

Тарасов —

Трухвин А.С.

6.06.96

СПЕЦИАЛЬНОЕ ПРИЛОЖЕНИЕ

Ко дню рождения Александра Сергеевича Пушкина 26 мая ст.ст. (6 июня н.ст.)

7 ноября 1825 года А.С.Пушкиным завершена трагедия «Борис Годунов». Произведение составило эпоху в творческой эволюции автора. А.С.Пушкин считал пьесу одним из лучших своих созданий. С нею он прибыл в Москву после Михайловской ссылки в сентябре 1826 г. — 170 лет назад...

Для понимания общего смысла пьесы важнейшей всегда справедливо считалась сцена «Ночь в Чудовом монастыре». Она была опубликована прежде остального текста уже в 1827 году в журнале «Московский вестник» и в дальнейшем определила восприятие пьесы в целом. Восторженные отзывы о Пимене оставили Д.Веневитинов, И.Киреевский, М.Погодин...

Действительно, эпический образ летописца Пимена как бы приподнят над остальными действующими лицами. Современники не случайно видели в сцене апофеоз — христианского духа всей пьесы:

...Минувшее проходит предо мною —
Давно ль оно неслось, событий полно,
Волнуясь, как море-окиян?

Теперь оно безмолвно
и спокойно,
Немного лиц мне память
сохранила,
Немного слов доходят до меня,
А прочее погубило

невозвратно...
Но близок день, лампада
догорает —
Еще одно, последнее сказанье.

Однако в «Борисе Годунове» есть и другая сцена, где мы встречаемся с лицами духовного звания. При той же принадлежности к духовному сословию — эти монахи прямо противоположны Пимену. Речь идет о сцене «Корчма. Литовская граница». Корчма противопоставлена монастырю — здесь проповедуются иные ценности.

У читателя, зрителя закономерен живой вопрос: каково же все-таки подлинное отношение Пушкина к монахам? Не впадает ли великий поэт в противоречие? Комический материал как будто изолирует «корчму» от основной сюжетной линии произведения. Поэтому и в театре отношение к сцене «в корчме» — различное. Иногда — от нее просто отказывались (как в постановке Александринского театра 1876 г.). Но чаще относятся как к благодатному материалу для раскрытия комических способностей актеров (например, в спектакле МХАТ 1995 г.).

«КОМЕДИЯ О НАСТОЯЩЕЙ БЕДЕ МОСКОВСКОМУ ГОСУДАРСТВУ...»

И тем не менее вся философия пьесы обязывает рассматривать обе сцены как единое смысловое целое.

Формально, по сюжету, Пимен и Варлаам не связаны между собой. Однако сопоставление сцен проявляет в них нечто иное, как диалог. Причем диалог, выстроенный автором графически четко. По сути — это яростный мировоззренческий спор, где на каждое положение, высказанное Пименом, у Варлаама находится прямо противоположный ответ.

Пимен:
Недаром многих лет
Свидетелем Господь меня
И книжному искусству
поставил
вразумил...

Варлаам:
Я давно не читывал и худо
разбираю...

Пимен:
Я долго жил и многим
наслаждался;
Но с той поры лишь ведаю
блаженство,
Как в монастырь Господь меня
привел.

Варлаам:
Вот мы, отец Мисаил да я,
грешный, как утекли из монастыря,
так ни о чем и не думаем.

Пимен:
Да ведают potomки
православных
Земли родной минувшую
судьбу.

Варлаам:
Литва ли, Русь ли, что гудок,
что гусли: все нам равно, было бы вино...

Пимен:
Нас издали пленяет слава,
роскошь
И женская лукавая любовь.

.....
Смирять себя молитвой
и постом.

Варлаам:
А пьяному рай, отец Мисаил!
Выпьем же чарочку за шинкарочку...
Эй, товарищ! да ты к хозяйке
присусежился. Знать, не нужна тебе водка, а нужна молодка,
дело, брат, дело!.. а у нас с отцом Мисаилом одна заботушка:
пьем до донюшка, выпьем, поворотим и в донюшко поклотим.

О чем же говорят герои?

В заочном диалоге Пимена и Варлаама весьма определенно выделяются четыре ведущие классические темы. В их трактовке всегда наиболее полно раскрывается человеческая сущность. Это прежде всего темы отношения:



Царь Борис Годунов.

- 1) к Отечеству, родине,
- 2) к женщине,
- 3) к грамоте, книге, то есть к смыслу просвещения,
- 4) к самоотречению, жертвенности, то есть к своему положению монаха и к монастырю.

В своем аскетизме сцена в келье Пимена эпически торжественна: здесь дух властвует над плотью. Сцена в корчме, напротив — гротескно-материалистична. Здесь торжествует плоть. Не случайно первая сцена выписана стихом, вторая — иронической прозой.

Если помнить, что перед нами — философское произведение, то Пимен являет собой «глас Божий». В корчме же о ценностях жизни рассуждают не более чем «монахи-чернецы». По сути — они олицетворяют дьявольское, сатанинское начало, фарисейски прикрытое монашеской рясой.

Единственный участник обеих сцен — Григорий Отрепьев. Его сознание объективно и становится ареной борьбы Пимена

и Варлаама. Мотивы действий Отрепьева весьма откровенны и эгоистичны:

Зачем и мне не тешиться
в боях?
Не пировать за царскою
трапезой?

Но он монах. Что-то привело его в монастырь, и мысль о «Божьем суде» не чужда Отрепьеву. На пути к самозванству он должен совершить психологически сложный, противоречивый путь отречения от собственного «я». По христианским представлениям, перемена имени означала и потерю ангела-хранителя. Фактически — это отречение от Бога. Только с отречением от имени, данного при крещении, Григорий Отрепьев превращается в оборотня-самозванца.

Сцена в корчме делает планы Отрепьева реальностью. Встреча с Варлаамом и Мисаилом могла бы решить внутренний конфликт Отрепьева иначе (чем он действительно решился), но перед ним такие же монахи-самозванцы (они — «утеки из монастыря»), «сосуды дьявольские», как и он сам. Высокие понятия, которыми живет Пимен, «корчма» превращает в игрушки. Каждая мысль Пимена выхолащивается здесь словоблудием Варлаама.

«Корчма» придает идее самозванства Отрепьева завершенность и внутреннее оправдание. Именно она — пусковой механизм, который буквально выталкивает Отрепьева в Польшу. Не случайно самозванцем он впервые назван в пьесе только после сцены в корчме.

В конечном счете цепь подмен и измен превращает действие в фарс. Он предстает, как «комедия о настоящей беде Московскому государству, о царе Борисе и о Гришке Отрепьеве...» Развернутый (черновой) вариант названия произведения воспринимается обычно как стилизация под древние летописи. Однако при этом первое название весьма определенно выражает ход авторской мысли. «Московское государство» может пережить многое, но «настоящая беда» приходит в общество с утратой человеком внутренних ориентиров и цельности.

И царь Борис, и безвестный монах Гришка Отрепьев

существуют в творческом сознании поэта в одном ряду. Оба они, идя разными путями, совершают грехопадение — подмену. Самозванцами оказываются оба, их борьба открывается народу (в финальной сцене) как драка двух самозванцев за власть над ним. Сшибка словно высекает искру, которая на миг освещает правду, и ослепленный ею «народ безмолвствует». «Что нужно драматическому писателю? — размышлял А.С.Пушкин. — Философия, бесстрашие, государственные мысли историка, догадливость, живость воображения, никакого предрассудка любимой мысли. Свобода». Построение заочного диалога Пимена и Варлаама и было одним из проявлений реформаторских идей автора. По словам Пушкина, «поэт, живущий на высоте своего созданья и я», предоставляет персонажам говорить и действовать не по своему заданию, а по «заданию» самой жизни. Объективное единство двух сцен вскрывает внутреннее наполнение основного конфликта пьесы — конфликта власти и народа.

Что же дает нам в итоге анализ двух сцен для понимания природы творчества А.С.Пушкина? Известно, что поэт оставил ряд весьма определенных высказываний о роли христианства в судьбе народа. Но как художника его волновали не только христианские убеждения, но — главное — их преломление в судьбе отдельного человека, проявление в практике жизни.

Ефрем Сирий — христианский подвижник (который вдохновил поэта на создание стихов «Отцы-пустынники и жены непорочны...») автор строк, вероятно известных А.С.Пушкину: «Не утруждай себя чтением, за которым не следуют дела, потому что закон выполняется только делами».

С этой точки зрения, А.С.Пушкин был безусловно христианином. «Борис Годунов» стал глубоко личным произведением автора именно потому, что запечатлел высшую степень веры.

Процесс создания трагедии был одновременно и своего рода актом самопознания, закономерным итогом которого стало признание: «Чувствую, что духовные силы мои достигли полного развития, я могу творить».

ИОСИФ БУДЫЛИН

Пушкинские Горы

«Маленькие трагедии»

Давно замечено, что переводы, подражания, переделки, реминисценции составляли для Пушкина такой же материал, как вода, ветер, огонь, камень. То, что «Пир во время чумы» имеет подзаголовок «Отрывок из Вильсоновой трагедии: The city of the plague», служит только лишним подтверждением этого. Последняя маленькая трагедия — не только абсолютно самостоятельное пушкинское произведение, но и произведение, несущее, на мой взгляд, большую смысловую нагрузку, чем все остальные трагедии этого цикла.

Написание «Пира во время чумы» завершило болдинскую осень. Восьмого ноября он ставит под текстом трагедии окончательную дату и начинает поспешно собираться в путь. На обороте им самим оформленного листа будущей книги столбцом дан следующий перечень: «Домик в Коломне», «Скупой», «Сальери», «Дон Гуан» и как заключение всего *plague*, то есть «Пир во время чумы». «Загадочность» или лучше сказать некая смысловая и эмоциональная зашифрованность этого текста очевидны. Разгадку его невозможно осуществить вне контекста всего пушкинского творчества. К этой разгадке я и приступаю.

В лицейских стихах настойчиво звучит мотив пиршественного веселья, не утихающего и перед лицом самой смерти («К студентам», «На всякий случай изберем скорее президента», «К Пушкину», «14 мая 1815»). Эпикурейство молодого Пушкина поначалу звучало как восхитенное упоение вольными страстями, как безоговорочное принятие их стихийной сокрушительной силы. Но уже к 1825 году картина явно меняется. В знаменитом «19 октября 1825 года» он называет вино «минутным забвением горьких мук» и, желая друзьям «веселых много лет», помнит о бывших и будущих печалях. Его веселье вдруг оказывается «мрачным» («Чем чаще празднует лицей...», 1831), оно оказывается «тихим» («Юноша, скромно пируй»). Вся природа веселья коренным образом меняется, оно соединяется не со страстями и бездумными утехами, а с живой, для сердца светлой приятельской беседой («Вновь я посетил», 1835). Но главное: пиршественные безумства трактуются как греховные, гибельные, страшные. В отброшенном варианте «Воспоминания» (1828) читаем о годах, утраченных «в праздности, в неистовых пирах, в безумстве глупой свободы», о том же глгучем раскаянии говорит он в «Воспоминаниях в Царском селе», (1829) и в стихах 1830 года — «Безумных лет угасшее веселье мне тяжело, как смутное похмелье...», «В часы забав иль праздной скуки...», «Когда в объятия мои...». Тема варьируется, но она все та же.

«Пир во время чумы» ставит своеобразный философский опыт: эпикурейство молодого Пушкина испытывается реальной угрозой смерти. Возможность гибели не отвлекающей, не «художественной», а максимально приближенной к каждому человеку рождает две модели поведения, представленные в самом начале трагедии голосами Председателя и Молодого человека. «Пир» открывается задирным предложением Молодого человека (факт его молодости, кстати, очень важен), который предлагает тост в память умершего Джаксона и тут же добавляет, что смерть всеобщего любимца не должна нарушать течение общей веселости:

Но много нас еще живых, и нам
Причины нет печалиться.

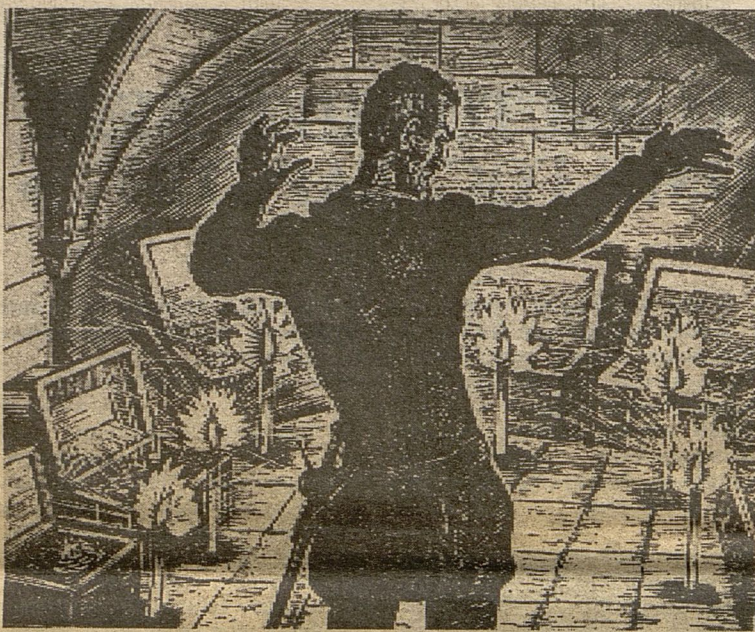
Молодой человек тут же и предлагает свою интерпретацию смерти как полного исчезновения, как не оставшего ни малейшей надежды конца. Он говорит, что Джаксон ушел «в холодные подземные жилища». В пушкинском «Пире» нет той страшной ямы, полной трупов, от которой отшатывается герой в трагедии Вильсона: «Взгляни на эту яму с ее ужасным тлением и посмей еще говорить о Вечности». В пушкинском «Пире» эта яма

уходит как бы в подтекст, она присутствует незримо, спор разворачивается между нею — символом абсолютного уничтожения, и высоким небом, обещающим встречу с умершими, продолжение, посмертную награду.

Читаем: «Едет телега, наполненная мертвыми телами. Негр управляет ею». Жрица наслаждений Луиза падает в обморок от ужаса и, очнувшись, произносит:

Ужасный демон
Приснился мне: весь черный,
белоглазый...

Он звал меня в свою тележку. В ней
Лежали мертвые — и лепетали
Ужасную, неведомую речь...
Скажите мне: во сне ли это было?
Проехала ль телега?



«Скупой рыцарь». Гравюра В.А.Фаворского.

Молодой человек отвечает ей, что да, телега проехала:

Но знаешь, эта черная телега
Имеет право всюду разъезжать.
Мы пропускать ее должны.

И тут же он просит Председателя спеть «буйную, вакхическую песнь». Вся философия Молодого Человека, выстраиваемая по его замечаниям и репликам, может быть сведена к следующему: черная телега, колеса которой громко простучали по мостовой, не поддается никакому сомнению, так же, как кресла Джаксона, которые «стоят пустые», и сам он ушел «в холодные подземные жилища». Картина смерти сводится к максимальному упрощению: пустые кресла, телега, наполненная трупами, могила, вырытое в земле пространство, принимающее в себя тело, то есть то единственное, что остается от человека, и, наконец, некая безнадежная абстракция, рожденная ничем иным, как воображением оставшихся, — образ «холодных, подземных жилищ». Взгляд Молодого человека движется сверху вниз: от кресел, до которых можно дотронуться и обнаружить лишь пустоту отсутствия, до головокружительного провала в ничто, в холодную бездонность «подземелья», из которой никто не возвращается.

Второй тип поведения, как я уже сказала, представлен голосом Председателя, исполнившего гимн в честь Чумы.

Царица грозная, Чума
Теперь идет на нас сама
И льстится жатвою богатой;
И к нам в окошко день и ночь
Стучит могильною лопатой.

Что делать нам? и чем помочь?

Вопрос задан «в лоб»: чем слабый человек отвечает на угрозу буквальной, не метафорической, а вполне реальной гибели? «Что делать нам?» Последующий текст гимна содержит два взаимоисключающих ответа. Их внутренняя несовместимость отвечает тому хаосу в душе Председателя, смысл которого я попытаюсь прояснить. С

одной стороны, Председатель предлагает откровенное бегство:

Как от проказницы Зимы,
Запремся также от Чумы,
Зажжем огни, нальем бокалы,
Утопим весело умы...

Что мы чувствуем, вдумавшись в эти слова? Неловкость. Шоковое удивление. Нас режет пронзительной искусственностью. Приятие подобного предложения означает неучастие в общей горе. Душевный уровень человека сползает на ступень чешуйчатого насекомого. Упасть так низко можно только в полубоморочном состоянии слабости.

Но тут же Председатель бросает вызов в лицо смерти. Слабость оборачивается безумством силы, культом

сердный поступок, за такое мужество («И хладно руку жмет Чуме») он, как предсказывает Пушкин, останется в памяти живущих героем и будет «небу другом». В отличие от Наполеона, геройство Председателя основано на непонимании происходящего, бегстве от реальности, смелости, рожденной безумием, и разрушении высшей правды. До встречи со Священником небеса для него пусты.

Священник появляется сразу же после гимна. Он вступает в гущенную атмосферу противоестественного веселья и первыми же словами обнаруживает ее противоестественность. Вы пиршеством и песнями разврата
Ругаетесь над мрачной тишиной,
Повсюду смертию распространенной
Средь ужаса плачевных похорон,
Средь бледных лиц молюсь я

на кладбище,
А ваши ненавистные восторги
Смушают тишину гробов...

Нравственно-философская «задача» Священника состоит в том, чтобы опровергнуть не только Председателя, но и Молодого человека с его примитивно циничным образом смерти. Как он достигает этого? Предельно просто. Он первый говорит о том, что «общая смертная яма» освящена молитвой:

Когда бы стариков и жен моления
Не освятили общей смертной ямы, —
Подумать мог бы я, что нынче бесы
Погибший дух безбожника терзают...

После этого уже трудно вернуться к тому образу ямы, полной трупов, с «ее ужасным тлением», о котором говорит Молодой Человек. Вместо этого воображение невольно вызывает в сознании освещенную страданием, освещенную молитвой могилу. Смертная могила оборачивается отправной точкой человеческого горя, не сосредоточенного лишь здесь, на этой плоской поверхности, не стиснутого плотностью людского существования, но разреженного открытым пространством, обращенным в беспредельность к Богу.

Если взгляд Молодого человека, зацепившись за пустые кресла, скользя с отвращением по полной трупов яме, опускается вниз, в абстракцию подземных жилищ, то взгляд Священника, вобрав в себя картину безысходной скорби и слез, восходит вверх, к небу:

Ты ль это, Вальсингам? ты ль самый
тот,

Кто три тому недели на коленях
Труп матери, рыдая, обнимал
И с воплем бился над ее могилой?
Иль думаешь, она теперь не плачет,
Не плачет горько в самых небесах,
Взирая на пирующего сына...

Та интерпретация смерти, которую предлагает Священник, ошеломляет своею буквальностью не меньше, чем интерпретация смерти, предложенная Молодым Человеком, только интерпретация Священника прямо противоположна ей: со смертью не заканчивается связь людей друг с другом, не обрывается нить любви и верности, смерть не несет с собою конечного уничтожения, общая яма не отвергает таинства, она лишь начинается его:

Прервите пир чудовищный, когда
Желаете вы встретиться в небесах
Утраченных возлюбленные души.

Буквальность встречи, ее физическая зримость очевидны. Вера Священника основана на точном знании, она давно переросла смутное мерцание интуиции. Молодой человек видит холодные подземные жилища, священник видит «утраченных возлюбленные души».

По его логике, пир непозволителен потому, что нарушает плавное течение общей беды, оскорбляет единение людей друг с другом, но самое главное — напрямую приводит к страшному риску: оскорблению Бога неуместным вызовом, которое может повлечь

за собою наказание — потерю возможности будущей встречи с умершими, о чем просит молитва.

Вальсингам отвечает ему спазматически страстной исповедью, теперь уже напрямую обнаруживающей его тщательно скрываемую душевную слабость: оказывается, он пришел на кощунственный пир не потому, что ему хотелось испытать судьбу богорборческим вызовом, а потому, что горе раздавило его, потому, что стало слишком страшно:

Я здесь удержан
Отчаяньем, воспоминаньем

страшным,
Сознаньем беззаконья моего,
И ужасом той мертвой пустоты,
Которую в моем доме встречаю...

Можно задаться вопросом: отчего Вальсингам отказывается последовать за Священником, сердцем чувствуя правоту последнего, отчего он остается на пире?

Я думаю, что здесь мы имеем дело с одной из самых интересных нравственных особенностей Пушкина, а именно чувством верности, подтверждений которому великое множество в его жизни и творчестве, но, на мой взгляд, концентрация этого чувства выражена в последней строке «Воспоминания» 1828 года:

И с отвращением читая жизнь мою,
Я трепещу и проклинаю,
И горько жалею, и горько слезы

лью,

Но строк печальных не смываю...

(Вспомним, что Толстой, любивший это стихотворение, заменял слово «печальных» на слово «постыдных», как бы вытягивая сокровенный смысл произнесенного, утешая его.)

Вальсингам не может, не имеет права предать участников пира, покинув их, пьяных, ослепших безумцев, с их потопленным рассудком, ибо именно они, эти безумцы, однажды спасли его от отчаяния, как он сам говорит, «и новостью сих бешеных веселий, и благодатным ядом этой чаши, и ласками (прости меня Господь) погибшего, но милого создания...». В тот момент, когда сердце его разрывалось от горя, а горло от рыданий, эти люди пригостили, выручили, обласкали. Ведь кроме высшей правды есть еще правда житейская, «земная», «примитивная», и власть этой правды Пушкин не отрицает. Священник напоминает Вальсингаму об умершей жене:

Матильды чистый дух тебя зовет.

В ответ на это «Вальсингам встает» (авторская ремарка). Монолог вставшего и впервые поднявшего глаза вверх, к небу, Председателя есть полное принятие той картины смерти, вернее, той интерпретации, которая была предложена Священником. Он восклицает:

О, если б от очей ее бессмертных
Скрыть это зрелище!

И дальше:
Где я? Святое чадю света! Вижу
Тебя я там, куда мой падший дух
Не досягнет уже...

Таким образом, круг замкнулся. Вопрос был задан, и ответ на него получен в ходе развития трагедии. И вопрос, и ответ заключены в самом тексте, предельно лаконично и предельно насыщенном смыслом. Вальсингаму и Священнику больше не о чем спорить. Более того: они расставлены на щемящей ноте полного согласия. Вальсингам просит Священника не тревожить его, оставить:

Отец мой, ради Бога,

Оставь меня...

И Священник не мучает его больше призывами к совести, не упрекает. Прозрение Вальсингама очевидно. Оно не нуждается в красноречивых подтверждениях, не нуждается ни в чем, кроме молчания (читаем: «Пир продолжается. Председатель остается, погруженный в глубокую задумчивость»). Ибо молчание полнее слова.

Смысловое единство «Маленьких трагедий», а лучше сказать, духовное единство цикла не оставляет никаких сомнений. Но убедиться в этом легче всего, предпринимая опыт пристального прочтения текста. Только опыт пристального прочтения прослежива-

Специальное приложение

ет вариации одних и тех же смысловых наполнителей, реализованных в разных житейских ситуациях.

Общей большой темой всех четырех трагедий, некоей пратемой цикла является смерть и отношение человека со смертью. На острие этой большой общей пратемы решаются внутренние темы четырех трагедий, каждая из которых являет собой какую-то модель человеческих отношений: отца и сына (родитель и дитя) в «Скупом рыцаре», отношения дружеские в «Моцарте и Сальери», отношения семейно-любвные (есть Дон Гуан — любовник и есть Дон Альвар — муж в «Каменном госте») и, наконец, отношения человека с Богом (пользуясь терминологией из «Скупого рыцаря» — «чада праха» и Творца).

«Маленькие трагедии» составляют некий напряженно развивающийся организм: зернышко, заложенное в «Скупом рыцаре», прорастает сквозь сложную ткань «Моцарта и Сальери» и «Каменного гостя», чтобы достичь наибольшего напряжения в «Пире во время чумы», трагедии, играющей роль катарсиса по отношению ко всему циклу. Но обратимся непосредственно к тексту.

Какое чувство тяготеет над героем «Скупого рыцаря» — старым бароном? Страсть к золоту — да, но это не основное. Страсть напрямую сопрягается со страхом. И это не страх разорения, не страх совести, хотя и эта тема есть («что меня и совесть никогда не грызла, совесть, когтистый зверь, скребуший сердце, совесть, незваный гость, докучный собеседник, заимодавец грубый, эта ведьма, от коей меркнет месяц, и могилы смущаются и мертвых высылают?»), не страх людского суда.

Барон давно преодолел эти мелкие человеческие страхи, как преодолел он и нечто большее — любовь к единственному сыну. Но один страх остался и усиливается со временем в своей абсолютной единственности. Это страх смерти. Страх смерти болезненно переплетен с отвращением к сыну.

Барон ненавидит сына, потому что знает, что умрет прежде него, и боится умереть, потому что тогда золото достанется тому, кого он ненавидит.

Едва умру, он, он! сойдет сюда
Под эти мирные, немые своды
С толпой ласкателей, придворных
жадных.

Украл ключи у трупа моего,
Он сундуки со смехом отолплет.

Уже в «Скупом рыцаре» начинается тема возможного возвращения умершего, непрерывавшейся связи умершего с этим миром (на этом будет построен весь «Каменный гость» и весь «Пир во время чумы»). В «Скупом рыцаре»:

О, если б мог от взоров недостойных
Я скрыть подвал. О, если б из могилы
Прийти я мог, сторожевою тенью
Сидеть на сундуке и от живых
Сокровища мои хранить, как ныне!

Во всех маленьких трагедиях есть одна и та же подспудная, я бы сказала, «подводная» сила, которая движет сюжетом, тот невидимый глазом ветер, который надувает паруса действия. Сила эта — человеческое предчувствие, точное и при этом бессознательное угадывание происходящего. Предчувствие, угадывание, бессознательное прозрение разлиты по всему тексту «Маленьких трагедий». В «Скупом рыцаре» барон говорит герцогу:

На сына я

Сердит.

Герцог

За что?

Барон

За злое преступленье.

Герцог

А в чем оно, скажите, состоит?

Барон

Увольте, герцог.

Герцог

Это очень странно.

Или вам стыдно за него?

Барон

Да... Стыдно...

Герцог

Но что же сделал он?

Барон

Хотел убить.

И, сказав это, барон попадает в самую точку. Он попадает в самую кровавую кашу тайных желаний Альбера. Альбер хотел бы убить отца, но не смеет и самому себе признаться в этом. На тайном желании Альбера, на его внутренней готовности держится вся логика сцены Альбера с евреем-ростовщиком. Ростовщик не случайно предлагает Альберу яд, он понимает, что смерть отца — единственное, чего жаждет сын. Альбер не случайно дает ему высказаться, словно бы проверяя себя, и опоминаться лишь в самом конце, делая вид (перед самим собой), что ничего не понимал.

Жид

А можно б...

Альбер

Что?

Жид

Так, думал я, что средство

Такое есть...

Альбер

Какое средство?

Жид

Так —

Есть у меня знакомый старичок,

Еврей, аптекарь бедный...

Он... он меня

В «Скупом рыцаре» человек восстал против будничного своего Бога — собственной совести и тут же оказался в плену демонических начал: страха и внутреннего бессилия перед смертью. Барон подсознательно чувствует, что служит дьяволу, и бессознательно (логика интуиции) проговаривает это:

...как некий демон
отселе править миром я могу...

В «Моцарте и Сальери» страх движет и Моцартом, и его недругом. Сальери не столько завидует, сколько боится. Гений Моцарта разрушает налаженность мира. Гармония, привнесенная Моцартом, обращает в хаос всю остальную жизнь:

Нет! не могу противиться я доле
Судьбе моей: я избран, чтоб его
Остановить, не то мы все погибли.

Мы все, жрецы, служители музыки.

Страх Сальери есть страх гибели.

По его собственным словам, он мало любит жизнь («хоть мало жизнь люблю»), но малая любовь не противоречит ужасу при мысли о гибели. При этом страх Сальери — самого низкого, а точнее сказать, демонического, бесовского свойства: чтобы освободить себя от возможной гибели, нужно убить другого: «Что пользы, если Моцарт будет жив?»

Совсем другой природы страх Мо-

Очень показательна реплика Сальери, которая следует сразу за ремаркой «пьет», относящейся к Моцарту:

Постой,
Постой, постой!.. Ты выпил...

без меня?

Стремительность и компактность пушкинского действия выше всех возможностей: в микроскопическом объеме ремарками проходит взрыв огромной значимости чувств и Моцарта, и Сальери: попытка одного пробиться к свету и добру, фанатическая направленность другого, наконец, опоздавшая реакция на попытку Моцарта. Сальери словно бы ужасается тому, что произошло, словно бы опоминается: «Постой, постой, постой!.. Ты выпил...». И, наконец, совершенно пронзительная по своему внутреннему смыслу, ответная на это опоздавшее раскаяние фраза Моцарта: «Довольно, сыт я». Сыт, сказали бы мы, «по горло». Чем? Всем. Низостью, предательством, глухотой. Всеми вами, «чада праха».

Обе трагедии — и «Скупой рыцарь», и «Моцарт и Сальери» — содержат в себе некое амбивалентное ядро: страх смерти и, пользуясь термином Фрейда, влечения к ней. Я бы сказала, своеобразный поиск собственной смерти. Старый барон бессознательно

репликой «Он... он меня хотел убить» провоцирует сына на дуэль и умирает, а до этой кульминационной финальной сцены все время, как ястреб над добычей, кружит вокруг мысли о собственной смерти, как бы накликающая ее. Моцарт, внешне не догадываясь, а внутренне, как мы видим, прозревая происходящее, сам идет в руки Сальери и ясно выражает при этом, что каждую секунду чувствует близость смерти («мне день и ночь покоя не дает мой черный человек...»). Но кульминация этого своеобразного влечения, этого поиска гибели достигается в следующей трагедии — в «Каменном госте».

Как князя в «Русалке» невольно влечет «к этим грустным берегам», где

его ждет гибель, так Дон Гуана «неведомая сила» приводит на могилу убитого им командора. Когда Дон Гуан произносит как бы шутя (по той же логике бессознательного, на которую нанизывается действие всего цикла): «Или желать кончины, Дона Анна, знак безумства?» — то он не слышит того, что слышим мы, и того, что слышал Пушкин: он уже вступил на порог «безумства» — желания кончины, преследуя Дону Анну, за которой неотступно наблюдает убитый Гуаном командор. Бессильная просьба старого барона вернуться «сторожевою тенью» оттуда, откуда не возвращаются, буквально воплощается в сюжете «Каменного гостя». Лепорелло прямо говорит о командоре, как о живом: «А командор? Что скажет он об этом?» Дон Гуан, так же подчиняясь бессознательному поиску смерти, искушает свою судьбу, как искушали ее старый барон и Моцарт:

Я, командор, прошу тебя прийти
К твоей вдове, где завтра буду я,
И стать на стороже в дверях. Что?

будешь?

Это заигрывание со смертью, которое предпринимает Дон Гуан, явно не одобряется Пушкиным, и характер Гуана далеко не так безобиден, как кажется; он явно несет на себе ту же печать демонических влияний, как и характеры старого барона в «Скупом рыцаре» и Сальери. Дважды Дон Гуан прямо именуется дьяволом. «Что делать мне теперь, повеса, дьявол?» — говорит ему Лаура. «Вы сущий демон», — ужасается Дона Анна.

Страшная тема поиска собственной смерти, провокации ее, сливающаяся с темой восстания человека против воли Бога, завершается катарсисной по своей природе заключительной трагедией «Пир во время чумы». Впер-

вые на уровне самого текста соединяются страх и страсть. Низкие страсти рождают мучительный страх в человеке. Луиза падает в обморок при виде телеги, наполненной мертвыми, на что Председатель замечает: «Но так-то: нежного слабей жестокий, и страх живот в душе, страстями томимой». Страх Луизы есть сильнейший страх смерти, ибо для нее, как и для Молодого человека, смерть не значит ничего, кроме «холодных, подземных жилищ», из которых не возвращаются. Смерть сопрягается не с Божественным, а с демоническим началом (мы опять возвращаемся на круг уже представленных в предыдущих трагедиях). Луиза произносит:

Ужасный демон
Приснился мне: весь черный,
белоглазый...

Он звал меня в свою тележку, в ней
Лежали мертвые...

То «влечение к смерти», или поиск ее, или заигрывание с ней, о котором уже шла речь, кульминационно представлено в «Пире во время чумы» песней Председателя:

Все, все, что гибелью грозит,
Для сердца смертного таит
Неизъяснимы наслажденья...

При этом выражена амбивалентная природа этого влечения: чем больше боюсь умереть, тем более дерзко играю со смертью, тем отчаяннее искупаю судьбу. С одной стороны «запрещая» от Чумы смерти, с другой — «хваля тебе, Чума, нам не страшна могилы тьма, нас не смутит твое призванье».

Итак, если мы согласимся, что отношения человека со смертью стоят в центре философского внимания Пушкина и проверяются разными сюжетами «Маленьких трагедий», то нетрудно увидеть, что в «Пире», общем катарсисе четырех маленьких трагедий, происходит освобождение человеческой души от страха той катастрофической, затягивающей неизвестной величины, которую являет смерть. Освобождение не могло произойти с помощью разумного голоса справедливого герцога, не могло оно произойти и с помощью высокого искусства, даже гениального моцартовского Реквиема, хотя бы он и заставил плакать самого убийцу, освобождения не приносит земная любовь, вдруг поражающая «развратного», «безбожного» Дон Гуана, уходящего из жизни со словами, обращенными к Доне Анне («Я гибну — кончено — о Дона Анна»). Во всех трех трагедиях чувствуется как бы приближение его (и в справедливости герцога, и в слезах Сальери, и в любви Гуана), но наступает он с мощностью симфонического финала именно в «Пире во время чумы», где всей бессознательности страха, тьме непонимания, дерзости заигрывания и т.д. противостоит логика простого христианского постулата, доказанного действием трагедии.

Логике Молодого человека, уверенного в том, что со смертью все кончается, противопоставлена логика Священника, который прямо предлагает каждому вверить себя воле Бога, будучи уверенным в том, что смерть не обрывает связи между любящими и не означает провала в пустоту («А Эдмонда не покинет Дженни даже в небесах»). «Безбожный», по выражению священника, пир продолжается уже без участия погруженного в глубокую задумчивость Председателя, который прошел весь круг испытаний и искушений, выпил до дна чашу страха и наконец успокоился.

Таким образом, мы видим, что всякое сколько-нибудь пристальное чтение текстов маленьких трагедий прямо приводит нас к пониманию того, какие мысли мучили Пушкина в уединении его Болдинской осени и каким образом он воплощал их в творчестве той поры.

ИРИНА МУРАВЬЕВА

Бостон



Моцарт в Вене в 1787 году.

Альбер

Ростовщик,
Такой же, как и ты, иль почестнее?

Жид

Нет, рыцарь, Товий торг ведет иной —
Он составляет каплю... право, чудно,
Как действуют они.

Альбер

А что мне в них?

Жид

В стакан воды подлить... трех капель

будет.

Ни вкуса в них, ни цвета не заметно;
А человек без рези в животе,
Без тошноты, без боли умирает.

Альбер

Твой старичок торгует ядом.

Жид

И ядом.

Альбер

Что ж? Взаимы на место денег

Ты мне предложишь склянок двести

яду.

За склянку по червонцу. Так ли,

что ли?

Жид

Смеяться вам угодно надо мною —

Нет; я хотел... быть может, вы...

я думал,

Что уж барону время умереть.

Альбер

Как! Отравить отца! и смел ты сыну...

Иван, держи его. И смел ты мне!

Так же, как и в остальных трагедиях,

предпосылкой совершающегося,

толчком к развитию сюжета является

несправедливость, которую надо

немедленно устранить. Альберу нужны

деньги, отец не дает их. Ситуация

должна быть исправлена во что бы то

ни стало:

Нет, решено. Пойду искать управы

У герцога. Пускай отца заставят

Меня держать как сына...

Здоровье, друг, за искренний союз,
Связующий Моцарта и Сальери,
Двух сыновей гармонии.

В течение последней недели марта во Франкфурте-на-Майне произошло удивительное литературно-театральное событие: Пушкинский театральный фестиваль-лаборатория, как он назван организаторами, сформулированными этим названием принципом рабочего, предназначенного для специалистов и образованной публики недельного действия. Организаторы франкфуртской пушкинской недели — Государственный Пушкинский театральный центр, возглавляемый Владимиром Репетером, и Пушкинское общество Германии во главе с переводчиком Пушкина на немецкий язык профессором Боннского университета Вальтером Дитрихом Кайлем. Практически осуществили этот, я бы сказала, изысканный рабочий фестиваль два довольно скромных франкфуртских учреждения: восточно-западный культурный центр — «Дворец Ялта» и Русский театр. Если же сказать точнее и проще — два одержимых любовью к русской литературе и театру человека: Маттиас Феттер («Дворец Ялта») и Ольга Конская, представляющая Русский театр в лице всех его составляющих: ведущей актрисы, главного режиссера, литературной части, иногда — осветительской и, конечно же, административно-хозяйственной. Русский театр, возникший во Франкфурте на голом энтузиазме, нашел своего зрителя, а

ПУШКИНСКАЯ НЕДЕЛЯ ВО ФРАНКФУРТЕ-НА-МАЙНЕ

главное — свой своеобразный путь, успешно сочетая мобильность маленького театра, гастролирующего и принимающего гастролы, с лабораторными, как принято говорить в Германии, театральными поисками новых возможностей на путях взаимопересечения русской театральной школы с театром европейским.

Театральная неделя была выстроена как два параллельных потока: первая половина дня — «лаборатория» литературная и театроведческая, а вечерами в театре шли спектакли.

Открыл фестиваль спектакль «Евгений Онегин» в блестящем исполнении молодого берлинского актера Морица Зостмана и в авангардной режиссуре Аннет Хаан. Зостман читал, вернее, играл «Онегина» в переводе профессора Кайля неожиданно, свежо, хотя глубина и драматизм «романа в стихах» ушли в подтекст этого виртуозно-легкого, тонко осовремененного спектакля. Такое прочтение представляется правомерным, но как мы



Мария Лаврова. «Роман в письмах».

оценим, например, весело-бытового «Фауста».

На первой странице приглашения-программки фестиваля порусски и по-немецки отпечатано всем известное четверостишие: *Театр уж полон: ложи блещут; Партер и кресла, все кипит; В райке нетерпеливо плещут, И, взвизывая, занавес шумит.*

В маленьком театре на несколько рядов стульев не кипели партер и кресла, так как их нет, как нет ни блещущих лож, ни райки. Не шумел, взвизывая, занавес, ибо он отсутствует, но атмосфера театрального волнения, предвкушения какого-то чуда возникала, а вместе с ней бессмертные пушкинские строки: «Театр уж полон...» В этом театре в течение недели и был показан главный пушкинский репертуар: «Евгений Онегин», «Борис Годунов», «Маленькие трагедии» и спектакли по «Песням западных славян» и «Роману в письмах».

Владимир Репетер, конечно, всегда был актером несколько отстраненным. Казалось, что для театра он скорее поэт, для поэзии — слишком актер. Органика, видимо, возникала не вдруг, и только сейчас стали ясны масштабы этой синтетической талантливости. Режиссируя и читая «Диалоги» — собственную композицию из «Маленьких трагедий» и диалогически построенных пушкинских стихов («Разговор книгопродавца с поэтом»), Репетер мыслит вместе с Пушкиным, становится его собеседником, его, страшно сказать, соавтором. Ни жеста, ни слова, рассчитанного на эффект, — это интеллектуальное, изнутри идущее постижение Пушкина.

Театральный финал фестиваля оказался еще одним подарком для зрителя: молодые актеры из Петербурга, студийцы Репетера, сыграли два миниспектакля: возможно, никогда со сцены не читанные «Песни западных славян» и «Роман в письмах» — прекрасную незаконченную прозу Пушкина.

Актер БДТ им. Товстоногова Алексей Девотченко покорила зрителя прежде всего необыкновенно глубокого тембра голосом и виртуозным владением этим инструментом. «Песни западных славян», возникшие вслед за известной мистификацией Мери-ме, на ловушку которого сначала попался Пушкин, режиссерски поданы восхищенными глазами Достоевского в «Дневнике писателя». Для сегодняшнего зрителя, ушибленного страшными современными войнами западных славян, они стали уже не заво-
ра-
живающей ловушкой, а откровением, где нет места мистификации, а только истина и мистика пушкинского слова. Пророческий кровавый трагизм обыгран столь весело, что кажется: знай потомок Радивоя этот вымысел, не случилось бы реальных трагедий, остановил бы их «конь печальный».

С «Песнями западных славян» контрастировал своей элегической тональностью «Роман в письмах», также, видимо, ранее не ставившийся на сцене и тоже своего рода мистификация, в которой Пушкин использовал свой излюбленный прием литературной маски, говоря то от лица провинциальной барышни, то от лица столичной аристократки, то — светских молодых людей, обменивающихся в письмах остроумиями и новостями.

Пушкин напечатал эту не законченную им вещь в своем последнем «Современнике» за 1836 год. Стоит ли говорить о зрелости пушкинского таланта, о его необыкновенном психологизме, представленном в этом отрывке еще одной необычной гранью: степень постижения женских характеров, положений, жизненных ситуаций, женской души здесь абсолютна.

Дует молодых актрис (артистки

петербургские актрисы в режиссуре Галендеева условность лишь слегка обозначают. Жаль только, что театр так мал, что этот парад талантов видело так мало зрителей.

Вечерние спектакли и утренняя «лаборатория» были соразмерны. «Размышлениями о проблемах инсценировки прозы» поделился профессор Эберхард Райснер, автор книги о современной русской драматургии. Неожиданным оказался доклад композитора и музыковеда Якова Губанова «Пушкин в зеркале музыкального авангарда». Хотя нынешние авангардисты не только не сбрасывают Пушкина «с парохода современности», но часто объявляют его своим предтечей, парадоксальность этих отражений ощущаю уже в названии.

В фойе «Дворца Ялта» была открыта подготовленная Пушкинским обществом Германии выставка «Пушкин и немецкая культура». Кстати, название «Дворец Ялта» и сам культурный центр возникли по частной инициативе организаторов как напоминание о послевоенном разделе Европы.

Для жителей Германии особый интерес имели доклады о современниках Пушкина, биографически связанных с Франкфуртом и Висбаденом: «Жуковский во Франкфурте» — Маттиаса Фаттера и «Пушкинские следы в Висбадене» — автора этих строк. На православном кладбище в Висбадене, изучением которого я занимаюсь уже несколько лет, насчитывается по крайней мере восемь знакомцев Пушкина. Надгробники надписи на могиле Никиты Всеволодского, например, почти стершуюся за последние годы, удалось прощупать лишь пальцами.

Около тридцати лет хранились в Висбадене письма Пушкина к невесте сначала у дочери поэта графини Наталии Александровны Меренберг, потом у ее дочери графини Софии Торби. Головокружительный, почти детективен кругосветный, более чем вековой путь этих писем до недавнего возвращения их в Пушкинский дом: Висбаден, Лондон, Париж, Италия и наконец Петербург.

Висбаденская линия пушкинских потомков процветает и, Бог даст, продолжится. Зрителям была представлена на фестивале госпожа Клотильда фон Ринтелен — праправнучка Пушкина, жительница Висбадена, изучающая русский язык, чтобы прочесть в подлиннике своего великого предка и общаться с многочисленными новыми русскими друзьями. В Висбадене живут ее три сына-студента.

Рисунок пушкинской недели сложился безукоризненно логично. Силы земные (материально почти неосозаемые, ибо театр, существующий два года, расположенный во дворе внутри жилого квартала, до сих пор не имеет ниоткуда никаких дотаций) и силы небесные создали и провели эту неделю. Удивительно своеобразным аккордом этих вторых сил прозвучали концерт Лины Мкртчян и ее глубокий трагический шепот после заключительного духовного песнопения «а капелла», обращенный к залу: «Храни вас Бог...»

СВЕТЛАНА АРРО

Висбаден

Фото Дмитрия Шольца.

Пушкин собирается в Париж

В столице Франции откроется памятник великому русскому поэту

Боже, Боже, как давно и как страстно мечтал Александр Сергеевич попасть в Париж!

«Мы живем в печальном веке, но когда воображаю Лондон, чуждые дороги, паровые корабли, английские журналы или парижские театры, то мое глухое Михайловское наводит на меня тоску и бешенство», — писал Пушкин в одном из писем в период ссылки.

Много лет назад родилась идея обменяться скульптурами — одну работу французского художника установить в Москве, одну работу русского художника — в Париже.

Уже изготовлена для Парижа фигура Пушкина в бронзе работы народного художника России Юрия Орехова. Трехметровый монумент как бы знаменует собой осуществление мечты великого поэта.

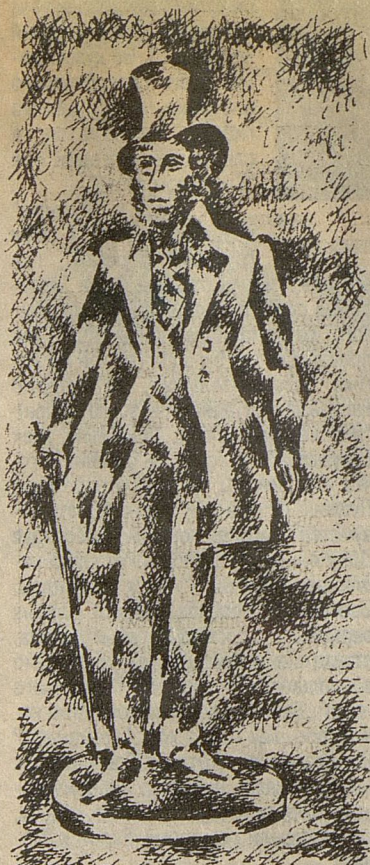
В процессе работы монумент Ю. Орехова претерпевал изменения. Художнику хотелось добиться ощущения, что Пушкин наконец-то приехал в Париж, стоит где-то на берегу Сены, всматривается в незнакомый пейзаж и дышит вольным воздухом французской столицы, испытывая нестерпимое счастье. Вид у поэта несколько ошалелый. Еще бы! Не он ли написал:

*В блистательном разврате света,
Хранимый Богом человек,
И член верховного совета,
Провел бы я смиренно век
В Париже ветхого завета!*

Побывав в мастерской Юрия Орехова, мы разговорились о его последней работе.

Первый мой вопрос скульптору был: когда и где будет установлен памятник?

— Вопрос о месте еще не решен. Но в конце мая я собираюсь в Париж, где мы будем выбирать место для памятника. Установлен монумент будет в этом году.



Когда мне заказали памятник Пушкину, я чуть не вскрикнул от удивления: во-первых, я всегда об этом мечтал, во-вторых, для Парижа, города, о котором Пушкин просто грезил! (Да и все мы тоже грезим.) И вот я представил себе: он приезжает в Париж, он принарядился, он взволнован, он красив, изящен, полон сил, и я безмерно рад, что наш «невяздой» поднадзорный поэт Пушкин наконец-то пересек государственную границу России.

ГРИГОРИЙ АНИСИМОВ

Москва