

Словесность в эстетическом

Речь пойдет об эстетическом только в связи с художественным, так как эстетическое само по себе константно, неотъемлемо от лирического в человеке, от его самовыражения, от внутренней магии чувственности и любви к мере и порядку вещей психейного мира, тогда как художественное не постоянно, несамостоятельно и без эстетического не существует, и зависит не столько от мастерства, сколько от таланта или гениальности субъекта, зависящих только от того, насколько тесно и глубоко субъект связан с мирозданием, насколько прочна его связь с природной гармонией и насколько крепко его память привязана к времени бытия Вселенной.

Простой пример — «Моцарт и Сальери» А.С.Пушкина. Два творца, два мастера, но об одном известно только то, что он якобы отравил другого, а о другом, — что он — Моцарт, выливающий звучание мира в инструмент так, что этот мир становится слышным всем, кто и не пытался его услышать. Да и сам Пушкин рассуждает об этом не стихами, а поэзией, минуя технику стихосложения во внутренней логике текста, оперируя на первый взгляд беспристрастной игрой в черного человека, якобы явившемуся Моцарту то ли наяву, то ли в призрачном видении. Глубинное знание о мире — черный человек. Это мир, где бездны духа выплескиваются из человеческой личины и поглощают человека как социальный модуль. Дух сильнее оболочки, он ее растворяет, и человек обращается в прах. Совокупность себя и бездны — это слом социальной адаптации, растворение во времени, которое просочилось в тебя из Вселенной и зазвучало как «Реквием» в мире условных форм гибельной культуры. Лирическое, эстетическое перешагивает через социальные барьеры исторического простран-

ства, разыгрывая битую карту ремесла в вихревом потоке ритуального жертвоприношения. Моцарт встретился с самим собой ненастной ночью — черным человеком было его эго, которое раздвоилось на время и вечность, и вечность крутила его, позволяя насладиться мгновенной связью земли и неба, травы и дождя, сапога и дороги... Вечность манила песней, а время хранило рефрены земной печали и печать исторической лжи. Черный человек боялся Моцарта. И не зря. Сальери Моцарта не убивал. Он чист, как младенец. Моцарт ушел сам. Ушел в то немерное пространство, из которого шел звук, манящий, как дудочка крысолова, где время растекалось в пульсации Вселенной и бликовала пустота, соединяя биение пульса с ритмом отраженного в Моцарте звука, и торопилось к клавишину, бросая хрупкие пальцы музыканта на белое поле глухого инструмента. Сальери этого не понимал. Он выправлял чудо на число, от трудился и страдал, а легкий Моцарт парил в пространстве, воспроизводя его полифонию в физиологии человеческого слуха. В самом Моцарте слились воедино эстетическое и эстетика, они стали неразличимы и нерасчленимы в его музыке, и он сам и его музыка стали единым целым. Ему не надо было, как Сальери, придавать перстам «сухую беглость», умертвляя звуки и проверяя их гармонию алгебры. Иная степень эстетической зрелости была начертана ему судьбой, иначе его психика реагировала на историю мира, на Историю как на материю пространства, в которую время закладывает генетическую память о Вселенной чаще всего именно через звук. Время звучит, переключивая хронометраж социума эстетикой запечатленного факта, который есть история по отношению к чувству времени. Значит, эстетика и есть «мета» — эстетического? То есть психосоматического, физиологического и, более отвлеченного, приближенного к психейному, психо-эмоциональному? Эстетика метафизична эстетическому? Может быть, если еще раз остановится на пограничности психическое-лирическое-интуитивное, то есть на той точке трех пересекающихся параллелей психики, где начинается безграничное эстетическое. А дальше — пустота. Понятия, толкующего формирование эстетического в эстетике, как такового нет. Творчество, сочинение, мастерство — это механика эстетического действия, ремесло, как говорил Сальери. И где же та разящая стрела, которая вздымает крылья ангелов в заоблачный полет? Эта бездна — одной природы с бездной вокруг планеты, когда мы знаем, что Сатурн есть, а дотронуться до него нелегко. Поэтому и не понимает Сальери, что делает безалаберный повеса Моцарт, будто в шалости творящий таинственные чудеса. Магию звука. Театр теней. Но теней чего? Какого мира? И Сальери чувствовал — это голос от-

раженной Вселенной, это песня ее субстанциальной, воплощенной в телесность судьбы — человеческого племени, а тягаться с вечностью послушный ремеслу Сальери не мог. За Моцартом стоял черный человек — его гений, который двигал его душой и заставлял слушать эти движения.

Пушкин чувствовал, что звук — это то самое неуловимое воскресенье, день седьмой, его седьмое небо, то самое божественное, что соединяет Вселенную и ее образ — человека. Звук гармоничен в явлениях; в музыке, в слове, и, если музыка — порог чувственности и воплощения, то слово — божество, дух разума, единоутробия земли, воды, огня, ветра и человека. Слово — метафизика звука, энергетический критерий эстетического, которое начинает «работать» в совокупности всех его составляющих: самого организма, т.е. физики, биохимии, морфологии и т.д. и историйности — своего рода «закладки» времени истории на перфоратор памяти, которая тоже физиологична, но и одновременно «мета-», может быть, сообразна метафоре физики, иносказанию органов чувств в пределе чувственных обобщений. Слово — тот код физики, который несет в себе дух Земли через ее Историю, соизмеряя величины пространств параллелями временных отрезков. Человек воспринимает себя через время-историю в форме слова, и неважно, произнесено оно, сработала ли раскрепощенная фонетика или же оно застряло где-то в фонемном ряду — оно есть в помысле(по-мысли): оно есть метафизика звуков мира. Оно есть Бог. И оно мобилизует язык на творение, отпуская время в эстетику любого произведения.

Как любой поэт, мыслящий метафорой, Пушкин на подсознательном уровне выстроил логический ряд самого звука: музыка — слово. «Моцарт и Сальери» — произведение о звуке, который слышит и воспроизводит человеческий гений, черный человек, который есть в каждом, но ни к каждому приходит. И когда черный человек, то есть эго, не проявляется столь явно, как гений Моцарта, работают какие-то иные механизмы эстетического, что хорошо видно в том же фольклоре, хороводных песнопениях, где мелодия состоит из единых ритмов разрозненных звуков, нот и слов, попадающих в единый с ними музыкальный ряд.

Лиризм — древнейшее воплощение эстетического, а лирика — самая видимая, самая верная форма его бытия. Именно поэтому проще всего говорить о сложном внутреннем мире языком поэзии — здесь больше возможности найти дефиницию практически любому понятию посредством все той же метафоры, другое дело, что сама метафора может быть столь же сложна, как и понятие внутреннего мира, ко-

торое она пытается объяснить. И здесь опять-таки эстетическое попадает в эстетику самого текстового поля, представляя, с одной стороны, некую совершенную эстетическую форму, с другой — многомерную полисистемную фигуру чувственного и психейного мира человека, где опять-таки читается дух и физика и не читается «мета»-, которая тем не менее доминирует и в тексте, и тем более в подтексте.

Чувственный мир будто спиралеобразен: он впитывает в себя звуки внешнего мира, крапленые временем воплощения через историю, возвращая их же в историю и время в виде неких форм: произведенных, или сочиненных как ритуал, где форма как таковая воспринимается либо через слух, либо через зрение, либо, что сложнее всего, через элементы колдовства, которые, нейтрализуя одни органы чувств, включают резервные механизмы иных. Каких? Все тех же, но отображенных оптикой гипнотического взгляда?

Здесь уже не только Пушкин, но и Гоголь поразился великим возможностям «Майской ночи, или утопленницы», низводя флер ночного бархата реки до черного зрения колдуна, который в черном (цвет бездны) пространстве ставит зеркала. И что он видит в них? Преломление пространств. Может быть, это и есть пространства неиспользованных резервов человеческой психики, которые, взаимодействуя со средой обитания, ставят невидимый барьер между своим полноценным бытием «в себе» и его видимым проявлением вовне? И колдун расшифровывает их, соотнося кодовую информацию временных метафор физики и цвета, который может быть абсолютным критерием бездны, где заложена вся символика мистических знаков, читаемых как предсказание, знамение, судьба. Знаки судьбы, которые видит колдун (впрочем, человек с обостренным чувством памяти, которая для него есть некое подобие исторического адаптера, связующего клетку одного организма с клетками других) в черной бездне человеческого взгляда, мертвы, они в периметре зеркал, в замкнутом пространстве, они влекут, пугают, губят... Но там — магия возможностей, звук движения, притяжения их друг к другу и общего — к Земле; физика выпускает дух и все это говорит, говорит. ...Это движение, голос бездны, а она дышит, она поет. Пушкин уловил этот голос в безднах Моцарта. Здесь не стоит понимать буквально, что речь идет о Моцарте как исторической фигуре. Моцарт у Пушкина асоциален, это не более чем художественная фактура, посредством которой художник переводит эстетическое в систему коммуникации. Моцарт у Пушкина — бездна гармонии, преломленное пространство черных пустот, человек, чья психика раскрыла тайну цвета «ничто», предполагаемого пространства зеркал, уловила звук и создала его форму. Звук совершенен.

Он совершенен уже потому, что не требует какой бы то ни было системы для аргументации своей данности. Он сам по себе еще не есть форма, но есть некий знак, предопределяющий и форму, и ее произведение. Так вот Моцарт у Пушкина — знак совершенной формы эстетического, черный человек (маг, колдун), гений, раскодирующий мистику бытия логикой и точностью его звучания. Пушкин понимал, что слово моделирует звук, но далеко не всегда может его оформить. Музыка, музыка может все. И все может черный человек — у человека есть возможность поступка. «Черный человек», эго, может быть просто черным человеком, он может существовать не как фантом, а как реалья, растворяясь в бренном мире как плоть. И это уловил и понял Гоголь, выводя колдуна в свой художественный мир не как медиум, а как персонаж. «Вечера на хуторе близ Диканьки» — что ни повесть, то сказка, черти, ведьмы, колдуны... «Миргород»: дьявольский дух сливается воедино с персонажем эпического повествования и ублажает событийный фон поступком, приводя Бульбу на виселицу, а Хому Бруга — на погост. А «Нос», «Портрет», «Шинель»? Почему майор Ковалев и его нос — абсолютная идентификация «Реального» и «нереального» персонажей в единую текстовую энергетику? Реальное и вымышленное в пределах художественного текста, раздвоение, расщепление фигуры на «до» и «после», целое и его часть... Зачем? Почему мертвый Акакий Акакиевич бегаёт по городу и ищет свою шинель? Ее украли, чиновник умер, почему покойнику холодно? Или все еще: «Зачем вы меня обижаете?»

И Пушкин, и Гоголь будто постоянно возвращают человека из света во тьму, туда, откуда он пришел — к небытию, в черноту, в нерасцвеченное пространство. Они уходят за своими персонажами в «серебряный сонм видений», как говорил Гоголь, где душа пророчествует о вечности, непостижимой для земного.

Пушкин, переживая лирикой движение душевных атомов, достаточно быстро понял неотвратимость их драматизма — звуки лиры, звуки огненных ангелов, превращаются в слова, в голос Бога, и он создает драматические вещи, включающие и прозу, и поэзию, и безграничную драму «Борис Годунов», которую Гоголь поймет как «воплощение бога». Драма воплощенного в человека Бога, по Пушкину, в том и состоит, что от человека требуют результата, мир как социум — добр он или зол — зажмет его в тиски цели, пользы, а человек — это струна, а струны исторгают звуки, а у звука есть результат? Какой результат у звука ветра, поющего в степи? У ковыля, склоненного к земле? То же и человек — душа его лира и песня Земля, а слова — отлетевшие души.

«Борис Годунов» — величайшая мировая драма о человеческой душе, которая живет в личине царя, призванного быть вершителем истории и судеб; о той душе, которая поет о счастье, о благе, а над ней гудит освященный державой колокол и пугает убиенным отроком, торжественно возвещая о Голгофе и «нет!» твоей душе в толчее стаи, где великодушный монарх — мертвый монарх. «Они любить умеют только мертвых». Не слышали струн. Колокол бил в набат.

Драматургия Пушкина поистине мистична. Если «Пиковая дама» и «Повести покойного Ивана Петровича Белкина, рассказанные им самим», повествуют о механизме раздвоения сознания на «хочу» и «могу», «если» и «так», и герои их, живя в реальном мире, разыгрывают карту бытия в фантоме предполагаемого поступка, поворачивая повествование в поле воображения, которое обращает реальность самого текста в сторону мистического, то «Борис Годунов» говорит о предопределении, о неизбежном, об умерщвленной в мире социума душе, которая «мертва есть» изначально, с момента первого выдоха утробы. Это «поймал» и воплотил Гоголь в «Мертвых душах», но Пушкин прошел этот поистине страшный шаг к пониманию тайны жизни человеческой души первым, помяная ее молитвой по самому нежному, может быть, самому нерусскому русскому царю. И он знал, что мертвое живет, живет в слове, в тоске и печали, потому что звучат натянутые струны и эхо их уходит в небеса, спадая звуками серебряных колокольцев и будит ропотом своим божественную муку лиры, и слышим ее — мы.

Так кто убил невинного младенца?

Это фатум, рок, повешенный на душу Годунова, звучащую иначе, чем колокол над Москвой.

И судьба самого Бориса была решена — ему стало быть смертником, он был приговорен толпой как «вчерашний раб, татарин, зять Малюты, зять палача и сам в душе палач». О нем ли это, о Борисе, в ком всевышний поселил «дух милости и кроткого терпенья?», который «грешнику погибели не хочет» и ждет, когда народ покинет заблужденье? Но почему палач? Борис был великодушен, о чем свидетельствует и текст, и высказывания самого Бориса, патриарха, его соратников и недругов. Другое дело реакция на его великодушие — «нехорошо». Не нравится окружению, что их «не жгут на площади», а надо б. И «Юрьев день задумал отменить» — что ж, теперь и холопов не высечь? Нехорошо. И дочь любит, и сына. Все плохо. При Иване Грозном было нехорошо, казней много, голод, смрад, но так это власть, держава, скипетр!...

А у Бориса все по-другому. Но «конь иногда сбивает седока», и Борис, как человек государственный, державный, не лишенный политического ума, прекрасно понимает, что управлять народом и сдерживать его можно лишь неусыпной строгостью. Ведь «милости не чувствует народ». Да, в Борисе говорит царь. Еще проще — здравый смысл. Но его «черный человек» толкует другое — «я — Моцарт», «я — Моцарт», «я — Моцарт»... В его душе другая песня. Но! Подсознание знает, что в жизни будет все иначе: убиенный царевич Димитрий — подсказка — подсказка Годунову, предостережение черного человека, что это — ты, Борис, твоя стезя. На троне ты — самоубийца. И это даже не судьба, единовременная и твоя, убитый отрок — поминовение души.

Интересно, что из текста драмы следует — Борис к смерти царевича отношения не имеет. Ему инкриминируют эту смерть, потому что так исторически необходимо, Борис на русском престоле «не свой», и Димитрий в Угличе был принесен в жертву как участник черной государственной мессы. Впрочем, в пушкинской драме все так загадочно и ничего нельзя утверждать, а можно только догадываться, что за каждой фразой персонажей может стоять тот самый черный человек, голосом Бога провозглашающий искушение «не убий», а разве так возможно? А если «убью», то как то будет? И Пушкин включает в действие монолог Пимена, который, пожалуй, является ключом всей драмы, открывающим и путь к убийце царевича, и историю трагического царствования Бориса Годунова.

Для начала обратимся к первому, короткому монологу, еще совсем ничего не объясняющему, а лишь усугубляющему тайну гибели царевича и навета на Бориса. «Еще одно, последнее сказанье...» Здесь странно слово «последнее», будто Пимен ставит точку на какой-то давно тянувшейся истории, которую (и только ее!) он отражает в своей летописи. «Исполнен долг» — летопись ли это или исповедь? И если исповедь, то очевидца, участника или провидца некоего события, которое стало достоянием летописца? В конце этого монолога Пимен говорит, что многое его память не сохранила, «но близок день ... еще одно, последнее сказанье». Этими словами Пимен начинает свою речь — ими же и заканчивает. Он будто держит только одну мысль, только один стержень всего, что было и будет, возможно, воплощено в пересказ тревожного для него события или состояния его внутреннего мира. Такое ощущение, что от Пимена вообще ушло, ускользнуло все мирское, и осталось только лишь что-то «одно», что подчинило себе все его существо; то, что для самого Пимена уже давно не является тайной, грехом или счастьем, а просто дано как абсолютное знание. Реальность этого знания для Пимена условна, скорее всего оно

(знание) метафизично, и что оно в себе несет, Пимену известно, так как оно имеет формальный статус, вполне определенный во времени и пространстве, но его материальная и идеологическая что ли версии различны. Похоже, что Пимен когда-то давно, в «другой» жизни, испытал сильнейшее потрясение, и все, что происходило с ним потом, не имело для него уже никакого значения, и, может быть, поэтому даже его сегодняшний, «старый сон» «не тих, и не безгрешен». Сам Пимен не указывает на конкретные грехи: второй его монолог эмоционален, но не конкретен, Пимен излагает историю каких-то своих душевных недугов, похожих на историю болезни, но не тела — души.

Второй монолог Пимена — элегантно, хотя и немного лукавое признание приоритета личности Грозного перед нынешним царем. Пимен никак не говорит о Борисе скверно, но то, что он его публично уничтожает, явствует из финала второго монолога, где он категоричен по отношению к Борису, называет его цареубийцей, уходя тем не менее от личностной оценки подобного определения, вменяя его в публичное единодушие, в собор, в вече: «...прогневали мы бога, согрешили». А ведь это та оценка, от которой уходил Пимен, и он проговаривает ее при единственном слушателе — Григории, но будто только себе. А будто и нет. Есть здесь оговор. Есть и умысел.

Пимен умен. Отрешась от мирской суеты, он в одиночестве монастыря многое в душе своей похоронил, а многое — воскресил. Освободился от греха? А может, неудачи? А может быть, ему хотелось быть царем? Ведь «нас издали пленяет слава» — это так очевидно и пред-ставить себя на троне ничего не стоит, и, играя в честолюбивые мечты, так легко передать эстафету другому, которого тоже пленяет слава.

Черный человек — он ведь не только гений. Он и палач, и скаредник, и мерзость. И, когда Григорий прерывает монолог старца вопросом о Димитрии, тот, никак не реагируя на вопрос, плавно продолжает свой весьма, кстати, волнующий его самого рассказ, но будто уже специально для Григория и одновременно — только для себя. Он как будто торопится поставить эпитет «кровавый» перед словом «грех», упреждая что-то. Впрочем, окажись кто свидетелем преступления — и впрямь сам себе оправдания искать будет, будто и впрямь — убил. Пимен, похоже, действительно был свидетелем убийства. Косвенным — почти наверняка. Он называет довольно точное время своего прибытия в Углич — «в ночь», а утром — зарезанный царевич. Убийцей торопливо провозглашают Бориса. Дело нехитрое: убийство — суд (оно же — самосуд) — убийца. Но отчего же Пимен не беспристрастен? Зачем ему рассказывать Григорию о том, что он был в Угличе во время убийства, подогревая интерес слушателя к внешнос-

ти убитого, и исподволь замечает Григорию: «Он был бы твой ровесник и царствовал». Все остальное меркнет по сравнению с этой фразой. Пимен идет этим путем — «и царствовал» опять. Он уже был на этом пути. И когда не стало Димитрия, Пимен остановился, и перестал вникать в «дела мирские». С душой отрока Димитрия отлетела душа Пимена. Их души покидали этот мир одновременно. Это был приговор, приговор-предостережение тому, кто придет после, что «я — Моцарт», и с «я» не справиться никак, только растворить его в бездне. И молвили — Борис убил.

А ты, народ, Сальери.

Пимен знал, что Отрепьев — вечный двойник Димитрия. Что рано или поздно его надобно отправить к Борису, надавить на струны лиры, натянуть их и — порвать. Он знал, что души поют — и Григория, и Бориса. И каждый из них — Моцарт.

И только Пимен — просто наемный убийца.

Годунов, Отрепьев — струны одной лиры. Их черный человек — в невинной младенческой душе убитого Димитрия. Царевич — рок, знамение, данное и Борису — клеветой, и Григорию — руководством Пимена: «Попробуй». Жертвенный алтарь — Углич, и агнец — убитый Димитрий — вот она, судьба черного человека. Гения, палача или жертвы.

Пимен хотел бы быть Моцартом. Мысленно он побывал и в образе Годунова, и в образе Отрепьева. И, только умертвив Димитрия, он понял, что цель — не тщета, а погибель, и просто растворился в географии, остановил время и замкнул пространство периметром монастырской кельи, где, по закону сохранения энергии, оставались наедине две несовместимые величины — ремесло и гениальность, Моцарт и Сальери, и гений погибал как нежная детская душа, а вершитель его, покровитель и страх, убивая его, уничтожая, посылая на гибель, как Пимен Бориса, а потом и Григория, дышал ими, возносил их к небесам, потому что не мог сам, не мог петь... И Пимен рвал струны их душ, потому что слышал их музыку, видел бездны духа, и это давило его, тисками сдавливало воспаленный мозг — он был чуток и восприимчив к движениям черного человека... Он видел красоту бездны. Он боялся ее, он ее понимал. И попробовал уничтожить ее физически потому, что хотел постичь тайну: как черный человек побеждает личность. Он, наемник, не убивал Димитрия, он приносил его в жертву, он пытался понять, что значит — убить душу. И кто он — черный человек.

Страшные тайны разгадывал Пушкин.

Страшную драму он изобразил.

Отторжение души от тела. В этой драме нет победителей, здесь все равны, все вовлечены в драматический круговорот одного события — убийства. Пушкин строит сюжет, по сути не опираясь на классические образцы избранного жанра — здесь нет завязки, кульминация высвечивается только в конце пьесы, да и есть ли она — тоже вопрос.

Во всяком случае, за кульминацию можно принять как минимум три момента пьесы — самое ее начало, собственно диалог Шуйского и Воротынского, затем сцену в Чудовом монастыре с акцентом на втором монологе Пимена и заключительной фразе Отрепьева об «ужасном доносе», который пишет на Бориса старый отшельник и, наконец, заключительную для всей пьесы ремарку «народ безмолвствует». Более того, завязка сюжета, если все-таки придерживаться некоторых канонических правил написания драматических произведений, весьма двусмысленна и более напоминает интригу, которая находится в глубоком прошлом и фактически действие пьесы начинается задолго до развития сценического действия. Так Воротынский удивляется, отчего же Борис не торопится занять свое место на русском престоле, на что Шуйский сразу же отвечает, что, мол, зачем же тогда Димитрия-то умертвили? При этом на Бориса он никак не ссылается. И сразу возникает тот самый роковой вопрос — так кто убил невинного младенца? Воротынский, похоже, сильно сомневается, что Борис — убийца, не верит в это до конца и Шуйский, но дело даже не в этом давно прошедшем времени, а в том, что убийцу придумали. Сами сочинили исторический сюжет. И эта историческая интрига становится и завязкой пьесы, и ее сюжетной интригой, делая всю пьесу кульминационной по отношению к очень неподатливому историческому материалу, который не ограничен рамками времени и не подвластен географии. Пушкинский сюжет формализует какие-то глобальные, метафизические категории, для которых история и время — одно, где событие как таковое — ограничение возможностей личности в историческом пространстве, где убийство не нонсенс, а норма, и, если личность маргинальна по отношению к классическому образу истории, значит, история, прокрутив хронометраж фактов по спирали социально-психологических казусов, объявит маргинала заурядным изгоем и уготовит ему судьбу вечно убиваемого царевича.

Борис Годунов оказался намного шире своей личности. Он нес в себе признаки мирового духа, мифологическое понятие добра, той национальной мечты, которая по определению должна была бороться со злом. Он нес в себе то, о чем его народ просил Бога — «да будет воля твоя и на земле, как на небе», но мечта — она ведь слаще, чем явь.

Чувствуя в Борисе связь его внутреннего мира с бездной вселенной, ему же и уготовили страшную кару за избранность, оставляя мечту — мечтой, а зло на земле — вдохновением. Причем вдохновением прогресса, ложным умыслом правоверных, утверждая мир «я» как мир черного человека, словно в оправдание аргументируя неизбежность зла неудачным для его обязательности образом Григория Отрепьева.

Отрепьев как концентрация опять-таки мифологического и отрадного народу зла, народу пушкинской пьесы, окружению Бориса, не удался. Пушкин это понял гениально — он полюбил Отрепьева, он для него столь же гармоничен самой гармонии, как и Годунов. Самое интересное, что текст пьесы несет в себе мистический заряд энергетической связи этих двух персонажей — единое звено, связующее физику и дух, но как его увидеть, обозначить?

Для этого Пушкину понадобился Пимен как еще одна жертва не столько социальной, сколько метафизической истории этой драмы.

Дух, по Пушкину, не гармоничен неким абстрактным категориям добра и зла, он скорее химеричен по отношению к своему психологическому статусу, приданному ему нормами взаимоотношений и неизбежных адаптаций личности и «я». Дух рождается в безднах физики, отражаясь в психейных глубинах бледным ночным мотыльком. Именно поэтому Пимен провоцирует Отрепьева к роли самозванца, он волевым усилием толкает его на путь Моцарта, на выплескивание духа-из-себя, материализуя образ «черного человека» на сей раз через потенциально убиенного царевича. Внушая Григорию мысль о том, что царевичем он может быть, он проверяет себя — а мог ли я быть там, откуда блещет слава?

Догадывался ли Пушкин о том, что и Пимен по духу единоутробен вечному зову психеи «я — Моцарт»? Да, конечно. Он соизмерял величину гармонии внутри человека с черной пустотой Вселенной, выводя ее возможности в образ личности, где Вселенная — «черный человек», эго, которые приводятся в движение потребностями психики сформироваться в звук, в голос Бога, что человек — царь космической гармонии, он концентрация ее пространств. Психика человека, может быть, самое гениальное творение природы, которое разрешает звездам гореть, а облакам плыть, и мечта о славе — это всегда попытка человека преодолеть тщету земного бытия. Человек и есть чувственная порода гармонии, способная воспроизвести ее через понятие «бытие», где социальный фактор играет роль отображения, сценическую постановку театра теней, теней духа, вполне материальных и осязаемых.

У Пушкина Борис Годунов не просто царь на русском престоле. Это персонаж образа лиры, которую можно слушать, не пытаясь разгадать как она устроена. Всякий, поддавшись искушению к знанию о ее строении, просто погибнет, вернее, проживет целую жизнь, нивелируя ее звуки к звукам мира, но ведь песня души — это и есть целая жизнь. Борис на то и назывался «царь», что он эту песню услышал. Есть очень любопытный момент в пьесе, где короткий диалог ведут два стольника. «Где государь?» Далее: «В своей опочивальне он заперся с каким-то колдуном.» И еще: «Так, вот его любимая беседа: кудесники, гадалы, колдуньи...» Вот, собственно, и все. Одного из стольников интересует, «о чем гадают он». А Борис не гадает — он разговаривает со своим черным человеком. Если к Моцарту черный человек явился ненастной ночью, то Борис ищет встречи с ним. Он был предупрежден о его существовании — убитый царевич есть даже не символ, а знак незащитной пред миром души. Борис хочет говорить с черным человеком, он не может соотнести песнь с ее фатальностью, но знает одно — его существование на земле безрадостно. Душа не может жить в личине, она обречена на вечность, а вечность не имеет границ. И парит над ним невинная душа Дмитрия, и не дает ему счастья. Сам царевич как престолонаследник — миф, он нужен лишь для того, чтобы народ его любил, так как он «любить умеет только мертвых».

Не для этого ли вечного несоответствия души и лика был нужен жертвенный алтарь Ветхого Завета? И что Борис? Почти библейский царь. Для Пушкина — ожившая легенда, живущая «среди мирских печалей». Пушкин излагает Историю души, которая в личине всегда — изгой. И — «мальчики кровавые в глазах... И рад бежать, да некуда... ужасно!». Вечная драма, вечная стезя, удел земной печали.

Так лира, песня души, рождает дух, витающий над миром как поминальная молитва, она приобретает эпический размах, становясь постановочным материалом, предметом эстетическим, обоснованно вторгающимся в святая святых — человеческую психику как в таинство мира, где живет душа.

Эстетическое в пьесе — сама пьеса. Здесь каждое движение исполнено хрупким дыханием духа, где любое событие — отголосок внутреннего тока, напряжения звука; здесь нет негатива — есть жизнь, в которой соизмеримы социальные нормы «хорошо» — «плохо» и абсолютно адекватны им любые другие критерии, которые не подвержены определениям бытийных и столь «прозаических» вещей внешнего мира, как банальное житейское море; здесь все совмещено, слито воедино; здесь дух и физика — одно, и гармония человеческого бытия соединена в руне вязи «творца — твари» как неразличимое,

неразрывное, непросто единое — единомоментное сосуществование с Землей и жизнью, что не обозначается, не называется, но существует как обыденное, простое, что есть всегда, и именно это «всегда» не замечается, не становится предметом достояния, тогда как именно оно — драма бытия. То, что изобразил Пушкин, происходит каждый день, но это непримечательно, естественно, а посему никак не достойно драматического статуса. На царском троне приметить драму проще, она артистичнее, грандиознее, ярче. Почему Борис Годунов? Вряд ли в русской истории есть фигура более достойная описания столь навязчивой драматургии отношений с внешним миром, чем эта. Годунов даже в чем-то карикатурен — настолько он чист и соразмерен с природой, что не поддается традиционному описанию классической драмы — его драма нелитературна, она не художественна, а натуралистична; здесь трудно разграничить: искусство она или... Что?