

АЛЕКСАНДР ПЕРВЫЙ

Почему телегой управляет Негр и как надо ставить «Бориса Годунова»

Инна Вишневская

Год Пушкина на дворе
Андрей Вознесенский

НЕТ, ДАЛЕКО еще не все ясно в отношениях Пушкина-драматурга с русским драматическим театром. Пушкина, писателя насквозь театрального, почитавшего острый диалог, исповедальный монолог душой поэзии, сердцевиной прозы. Стоит лишь взглянуть в «Полтаву», «Капитанскую дочку», «Евгения Онегина», «Дубровского», чтобы понять: самые неожиданные повороты сюжета, самые смелые развязки событий, самые безвозвратные решения — отдаются в поэзии и прозе Пушкина сценической формой. Именно трагедий читаются блистательные финалы «Полтавы» и «Кавказского пленника», легкокрылым вовлечением звучит беседа героев в «Барышне-крестянке», мелодраматической ситуацией оканчивается «Метель». В диалоге мрачного Сильвио и его собеседника как раз и выясняется история загадочного «Выстрела». Как своеобразная маленькая трагедия написан «Кавказский пленник», когда обмен клятвами и слезами, любовью и ненавистью, пылкостью Кавказа и грустью России запечатлен в искрометном диалоге молодой черкешки и пленного русского. В разговоре с матерью узнает Мария о близкой казни отца и злодействах Мазепы, сложнейшие отношения Пугачева с Гриневым из «Капитанской дочки» выписаны Пушкиным исключительно в диалогической форме. Нигде от третьего лица — постоянно в беседах. В драматические диалоги облечены главные слова пушкинских любимцев — из поэмы об Онегине и из повести о Дубровском: «Но я другому отдана: / Я буду век ему верна», — отвечает Татьяна Евгению; «Поздно, я обвенчана, я жена князя Верейского», — отвечает Маша Владимиру.

ТАК ПОНЯЛ ПЕСНЮ ТЫ МОЮ?

Из несказанной красоты пушкинской поэзии все ярче вырисовывается несказанная красота пушкинской драматургии в «Цыганах», когда уже оборвано повествование о цыганской жизни, в свои права вступает трагедия, звучит песня Земфиры о старом муже, грозном муже. Алеко: «Молчи Земфира, я доволен»... Земфира: «Так понял песню ты мою?»

И, быть может, именно поэтому так легко инсценировать пушкинские творения — драма уже заложена в них самих, язык драматургии в стилистике прозы и поэзии как раз и есть особая национальная специфика великой русской литературы. Теснейшим образом связаны все эти жанры в России — в стране романно-раздольной, поэтически-прекрасной и вечно трагедийно-конфликтной.

Именно пушкинское солнце озарило всю русскую драматургию, оставив свой отсвет на всех великих созданиях, словно отпечатал на них Александр Сергеевич свой знаменитый перстень-талисман. И если его одного «благословил старик Державин» на поэтическое царствование, то он один благословил все российское искусство на вечное движение к душам современников и потомков.

Именно он приоткрыл Лермонтову створки той бесценной жемчужины, что станет называться поистине трагическим «Демоном». И преступно-мучительный образ лермонтовского Арбенина не навеял ли пушкинско-шекспировским образом преступного ревниваца Алеко? Гоголю Пушкин подсказал сюжет «Ревизора», и не случайно, конечно, не для одного острого словца вставил Николай Васильевич в монолог Хлестакова это «знаковое» упоминание о знакомстве с Пушкиным. Почти все корифеи русской словесности непременно упоминают имя Пушкина — строчкой, строкой, цитатой из его произведений. Именно песенку Земфиры о старом муже поет неверная жена тургеневского Лаврентия в том самом «Дворянском гнезде», где написана духовная сестра Татьяны Лариной — Лиза Калитина. Пушкинское открытие символического начала в реалистическом повествовании, несомненно, использовал Гоголь, когда писал появление Жандарма в финале «Ревизора». Пушкинская мысль из трагедии «Борис Годунов», что на крови вообще, на крови младенцев и стариков в особенности, не построить счастья земных царей, проступает у Достоевского, сказавшего, что единая слеза ребенка опровергает саму идею небесного рая.

Как ни странно, но пушкинский «Моцарт и Сальери» вспомнится, когда перечитаешь чеховскую «Чайку»: живые здесь слышатся отголоски, столкновения разного понимания искусства. Пушкину первому дано было ощущать холод ремесла и жар творческих исканий. Как постоянный пушкинский «манок» прозвучит в чеховских «Трех сестрах» реплика Соленого: «Не сердись, Алеко». И хотя Соленый говорит, что похож на Лермонтова, и хотя Тузенбах, к которому обращена эта реплика, замечает: «И при чем тут Алеко?» — Чехов знает при чем. Пушкинское первородство русского этого типа как бы вскользь утверждает здесь Антон Павлович — Пушкин все сделал в российской словесности первым.

И не подумаем ли мы о Доне Анне из «Каменного гостя», умевшей любить так беззаветно и серьезно, чтобы полагать в этом чувстве целый мир, когда встретимся с Катериной Островского, с той же истовой серьезностью понимавшей сердечные свои дела, которые рассудить могла одна только смерть.

Давно снята с Годунова вина в убийстве царевича Дмитрия. Не убивал, как известно, Сальери Моцарта. Но Пушкин написал Годунова и Сальери убийцами, и сколько ни старайся историческая правда, мир будет считать так, как сказал об этом Пушкин. Он подарил будущему искусству крамольную, но прекрасную мысль — оно выше житейского факта (если, конечно, творится гением).

Пушкин-драматург первым, еще до так называемой новой драмы, сделал открыты-

ми финалы своих трагедий, не замыкая их ни победой Добродетели, ни торжеством Порока, ни государственным вмешательством, ни примирением, ни смертью героя. Безмолвствует народ в исходе годуновской трагедии. «Но ужель он прав, и я не гений?» — восклицает так и не успокоенный своим злодейством Сальери. Председатель остается «погруженный в глубокую задумчивость» — так венчается «Пир во время чумы». «Ужасный век, ужасные сердца» — эта реплика Герцога из «Скупого рыцаря» никак не завершает сюжет, определяя лишь нравственную оценку драматических событий. «Я гибну — конечно. О Дона Анна!» — последние эти слова Дон Гуана дают простор многим раздумьям. Содержательно выглядят даже и сама неоконченность пьесы «Русалка», оборванной удивлением Князя при виде выходящей на берег Русалочки: «Что я вижу! Откуда ты, прелестное дитя?». А вдруг и его, как Дон Гуана, утащат: Каменный гость — под землю, Русалочка — в воду.

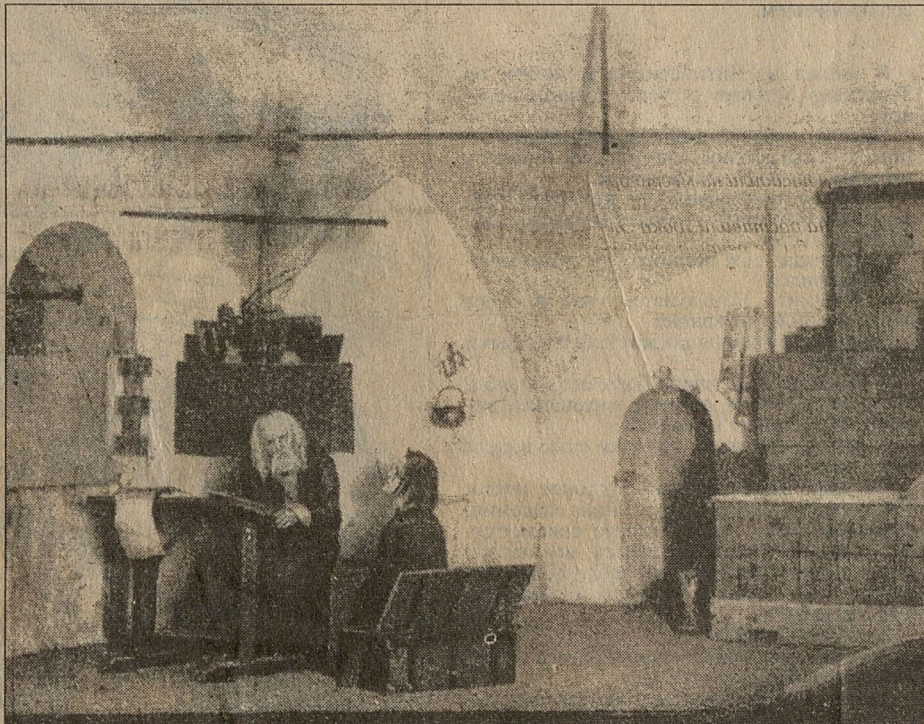
И открытые эти финалы, подсказанные Пушкиным драматургии будущего, не есть ли и действительно вечные глобальные конфликты бытия?

Великие вопросы задал человечеству Пушкин именно в драматическом своем творчестве. И пушкинские эти вопросы гораздо дальше от утилитарных названий будущих русских романов, но гораздо ближе к гамлетовскому, вечному — «Быть или не быть?»

Диалектику, многогранность характера завещал Пушкин грядущей драматической литературе, метафорически высказал он это в одной лишь поэтической строфе из «Полтавы»: «Выходит Петр. Его глаза сияют. Лик его ужасен. Движенья быстры. Он прекрасен». Именно так и написан образ Годунова. И слова Бориса о том, что «живая власть для черни ненавистна, они любят уметь только мертвых» — великая истина. Равно как и реплика другого действующего лица трагедии о том, что «власть сильна не войском, а мнением, да, мнением народным».

КОГТИСТЫЙ ЗВЕРЬ — СОВЕСТЬ

Множество раз сказано, что Пушкин первым разрушил классицистский канон



Пимен — В.И. Качалов, Григорий — И.М. Москвин. «Борис Годунов» А.С. Пушкина. Келья в Чудовом монастыре.

драмы. Но не замечено, что взамен скрывающих старых «единств» Пушкин ввел свое драматургическое «единство», как бы четвертое в ряду бывших правил. В свой «жестокый век» Пушкин воссоздал не только свободу, но и совесть, твердо надеясь на собственные духовные силы людей, если почувствуют они укол совести, если ужалат их сомнения. До Пушкина герои трагедий Ломоносова и Княжнина, Сумарокова и Озерова боялись лишь небесной кары, призывая на свои грешные головы все грозы и молнии адских сил. И только Пушкин перенес трагедию проснувшейся совести во внутренний мир человека — не Небо напоминает ему о совершенных злодеяниях, но сам он, творя их — дрожит, убивая других — убивает себя, торжествуя — знает, что побежден. И не здесь ли прямая дорога к Толстому с его самоусовершенствованием, с его приматом духовного ужаса над страхами земными? На что же решится задумавшийся пушкинский Председатель — на христианское милосердие или кощунственный пир среди брошенных трупов. О совести постоянно говорят во всех без исключения произведениях Пушкина — это как бы его «ключевое» слово. «Да, жалок тот, в ком совесть нечиста» — Годунов; «На совести усталой много зла, быть может, тяготеет» — Дон Гуан; «В их сердце дремлет совесть, она проснется в черный день» — «Братья-разбойники»; «Предаяю тебя твоей совести» — «Выстрел»; «В сердце Германна отозвалось нечто, похожее на угрызение совести» — «Пиковая дама»; «Совесть — когтистый зверь, скребущий сердце» — «Скупой рыцарь».

Совесть является к героям Пушкина под разными обликами: «кровавых мальчиков», вечно стоящих в глазах Годунова, Каменного гостя, увлекающего в преисподнюю Дон Гуана, маленькой Русалочки, вышедшей к опечаленному Князю, нищего музыканта, играющего Моцарта, — перед ошумевшим взглядом Сальери, Пиковой дамы, подмигивающей Германну на заветной карте. Этот особый «совестный» суд — чисто русское национальное явление, подмигнувшее к жизни и все «совестливое» творчество Достоевского и Толстого.

Бесценна театроведческая пушкиниана. Быть может, ни один из русских классиков не обогатил так театральную теорию, как именно Александр Сергеевич. Все давно выучено — и театральной наукой, и театральной практикой.

Прямые пути ведут от пушкинских «ре-

жиссерских» открытий к системе Станиславского. Но гораздо реже замечаем мы меняющую общность эстетической пушкинской мысли с режиссурой Мейерхольда, Вахтангова, Таирова, той ветвью режиссерского искусства, которая, зародившись в недрах учения Станиславского, дерзко двинулась к новому, условному, метафорическому театру. И здесь Пушкин стоял первым, как бы ни хотело вульгарно-социологическое наше литературоведение прописать его по одному реализму, из которого будто и носа не показывали ни Пушкин, ни Лермонтов, ни Гоголь, ни Достоевский.

О САМОЗВАНЦАХ И НАРОДЕ

Но если все так, если творчество Пушкина предельно театрально, отчего же до сих пор так и не разгаданы на театре его «Борис Годунов», его «маленькие трагедии». Сколько видели мы этих одинаковых «Годуновых» на драматической сцене (исключим Шалаяпина, Мусоргского, Любимова. Двух первых — потому что они гении, нашего режиссера — потому что таганский его спектакль как раз и был тем открыто аллюзионным произведением, которого так боялся еще и сам Пушкин). А видели мы всегда вот что: выходил Годунов, непременно в шапке Мономаха, с бармами, скипетром, державой и еще чем-то царским... И пошевелился не мог актер, законный в золото и жемчуг, стиснутый всей без исключения царской одеждой, величественно-хмурый, трагедийно-неприступный, с лицом-маской античного неподвижного ужаса. И начинает этот Годунов, не меняя ни интонаций, ни поз, ни мизансцен, говорить, говорить, говорить, будто театр и есть один нескончаемый монолог. А крутом ходят, выходят, толпятся бояре. Все эти неразличимые друг от друга Шуйские, Воротынские, Басмановы, в длинных узких шубах, спрятанные в бороды, закрытые воротниками, прикрытые высокими шапками — без лиц, без индивидуальности, без своего отношения к новому царю. А по площади бегают вечно скрюченный, вечно в разорванной рубашке, вечно инвалидно-искореженный Юродивый, обвешанный всеми веригами, которые есть во всех театральных подсобных цехах России. И Само-



Сцена из спектакля «Борис Годунов». МХТ. 1907.

избиением младенцев. «Тень Грозного» усыновила не только Отрепьева, но и Бориса — не природные это правители, кровью окуплено их самозванство, врагов ведет на Русскую землю Отрепьев, убивает ребенка — Борис. И не самозванец ли Шуйский, перебегающий от Бориса к Дмитрию и обратно, сделавшийся очередным «временным» русским царем. Есть нота самозванства и у изменника Басманова, вслушаемся только в одну его реплику: «У царского престола стану первый... и, может быть...». Ах, это обворванное «и, может быть...» — не руководство ли к новому, «самозванному» действию? И если так, как трагедия самозванства, страшная трагедия несчастной, вечно беззаконной России будет сыграна пьеса о Годунове, возможно, откроются в ней и еще более глубокие философские мысли Пушкина-историка.

И только двое есть в пушкинской трагедии персонажей, которых не задела разлагающая язва самозванства: Юродивый и летописец Пимен. Одному открыто духовное прошлое, другому — историческое прошлое. Оба они беспристрастны, не замешены дела их на крови, и поэтому особенно страшны эти люди для Годунова, для Отрепьева.

В психологию годуновского окружения надо бы взглянуть поближе. Постоянно клянясь «шекспиризмом» Пушкина, театр пропускает черты шекспировского Яго в характере Шуйского. Это именно он, как Яго, все время будит в Годунове страшные воспоминания, заставляет его почти признаться, устраивает страшную сцену с патриархом, предлагающим выставить для обозрения святые мощи зарезанного царевича — невозможный искусс для Годунова.

И конечно же, не до конца, не до дна пушкинской мысли сыгран на русской сцене сам Годунов. Одна лишь трагическая струна звучит в его образе. А ведь не только шекспировскую трагедию — трагедию античную поставлял себе в идеал Пушкин, античную трагедию, носившую маску, одна из сторон которой была раздвинута смешом. Близость к трагедии античной, несомненно, чувствуется в «Годунове»: «Н а р о д: Царевич нам боярина послал». Народ, а не человек из народа говорит в пьесе, как античный хор, даже и не выслающий своих корифеев. Смешон и сам трагический Годунов. Важно постоянное глубокое тяготение Пушкина-драматурга к комедийной светлой молнии на мрачном трагическом небе. Смешон, а не только ревнив и доверчив шекспировский Отдело. Высокий смех сопровождает здесь высокую драму. И когда Годунов дает «честные» наставления своему сыну, не содрогнется ли мы в «античной» улыбке-grimase? Как смешон этот Учитель Добродетели, сокрушивший Добродетель, создатель идеального царственного юноши, некогда убивший сам его росток в царственном ребенке.

Далеко не все ясно и с совершенно ясным вроде бы понятием «народной судьбы» в трагедиях Пушкина с «народным мнением», определяющим верный или неверный ход государственных событий. На самом деле Пушкин воспитывает в «Годунове» не только царей, но и сам народ — еще более беззаконный, чем даже и власть. Играть пушкинский народ всегда как правую сторону трагедийного конфликта — значит обеднить великую трагедию, свести ее к нашим былым учебникам по русской истории, где всегда правы Болотников, Разин, Пугачев. Кстати, нельзя сыграть «Годунова» вне контекста пушкинской «Капитанской дочки» — только так станут до конца понятными и космизм русского самозванства, и отчаяние русского «народного мнения», выливающегося в кровопролитных бунтах.

Думаю, что неверно отдавать на театре «судьбу народную» лишь «Борису Годунову», а судьбу человеческую — «маленьким трагедиям», где народ не участвует. И если Моцарт — Бог, как называет его Сальери, то его музыка, его жизнь и смерть могут изменить сам духовный облик человечества, услышавшего райские напевы и потому отказавшегося от зла, переставшего слышать эти райские напевы и потому снова впадающего в духовную глухоту. Человеческая судьба Моцарта — в конце концов и судьба народная. И Скупой рыцарь, мнящий себя выше земных владык, повелевающий и «окровавленным злодейством», и белоснежной добродетелью, может, не двигаясь от своих сундуков, по своему усмотрению двигать судьбы народа.

Общей «конструкцией» для всех маленьких пушкинских трагедий представляется мне «Пир во время чумы». Телгой, «наполненной мертвыми телами», управляет в «Пире во время чумы» — Негр. Что кроется за этой фигурой? Знак ли пушкинской биогрфии, безразмерность ли его географии? Станем думать, что призратель эта фигура — и есть тот самый «Черный человек», который сопровождает каждого из трагедийных героев поэта.

Пушкин А.С.

15.4.99.