

## ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОСТРАНСТВО ТРАГЕДИИ

### А.С. ПУШКИНА «БОРИС ГОДУНОВ»

Категория пространства – одна из важнейших координат того мира, который являет нам литературное произведение. Первой особенностью драматического произведения с точки зрения пространственной организации является правило *единства места*, требующее, чтобы действие от начала и до конца развивалось в одном и том же месте, то есть вводящее жесткое пространственное ограничение. Помимо этого существует требование *единства времени*, накладывающее соответственно временное ограничение в одни сутки. Начало формированию этих требований было положено «Поэтикой» Аристотеля, содержащей систематическое учение о драме<sup>1</sup>. На этой основе гуманисты, а впоследствии классицисты, склонные подходить к творчеству с точки зрения рационализма, ввели множество обязательных правил, среди которых особое место заняло правило трех единств<sup>2</sup>. Так, Д'Обиньяк в своем знаменитом труде «Практика театра» писал: «Место пьесы на протяжении всей пьесы должно быть одним и тем же. Это либо комната, либо улица, либо небольшая площадь»<sup>3</sup>, то есть пространство, на котором люди могли бы спокойно друг друга узнавать. Кроме того, место должно быть обозначено каким-нибудь образом в тексте речей действующих лиц. Однако среди классицистов не было единодушия, и отвлеченная теория часто вступала в конфликт с практикой драматургии<sup>4</sup>.

В то же время драматическое пространство может быть рассмотрено и с другой точки зрения: как особая категория художественного мира произведения. В XX в. эту категорию исследовали многие ученые-литературоведы. Замечания о пространстве высказывают в своих статьях Ю.М. Лотман, Д.С. Лихачев, М.М. Бахтин и другие.

Специальных исследований, рассматривающих художественное пространство драмы, на сегодняшний день не существует. Различные работы о драме в целом чаще всего просто констатируют факт требования единства места, но не пытаются объяснить суть этой особенности организации пространства. К числу немногих, кто рассматривал этот вопрос, относится В.Е. Хализиев, который в своей работе «Драма как род литературы»<sup>5</sup> характеризует две традиции освоения драматического пространства и времени. Обозначаются они как классическая и эпическая. Под эпическим началом подразумевается растяжение, «рассредоточение» действия в пространстве и времени. Это дает драматургу возможность широкого охвата жизни. Но вместе с тем частые переносы в пространстве и во времени разрушают иллюзию достоверности изображаемого. Краткость сценических эпизодов как бы напоминает читателю, что они имеют дело не с реальностью, а с вымыслом, игрой. Это отличает драматические произведения от эпических, так как в последних рассредоточение действия вовсе не нарушает жизнеподобия. В драме же частые перемены места и времени действия придают им художественно условный характер. Они обнаруживают перед читателем нереальность происходящего или, по крайней мере, вызывают иллюзию того, что действие драмы относится к прошедшему времени. Естественно, что максимальная концентрация пространства и времени наоборот создает иллюзию реальности изображаемого и совпадения его по времени с тем, которое зритель проводит в театре. Однако эпическое начало, дробление текста на эпизоды выполняет одну важную функцию – благодаря нему мы видим наиболее динамичные моменты повествования. Эпическая драма также создает возможности для более естественного, негиперболизированного самовыражения героев. Действительно, если бы все герои были ограничены в пространстве, к примеру, собраны в одной комнате, их чувства и эмоции вследствие конфликта неизменно бы бушевали, а потому были бы выражены в более яркой и более театральной форме. Таким образом, в вопросе

пространственной рассредоточенности действия наблюдается двоякость. С одной стороны, это разрушает иллюзию реальности, с другой – уменьшает искусственность и театральность в поведении героев и, значит, способствует усилению эффекта реальности происходящего.

Авторы коллективного труда «Введение в литературоведение» считают, что «драма, по сравнению с любой другой литературной формой, вмещает большее число событий в меньшем пространстве и времени»<sup>6</sup>, что позволяет драме усиливать конфликт. Действительно, концентрация событий на обозначенном пространстве и времени во многих драматических произведениях бывает чрезмерной. Наиболее ярким примером может послужить трагикомедия «Сид» Корнеля, которого Французская академия строго упрекала за то, что в течение всего одного дня Химена, узнав о смерти отца, выходит замуж за его убийцу. Но ограничение пространства (так же, как и времени) действительно способствует более решительному самоопределению героя, большему накалу страстей. Возьмем, к примеру, комедию А.С. Грибоедова «Горе от ума», где главный герой приезжает в дом своей возлюбленной и сталкивается с неприемлемой для себя обстановкой. Ограничение пространства трагедии домом Фамусова приводит к неизбежному столкновению Чацкого с Молчалиным, Скалозубом, Репетиловым и прочими им подобными. Вследствие этого ограничения герои быстрее выясняют свои позиции, а следственно, рождается и конфликтная ситуация.

Попробуем рассмотреть выделенные особенности художественного пространства драматического произведения на материале трагедии «Борис Годунов» А.С. Пушкина. Что касается требования единства места, то оно здесь не соблюдено. Мы видим, что действие не только переносится из царских палат в монастырскую келью, но также и вовсе из России в Польшу. Это вызвало множество нареканий уже у современников поэта. Вот что писал рецензент Третьего Отделения, ставя это в вину автору и видя в этом

несомненную неудачу: « Действие перескакивает из Москвы в Польшу, из Польши в Москву, из кельи в корчму...»<sup>7</sup>.

Чтобы объяснить эту особенность трагедии, необходимо понять, в чем заключается действие и кто субъект изображения. Для этого можно обратиться к суждениям о драме самого Пушкина. Надо сказать, что они немногочисленны. Известно, что он собирался изложить их в специальном предисловии к «Борису Годунову», но по неизвестным причинам ограничился лишь самой пьесой. Тем не менее, их можно реконструировать по нескольким источникам. Во-первых, Пушкин считает, что «изо всех родов сочинений самые неправдоподобные сочинения драматические... ибо зритель должен забыть, по большей части, время, место, язык... Заговоры, изъяснения любовные, государственные совещания, празднества – все происходит в одной комнате!..»<sup>8</sup>. Он также добавляет: «Что если докажут нам, что самая сущность драматического искусства именно исключат правдоподобие?.. Где правдоподобие в здании, разделенном на две части, из коих одна наполнена зрителями, которые условились etc.»<sup>9</sup>. Таким образом, Пушкин считал, что пространственные, временные и прочие ограничения мешают стать драме жизненно достоверной.

Еще одним важным требованием, которое Пушкин предъявлял к драме, было требование народности, так как драма «родилась на площади» и должна быть подлинно народным искусством. Таким образом, субъектом изображения в «Борисе Годунове» является народ, народная история. Приняв это во внимание, можно понять, почему мы сталкиваемся именно с множественным хронотопом. Уместить народную жизнь в какие-либо рамки было бы просто невозможно. Мысли о том, что найти определенного субъекта в этой трагедии невозможно, высказывали многие русские критики. К примеру, Н.И. Надеждин писал, что предмет изображения составляет «историческое бытие» Бориса<sup>10</sup>, которое не заканчивается его смертью, а потому действие продолжается даже после нее. И.И. Киреевский занимал сходную позицию с той лишь разницей, что, по его мнению, изображаются

последствия цареубийства, то есть над всем действием властвует «тень умерщвленного царевича Дмитрия»<sup>11</sup>. Таким образом, «Борис Годунов» принадлежит к тому роду эпической драмы, о которой писал В.Е. Хализиев.

Временная протяженность действия составляет шесть лет, никаких пространственных ограничений на действие не накладывается. Чередование «русских» и «польских» сцен неизменно напоминает, что перед нами своеобразный монтаж, вследствие чего действие и вправду воспринимается как уже прошедшее. От этого оно, однако, совершенно не теряет своего жизнеподобия, во многом благодаря тому, что сюжет взят из русской истории, а также мастерству писателя. Отдельные эпизоды действительно представляют собой наиболее динамические моменты, вершины повествования, так как в каждой из сцен решается судьба либо персонажа, либо целой страны. Рассредоточенность действия в пространстве и во времени также способствует более естественному поведению героев: в драме нет излишне пафосных монологов, нет переполненных эмоциями сцен. Но в то же время следует отметить, что каждая в отдельности взятая сцена соблюдает требования единства места и времени, то есть является своеобразной драмой в миниатюре.

П.В. Анненков писал о трагедии Пушкина: «Много и много следует говорить об этих сценах, рисующих нам столкновение двух различных, хотя и одноплеменных народов... Начиная с русского величавого понимания властительных обязанностей, до блестящего хвастовства Самозванца, с начального ученического труда Федора Годунова, до латинских стихотворцев, сопровождающих станы литовских вельмож, с затворнической любви Ксении и до хитрого кокетства Марины...»<sup>12</sup>. Моделирование пространства произведения базируется на той же самой оппозиции: Русь (Восток) и Польша (Запад). Проследим это противопоставление на примере двух резиденций, дворцов, которые всегда играют важную роль в характеристике пространства.

Русский дворец – Кремль – чрезвычайно мрачное, неприветливое место. Здесь всегда тихо и безлюдно. Вообще царская семья ведет уединенную, практически отшельническую жизнь: в палаты допускаются только самые близкие приближенные царя. Дом Шуйского более похож на резиденцию западного типа. Здесь множество гостей, дается ужин. Однако, обстановка далеко не такая свободная и непринужденная, как может показаться. Здесь не только царит атмосфера подострастия, но и страха быть подслушанным и оклеветанным. Не случайно Пушкин «идет к дверям и осматривается»<sup>13</sup>, а потом добавляет, что «мы дома... осаждены неверными рабами; все языки, готовые продать, / Правительством подкупленные воры». Совсем другое дело замок Мнишека в Самборе. Это настоящий дворец западного типа. Сразу же мы встречаем его описание – «ряд освещенных комнат», кроме того, здесь звучит музыка, а кавалеры и дамы свободно ведут фривольные беседы. Нет и тени того страха и аскетизма, царящего при московском дворе. В доме Вишневецкого свободно собираются самые разные люди: тут и священник, и опальный Курбский, и поэт, и беглый казак. Еще одной особенностью пространства дворца в России является если не совмещение, то, по крайней мере, тесное взаимодействие в нем профанного и сакрального пространств. Так, Пимен рассказывает, что при Иоанне «дворец... / Монастыря вид новый принимал. Точно также и Феодор «царские чертоги преобразил в молитвенную келью». В Польше сакрального пространства как такового нет. Не случайно pater Черниковский ведет беседу с Лжедмитрием на приеме у Вишневецкого, и звучит она больше как светская беседа, тем более что святой отец даже советует Григорию «притворствоваться пред оглашенным светом». Представить такие слова исходящими из уст праведного Пимена просто невозможно.

Можно также проследить отношения с пространством каждого из главных героев произведения. Борис постоянно находится в замкнутом пространстве. Начинается с того, что он, «затворясь в монастыре с сестрою», отказывается с кем-либо общаться. Позже он никогда не появляется при

народе, не общается с ним. Все приказы отдаются им через бояр или других уполномоченных лиц. Вообще пространство Кремля так организовано, что есть специальное крыльцо, с которого для народа делаются важнейшие сообщения (именно с крыльца Щелкалов объявляет о решении в последний раз просить Бориса на царство, с того же крыльца народ узнает об убийстве детей Бориса), и есть внутренние покои, куда могут войти только особо приближенные. В Польше, как уже было указано, такого разграничения нет. Даже простой народ там может войти в замок и принять участие в общем разговоре. Возвращаясь к Борису нужно сказать, что он постоянно пытается отгородиться даже внутри самого Кремля. Один из стольников, к примеру, говорит, что государь «в своей опочивальне / Заперся...» Сам Борис тоже ощущает эту замкнутость. Так, в одном из монологов он признается, что «И рад бежать, да некуда... ужасно» Правда, в данном случае речь идет скорее о моральной замкнутости и одиночестве из-за мук совести. Дети Годунова тоже находятся постоянно в закрытом пространстве. Они не только все время внутри дворца, но и не осведомлены о происходящих событиях и живут только своими внутренними переживаниями. В конце трагедии дети Годунова вообще заключены под стражу, и о них прямо говорят: «бедные дети, что пташки в клетке». Интересно, что образ клетки уже возникал в произведении – когда Басманов грозился, что «его (Самозванца) в Москву мы привезем, как зверя / Заморского, в железной клетке». Таким образом, наследники престола и претендент на этот же престол поменялись местами.

Григорий тоже долгое время пребывает в замкнутом пространстве. Это угнетает его. Недаром он сетует на свою судьбу: «Успел бы я, как ты на старость лет / От суеты, от мира отложиться... И в тихую обитель затвориться». Однако Григорий способен перемещаться, в отличие от Бориса, который закреплен за своим царством, и ни к каким перемещениям даже не стремится. Григорий скитается с детства. Игумен про него говорит: «Смолоду постригся неведомо где, жил в Суздале, в Ефимьевском монастыре, ушел оттуда, шатался по разным обителям, наконец пришел к

моей чудовской братии». Но и здесь не задержался надолго, отправившись в новое путешествие. Таким образом, Григорий является героем пространственной и этической подвижности, то есть вместе с перемещениями меняется и моральный облик героя: перед нами то монах, то хитрый и ловкий беглец, то образованный и изысканный полководец, решивший покорить Москву. Даже внешность его с перемещениями изменяется, по крайней мере, в восприятии окружающих. Если в царском указе о Григории говорится, что «ростом он мал, грудь широкая, одна рука короче другой... на щеке бородавка, на лбу другая», то в замке Мнишека дама отзывается о нем следующим образом: «... он не красив, но вид его приятен, / И царская порода в нем видна». Таким образом, Григорий – типичный герой пути, от этого зависит его судьба. Пространство его пути строго линейно: оно допускает исключительно движение вперед, но запрещает боковое движение, которое равносильно отступлению от намеченного и, следовательно, смерти героя.

Пространство драмы также осмысливается в духе карнавальной символики. Для примера можно привести сон Григория: «Мне снилось, что лестница крутая / Меня вела на башню; с высоты / Мне виделась Москва, что муравейник; / Внизу народ на площади кипел / И на меня указывал со смехом, / И стыдно мне и страшно становилось – / И падая стремглав, я пробуждался...» Бахтин писал<sup>14</sup>, что самозванное возвышение, всенародное смеховое развенчание на площади и падение вниз – все это неразрывно связано с карнавальной символикой. Особенно ярко о карнавальности свидетельствует именно всенародность. Площадь в данном случае один из ее символов, который в трагедии упоминается не один раз. Годунов, например, сетует, что появление Григория везде посеяло тревогу, и «на площадях мятежный бродит шепот». Помимо площади, есть и другие типы пространства, которые часто используются для обозначения народа. К примеру, в первой сцене Воротынский говорит: «Москва пуста; вослед за патриархом / К монастырю пошел и весь народ». Шуйский, рассказывая об



убиении царевича Дмитрия, говорит, что «весь город был свидетель злодеянья; / Все граждане согласно показали». Интересно также проследить пространственную дистанцию между народом и властью. Сначала это дистанция огромного размера. К примеру, она подчеркивается тем, что собравшийся на площади народ не слышит, о чем говорят: «О чем там плачут?», «Послушай! что за шум?». К концу трагедии народ уже находится в непосредственной близости от происходящих событий. Так, когда в доме Бориса раздается крик, народ отчетливо его слышит: «Слышишь? визг! – это женский голос». Чуть дальше народ принимает решение принять активное участие в происходящем: «Взойдем!»

Интересное замечание по поводу пространства трагедии высказал Ю.Н. Тынянов. Он писал, что «драматическое пространство перестает играть у Пушкина декоративную роль, а вводится, как конструктивный момент, в самую речь»<sup>15</sup>, то есть пространственные аксессуары важны в трагедии не сами по себе, а включенные в речевую установку. Действительно, благодаря этому мы можем составить представление о характерах, об их восприятии окружающего мира. Например, в сцене «Девичье поле. Новодевичий монастырь» пространство дано в восприятии одного из представителей народа: «... и в поле даже тесно... Легко ли? Вся Москва / Сперлася здесь; смотри: ограда, кровли, Все ярусы соборной колокольни, Главы церквей и самые кресты Унизаны народом». Таким образом, мы не только видим перед глазами картину, но и понимаем, что сам народ осознает свою множественность и мощь.

Пространство трагедии также часто имеет характеристики, схожие с пространством волшебной сказки<sup>16</sup>. Ту же самую оппозицию «Россия – Польша» можно рассмотреть как «свое – чужое» пространство. В волшебной сказке «чужое» «тридевятое царство, тридесятое государство» располагается обыкновенно за темными лесами, высокими горами, далекими морями и т.д. В данном случае мы найдем многие характерные приметы. К примеру, хозяйка корчмы на расспросы Григория отвечает, что путь на Литву

пролегает «через болото», через Луевые горы. Причем последнее замечание (о Лувых горах) она даже повторяет дважды. Корчма в данном случае превращается в сказочную лесную избушку, которая находится на границе двух пространств; хозяйка корчмы играет роль бабы-яги – хранительницы входа в тридешатое царство. Сказочность здесь также усиливается различными народными пословицами и прибаутками, вложенными в уста Мисаила и Варлаама. Чужое царство, как это часто бывает в сказках, очень красиво. Оно украшено садами и фонтанами. Здесь живет сказочная принцесса – Марина, – которую хочет заполучить герой и, женившись на ней, сделать царицей. Здесь же герой должен раздобыть волшебное средство и, вернувшись, свергнуть старого короля. Для самого Бориса, как для типичного царя волшебной сказки, характерна изолированность, о которой уже говорилось. Корни ее кроются в древнейших мифологических верованиях. Путь, который проделывает Григорий, также напоминает путь героя волшебной сказки. Дело в том, что в сказках путь есть в композиции, но отсутствует в фактуре. Точно так же и здесь мы не видим конкретных приключений Григория по дороге в «чужое» царство. Мы знаем только, что он прошел первый этап пути – до «лесной избушки». Там ему указали дорогу, и он преодолел второй этап – от границы до иного царства.

По словам Ю.М. Лотмана, «граница является важнейшим топологическим признаком пространства. Она делит все пространство текста на два взаимно не пересекающихся подпространства. Основное ее свойство – непроницаемость. Внутренняя структура каждого из подпространств должна быть различной»<sup>17</sup>. Все эти особенности уже были рассмотрены. Но надо отметить, что тема границы имеет еще одно преломление в трагедии. Вспомним эпизод из сцены «Царские палаты». В ней наследник престола, Феодор, чертит карту московского царства. Восхищенный Борис радуется, что так легко можно обозреть «все царство вдруг: границы, грады, реки». Все эти границы в данном случае символизируют мощь и укрепленность державы. Но вот в той же самой сцене с докладом приходит Семен Годунов и

сообщает, что Самозванец может в скором времени легко перейти Литовскую границу. И тут же тон царя меняется, а граница становится символом угрозы всему его роду и, прежде всего, тому же слабому Феодору.

Возвращаясь к сопоставлению пространства трагедии с фольклорной традиций, нужно сказать, что в «Борисе Годунове» есть одно важное отличие. В фольклоре пространство бывает только эмпирическим, то есть существует только то пространство, которое в данный момент окружает героя. Поэтому двух театров действия в волшебной сказке быть не может. Это так называемый закон хронологической несовместимости. В трагедии же мы видим, как уже говорилось, два мира, существующих и развивающихся параллельно; «русские» и «польские» сцены часто чередуются. Таким образом, в «Борисе Годунове» взаимодействуют две основные традиции освоения пространства: фольклорная и собственно литературная (включая такие категории, как пространственную замкнутость и открытость, линейность и объемность, карнавальность, подразумевающую разрушение всех границ, и четкое разделение пространств на сакральное и профанное). При этом литературная традиция в целом противоречит канону освоения драматического пространства и привносит в него эпическую широту. В этом заключается одно из новаторств драмы Пушкина, которое впоследствии было освоено многими драматургами.

---

<sup>1</sup> Аристотель. Об искусстве поэзии. М., 1957. С. 54.

<sup>2</sup> См., например, высказывания теоретиков драмы, приведенные в книге: Аникст А.А. История учений о драме. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. М., 1967. С. 120 и др.

<sup>3</sup> Там же. С. 229.

<sup>4</sup> Ср. с позицией П. Корнеля. Там же. С. 242.

<sup>5</sup> Хализев В.Е. Драма как род литературы. М., 1986.

<sup>6</sup> Введение в литературоведение. М., 1988. С. 246.

<sup>7</sup> Винокур Г.О. Комментарии к «Борису Годунову» А.С. Пушкина. М., 1935. С. 217.

<sup>8</sup> Пушкин А.С. Полное собрание сочинений. М., 1949. Т. 7. С. 37–38.

<sup>9</sup> Там же. С. 262.

<sup>10</sup> Надеждин Н.И. Литературная критика. Эстетика. М., 1972. С. 261.

<sup>11</sup> Цит по кн.: Аникст А.А. Теория учений о драме. Драма в России от Пушкина до Чехова. М., 1972. С. 56.

<sup>12</sup> Анненков П.В. Материалы для биографии А.С. Пушкина // Сочинения А.С. Пушкина. Т. 1. СПб., 1855.

---

<sup>13</sup> Цитаты из «Бориса Годунова» приводятся по изданию: Пушкин А.С. Борис Годунов // Пушкин А.С. Драматические произведения; Проза. М., 1981.

<sup>14</sup> Бахтин М.М. Проблемы творчества Достоевского. Киев.,1994. С. 291.

<sup>15</sup> Тынянов Ю.Н. Архаисты и новаторы. Мичиган, 1985. С. 266.

<sup>16</sup> Подробнее о его особенностях см.: Пропп В.Я. Собрание трудов: Морфология сказки. Исторические корни волшебной сказки. М., 1998.

<sup>17</sup> Лотман Ю.М. Структура художественного текста. М.,1970. С. 278.