

СТАТЬИ И СООБЩЕНИЯ

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ

В.И. Тюпа

«БОРИС ГОДУНОВ» И ЖАНРОВАЯ ПРИРОДА ТРАГЕДИИ

Ко времени написания Пушкиным «Бориса Годунова» в русской литературе уже сложилась весьма прочная и стабильная жанровая традиция классицистической трагедии. Но произведение Пушкина, явившееся «попыткой реформировать русский театр»¹, воспринимается в стороне от этой традиции. Ориентация на Шекспира весьма существенна, но мало что проясняет, поскольку еще Сумароков в своем «Димитрии Самозванце» обещал «показать России Шекспира»². Заглавие первоначального варианта текста («Комедия о настоящей беде Московскому государству, о царе Борисе и о Гришке Отрепьеве») явственно говорит о значимости для автора опыта драматургической архаики. С другой стороны, небезосновательны ссылки на влияние исторического романа – одного из ключевых жанров в литературе 1820-х гг. (ср. подсказанную Ф. Булгариным рекомендацию Николая I переделать пьесу «в роман наподобие Вальтер Скотта»).

Так или иначе, актуальным представляется вопрос о соотношении «Бориса Годунова» с трансисторическим жанровым инвариантом трагедии, конструктивные моменты которого неоднократно формулировались нормативными поэтиками (от Аристотеля и позднее Горация до классицизма). В творчестве Шекспира унаследованный от античности трагедийный канон был основательно расшатан, что положило начало неклассическому ответвлению основной жанровой традиции, отвергнутому классици-

стами. Инвариантный подход к проблеме жанровых стратегий текстопо-
рождения требует учета обеих ветвей. Впрочем, отступления от канона в
«неклассических» трагедиях носят преимущественно внешний, а не глу-
бинный, не архитектурный характер.

В частности, жанровая стилистика трагедии, как и любого другого
речевого жанра, находится в прямой зависимости от присущей этому роду
высказываний жанровой концепции адресата. Пушкин проницательно оха-
рактировал разницу рецептивных установок трагедии «придворной» (ра-
синовской) и «народной» (шекспировской): «Творец трагедии народной
был образованнее своих зрителей, он это знал, давал им свои свободные
произведения с уверенностью своей возвышенности и признанием публи-
ки, беспрекословно чувствуемым. При дворе, наоборот, поэт чувствовал
себя ниже своей публики. Зрители были образованнее его, по крайней ме-
ре, так думали и он и они. <...> Он старался угадывать требования утон-
ченного вкуса людей, чуждых ему по состоянию»³. При этом коммуника-
тивная ситуация расиновской трагедии вполне канонична: хотя собрание
афинских граждан принципиально отличалось от собрания придворных, но
автор античной трагедии ориентировался в первую очередь на членов жю-
ри литературного состязания, то есть адресовал свой текст «снизу вверх»,
как и трагики классицизма. Адресованность же художественного высказы-
вания «сверху вниз», естественно, способствовала отходу от канона, при-
водила к жанровым вольностям «свободных произведений».

Однако, при всей глубине этих различий, у обоих вариантов траге-
дии – классического и неклассического – имеется общий знаменатель:
«возвышенность» (не столь важно, героев и публики или героев и автора),
порождаемая жанровым импульсом выделения личности из хоровой ус-
редненности повседневного существования. Этому импульсу отвечала
декламационная интонация и высокопарная стилистика речевого строя.
Стремился ли автор возвысить зрителей до уровня предлагаемой им ин-

теллектуальной проблематики и эмоциональной напряженности, или он стремился возвысить свой текст до уровня «утонченного вкуса» зрителей, он вынужден был обращаться к лексике и синтаксису высокого стилевого регистра, пользуясь, как учил Аристотель, не только обычными словесными выражениями, но и такими, которые «не существуют в общем употреблении»⁴ и создают эффект величавости.

Подобная стилевая интенция присуща внутренне монологическому, в особенности, поэтическому слову. Диалог в трагедии остается внешне-композиционной формой; стилистика же этого жанра, сосредоточенного на проблеме отъединенности «одного» от «всех», принципиально *монологична*. Столь важные в жанровом отношении речевые агоны героев – даже у Шекспира, как и у Расина или Софокла, – по сути своей оказываются не столько действительными диалогами, сколько противоборством монологов. В «Борисе Годунове» монологические реплики предельно сокращены и диалогизированы, как, например, в сцене объяснения Самозванца и Марины («Ночь. Сад. Фонтан»), где граница реплик иногда проходит внутри стихотворной строки. Однако и здесь композиционную основу сцены, как и пьесы в целом, составляет соперничество монологически замкнутых высказываний, порой перебиваемых другим персонажем, но – в отличие от романного диалога – не испытывающих на себе его ментально-речевого воздействия.

Что касается прозаического слова, чреватого стилевым разноречием, то оно принципиально чуждо трагедии. Преимущественный переход драматургии к прозе, совершающийся в романную эпоху, оставляет трагедию вне исторически актуальной жанровой системы, сохраняя в ориентированных на эту традицию произведениях только отголоски трагедийной жанровой памяти («Гроза» А.Н. Островского). Попытки же возрождения древнего жанра, соответственно, требуют обращения к стихотворной организа-

ции текста (трагедии Ин. Анненского, «Владимир Маяковский» Маяковского, «Прометей» Вяч. Иванова).

В «Борисе Годунове»⁵ Пушкин использовал эпизодические обращения к прозаической речи как своего рода композиционный курсив. В прозаической шестой сцене («Палаты Патриарха») излагается известие о победе Отрепьева из монастыря и отдается приказание о его поимке, а в прозаической восьмой («Корчма на литовской границе») демонстрируется неудачная попытка этой поимки, завершающаяся выпрыгиванием Григория в окно (символическое «исступление» за нормативные рамки миропорядка, изначально присущее жанру трагедии). В двух последующих сценах короткими прозаическими вкраплениями отмечены начало разговора о мнимом воскресении Димитрия (9) и создающий контраст этому известию плач Ксении о смерти ее жениха-королевича (10). В прозаических эпизодах 16 и 17 представлены массовые сцены поражения армии Годунова («Равнина близ Новгорода-Северского») и принародного обличения Годунова юродивым («Площадь перед собором в Москве»). Наконец, заключительная 23 сцена, в концовке которой народ столь значимо «безмолвствует», также является прозаической. Знаменательно, что те массовые сцены, где народ выступает в согласии с властью (2, 3 и 22), написаны стихами; прозой выполнены сцены 16, 17 и финальная, где позиции народа и власти оказываются рассогласованными (в частности: «Вот ужо им будет, безбожникам»).

Внедрение прозы в пятистопный ямб трагедии, разумеется, создает эффект романного разноречия⁶. В сцене битвы (16) этот эффект намеренно утрирован смешением русского, французского и немецкого языков.

Диаметрально противоположными прозе отклонениями от белого стиха основного текста являются рифмованные строки. Как бы уравновешивая своим присутствием прозаические вкрапления, они тоже выступают в роли контрастирующих курсивов: рифмы появляются в концовке моно-

лога Годунова, узнающего о явлении якобы воскресшего Димитрия и восклицающего «тяжела ты, шапка Мономаха» (сцена 10), и в гордом ответе Самозванца Марине, где он говорит о своей духовной усыновленности Грозным и обреченности Годунова (сцена 13). А между этими репликами своеобразной «интермедией» звучит зарифмованное гедонистически-элегическое рассуждение Мнишека о радостях недержавной жизни (сцена 12). Рифмы появляются и в дипломатической беседе Самозванца с иезуитом, как кажется, свидетельствуя о формальности взаимно неискреннего общения.

В «Борисе Годунове» вообще взаимодействует, как в романе, множество разножанровых внутритекстовых дискурсов: от народной песни и летописи до царского указа и латинского гимна. «Различные жанры в тексте символически представлены различными персонажами, погруженными, по свободному ли выбору или в силу обстоятельств, в различные социальные жанры»⁷.

И все же, как мы попытаемся показать ниже, Пушкиным был создан по-шекспировски неклассический вариант подлинной в жанровом отношении трагедии, где, как у Эсхила, «справедливая месть оборачивается неискупимым преступлением»⁸. В качестве своеобразного ключа к трагедийной традиции можно указать на обращение Самозванца к «тени Грозного», которая его «усыновила», а Годунова – «в жертву обрекла». Этот шекспировский мотив явления тени отца или мифического предка неоднократно использовался для организации сюжета еще в античных трагедиях (исходный прецедент – тень царя Дария в «Персах» Эсхила). Имеются в тексте и иные аллюзии античной традиции (например, Марина Мнишек видится «мраморной нимфой»), но они лишь сигнализируют о его жанровой природе, не определяя ее по существу.

Истинно трагедийную тематическую основу пушкинского творения составил предметно-смысловой комплекс архетипических мотивов *жертвы и преступления*.

Жертвенная фигура – неперенный атрибут трагедийного жанра, который, как известно, через посредство сатирического действия и хоровой дифирамбической лирики восходит своими корнями к древнейшей песнепляске, сопровождавшей ритуал жертвоприношения. В античной трагедии это обычно фигура центрального героя (но не всегда: в «Персах» оплакиваемой жертвой оказываются воины армии Ксеркса). Архитектоника жертвоприношения не предполагала, однако, неизбежности гибельного финала. Некоторые античные трагедии имели благополучный для героя исход, но жанрообразующий мотив жертвы и в этом случае сохранял свое конструктивное значение. Так, «Ифигения в Тавриде» Еврипида представляет историю спасению Ореста и Пилада, которые были предназначены для принесения в жертву сестрой Ореста – жрицей Артемиды. Требование жертвенного убийства сына Андромахи составляет завязку одноименной трагедии Расина. Очевидна жертвенная функция Джульетты, Офелии, Дездемоны в знаменитых трагедиях Шекспира. Аналогична функция Маргариты и особенно ее новорожденной дочери в «Фаусте» Гёте или Катерины в трагедоподобной пьесе А.Н. Островского «Гроза».

Вскоре после публикации пушкинской пьесы И.В. Киреевский пронищательно отметил в «Борисе Годунове» свойственную данному жанру центростремительность (вопреки кажущемуся отсутствию единства действия в калейдоскопически сменяющихся сценах): «...Все лица и все сцены трагедии развиты только в одном отношении: в отношении к последствиям царубийства. Тень умерщвленного Димитрия царствует в трагедии от начала и до конца»⁹.

Фигура жертвенного младенца действительно положена в основание сюжета пьесы (о пролитии «крови царевича-младенца» как залого воцаре-

ния Годунова Шуйский заявляет уже во второй своей реплике начальной сцены, функционально соответствующей традиционному прологу). Завершается пьеса своего рода жертвенным заклинанием очередного младенца – «Борисова щенка» – в ознаменование восшествия на престол нового царя. В промежутке совершается пародийный жест жертвоприношения ради восцарения Бориса: баба из народной толпы «бросает об землю» своего ребенка. Усиление мотива путем его внутритекстового пародирования для современной литературы не редкость.

Архетип жертвы обнаруживается в основании константного для данного жанра комплекса мотивов индивидуального страдания, «страстотерпения» (в классической трагедии сопереживаемого хором). Однако тематическую основу возникающего в древней Греции жанра составило не принесение кого-либо в жертву богам (деяние законное и праведное, с позиций архаического сознания), но – *преступление*, чем в трагедии порой оказывалось и само жертвоприношение.

Цель нарушений миропорядка разворачивается в античных трагических сюжетах Фиванского и Аргосского циклов. Ксеркс в «Персах» терпит поражение за то, что совершил космическое преступление, соединив понтонным мостом два материка, разделенных богами. Невольное преступление обезумевшего Геракла составляет определяющую перипетию одноименной трагедии Еврипида. Неудавшееся преступное деяние переживается как нестерпимый позор и приводит Аякса к самоубийству в одноименной трагедии Софокла. Преступление формирует исходную сюжетную ситуацию «Гамлета», оно же является центральным событием «Макбета». Преступлением является сам договор Фауста с Мефистофелем, приводящий его к последующим греховным поступкам в первой (более традиционной в жанровом отношении) части трагедии Гёте. Преступлением венчается сюжетное развитие еврипидовской «Медеи», расиновской «Андромахи», шекспировского «Отелло» и т.д. В этом же ключе переживает собст-

венное нарушение патриархальных норм домостроя и героиня Островского. Однако «Гроза» остается за рамками трагедийного жанра, в частности, и по той причине, что преступность Катерины здесь оказывается весьма проблематичной как для некоторых героев, так и для автора со зрителями.

Пре-ступление (переступание запретной границы) являет собой событие особого рода, определяющее жанровую специфику трагедии. Героический эпос древности, как и питавший его живой (а не изложенный в определенной интерпретации) миф, не знают нарушений – только безоценочные деяния. Преступление совершается вследствие ошибочного, неверного, предосудительного выбора (обозначавшегося в античной поэтике термином «гамартия»), тогда как персонажи наиболее архаического пласта культуры «не выбирают, а по своей природе суть то, что они хотят и свершают»¹⁰. Зерном трагедийного сюжета служит осуществляемый героем преступный выбор, хотя порой при этом вина преступника оказывается невольной, какова у Софокла вина Эдипа (особенно в позднейшей трагедии «Эдип в Колоне»).

Исходную сюжетную ситуацию «Бориса Годунова» также формирует преступление. «О жребии несчастного младенца» по ходу пьесы никто не смеет напомнить Годунову. Впервые это совершает «еретик» Гришка Отрепьев, что и дает толчок собственно трагедийному действию. В свою очередь, преступлением Самозванца является его пре-ступание державной границы во главе польских полков, поскольку вслед за этим, по его же словам, «кровь русская, о Курбский, потечет» (опять-таки жертвенная). Преступлением же (убийство Марии и Федора Годуновых) увенчивается трагедия. Наконец, сам Иоанн Грозный, чья «тень» неустранимо присутствует в пьесе, по словам Пимена, именовал себя «преступником окаянным». Это побуждает вести речь о «художественном воплощении в лейтмотиве преступления»¹¹ жанрообразующей проблематики произведения.

При всей существенности размежевания с героическим эпосом трагедия сохраняет с ним архитектурную связь по масштабности общей ситуации. Трагедийное преступление – это деяние не криминального масштаба; в рамках данного жанра сюжетобразующее действие приобретает статус общезначимого нарушения порядка общенародной жизни: «Век расшатался» («Гамлет»). Это обстоятельство было осмыслено Пушкиным в его знаменитой формуле: «Что развивается в трагедии? <...> Человек и народ. Судьба человеческая, судьба народная»¹². Такого рода связь Пушкин усматривал даже у Расина, «несмотря на узкую форму» его придворно-аристократической трагедии. Впрочем, если жизнь расиновской царицы Федры и не соотносится с жизнью народа непосредственно, то она неотделима от высшей общности миропорядка космического, поскольку ее мать – дочь Солнца, а отец – потомок Зевса. Поистине всякий трагедийный герой в конечном счете оказывается блудным сыном божественного миропорядка – непостижимого для человека в своей внутренней противоречивости.

В основе трагедийного жанра обнаруживается базовый конфликт несовместимости различных ценностных аспектов единой картины мира – конфликт, приводящий к рассогласованию личностных жизненных позиций, разнящихся своими бытийными предпочтениями. Тогда как героический эпос, исторически предшествующий трагедии, видит жизнь в едином сверхличном измерении, куда личность человеческая вписывается без остатка. Трагедия же именно этот личностный «остаток» и выявляет как онтологическую проблему. Здесь герой не сводится к своим сюжетным функциям, но «существует еще и для себя», вследствие чего трагедией «воссоздаются отношения людей изнутри, на основе их самоопределения и свободы»¹³.

Проблематика «Бориса Годунова» формируется на основании типичного для трагедии конфликта. Историческая ситуация общенародной жизни, складывающаяся вследствие инициированного Годуновым престу-

пления, характеризуется несовместимостью политического и этического ее измерений.

С точки зрения императива политического, царь Борис наделен «высоким духом держаным», представлен разумным и дальновидным властителем, чье правление обещает глубокие позитивные преобразования общественной жизни («Дай Бог ему с Отрепьевым проклятым / Управиться, и много, много он / Еще добра в России сотворит»). Лжедмитрий, напротив, несет народу смуту, кровопролитие, иноязычное господство и упадок. Однако, с позиции этического императива, Годунов не имеет морального права на власть, тогда как Отрепьев обладает моральным правом возмездия: «Но пусть мой грех падет не на меня – / А на тебя, Борис-цареубийца!» Он представлен занимающим нравственную позицию добра («Довольно: щадите русскую кровь»), но творящим фактическое зло, как это вообще свойственно героям «эдиповского» типа. Если Годунов с Басмановым безжалостно и прагматично рассуждают об усмирении народа, как строптивого «борзого коня», то Самозванец – в непосредственно следующей за этим сцене – искренне скорбит о собственном коне, приобретающем символическое значение: «Мой бедный конь!.. что делать? снять узду / Да отстегнуть подпругу. Пусть на воле / Издохнет он».

Трагедийная неоднозначность ситуации, которая может быть альтернативно осмысленной с различных позиций, проявляется в роковой неизбежности личного выбора, каковым терзается, например, Басманов: «Предупредить разлив потока бурный / И самому... Но изменить присяге! / ... / Но мне ли, мне ль, любимцу государя... / Но смерть... но власть... но бедствия народны...».

Герой трагедии по природе своей оказывается на распутье: ни одна из перспектив, открывающихся ему, не может быть признана вполне приемлемой, однако осуществление выбора неизбежно. Нередкое в античной трагедии разрешение конфликта посредством божественного вмешательства

ства (*deus ex machina*) только подчеркивает его непреодолимость для человека.

Проблемно-тематический комплекс преступления как феномена социальной жизни зиждется на двух базовых моментах: во-первых, на непреложности миропорядка («трагедия требует мощи и примата мира всеобщего и объективного»¹⁴), отступление от которого и мыслится преступлением; во-вторых, на индивидуальной ответственности субъекта. В основе трагедии – открытие онтологической значимости отдельного человеческого существования.

Личный выбор сверхличной роли в миропорядке – путь к самозванству. В основе самозванства рассогласование внешней и внутренней сторон человеческого существования. Как учит Самозванца католический *Pater*: «Притворствоваться пред оглашенным светом / Нам иногда духовный долг велит». Трагическая личность еще вполне принадлежит императивному миропорядку долженствования, но более не сводится ни к какой ролевой функции, обладая своего рода избытком субъективности.

«Найду ли смерть, как воин в битве честной / Иль как злодей на плахе площадной», – говорящий так Отрепьев не является в глубине своего «я» ни воином, ни злодеем. В иных ситуациях он предстает и «рыжим скорморохом», «забавником» (в сцене «Корчма на литовской границе»), и пылким романтическим любовником («Ночь. Сад. Фонтан»), а в стане противника о нем говорят: «и вор, а молодец». Такой личности самозванство открывается как путь псевдогероического самоопределения, а на деле – субъективно-личностного присвоения не доставшейся от рождения роли: «Зачем и мне не тешиться в боях, / Не пировать за царскою трапезой?» – говорит Григорий накануне своей авантюры.

В художественном мире пушкинской трагедии самозванство служит принципом жизненного поведения не одного Отрепьева, а почти всех ведущих персонажей. Исключение составляет летописец Пимен, который и

биографией своей, и нынешним занятием принадлежит к миру героического эпоса, причастным которому является также эпизодический персонаж Курбский, закономерно гибнущий в бою (эпическому герою не место в трагедии). При переходе русской границы на фоне героической цельности Курбского отчетливее вырисовывается трагическая раздвоенность Самозванца: «Как счастлив он! как чистая душа / В нем радостью и славой разыгралась! / О витязь мой! завидую тебе».

Самозванным царем, овладевающим «шапкой Мономаха» путем преступления и хитроумной интриги, предстает Борис, произносящий перед смертью: «Я подданным рожден и умереть / Мне подданным во мраке б надлежало». Открыты самозванству и бояре («А слушай, князь, ведь мы б имели право / Наследовать Феодору...»), и столь враждебный им Басманов («Соперников во брани я не знаю; / У царского престола стану первый... / И может быть...»). Самозванна и позиция Марины, избирающей не личность возлюбленного, а его сан. «Не говори, что сан, а не меня / Избрала ты», – но это именно так, и притом царский сан избирается ею для себя, а не для «бродяги безымянного», используемого ею. Самозванна позиция всех, следующих за Лжедмитрием из корыстных побуждений. Наконец, даже сам погубленный Дмитрий в рассказе прозревшего старца говорит о себе, как некий самозванец: «я теперь великий чудотворец!» (Присвоивший его имя Григорий тоже «готовил миру чудо» и смог «ослепить чудесно два народа»).

Сюжетная динамика трагедии – в отличие от эпопеи – создается развитием не ситуации, разворачиваемой перед читателем с единой и потому как бы объективной авторской позиции, а развитием конфликта, актуализирующегося в противостоянии различных субъективно небезосновательных позиций. Эсхилловский Агамемнон имеет основания согласиться на жертвоприношение своей дочери, Клитемистра вправе отомстить Агамемнону за убийство ее дочери, Электра и Орест – покарать Клитеместру за

убийство их отца и т.д. Трагедийный конфликт, будучи ценностным рассогласованием основ жизни, в плоскости текста проявляется как конфликт самоопределений, приобретающих гипертрофированный характер. Вне композиционной формы диспута, чем собственно и движется сюжет трагедии, он не может должным образом развиваться.

В атмосфере всеобщего рассогласования жизненных позиций, воссозданной Пушкиным, оба главных самозванца предрекают бесславное разоблачение антагониста. В отличие от героев античных трагедий они ведут «состязание в речах» заочно. Так, томимый виной своего преступления Борис перекладывает ответственность за неурядицы на народ: «Живая власть для черни ненавистна. / Они любить умеют только мертвых». Лжедмитрий заочно ему возражает: «Я знаю дух народа моего < ... > Ему священ пример царя его». Своего рода состязательность их речевого поведения подчеркнута композиционно. Годунов и Отрепьев поочередно выступают в сценах: 4 и 5, 7 и 8, 10 и 11. При этом на рифмованную концовку царского монолога, завершающего сцену 10, Отрепьев с первых же слов сцены 11 также отвечает рифмованной речью. После срединной в композиции пьесы сцены бала, где Самозванец присутствует, но безмолвствует, инициатива переходит к нему: он выступает в сценах 13 и 14, царь – в 15, Лжедмитрий – в 16, царь – в 17, первый – в 18 и 19, второй – в 20, где и оканчивает свой жизненный путь пострижением в монахи. (Последнее может означать отчасти неявную моральную победу при явном политическом поражении). Имеются в пьесе и прямые словесные «агоны» (Марины с открывшемся ей Самозванцем, Шуйского с Патриархом, Гаврилы Пушкина с Басмановым), присущие данному жанру изначально, хотя у Пушкина и весьма лаконичные.

Эпопейный масштаб трагедийной ситуации объясняет столь частую для этого жанра облеченность основных его героев державной функцией и проистекающим из нее долгом по отношению к жизни общей, что придает

разыгрываемой здесь «судьбе человеческой», по слову Гегеля, «субстанциальное» значение. Этим же масштабом мотивирована и принципиальная поначалу роль хора – наглядно представляемого на сцене носителя «судьбы народной». В ходе эволюции жанра хор не сохранился в качестве канонического атрибута трагедии, однако в редуцированной форме многолюдного коллективного персонажа, – весьма активного в своих ценностных ориентациях, – он составляет одну из устойчивых жанровых традиций.

Данная традиция также обнаруживается в «Борисе Годунове», хотя в ряде сцен народ и предстает разобщенной на «первого», «второго», «третьего» толпой. Но, в конечном итоге, народ наделяется присущими хору древнегреческих трагедий функциями вопрошания (в шести массовых сценах 20 вопросительных реплик со стороны народа) и морального суда. В одной из сцен возникает и фигура своеобразного «корифея» такого хора, обладающего особым правом общения с главным героем, – юродивого Николки. Моральный суд хора в полном соответствии с трагедийной двойственностью общей ситуации неоднозначен. Вначале: «Да здравствует Димитрий! / Да гибнет род Бориса Годунова!» Но после циничного уничтожения боярами этого рода в ответ на здравицу новому царю – «Народ безмолвствует». Эта знаменитая финальная ремарка, по сути дела, возвращает хору ключевое значение в структуре целого. Можно говорить о латентном присутствии хора в пушкинской трагедии, где торжествующая сторона сильна «Не войском, нет, не польскою помощью, / А мнением; да! мнением народным».

Шекспировский отказ Пушкина от классицистических «трех единств» отнюдь не приводит к композиционной рыхлости пьесы, что разрушало бы жанровую поэтику трагедии. Выше уже отмечались некоторые упорядоченности текста «Бориса Годунова». К числу наиболее существенных следует отнести появление и исчезновение главных персонажей. Григорий вводится в действие в пятой сцене своим *пробуждением* (в замкну-

том пространстве монастырской кельи), а покидает его в сцене пятой от конца, *засыная* в лесу (разомкнутое пространство) после неудачного сражения. Царь Борис, в свою очередь, появляется в четвертой сцене, а уст-раняется в четвертой от конца, принимая предсмертный обряд постриже-ния в монахи (т.е. ухода в монастырь, откуда бежал его удачливый про-тивник).

И все же «Борис Годунов» принадлежит не столько к симметричным трагедийным конструкциям эсхиловского типа (В.Н. Ярхо именует их «фронтонными»), сколько к ассиметричным, но не менее строгим в компо-зиционном отношении, софокловским. У этих последних сюжетно-смысловой центр не совпадает с центром композиционным, а смещается ближе к концу текста. Центральная из двадцати трех 12 сцена (бал в замке Мнишека) внетрагедийна по своей эмоционально-волевой тональности. Она являет собой спад напряжения, прерывание динамического развития действия, что в следующей сцене (у фонтана) обернется неожиданным от-казом Самозванца от своих притязаний на трон ради идиллической любви («Ты заменишь мне царскую корону»). Центральным же событием траге-дийного сюжета является вооруженное вторжение на московскую землю. Оно оказывается в точке золотого сечения всей текстовой композиции, приходящейся на переломный рубеж между 14 («Граница литовская») и 15 («Царская дума») сценами. Четырнадцатая при этом завершается ремар-кой: «(Скачут. Полки переходят через границу)». А пятнадцатая открыва-ется реакцией Годунова на невероятное событие: «Возможно ли? Расстри-га, беглый инок // На нас ведет злодейские дружины».

Аудитория античной трагедии (внутритекстовым образом которой служил хор) – в отличие от читателей исторического романа – оказывалась ритуально сопричастной представляемому ей событию не как легендарно-му, но как актуальному, действительно в момент зрелища, отделенному только условной пространственной границей сцены. Древнегреческие те-

атральные представления, как правило, были политически злободневны, их реплики вплетались в повседневные дискуссии граждан полиса. Зритель был призван стать внутренним соисполнителем миметических речевых действий актеров, «чтобы всякий ... содрогался и чувствовал сострадание по мере того, как разворачиваются события»¹⁵. Если «содрогание» предполагает внутреннее самоотождествление с героем, то «сострадание», напротив, – благожелательную отстраненность. Эта трагедийная диалектика «причастной вненаходимости» (Бахтин) вела к расширению событийного настоящего до законосообразного вечного, до основ человеческой жизни. Она способствовала метонимическому переносу особенностей разыгранного актерами события на миропорядок в целом, что превращало постановку «последних вопросов» бытия в конститутивный атрибут жанра и обеспечивало его «высокость».

Поскольку ответы на неразрешимые по сути своей вопросы (о божественной справедливости и неочевидности совершенства установленного богами миропорядка) не могли быть вполне однозначными, виртуального адресата, предполагаемого трагедийным текстом, следует определить как субъекта *самоопределения*. В противоположность героическому катарсису, возбуждаемому восприятием эпических песнопений, при котором слушатель внутренне подражал персонажам в порыве к подвигу, катарсис самоопределения способствовал автономизации личности, выделению ее из массы сограждан, руководствующейся «доксой» общепринятых мнений. Этого же рода рецептивный эффект заключал в себе и «Борис Годунов».

Несмотря на преступления и отступничества, которыми живут персонажи произведения, Пушкин, как и следовало каноническому автору трагедийного текста, «не склонен брать на себя миссию гневного обличителя»¹⁶. Сложное художественное высказывание в традициях древнего жанра, подобно античным трагедиям, было остро актуально для своего времени – времени очередной русской «смуты», вызванной идеологиче-

ской и политической активностью декабристов. При этом, следуя концепции адресата, присущей трагедийному жанру, оно было ориентировано не на согласно внимающих исправителю пороков, каким предстает аудитории автор сатирической комедии, а на субъектов внутренне свободного самоопределения.

¹ Клейтон Дж. Д. Тень Димитрия: опыт прочтения пушкинского «Бориса Годунова». СПб., 2007. С. 7.

² Письма русских писателей XVIII века. Л., 1980. С. 133.

³ Пушкин А.С. О народной драме и драме «Марфа Посадница» // Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: В 10 т. Т. 7. М., 1958. С. 214.

⁴ Аристотель. Об искусстве поэзии. М., 1957. С. 116.

⁵ Текст «Бориса Годунова» везде приводится по изданию: Пушкин А.С. Борис Годунов // Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: В 10 т. Т. 5. М., 1957. С. 217–322.

⁶ См.: Бахтин М.М. Слово в романе // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.

⁷ Клейтон Дж. Д. Указ. соч. С. 129.

⁸ Ярхо В.Н. Античная драма: Технология мастерства. М., 1990. С. 11.

⁹ Киреевский И.В. Эстетика и критика. М., 1998. С. 111.

¹⁰ Гегель Г.В.Ф. Эстетика. Т. 3. М., 1971. С. 593.

¹¹ Хализев В.Е. «Борис Годунов»: власть и народ // Хализев В.Е. Ценностные ориентации русской классики. М., 2005. С. 54.

¹² Пушкин А.С. Указ. Соч. С. 625.

¹³ Берковский Н.Я. Литература и театр. М., 1969. С. 18, 37.

¹⁴ Там же. С.13.

¹⁵ Аристотель. Указ. соч. С. 82.

¹⁶ Хализев В.Е. Указ. соч. С. 55.