пьесы М. Горького раннего периода представляют жанр трагикомедии.

В процессе этого анализа был также сделан еще один вывод: драматургия Горького - это еще и *интеллектуальный театр*. Именно этим объясняются, с одной стороны, длительные периоды охлаждения к ней театров, а с другой, ее популярность в кризисные периоды истории, которые характеризуются повышенной интеллектуальностью. Здесь можно сразу оговорить, что данное определение жанровой разновидности не отменяет понятия "философская драма" в отношении пьес М. Горького. Однако если последнее относится в большей мере к содержанию этих произведений, то понятие "интеллектуальная драма" характеризует прежде всего поэтику пьесы, ее форму, которая - в силу своей многогранности, многоаспектности, многослойности - способна до бесконечности приращивать смыслы художественному созданию. Следовательно, при истолковании пьес М. Горького именно через понимание высокой интеллектуализированности их формы лежит путь к новым трактовкам драматургии М. Горького.

Список использованной литературы:

I. Источники:

1. Каримов И. А. Нужно шире использовать возможности науки. Из выступления на встрече Академии наук Уз ССР от 28. ноября 1989 г.
2. Каримов И.А. Узбекистан на пороге XXI века: угрозы безопасности, условия и гарантии прогресса, Ташкент: Узбекистон, 1997г.
3. Горький М. Собрание сочинений в 30 тт. Т.6. Пьесы 1901-1906 гг. М.: Государственное изд-во художественной литературы, 1950. - 562с.
4. Горький М. Заметки о мещанстве // Соколов А.Г., Михайлова М.В. Русская литературная критика конца XIX - начала XX века: Хрестоматия. - М.: Высш. школа. - 1982. - С.178 - 184.
5. Горький М. Мещане. Сцены в доме Бессеменова. Драматический эскиз в 4 актах. СПб., 1902.
6. Горький М. Несвоевременные мысли: Заметки о революции и культуре // Горький М. Несвоевременные мысли. Рассказы. М. Современник, 1931. С.3-105.

II. Научная и критическая литература

1. Абаян А.Б. Английский критик о Горьком // Литературный вестник, 2003, том 5, кн.2. С.229-231.
2. Абалкин Н.А. Данте нового века (о М.Горьком) // Абалкин Н.А. Оружие гуманизма. М., 1990. С.53-73.
3. Абрамов С., Кожевникова Н. Для многомиллионной аудитории // Огонек, 1982, №22. С.22.
4. Абросимова В.Н. Л.Л.Толстой и А.М.Горький (1902г.) - по архивным документам // Вестник Моск. Ун-та. Сер.9, филология. М., 2005, №2. С.72-80.

5. Агурский М. Великий еретик (Горький как религиозный мыслитель) // Вопросы философии, 1991, №8. С.54-74.
6. Айхенвальд Ю.И. "На дне" М. Горького // Русская мысль, 1903, № 1. С.228-238.
7. Айхенвальд Ю. Отрицание театра: Лекция, прочитанная под заглавием "Литература и театр" в Москве 16 марта 1913 года // В спорах о театре. - Сб-к ст. Ю.Айхенвальда, Сергея Глаголя, Вл.Немировича-Данченко и др. Книгоизд-во писателей в Москве, 1913. С.9-38.
8. Алданов М. Из иконоборца он стал советской иконой // Литературная газета, М., 2003, 24 марта, №12.С.6.
9. Александров В.Ю. Сатин или Сталин? Попытка ретроспективного прочтения драмы Максима Горького "На дне" // Горьковские чтения, 1993. Материалы международной конференции "А.М. Горький и литературный процесс XX века". Нижний Новгород: Волго-Вятское книж. изд-во, 1994. С.162-165.
10. Александрович Н. Спектакль красивой биографии ["На дне" в МХАТе] // Правда, 1966, №285, 12 октября. С.3.
11. Алексеева А. Драматургия Горького в современном театре (По материалам спектаклей театров г.Горького) // Тезисы докладов Горьковской конференции. Горький: Волго-Вятское книж. изд-во, 1967. С.14-16.
12. Алексеева А. Современные проблемы сценической интерпретации драматургии М.Горького // Горьковские чтения, 1976. Материалы конференции "Горький и театр". Горький, 1997.
13. Алперс Б. Театральные очерки. В 2-х т.: Т.1: Театральные монографии. - М.: Искусство. - 1977. - 568 с.
14. Алперс Б. Театральные очерки. В 2-х т.: Т.2: Театральные премьеры и дискуссии. - М.: Искусство. - 1997. - 519с.
15. Алперс Б.В. Искания новой сцены. М., 1985. - 256с.
16. Альтшуллер А. Поворот необходим // Театр, 1993, №11. С.13.
17. Альтшуллер А. Спор на все времена ["Мещане" в БДТ, 1966] // Премьеры

Товстоногова. М.: изд-во "Артист. Режиссер. Театр", Профессиональный фонд "Русский театр", 1994. С.193-194.

18. Анастасьев А. Слово и характер в драме // Вопросы советской драматургии: Сб. статей. - М.: Сов. писатель, 1954. С.358-403.

19. Анастасьев А. Судьба театра и опрометчивость критики // Театр, 1976, №9. С.93-101.

20. Анастасьев А., Бояджиев Г., Образцова Л., Рудницкий К. Новаторство советского театра. М.: Искусство, 1983. - 419с.

21. Андреев А.Н. Целостный анализ литературного произведения. Минск: НМЦентр, 1995. - 286с.

22. Андреев В. Точка соприкосновения ["Дачники" в Германии] // Театральная жизнь, 1995, №22. С.18-19.

23. Андреев Ю. Уроки Максима Горького // Литературная газета, 1985, 6 ноября. С.3.

24. Андреева М.Ф. Переписка. Воспоминания. Статьи. Документы. Воспоминания о М.Ф.Андреевой. М.: Искусство, 1961. - 789с.

25. Андреевич. "Мещане" Горького // Научное обозрение, 1903, №4. С.171-182.

26. Андрианов С.А. "На дне" Максима Горького: Критический набросок // Литературный вестник, 1903, т.5, кн.2. С.214-226. Или в книге: Максим Горький: Pro et contra: Личность и творчество Максима Горького в оценке русских мыслителей и исследователей. 1890-1910-е гг. Антология. - СПб.: Изд-во Русского Христианского гуманитарного ин-та, 1997. С.630-642.

27. Аникиева И.В. Композиционные элементы чеховской поэтики в структуре пьесы М.Горького "На дне" // Жанр и композиция литературного произведения: Межвузов. сб-к. Петрозаводск. ун-т, 1986. С.139-146.

28. Аникст А. Горький и социалистический реализм в драме // Советское искусство, 1951, №49, 19 июня. С.2-3.

29. Аничков Е. "Дети солнца" Максима Горького // Вестник и библиотека самообразования, 1905, №45. С.1430-1432.

30. Аничков Е. Литературные образы и мнения. Спб., 1903.
31. Аничков Е. Новые образы и старые мнения: "На дне" Максима Горького и современная драма // Вестник знания, 1904, №3. С.113-131.
32. Анненский И. Драма на дне // Анненский И. Избр. произведения. Л.: Худож. литература, 1988. С.457-472.
33. Анненский И. "Мещане" на советской сцене // Театр, 1938, №3. С.75-82.
34. Антоненко Л. Талант, несущий людям радость ["На дне" в театре им. Леси Украинки] // Виктор Халатов: Сб. ст., очерков и воспоминаний. Киев, 1973. С.39-61. С.51-54.
35. Анчиполовский З. Я. Воронежские сезоны. Воронеж: Центр.-Чернозем. книж. изд-во, 1969. С.61-64, 81-89.
36. Анчиполовский З. Времена Максима Горького: Судьба драматургии Горького в провинциальных городах России вначале XX века. Воронеж: ЛОГОС, 1993.
37. Аристотель. Об искусстве поэзии (Поэтика). М.: Худ. литература, 1957.
38. Аристотель. Об искусстве поэзии. - М.:Худож.лит. - 1957. - 183 с.
39. Архипов Ю.И. Анализ и восприятие: Проблемы рецептивной эстетики // Теории, школы, концепции (Критические анализы). Художественная рецепция и герменевтика. М.: Наука, 2005. С.202-211.
40. Асмолова В. Максим Горький: К 120-летию со дня рождения // Книжное обозрение, 1998, №13. С.4.
41. Афанасьев В. Горьковские спектакли на периферии // Театр, 1951, №6. С.34-41.
42. Ашешов Н. "На дне" М.Горького // Образование, 1903. №4, отделение 3-е. С.49-71.
43. Бабочкин Б. Заметки о "Дачниках" // Театр, 1968, №3. С.13-19. Также: в кн.: Бабочкин Б.А. В театре и в кино. М., 1968. С.79-173.
44. Базилевская И.Н. "Мещане" М.Горького в постановке МХТ 1902г. // Ежегодник МХТ 1949-1950. М.: Искусство, 1952. С.233-277.
45. Базилевская И.Н. "Мещане" М.Горького в постановке МХТ 1949г. //

- Ежегодник МХТ 1949-1950. М.: Искусство, 1952. С.323-354.
46. Базилевская И.Н. "Снегурочка", "Власть тьмы" и "На дне". Материалы к творческой биографии режиссера 1900-1902гг. // Станиславский К.С. Материалы, письма, исследования. М: АН СССР, 1955. С.553-612.
47. Балатова Е. В мире Горького // Театр, 1964, № 8. С.24-31.
48. Балатова Е. Горький на сцене сегодня // Театр, 1961, №6. С.103-110.
49. Балатова Е. Обращаясь к Горькому ["На дне" в Архангельском театре им. Ломоносова] // Театральная жизнь, 1966, № 14. С.10-12.
50. Балатова Е. Сценическая жизнь пьесы // "Варвары". Материалы и исследования. - М.: ВТО, 1980. С.201-238.
51. Балашова Н. Если теплится надежда // Московская правда, 1997, от 29 мая. С.5.
52. Балухатый С.А. М.Горький. 1868-1936 // Классики русской драмы. Л.-М.: Искусство, 1940. С.33-78.
53. Балухатый С. Драматургия Горького и царская цензура // Театральное наследие, 1934. С.198-208.
54. Балухатый С. Вопросы изучения драматургии Горького // Горький и театр. М.: Искусство, 1938. С.151-198.
55. Лейдерман Н.Л. Движение времени и законы жанра. - Свердловск: Средне-Уральское книжное издательство. - 1982. - 256 С.
56. Нейман Б. Диалог в драматургии М.Горького // Театр и драматургия, 1936, №11. С.635-658.
58. Поспелов Г.Н. Теория литературы: Учебник для университетов. М.: Высш. школа: 1978, 351с.
59. www.clib.yar.ru
60. www.zionet.uz
61. www.eduportal.uz
62. www.search.uz