

ИДЕТ УРОК

Н.Л. Лейдерман и А.М. Сапир, наши постоянные авторы, завершили работу над методическим пособием «Прочитаем Горького заново» (книга выходит в московском издательстве «ВАКО»). Центральное место в пособии занимает цикл уроков по пьесе «На дне». Предлагаем вниманию читателей фрагмент из этого цикла.

Н.Л. Лейдерман и А.М. Сапир

ЛЕКАРЬ И БОЛЯЩИЕ

(Анализ второго акта пьесы «На дне»)

Вторую тему по изучению пьесы мы называем так: «*Лука и ночлежники. (Лекарь и болящие)*». Он строится как беседа по индивидуальным опережающим заданиям (обычно занимает 2 урока).

Исследовательская интрига урока, которую имплицитно ведет учитель, такова: через анализ цепочки коллизий раскрыть следующую и очень важную фазу драматического сюжета — активные действия Луки по «врачеванию» ночлежников.

Основной материал беседы — второй акт. Приступая к беседе, учитель приводит высказывание Б.А. Бялика: «Когда идет спектакль “На дне”, театральная сцена оказывается почти всегда разделенной на несколько участков, и почти все время на каждом из них идет своя особая жизнь»¹. Как раз во втором акте членение сцены на площадки (зоны) наиболее очевидно, учитель имеет удачную возможность привлечь внимание школьников к этому оригинальному свойству поэтики сценического пространства горьковской пьесы и побудить к размышлениям о конкретном смысловом наполнении этого приема. Направляет анализ следующее опережающее задание:

Задание 1.

Прочитайте вводную ремарку ко второму акту. Какие сценические зоны обозначает драматург?

Какие коллизии решаются в каждой из «зон»? О чем в каждой из «зон» ведется диалог?

Как соотносятся между собой эти «зоны»: по характеру действий и по смыслу реплик?

¹ Бялик Б. М. Горький-драматург. М., 1977. С. 101.

Наум Лазаревич Лейдерман — доктор филологических наук, профессор кафедры современной русской литературы Уральского государственного педагогического университета.

Ася Михайловна Сапир — заслуженный учитель Российской Федерации. (Ныне проживает в г. Омаха, США).

Второй акт очень хорош, это самый лучший, самый сильный, и я, когда читал его, особенно конец, чуть не подпрыгивал от удовольствия.

А.П. Чехов

Какие возникают впечатления об общей эмоциональной атмосфере во втором акте?

В соответствии с авторскими указаниями ученики выделяют три сценические «зоны»: первая — «*Сатин, Барон, Кривой Зоб и Татарин играют в карты. Клец и Актер наблюдают за игрой*»; вторая — «*Бубнов на своих нарах играет в шашки с Медведевым*»; третья — «*Лука сидит на табурете у постели Анны*».

Уже само соседство этих «зон» в одном пространстве, когда совсем рядом с умирающей женщиной, не обращая внимания на ее страдания, другие ночлежники с азартом ведут игру, представляется ученикам если не кощунственным, то, по меньшей мере, безнравственным. Учитель ведет читателей дальше, побуждая искать и находить связи между разными сценическими «зонами». Он обращает внимание ребят на своеобразные «переклички» диалогов, разыгрываемых в разных «зонах». В этой части урока преподаватель учитывает наблюдения, принадлежащие Б.А. Бялику, Ю.И. Юзовскому, Б.В. Михайловскому. Эти наблюдения достаточно известны профессионалам, но ведь мы работаем со школьниками, которые впервые читательски постигают горьковскую пьесу. Важно, чтобы ученики с а м и нашли переклички между репликами, звучащими в разных «зонах», чтобы расслышали, как на сцене возникает тот многоголосый диалог, который М. Бахтин называет диалогом «принципиального звукового одиночества».

Как же соотносятся между собой три диалогические «зоны»? Начинаем с первой «переклички». Идет диалог Анны и Луки. Женщина, доживающая последние часы, исповедуется перед Лукой о своей тяжелой земной доле («*Не помню, когда и сыта была...*» и т.д.), а Лука, в сущности, чужой человек, преисполняется подлинно отцовским сочувствием к Анне, даже называет ее «де-

тынька». А вот после слов Анны «Помираю вот», из другой «зоны», где режутся в карты, вдруг звучит азартная реплика: «Ишь, ишь как! Князь, бросай игру! Бросай, говорю!». Реплика эта принадлежит Клецу, мужу Анны. Он тоже выражает искреннее сочувствие, но не жене, а одному из картежников, которого пытаются обжулить. Контраст между двумя диалогами очевиден. В нем развивается и углубляется мотив равнодушия, нравственной глухоты, который уже отмечался нами при анализе первого акта.

Другие сцены соотнесены иначе — реплики, произносимые в одной «зоне», как бы резонируют на сказанное в другой «зоне», становясь своеобразным комментарием.

Рассмотрим несколько подобных соотношений.

Сатин упрекает Барона в неумении незаметно «карту передернуть». Барон оправдывается: «Черт знает, как она...». Следующая реплика принадлежит Актеру: «Таланта нет... нет веры в себя... а без этого... никогда, ничего...». Актер не однажды произносит эту фразу, но сказанная здесь, как будто нехстати, она переводит бытовую сцену в иную, философскую плоскость — ведь Актер называет главные причины, которые и делают человека ущербным. Но если талант — это, как говорится, дар Божий, то отсутствие или утрата в е р ы в с е б я — это уже вина самого человека. (Нам еще не раз придется возвращаться к этой формуле).

Учащиеся без труда находят и другие примеры переключек между диалогами, ведущимися в разных «зонах». Так, реплика Бубнова: «Готово! Пропала твоя дамка...» — это своего рода приговор Актеру, который горюет, что забыл любимое стихотворение. (Попутно ребята вспоминают, что в первом акте тот же Бубнов произносит фразу «А ниточки-то гнилые...», что становится скептическим комментарием к картинным словам Пепла, с которыми тот признавался в любви к Наташе: «...Возьмите вы нож, ударьте против сердца... умру — не охну!»).

Если разделение сцены на разрозненные «зоны» демонстрирует разобщенность ночлежников, их глубокое безразличие друг к другу, то «переключки» диалогов «вдруг разрушают «перегородки» между различными участками сцены, которая «превращается в единый участок единого действия»².

Здесь представляется уместным напомнить ученикам о том, что единство действия — это один из фундаментальных законов драматургии. Горький же нашел особый путь организации единства действия при воссоздании образа мира разорванного, разрозненного. (Именно новые

способы организации единства действия не были сразу поняты некоторыми критиками, увидевшими в пьесе лишь отдельные «картины»). А единство действия означает, что, при всей кажущейся несогласованности сцен и «зон», они, как в пучок, сконцентрированы на одном, крупном конфликте, с разных сторон освещают и решают его.

Далее учитель напоминает, что единство действия достигается в драме «На дне» не только посредством переключек диалогов. Здесь, в частности, важна и арестантская песня «Солнце всходит и заходит», которую поют ночлежники — она становится музыкальным фоном к печально-безысходной атмосфере, царящей на дне. Как известно, Горький сам сочинил эту песню специально для своей пьесы — значит, он придавал ей немалое значение.

Однако самым важным «связующим звеном» между разными сценическими «зонами» выступает странник Лука. Мы переходим к рассмотрению места Луки в системе персонажей и его роли в драматическом действии. Работа предваряется следующими опережающими заданиями:

Задание 2.

Проследите за поведением Луки в первом и втором акте. Как реагирует на происходящее вокруг: какие поступки совершает? Какие действия предпринимает?

Какое представление о нем складывается у зрителя (читателя)?

Задание 3.

Внимательно вчитайтесь в диалоги Луки с Актером, Луки с Анной, Луки с Пеплом.

Обратите внимание на следующие моменты: кто начинает разговор? каков предмет обсуждения? как Лука реагирует на вопросы и сомнения собеседника? какова непосредственная и последующая реакция собеседника?

Оцените «рецепты», которые Лука предлагает Анне, Насте, Актеру, Пеплу, Наташе и др. Могут ли они изменить их судьбы?

В ходе выполнения второго задания ученики выстраивают цепочку поступков, которые совершает Лука. Он по-детски любознателен, ему до всего есть дело: отчего на кухне девица плачет и что это за титул такой «Барон», он даже не поленился тайком влезть на нары, чтобы подслушать разговор Василисы с Пеплом, а потом нарочитым шумом («На печи раздаётся громкая возня и воющее позевыванье») остановил расправу Пепла с Костылевым.

Именно Лука с первых минут своего пребывания в ночлежке не только горестно оценивает гнетущую атмосферу, но сразу же пытается хоть как-то умерить взаимную озлобленность («Эхе-

² Там же. С. 103.

хе... *господа люди! И что с вами будет?.. Ну-ка, хоть я помету здесь...»*). Он встречается буквально в каждую коллизию со своими советами и дидактическими сентенциями.

А как он откликается на трагедию Анны! Преподаватель предлагает ученикам внимательно вчитаться в речь Луки, который только что выслушал исповедь умирающей Анны о прожитой жизни, голодной и нищей:

А н н а. Все думаю я: господи! Неужто и на том свете мука мне назначена? Неужто и там?

Лу к а. Ничего не будет! Лежи знай! Ничего! Отдохнешь там!.. Потерпи еще! Все, милая, терпят... всяк по-своему жизнь терпит... (Встает и уходит в кухню быстрыми шагами).

Короткие, рваные, с паузами фразы, сбивчивый ритм. Так может говорить человек, не просто сострадающий, а глубоко взволнованный, едва сдерживающий слезы. Вероятно, чтоб Анна не увидела их, Лука потому-то и уходит в кухню «быстрыми шагами»³.

Здесь уместно вспомнить вместе с учениками особенности характера героя в драме — это всегда личность с «волением»: он стремится изменить неладно (с его точки зрения) устроенный мир. Поэтому герой драмы — это всегда натура «действующая и деятельная». Образ Луки в полной мере отвечает этим критериям, не случайно он входит в галерею классических театральных героев наряду с Антигоной, Гамлетом, Чацким, Катериной... Но, разумеется, источники «воления» у каждого драматического героя свои, и поэтому каждый из них действует на свой лад.

Нам же надо совместно с учениками конкретизировать: *в чем именно состоит «воление» Луки и каков характер его действий?*

На основании проведенного анализа поведения Луки учащиеся видят основной источник его «воления» в с о с т р а д а н и и — в душевной чуткости к чужой беде. Именно этим они объясняют вхождение Луки во все сценические «зоны», его прямые контакты с многими персонажами. Обитатели ночлежки почувствовали в Луке отзывчивую душу, оттого и потянулись к нему и доживающая последние часы Анна, и сетующий на свою незадавшуюся жизнь Актер, и задумавшийся над своей судьбой Пепел.

Диалоги, которые ведет с ними Лука, в высшей степени показательны для понимания его отношения к людям, оказавшимся на дне жизни. Для того чтобы ученики вникли в суть драматического деяния, которое он совершает, первый диалог (Лука и Актер) мы вместе с учениками

разбираем самым тщательным образом (можно сказать — в режиме о ч е н ь медленного чтения).

Первое, что мы отмечаем: разговор-то ведь затевает Актер. Он сам останавливает Луку («Идем, старик... я тебе продекламирую куплеты»), и к нему он обращается со своей бедой: «Ничего не помню... ни слова... не помню! Любимое стихотворение... плохо это, старик?». Лука, который чуточку ранее высказал полное безразличие к стихам, все равно откликается на горе Актера словами сочувствия: «Да уж чего хорошего, коли любимое забыл? В любимом — вся душа...».

Далее Актер, похоже, расписывается в своем окончательном поражении, но и при этом еще пытается найти ему объяснение: «Пропил я душу, старик... я, брат, погиб... А почему — погиб? Веры у меня не было... Кончен я...»

Реакция Луки совершенно естественна: раз человек попал в безвыходное положение, надо попытаться подсказать ему какой-то выход. А сам Актер фразой «Веры у меня не было», в сущности, и наводит Луку на спасительную мысль — в человека надо вселить веру, веру в себя, в свои возможности: «Ну, чего? Ты... лечись! От пьянства нынче лечат, слышь!..». Вслушаемся в эти фразы. Первая — как сочувственное междометие, которое произносят, когда, в сущности, нечего сказать. Вторая фраза: после «Ты» следует пауза — в это время старик мучительно ищет, что же подсказать в утешение человеку. Рецепт найден: «Ты ... лечись!».

А далее Лука уже всю развивает только что придуманный вариант. Совершенно ясно, что он всё это импровизирует тут же, в процессе разговора, поэтому на вопрос Актера («Куда? Где это?») старик отделяется очень неопределенными словами («А это... в одном городе... как его? Название у него эдакое...»). Зато он сам увлекается своей фантазией, дает советы, которые должны поднять дух Актера, говорит так, словно спасение совсем рядом, стоит только решиться.

Вдохновляющие слова Луки и в самом деле заражают слушателя. Актер улыбается, начинает думать о том, что хорошо бы начать жизнь «снова... сначала», более того, ему поверилось, что он окажется способен перевернуть свою судьбу, что у него есть для этого силы: «Ну... да! Я могу!? Ведь могу, а?» (Фраза сложно интонирована — в ней совмещаются вопросительная и утвердительная интонации).

Лука энергично поддерживает надежды Актера: «А чего? Человек — все может... лишь бы захотел...».

³ Эти наблюдения пригодятся нам на последнем уроке цикла, когда ученикам нужно будет определить свое отношение к тем характеристикам, которые Горький давал Луке в статье «О пьесах» (1932): «холодная, притерпевшаяся ко всему душа», «самое драгоценное для них именно этот покой, это устойчивое равновесие их чувствований и мыслей».

Но вот тут-то, в тот самый момент, когда, казалось бы, старику удалось вселить в больную душу Актера веру, и случается осечка:

А к т е р (вдруг, как бы проснувшись). Ты — чудак! Прощай пока! (Свистит.) Старичок... прощай... (Уходит.)

Что это значит? А это значит, что Актер вырвался из-под гипноза увлекательной сказки, которую перед ним рисовал Лука, что ему стало ясно: старик придумывает, фантазирует, словом — врёт. Но вот что примечательно: он вовсе не обижается на Луку, не бранит за обман, наоборот — признает его принадлежащим к благородному племени чудаков, выказывает к нему доброе расположение, ласково называя «старичок»... Значит, выдумки Луки про лечебницу для пьяниц были важны Актеру не своей практической стороной, а совсем другим — проявлением человеческой отзывчивости и сердечного участия в его судьбе. А именно такого отношения к себе человек дна не знал, это для него редчайшая ценность.

Диалоги Луки с Анной и Пеплом преподаватель предлагает ученикам проанализировать самостоятельно.

Но при анализе этих диалогов мы обращаем особое внимание на новые коллизии, которые рождаются в связи с акциями Луки.

Так, при чтении разговора Луки с Анной, мы отмечаем психологическую и нравственную мотивированность лжи старика, который старается заронить в душу умирающей женщины веру в божье благоволение, в то, что после смерти ее душа удостоится успокоения в раю⁴. Но тут происходит парадоксальный сбой — прекрасная сказка о загробной жизни наталкивается на сопротивление самой Анны: «А ... может... может, выздоровлю я?»; «Ну... еще немножко... пожить бы... немножко! Коли там муки не будет... здесь можно потерпеть... можно!»

Выходит, земная жизнь, даже с ее нелюдскими муками, Анне дороже посмертного райского блаженства. Важно, чтобы здесь ученики зафиксировали идею, которая является краеугольным камнем в гуманистической концепции Горького: для человека нет ничего ценнее земной жизни.

Когда же мы анализируем диалог Луки с Пеплом, то сравниваем его реакцию на сказку, которую ему сочиняет Лука, с реакцией Актера.

Актер — натура художественная, увлекающаяся, оттого он так живо откликнулся на сказку о лечебнице. А Пепел — характер жёсткий, недоверчивый, поэтому он сразу же распознает ложь в сказке про Сибирь, которую ему в качестве «рецепта» предлагает Лука. «Старик! Зачем ты все врешь?» — осаживает он Луку. Но вот как отвечает старик. Сначала он еще по инерции заливаётся, что твоя ворожея: «А ты мне — поверь, да поди сам погляди.... Спасибо скажешь... Чего ты тут трешься?». И вдруг резко меняет регистр на трезвый, приземленный: «И... чего тебе правда больно нужна... подумай-ка! Она, правда-то, может, обух для тебя...».

Значит, игра идет, что называется, — в открытую: один врёт, другой знает, что ему врут, и все-таки так или иначе принимает эту ложь. А почему принимает? Объяснение дал сам Пепел несколько ранее, когда сказал Луке: «...Ты, брат, молодец! Врешь ты хорошо... сказки говоришь приятно! Ври, ничего... мало, брат, приятного на свете!». Только, говоря эти слова, он относил их к другим людям, а в диалоге с Лукой сам почувствовал притягательность утешительной сказки.

Хотя одной сказкой про «Сибирь, золотую сторону» Пепел не может довольствоваться — ему нужна вера поосновательнее, понадежнее. Поэтому он задает Луке вроде бы неожиданный вопрос: «...Слушай, старик: бог есть?». Видимо, для Пепла этот вопрос из тех, которые называют судьбоносными, не случайно же он торопит Луку: «Ну? Есть? Говори...». Но и старик с не меньшей серьезностью отвечает.

Лука (негромко). Коли веришь — есть; не веришь — нет... Во что веришь, то и есть...

(Пепел молча, удивленно и упорно смотрит на старика).

Обратим внимание на реакцию Пепла: очевидно, ответ прозвучал для него полной неожиданностью. Об этом свидетельствуют, кроме приведенной выше авторской ремарки, и последующие реплики ошеломленного Пепла: «Так... погоди!.. Значит...» и «стало быть... ты...».

Ответ Луки расшифровывают уже целое столетие. Учащиеся также предлагают свои толкования этих слов, иногда взаимоисключающие (от «Лука увиливает от ответа, лукавит, потому что ему нечего сказать» — до «Лука внушает человеку чувство ответственности за его право верить или не верить»). Учитель приводит одну из ранних интерпретаций, принадлежащую С. Андрианову: «Для человека имеет реальное значение лишь то, что он находит в своей душе. И, наоборот, всё, во что верит человек, все это имеет совершенно реальную силу»⁵.

⁴ Учитель может воспользоваться толкованием этой ситуации, из которого исходил исполнитель роли Луки в Горьковском драмтеатре народный артист РСФСР Николай Левкоев. Выступая на обсуждении горьковских спектаклей, поставленных к столетнему юбилею писателя, он говорил: «Лука не утешитель. Давайте с вами назовем лугом, притворщиком, на манер Луки, теперешнего врача, который говорит умирающему: «Ваши дела поправляются», или преподавателя, который знает, что нужно заставить любого, самого малоуспевающего ученика верить в себя» (Театр. 1968. № 9. С. 15).

⁵ Максим Горький: Pro et Contra. СПб., 1997. С. 634.

И в самом деле, Лука полагает, что даже вера в Бога не приходит к человеку извне, а рождается его собственным душевным порывом: если он нуждается в поддержке некоей высшей духовной инстанции, которая бы помогала справляться с тяготами жизни, тогда он приходит к вере в Бога, если человек способен сам противостоять напору судьбы, тогда ему не нужна вера в надмирную высшую инстанцию — он верит в себя, надеется на собственные силы.

Обратим внимание на структурную общность всех трех диалогов. Они развиваются по одной «схеме». Каждый затевается не Лукой, а самим ночлежником, будучи вызванным потребностью обитателя «дна» поделиться своей главной болью, быть услышанным. Лука безотказно откликается, и тут же начинает искать ответ — на ходу импровизирует «рецепт»-сказку — сам увлекается собственной фантазией — поначалу «болящий» попадает под гипноз утешительной лжи Луки — а затем наступает отрезвление от сказочного морока. Но все равно, даже понимая, что Лука врет, «болящий» испытывает чувство благодарности к старику за отзывчивость. При этом, наряду с сомнением, в его душе не гаснет вера в придуманную стариком сказку.

Подведем *некоторые итоги* беседы по теме «Лука и ночлежники (Лекарь и болящие)». С появлением в ночлежке Луки, человека с состраданием к людям и активным мироотношением, нравственная атмосфера в ней резко меняется. В душах сброшенных на «дно» людей на смену «притерпелости» к ползучему, вегетативному существованию, нравственному отупению и цинизму приходит смутная неудовлетворенность и желание перемен. Этих людей разбудил Лука, каждого выслушав, успокоив или, напротив, внушив беспокойство.

Весь второй акт был изображением того, как Лука осуществляет процесс врачевания «болящих». Обнаружилось, что «утешительные сказки» Луки — это лекарство, поданное вовремя, и не одно на всех, а каждому по его боли, по его ране, по его недугу. Для каждого, кто был болен, но хотел поверить в предлагаемый рецепт выздоровления, он стал «возлюбленным *лекарем*» (как апостол Лука).

Эти действия Луки, несмотря на очевидные изъяны и сбои, получают высокую эстетическую оценку. Не случайно, как и первый акт, второй акт тоже завершается апофеозом Луки. В темной ночлежке, где рядом с трупом Анны спят ночлежники, как бы в ответ на крик Сатина: «*Мертвецы — не слышат! Мертвецы не чувствуют ... Кричи... реви... мертвецы не слышат!..*», — в двери является Лука. (*Занавес*). Ученикам трудно представить зрительно картину: ночлежка спит, сцена затемнена, вдруг на заднике от-

крывается дверь, и в прямоугольнике света четко выступает силуэт Луки. Он — единственный, кто, в отличие от живых мертвецов, услышал крик отчаяния, откликнулся на него⁶.

⁶ Патетический смысл этой мизансцены явно расходился с самой поздней авторской трактовкой образа Луки, которая стала официально признанной. Видимо, не случайно в постановке Горьковского драматического театра (1968 год, режиссер В. Воронов) она заменена следующей мизансценой: Лука становится над умершей Анной и читает заупокойную молитву. Вот пример режиссерского своеволия.