

«ВНЕНАХОДИМОСТЬ АВТОРА» В СИСТЕМЕ ЭСТЕТИЧЕСКИХ КООРДИНАТ ТРАГЕДИИ А. С. ПУШКИНА «БОРИС ГОДУНОВ»

*Работа представлена кафедрой искусствоведения СПбГУП.
Научный руководитель – доктор искусствоведения, профессор Д. Н. Катъшева*

Данная статья посвящена малоизученной проблеме в театроведении – проблеме «внеаходимости автора» (термин М. М. Бахтина) в художественной ткани драматических произведений А. С. Пушкина, в частности «Борисе Годунове», что является причиной неудач режиссеров в сценической интерпретации пушкинского текста.

The given paper is devoted to the theater problem, which has not been thoroughly investigated. This is the problem of «the author's non-existence» (the term given by M. M. Bakhtin) in the artistic environment of dramatic plays written by A. S. Pushkin, particularly in the work «Boris Godunoff». The misunderstanding of this problem might cause failures and unsuccessful stage interpretations in theatre productions of Pushkin's plays.

Поэтическая драма требует определенного подхода для своего сценического воплощения. И в этой связи опыт, накопленный Пушкиным, как создателем уникальной драматической системы, требует к себе особого внимания для того, чтобы определить место автора в структуре драматического произведения.

Первым, кто обратил внимание на сценическое присутствие автора в драматической ткани произведения, был В. Э. Мейерхольд. «Поэтому в “Борисе Годунове” должны быть две правды: первая – историческая правда, которую нужно обязательно

донести... и другая – надо обязательно донести отношение не кого иного, а именно Пушкина к тому, что он на сцене изображает»¹. Для того чтобы более точно обозначить присутствие автора в структуре произведения, Мейерхольд эпитафией к своей постановке избирает известные слова Пушкина: «Никак не могу упрятать всех моих ушей под колпак юродивого. Торчат»². Стенограмма репетиций является неоспоримым свидетельством того, что Мейерхольд искал в тексте драмы присутствие автора. Например, разбирая сцену «Ставка», режиссер говорит следующее:

«Так что здесь стоит как будто Басманов, но где-то из-за его плеча торчат кудри Пушкина»³.

Присутствие автора в пушкинской драме справедливо замечает один из виднейших исследователей Пушкина: «Пушкинская лирика – его основная тема как писателя, и она проявляется в том, что отдельные герои, отдельные лица начинают говорить обычной лирикой поэта»⁴. И действительно, если внимательно вчитываться в тексты пушкинских «Бориса Годунова» и «Маленьких трагедий», становится очевидным, что в отдельных местах «сказывается голос автора, который сумел значительные, большие образы спрятать за фигурами своих героев»⁵.

Авторское присутствие отмечали также и другие практики театра, пытавшиеся в разное время воплотить пушкинские произведения на сцене и телевидении. И первым среди прочих следует назвать А. В. Эфроса. Телеспектакль Эфроса «Борис Годунов. Сцены из трагедии» (1970) является попыткой режиссера зрительно обозначить присутствие Пушкина. Очень важно отметить, что Эфрос представляет автора не просто как творца, а Пушкина, размышляющего в своей драме над особенностями русского исторического процесса. Проявляется именно авторское отношение к происходящему перед нами: история Смутного времени сквозь призму восприятия его Пушкиным.

Другой известный театральный режиссер О. Ефремов также отмечал главенство авторского присутствия поэта: «Все-таки Пушкин писал эту историю. Это его стихи, он во всем тут просвечивает»⁶.

Отношение автора к персонажу обозначил в своих научных исследованиях М. М. Бахтин.

Для начала следует отметить следующие слова Бахтина: «Архитектонически устойчивое и динамически живое отношение автора к герою должно быть понято как в своей общей принципиальной основе, так и в тех разнообразных индивидуальных осо-

бенностях, которые оно принимает у того или другого автора в том или другом произведении»⁷. Другими словами, режиссеру необходимо обнаруживать авторское отношение Пушкина, исходить из особенностей пушкинской поэтики при постановке его драматургии. В контексте данной работы это высказывание имеет важное значение, поскольку сценическая история «Бориса Годунова» показала, насколько недостаточно глубоко вникали в сущность, относились небрежно к особенностям именно пушкинской театральной системы. Другими словами необходимо в тексте драмы обнаруживать «присутствие лирического субъекта поэта»⁸.

М. М. Бахтин справедливо отмечает, что «каждый момент произведения дан нам в реакции автора на него»⁹. Утверждение бесспорное, однако по отношению к Пушкину, исходя из сценической истории «Бориса Годунова» до конца так и не осуществленное. Применительно к сценическому воплощению пушкинской драматургии представляется необходимым присутствие некоего созидательного начала, и это относится не только к драме «Борис Годунов», но и в полной мере к «Маленьким трагедиям». Следует отметить, что в экранизации «Маленьких трагедий» М. Швейцером была осуществлена попытка найти это начало, а точнее, найти авторский аспект отношения к происходящему. Выявить «реакции автора на отдельные проявления героя»¹⁰ посредством образа Импровизатора (С. Юрский), а также поэта Чарского (Г. Тараторкин). Также осуществлена попытка выявить важнейшие из проблем, волновавшие Пушкина, осмыслить эстетические координаты его драматической системы.

Присутствие автора, не обязательно зримый образ, но нечто целое, возникающее в отношении к событиям и героям произведения. Это целое есть реакция автора на действия его героев, но реакция не статичная, а динамично развивающаяся от сцены к сцене. И в этом постоянном развитии «автор – единственно активная формирую-

щая энергия, данная не в психологически конципированном сознании, а в устойчиво значимом культурном продукте, и активная реакция его дана в обусловленной ею структуре активного видения героя как целого, в структуре его образа, ритме его обнаружения, в интонативной структуре и в выборе смысловых моментов»¹¹.

Так, у Пушкина герой носит несколько имен в зависимости от того, как автор оценивает его действия: Самозванец, Григорий, Лжедмитрий, Димитрий. Пушкин очень точно выбирает «смысловые моменты» бытия своих героев. В сцене у фонтана в момент, когда «мы наблюдаем зенит духовного свечения личности Отрепьева»¹², он перестает быть Самозванцем и становится на краткий для Пушкина миг настоящим Димитрием, который способен взойти на престол. И далее, плача над умирающей лошадей, не сострада гибели многих своих сподвижников, он уже снова становится Лжедмитрием.

Говоря об отношении автора к герою, следует отметить, что «автор не только видит и знает все то, что видит и знает каждый герой в отдельности и все герои вместе, но и больше их, причем он видит и знает нечто такое, что им принципиально недоступно, и в этом всегда определенном и устойчивом избытке видения и знания автора по отношению к каждому герою и находятся все моменты завершения целого – как героев, так и совместного события их жизни, т. е. целого произведения»¹³.

Пушкин, безусловно, сопереживает своим героям, а в некоторых моментах вступает с ними в творческий союз, как в случае с Шуйским, который в начале драмы предвосхищает предстоящие события, практически дословно предсказывая поведение Годунова:

Борис еще поморщится немного,
Что пьяница пред чаркою вина,
И, наконец, по милости своей
Принять венец смиренно согласится...

И действительно, Шуйский угадал в этот момент мысль Пушкина, знающего

своего героя в исторической перспективе. И здесь для поэта очень важно понять уровень сознания, масштаб мысли каждого героя. Не случайно он думал о продолжении сценической жизни некоторых персонажей трагедии.

Герои у Пушкина не однозначны. Если у Шекспира, который много значил для Пушкина, мы видим некоторые характеры достаточно прямолинейные (к примеру, Ричард III), у Пушкина это исключено. Это можно объяснить особенностями его христианского мироощущения. Ему близки глубинные христианские мотивы. У Шекспира Яго коварен и преследует свои интересы, которыми пронизаны события пьесы до конца. Гамлет или Отелло в силу ряда обстоятельств проходят свой тернистый путь и, безусловно, заслуживают сочувствия. У Пушкина мы видим связь отношения автора к герою с позиции христианских ценностей. Поэт не дает однозначных оценок своим персонажам, даже Скупой у Пушкина – Рыцарь. И здесь для поэта важное, определяющее значение имеют лирические зоны, в которых «Пушкин открыл неисчерпаемые возможности внутреннего действия, сценической драматургии мысли»¹⁴. В знаменитом монологе Годунова «Достиг я высшей власти» на наших глазах происходит осмысление героем своей судьбы. Анализ конкретной ситуации, попытка понять, из чего складывается «мнение народное». В тексте монолога прослеживается мысль:

Мне счастья нет. Я думал свой народ
В довольствии, во славе успокоить...

Годунов не может понять, почему нет счастья в его жизни. И к концу монолога находит ответ: «Да, жалок тот, в ком совесть нечиста». Для поэта это имеет принципиальное значение. Мы видим постепенное разрушение личности человека, совершившего преступление.

В «Моцарте и Сальери» мы наблюдаем схожий мыслительный процесс. Сальери искренне не понимает:

Он разобьет священные сосуды,
Он грязь елеем царским напоит...

Безусловно, что в этих строках не только мысли героя, но и предчувствие автора, предвещающего печальное будущее.

Из всего вышесказанного следует определить основополагающий принцип отношения автора к герою. Автор находится в «напряженной внеаходимости... всем моментам героя»¹⁸. Другими словами, есть бытие – драматическое произведение, есть автор – создатель, образующий целостное начало, интерпретирующий событийный ряд реальной истории, видящий смысловое целое каждого героя и, как уже было сказано, находящийся во внеаходимости всем его моментам. Герой не «Я», а в нем складывается по принципу «Я» и «Другой», Я знаю больше и вижу целое. Я познаю «мир других людей, свершивших в нем свою жизнь, – мир Христа, Сократа, Наполеона, Пушкина и проч., – первое условие для эстетического подхода к нему. Нужно почувствовать себя дома в мире других людей, чтобы перейти от исповеди к объективному эстетическому созерцанию, от вопросов о смысле и от смысловых исканий к прекрасной данности мира»¹⁹.

Для пушкинской эстетической системы важнейшее значение имеет сознание другого, глубинное осмысление бытия другого, которое предполагает христианские основы. Доброе отношение к другому, которое исходит из принципа: «Чем я должен быть для другого, тем бог является для меня»²⁰.

Пушкин всегда рядом с героем в светлые его моменты. Он рядом с Самозванцем в «Сцене у фонтана», он рядом с Дон Гуаном, когда он признается в любви Доне Анне. Оба они действительно любят и, что важно для пушкинской эстетической системы, пред ликом любви не способны лгать:

Обманывал я бога и царей,
Я миру лгал; но не тебе, Марина...

Признание Самозванца: он способен любить, подобно Гуану, который не в со-

стоянии скрывать свое настоящее имя, впервые почувствовав истинное чувство.

Пушкин относится с уважением к герою. Это абсолютно не учитывает в своей постановке Ю. Любимов. Его Самозванец – В. Золотухин – злобен и необаятелен в отличие от эфросовского Самозванца – А. Грачева, актера, воплощавшего в театре А. Эфроса героев положительной программы. Более того, Любимов усиливает негативное отношение к нему в Сцене у фонтана, дает ему в руки (актерское приспособление) ржавое ведро, которое он в ярости бросает, обнаруживая звериную реакцию на Марину. Тем самым подчеркивается его вульгарность, маргинальность. А между тем Самозванец боярского рода (Из роду Отрепьевых, Галицких боярских детей). Любимов же лишает его всякой тени благородства. Тем самым усугубляет его негативную суть. Так что он разделяется с христианским пушкинским отношением к Другому. Таким образом, Любимов отходит от эстетических координат пушкинского понимания образа человека, характера на сцене. Постановка Ю. Любимова – яркий пример некоторого пренебрежения к пушкинской драме, по крайней мере, к присутствию в ней авторского начала, несомненно. При всем этом не следует забывать безусловной значимости этой постановки в истории отечественного театра. Многие исследователи замечали присутствие эпических мотивов в драме Пушкина. И появление народа-хора у Любимова представляется интересным образным началом. Однако все же можно заметить, что авторская «внеаходимость» является наиболее оптимально отражающей пушкинскую драматическую систему.

В противовес Любимову у Эфроса бережное отношение к пушкинской драматической системе прослеживается в полной мере. Как справедливо заметил С. Рассадин, «присутствие автора – поэта, не всегда явное в границах одной строки или целого монолога, его организующая, преображающая воля реально ощутимы в пределах

“большой структуры”, всей телеверсии...»²¹. Самозванец у Эфроса, в отличие от Любимова, обладает внутренним благородством, способен любить, однако мотив растоптанной любви и последовавшего за тем перерождения в царевубийцу до конца не доведен.

Для пушкинской эстетической системы вообще очень важно показать анализ диалектики человеческой души, проследить тончайшие переходы героя от одного эмоционального состояния к другому. Попытка понять многосложные и многослойные мотивы поведения человека. Посредством этого отношения к Другому на сцене появляется живой человек, произносящий лирическую стихотворную речь. Задача театра заключается прежде всего в воплощении на сцене живых людей, во всей их противоречивой сложности, переплетении Добра и Зла, бо-

жественного и демонического. Необходимо вспомнить режиссерские усилия Мейерхольда, который «создал такое сценическое бытие своих героев, в условиях которого у актеров слово рождалось органично»²².

Следует отметить, что для полноценного сценического воплощения пушкинской драмы на сцене представляется необходимым определение пушкинских эстетических координат, а также понимание того, что Пушкин является создателем особой драматической системы в русле Театра Поэта, поэтического реализма. В тщательном изучении этой драматической системы в рамках пушкинских эстетических координат есть ключ для адекватного сценического воплощения драмы на сцене, основой которого являются поиски различных форм присутствия автора в ткани драматического произведения.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Мейерхольд В. Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы: В 2 ч. М., 1968. Ч. 2. С. 395.

² Пушкин А. С. Письмо к П. А. Вяземскому 7 ноября 1825 года // Полн. собр. соч.: В 10 т. М., 1979. Т. 10. С. 146.

³ Мейерхольд В. Э. Указ. соч. С. 409.

⁴ Винокур Г. О. Собрание трудов. Статьи о Пушкине. М., 1999. С. 149.

⁵ Там же. С. 149.

⁶ И Пушкин вас поведет... Репетиция спектакля “Борис Годунов” во МХАТе им. Чехова. Незавершенная постановка 1989 г. СПб., 2000. С. 21.

⁷ Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 7.

⁸ Катъшева Д. Н. Режиссура литературно-поэтического театра. Л., 1988. С. 74.

⁹ Бахтин М. М. Указ. соч. С. 7.

¹⁰ Там же. С. 8.

¹¹ Там же. С. 10.

¹² Катъшева Д. Н. Вопросы теории драмы: действие, композиция, жанр. СПб., 2001. С. 72.

¹³ Бахтин М. М. Указ. соч. С. 14.

¹⁴ Катъшева Д. Н. Режиссура литературно-поэтического театра. Л., 1988. С. 49.

¹⁵ Бахтин М. М. Указ. соч. С. 11.

¹⁶ Там же. С. 12.

¹⁷ Там же. С. 12.

¹⁸ Там же. С. 15.

¹⁹ Там же. С. 98.

²⁰ Там же. С. 52.

²¹ Рассадин С. Б. Испытание зрелищем: Поэзия и телевидение. М., 1984. С. 61.

²² Катъшева Д. Н. Режиссура литературно-поэтического театра. Л., 1988. С. 76.