

Шекспиризм в «Борисе Годунове» А. С. Пушкина и шекспиризация темы Смутного времени

Вољкај, Barbara

Master's thesis / Diplomski rad

2019

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:131:106864>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2025-01-06**



Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
University of Zagreb
Faculty of Humanities
and Social Sciences

Repository / Repozitorij:

[ODRAZ - open repository of the University of Zagreb
Faculty of Humanities and Social Sciences](#)



Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
Odsjek za istočnoslavenske jezike i književnosti
Katedra za rusku književnost

Diplomski rad

***ШЕКСПИРИЗМ В «БОРИСЕ ГОДУНОВЕ» А. С. ПУШКИНА И
ШЕКСПИРИЗАЦИЯ ТЕМЫ СМУТНОГО ВРЕМЕНИ***

Studentica: Barbara Bočkaj

Mentor: dr. sc. Jasmina Vojvodić, red. prof.

ak. god.: 2018./2019.

U Zagrebu, Rujan 2019.

University of Zagreb
Faculty of Humanities and Social Sciences
Department of East Slavic Languages and Literatures
Department of Russian Literature

Master's Thesis

***SHAKESPEARISM IN A. S. PUSHKIN'S 'BORIS GODUNOV' AND THE
SHAKESPEARISATION OF THE TIME OF TROUBLES***

Student: Barbara Bočkaj

Mentor: professor, Jasmina Vojvodić, PhD

Academic Year: 2018/19

In Zagreb, September 2019.

Содержание

1. Введение.....	5
2. Культурно-исторические обстоятельства	7
2.1 Декабристы	7
2.2 Драма классицизма.....	8
3. Шекспиризм Пушкина	10
4. <i>Борис Годунов</i>	12
4.1 Шекспиризм – формальные признаки антиклассицизма.....	12
4.1.1. Бояре	16
4.1.2 Годунов и Отрепьев.....	19
4.1.3 Народ	23
4.2 Шекспиризация – <i>Борис Годунов</i> и <i>Юлий Цезарь</i>	25
4.2.1 Тематические сходства	27
4.2.2 Переосмысление концепции «Москва – третий Рим»	38
5. Заключение	41
Литература	43
Sažetak	48
Životopis.....	49

1. Введение

Борис Годунов является первой русской народной драмой, написанной А. С. Пушкиным в 1825-ом году. Драма опубликована шесть лет спустя, и возникла в результате поиска новой формы, что заставило Пушкина анализировать французскую придворную и шекспировскую народную драмы (Макаренко 2011а: 98). Она появилась в одном из самых бурных периодов русской истории, во время декабристского восстания, и относится к еще одному переломному периоду – самому началу Смутного времени. Драма охватывает события на протяжении семи лет, от прихода к власти Бориса Годунова, первого избранного русского царя, до его смерти и убийства его детей. В течение этого периода в драме представляются события, не только касающиеся Бориса Годунова и Григория Отрепьева (Самозванца), но и бояр и народа. Действие происходит то в царских палатах Московского Кремля, то в Кракове, то на территории России, и возвращается обратно в Москву. Именно это нарушение так называемых «трех единств» отличало *Бориса Годунова* от большинства пьес того времени, писанных под влиянием классицизма. Эта драма является первой в ряду драм, которые привели к реформированию театра.

Одной из важнейших задач литературы своего времени Пушкин считал создание нового, народного театра, который не следовал бы классицистическим правилам и авторитетам, а который мог бы вернуться на площадь, где театр и начал свое существование. В период его творчества, когда Пушкин переходит от формальности классицизма к иному подходу к искусству, на него сильное влияние оказало творчество Шекспира. Как утверждает Захаров в своем тексте, посвященном ассимиляции Шекспира в России, пьесы Шекспира в Россию в начале приходили опосредованно, через французские и немецкие переводы (2010: 144). Само восприятие Шекспира в России затруднял классицизм, поскольку русские теоретики того времени считали произведения Шекспира варварскими по сравнению с классицистическими пьесами (там же: 145). Но, благодаря петровским реформам, появились многие литературные новинки, между прочими и Шекспир (там же: 146), и уже во второй половине 18-го века, Шекспира исследователи стали изучать в подлиннике (Алексеев 1965а: 51). Постепенно, он становится своего рода лакмусовой бумагой, отличая значимые от незначимых тем (Захаров 2011: 146). Алексеев в своей работе *Шекспир и русская культура* обращает внимание на влияние творчества Шекспира, которое в конце 18-го – начале 19-го века приводит к первым подражаниям творчеству этого английского драматурга (1965б: 118).

Вопрос о возможности подражания Шекспиру часто возникал (там же: 133), так как подражание противоречило романтическому принципу творческой оригинальности. Но по словам А. А. Бестужева: «Дело идет не о том, чтоб подражать Шекспиру, но о том, чтобы сочинять сходно с духом нашего века, как сочинял Шекспир для своего» (там же). Но Шекспир не вписывается в русскую литературу насильственно, несмотря на популярность (Захаров 2011: 147). Важную роль в процессе восприятия Шекспира сыграл Пушкин. Для Александра Сергеевича Шекспир является романтиком, поскольку Пушкин под «романтическим искусством» подразумевает такое искусство, которое связано с народом и соответствует «духу века», как выразились Захаров и Луков в статье «Шекспир и шекспиризм в России» (2009: 103). По словам тех же авторов, самым важным в творчестве Шекспира Пушкин считал его «объективность» и верное изображение эпохи.

Как отмечает Макаренко в статье «Карамзинские мотивы в трагедии А. С. Пушкина *Борис Годунов*», примерно в том же периоде своего творчества, Пушкин интересуется русской историей, и читает *Историю государства Российского* Н. М. Карамзина (2011а: 98). *История* Карамзина и хроники Шекспира повлияли на Пушкина в такой степени, что он решает написать новую драму, которая стала бы первым примером площадного народного театра, и он делает это именно «по системе отца нашего Шекспира» (Захаров, Луков 2009: 103). Бахтина и Заславский в статье «Проблема историзма в русской исторической трагедии XVIII в. (*Дмитрий Самозванец* А. П. Сумарокова и *Рослав* Я. Б. Княжнина)» обращают внимание на то, что получившаяся драма стала первым примером историзма в русской литературе (2008: 7), именно потому, что события этой драмы «не рассматриваются вне контекста» (там же: 8). Важность контекста видна в ссылках, которые делаются на события, случившиеся до начала драмы (правление Ивана Грозного, убийство царевича Дмитрия в Угличе, ...), и в намеках на то, что произойдет в будущем (конец трагедии ссылается на события в Угличе, и как будто обещает повторение событий самой драмы). *Борис Годунов* был задуман частью целого, а такое осмысление событий только появляется с началом историзма (там же). Именно историзм позволяет определенному народу понять, и благодаря тому занять, свое место «в прошлом человечества» (там же), т.е. воспитывать национальное самосознание.

Цель данной дипломной работы – обсудить *Бориса Годунова* в его культурно-историческом контексте, обращая внимание на вклад творчества Шекспира в формировании «русской» драмы Пушкина. В работе, во-первых, будут рассматриваться

влияния движения декабристов на драму, и ее отличие от драмы классицизма, потом будет рассмотрен шекспиризм Пушкина, и в конце работы, обратим внимание на некоторые аспекты *Бориса Годунова*, которые нам показались самыми характерными для драмы. Последнее нам кажется очень важным, потому что выделяет ее как пример народной драмы. Шекспиризм в *Борисе Годунове* находится на службе «объективности» историзма, и в некотором смысле играет роль инструмента, с помощью которого драма должна подействовать на пробуждение народного самосознания.

2. Культурно-исторические обстоятельства

2.1 Декабристы

Первая четверть 19-го века в России характеризуется бурными событиями, самые известные из которых – Отечественная война 1812-го года, и декабристское восстание 1825-го года. Как пишет Завражин в своей статье «Движение декабристов и его влияние на политическое переустройство России», сами декабристы большей частью были участниками Отечественной войны (2007: 81), которая стала определяющим событием в их жизни и повивальной нянькой самого декабристского движения (там же: 85). После битв на русской территории, русские войска продолжили военные походы за границей (Ремнев 2010: 184). В течение пребывания в Европе, будущие декабристы столкнулись с идеями французских энциклопедистов, которые продвигали идею необходимой «обязанност[и] царя перед народом» (Завражин 2007: 85). Но как можно узнать по данным, приведенными Ремневым, царь Александр I оказался несклонным ни к чему подобному. Это приводит к расхождению мнений декабристов и Александра I еще во время заграничных походов (Ремнев 2010: 185). Царь, как будто, постепенно забывает Россию, что также приводит к формированию первых тайных обществ (там же: 181). Общими целями всех тайных обществ были уничтожение крепостничества и самодержавия (Завражин 2007: 81), но, чтобы это осуществилось, декабристы должны были разработать форму правления потенциального нового государства. При этом, декабристы опирались не только на историю, «исторический опыт» России, но и на политические волнения в Европе, как западноевропейских, так и славянских земель, и также на работы выдающихся мыслителей Европы (там же: 85). Но важно также упомянуть, что декабристы, хотя и признавали авторитет царской власти, все-таки выступали против нее (Алексеев 1965в: 143). Как утверждают Бахтина и Заславский, просветители во Франции отвергают «концепцию священной истории» и разрабатывают «гражданскую историю» (2008: 8). Именно ознакомление декабристов с такими

просветительскими текстами внушило им важность не только образования народа, но и роли образования в борьбе против тирании (Завражин 2007: 88). Французская революция также «учила, что не "философские мечтания", не "законы разума" определяют прогресс человеческого общества, но внутренние причины исторического развития», и что «нужную людям истину должно искать не в книгах, но в истории» (Макогоненко 1981: 32).

По словам Данилова в его работе *Русский драматический театр XIX века*, самым простым способом расширения декабристских революционных идей являлась литература (1957: 72). Она должна была быть «выразительницей народного духа» (Алексеев 1965в: 129). Задача такой пропаганды в искусстве была «разрабатыва[ть] темы борьбы с тиранией и рабством, показыва[ть] гражданские доблести», и ввести прочное чувство патриотизма (Данилов 1957: 72-3). Макаренко в свою очередь подчеркивает, что самым надежным жанром казалась драма, особенно историческая (2011а: 98). Поэтому, одной из важнейших задач оказалось создание национальной трагедии (Данилов 1957: 74), герой которой был задуман писателями в соотношении с русской историей. Он связывается с периодами освободительной борьбы народа, и является человеком, который ненавидит тиранию, но он, в одно и то же время, отдален от народа, в чью пользу действует (там же). Важно также упомянуть, что «декабристы широко пропагандируют Шекспира» (там же: 73). Но это обусловлено тем, что он для них первоначально выступает фигурой антиклассицизма. По словам Данилова, декабристы «[д]о подлинного понимания реалистической природы шекспировского метода [...] не поднимались» т.е. его творчество они не воспринимают во всей его полноте (там же).

2.2 Драма классицизма

Влияние классицистической драмы все-таки чувствуется в драме начала 19-го века. Кроме формализма классицистических драм, включающего не только соблюдение правила так называемых «трех единств», но и присутствие прототипных героев (Бахтина, Заславский 2008: 10), выделяется и отношение русской классицистической драмы к истории. Интерес русских к отечественной истории возникает в 18-ом веке в следствие петровских реформ, которые начали пробуждать национальное сознание (там же: 8). Макаренко в своей статье «Проблема соотношения художественной и историографической форм осмысления исторического сюжета "Эпохи смутного времени" в литературе конца XVIII в. (трагедия А. П. Сумарокова *Димитрий Самозванец*)» подчеркивает это время, как период, в котором «[и]сториография [...]

активно вошла в жизнь литературы» (2011б: 195). Но говоря о драматургии 18-го века, надо также иметь в виду, что история в данном контексте практически исключительно является инструментом идеологической борьбы (Шишхова 2017: 188), и ее трактовка зависит от собственной идеологической политики автора (там же). В рамках представленной дипломной работы любопытно будет коротко посмотреть трагедию *Димитрий Самозванец* А. П. Сумарокова, который первый ввел темы узурпации трона и самозванства в русскую литературу (Макаренко 2014: 172). Сумароков первый упоминает имя Шекспира в печати (там же: 171), хотя Шекспир до 1740-х годов уже был известен в России (Алексеев 1965а: 18). По данным, которые в своей работе приводит Алексеев, даже в самом начале русского придворного театра в 17-м веке ставились версии (т.е. немецкие переделки) пьес Шекспира (там же: 15).

Димитрий Самозванец является первым примером драматической обработки темы Смутного времени (Макаренко 2011б: 195), и в то же время, первой драмой, которая затрагивает недавнее прошлое, с точки зрения периода написания драмы (там же). Драма опубликована в 1774-м году, и совершенно отвечает требованиям классицизма. Можно также добавить, что формальность классицизма доходила до такой степени, что даже существовали определенные образцы, ситуации, конфликты, типичные для авторов, которые просто вкладывались бы в разные трагедии «по мере надобности» (Всеволодский-Гернгросс, цит. по Бахтина, Заславский 2008: 10). Уже с первого взгляда видно, что *Димитрий Самозванец* соответствует форме классицистической драмы – разделен на действия и явления. Главный герой является типичным героем классицизма, что подтверждает его поведение, когда даже перед своим наперником он не ведет себя иначе, чем перед остальными действующими лицами, а продолжает проявлять жестокость, свою характерную черту. История в *Димитрии Самозванце* второстепенная, т.е. является фоном, на котором разворачивается любовный сюжет драмы. Эта трагедия Сумарокова представляет собой пример проникновения французского классицистического театра Расина и Вольтера в русскую драму (там же: 9). Ее также можно рассматривать как нужную переходную форму, ведущую от «летописной моралистико-дидактической традиции к литературному художественному историзму» (Макаренко 2011б: 202).

В таких обстоятельствах у Пушкина возникает необходимость создать новую, народную русскую драму. А в этом процессе на Александра Сергеевича сильное влияние оказал Шекспир.

3. Шекспиризм Пушкина

Пушкин Шекспиром начал интересоваться в начале 1820-х годов, но сам разгар этого интереса произошел во время его ссылки в Михайловское, в 1824-26 годах. Первое упоминание Пушкиным Шекспира произошло в письме, написанном в период около мая 1824-го года, обращенном, либо к П. А. Вяземскому, либо к В. К. Кюхельбекеру (Алексеев 1965в: 164). Примерно во время пребывания в Михайловском, Пушкин читал французский перевод Шекспира, сделанный Летурнером, и увлекся идеей площадной драмы, отличавшейся от классицистической придворной драмы. С этой идеей он мог ознакомиться, читая вводную статью Гизо к переводам Летурнера, которая не только обсуждала жизнь, но и творчество самого Шекспира, включая драматические принципы его творчества (там же: 169-70; Захаров 2008: 19). Захаров также обращает внимание на то, что Пушкин читал и книгу Шлегеля об истории драматургии (1981: 20), из которой некоторые идеи появлялись в вышеупомянутой статье Гизо (Алексеев 1984: 260). Взаимодействие этих авторитетов заставило Пушкина задуматься над попыткой вернуть театр народу, и такая реформаторская задача была у *Бориса Годунова* (Алексеев 1965в: 179).

Нельзя забывать, что Пушкин был поклонником Карамзина, который на него повлиял в такой степени, что Пушкин начал интересоваться историей и даже читать летописи, в дополнении к *Истории* Карамзина. Но, надо иметь в виду, что Карамзин был придворным историком, и кажется, одним из историков вроде Татищева, т.е. историков, которые пытались реконструировать «идеальный» источник в случае несовпадения текстов, над которыми работали (Макаренко 2011б: 196). По крайней мере, это произошло, когда он писал о событиях периода Смуты, касающихся Бориса Годунова. Когда речь идет об этом правителе, Карамзин отказывается от «объективности» и выстраивает фигуру Годунова «в логике романтической, психологической трагедии» (Макаренко 2011а: 98). Результатом такого подхода, «повествовательная линия о царствовании Бориса получилась структурно выстроенной по законам психологической драмы» (там же: 99). Это свидетельствует не только о нарушении «объективности» подхода к обсуждаемому материалу, но в одно и то же время, заставляет сомневаться в «объективности» результата работы Карамзина. С другой стороны, желание проникнуть в самые скрытые пределы его личности свидетельствует о привлекательности Бориса Годунова.

Пушкин пользуется *Историей государства Российского* Карамзина так же, как Шекспир пользовался разными хрониками, наподобие хроник Холиншеда, которые ему были доступны. Может быть, исторические хроники Шекспира, изображавшие один из самых бурных периодов английской истории, особенно во взаимодействии с историографической работой Карамзина, повлияли на Пушкина. В результате того появился *Борис Годунов* – первая русская историческая трагедия. Популярность Шекспира привела Пушкина к отказу от ограничивающей формальности классицизма, и к решению построить свою трагедию «по системе отца нашего Шекспира» (Захаров, Луков 2009: 103). Пушкин отказывается от разделения драмы на действия и явления, от соблюдения правила «трех единств», смешивает трагический и комический стили, и вместе с тем меняет способ характеристики действующих лиц. Это больше не просто типы, определенные только одной чертой, а личности с характерами. Как отмечает Захаров, Пушкин вводит речевую, т.е. лингвистическую характеристику (2014: 239). В связи с этим надо также упомянуть и «смен[у] стихов и прозы», которая появляется в драме под влиянием Шекспира. Алексеев в своей работе обращает внимание на мнение некоторых исследователей, которые считали такую смену доказательством того, что Пушкин читал Шекспира в английском подлиннике (1965в: 166). Все упомянутые шекспировские элементы Пушкин вводит в русскую драму с целью «объективно» показать русскую историю русскому народу, допустим, в соответствии с декабристской дидактической ролью драмы.

Как уже упомянуто выше, целью данной дипломной работы является анализ роли шекспиризма в процессе «объективного» представления истории. Шекспиризм, по толкованию Захарова, является «особы[м] принцип[ом] организации и трактовки литературного текста [...] подобно[го] шекспировско[му], но не обязательно со ссылкой на образы Шекспира» (2011: 147). Другими словами, шекспиризм – это то, что Пушкин называет «взглядом Шекспира» (Захаров, Луков 2009: 103-4). В данной дипломной работе, мы сосредоточимся на формальные признаки шекспиризма, которым является отказ от правила «трех единств», с особым ударением на единство действия. Формальный шекспиризм в случае *Бориса Годунова* является ключевым в создании историзма. Макогоненко определяет историзм как «преодолени[е] [...] метафизического подхода к истории, т.е. [...] такого взгляда, когда отдельное событие рассматривается обособленно» (1981: 6). С другой стороны, шекспиризация – это «процесс в мировой культуре, который характеризует, с одной стороны, интерес к наследию Шекспира [...],

с другой — то влияние, которое творчество драматурга оказало на [...] искусство [...] в дальнейшем» (Захаров, Луков 2009: 104). Мы, в нашей работе, в связи с шекспиризмом будем ограничиваться только на отказ от разделения пьесы на действия и явления, и разрушение правила «трех единств». Эффектом этих приемов является создание историзма, что в конечном счете меняет percepцию периода Смуты. Именно в таком несколько видоизмененном восприятии этого исторического периода видна шекспиризация темы Смутного времени в русской драме.

4. *Борис Годунов*

4.1 Шекспиризм – формальные признаки антиклассицизма

Как мы уже упомянули, шекспиризм в начале 19-го века воспринимался в основном как антиклассицизм. Мы попытаемся показать, что является результатом антиклассицистических приемов, на примерах разных аспектов обсуждаемой драмы (сюжет, развитие действующих лиц и определенных мотивов). Особое внимание мы посвятим «единству действия», поскольку этот аспект *Бориса Годунова* чаще всего воспринимается причиной неуспеха этой драмы. Разворачивая сюжет *Бориса Годунова*, мы покажем развитие действующих лиц и мотивов, и укажем на важность этого развития для прочности структуры и сюжета драмы. Мы покажем на разных примерах, что подчеркивание развития действующих лиц является самым важным шекспировским приемом (Batušić, Švacov 1998: 457), и ключевым в шекспиризме Пушкина. Шекспиризм (т.е. антиклассицизм) обеспечивает не только прочность драмы, но и помогает в создании «объективности» и историзма.

Первое, что придется рассмотреть – это отказ от разделения драмы на действия и явления. Для зрителя в театре это, конечно, не играет большой роли, потому что такое разделение не столь заметно (это особенно касается отдельных явлений). Целая драма сливается в один непрерывный процесс, что создает ощущение замкнутого целого. Действие прерывается только опусканием занавеса. Одним из упреков Пушкину было именно это – резкая перемена сцен привела бы к частым и длительным антрактам, которые нужны, чтобы переместить действие из, например, «Севска» в «Лес» и потом в царские палаты в Московском Кремле. Но, если учесть факт, что Пушкин был вдохновлен первыми шагами драмы, когда она принадлежала пространству площади, и если иметь в виду его чтение книги Шлегеля, в которой были главы, посвященные

Шекспиру, и возможно театру Возрождения¹ (будучи текстом о развитии драматургии), можно предположить, что *Борис Годунов* тяготеет к сценическому минимализму, и что многократное опускание занавеса не было бы так уж и нужным. Кроме того, пышная сценография легко могла бы отвлечь внимание от самого действия, которое все-таки сложно. Что касается читателей, формальное разделение текста визуально изолирует события одно от другого. Явления группируются внутри одного действия, формируют одно целое, чем устанавливаются определенные причинно-следственные связи внутри действия. Таким образом, драма как будто получает иерархическую структуру, в которой взаимодействие явлений создает значение действия, а взаимодействие действий создает значение целой драмы. Если такую структуру разбить на части, то получается цепочка явлений, т.е. сцен, которые все в одной и той же степени влияют на весь смысл драмы.

Критики нередко объясняли «несценичность» драмы несоблюдением «трех единств». Именно поэтому, постановки *Бориса Годунова* очень редки. До появления режиссерского театра было совершенно невозможно ожидать постановку этой драмы (Ростова 2016: 275), особенно если учитывать факт, что до него подобных экспериментов со временем и местом на сцене не было. Для читателя нарушение единства времени не представляет никаких особых затруднений, но на сцене могло бы сделать «намеренную приостановку неверия» (*willing suspension of disbelief*) более сложной. Скачок во времени обращает внимание зрителя на то, что события происходящие на сцене на самом деле являются искусственными. Но это, в большей или меньшей степени относится к каждому событию (как например, солилоквиий), которое заставляет время на сцене течь каким-то другим способом, чем оно течет для зрителей. Во всяком случае, может быть, что такие большие скачки во времени, какие случаются в *Борисе Годунове*, на самом деле являются еще одним способом обратить внимание читателя/зрителя (т.е. публики) на само время, т.е. на протекание времени, и, следовательно, истории. Но, с другой стороны, можно говорить о двух традициях драматического времени – классическом и эпическом. Эпическое время предполагает растяжение действия во времени (Джорджвилл 2005), но в драме может казаться, что действие рассыпается. На наш взгляд, переплетение сюжетных линий в *Борисе Годунове* этого не допускает. Если упомянуть, что Пушкин читал Вальтера Скотта, а также то, что целью драмы было изобразить период истории,

¹ Напомним, что драма в Англии тоже сначала появилась на открытых пространствах. Потом она перешла в гостиные и пабы, где ее на импровизированных помостах воплощали бродячие актеры (см. в Batušić, Švacov 1998: 455.). Только в конце 16-го века начались постройки театров в Лондоне (первый был The Red Lion, построенный в 1567-ом году) (см. в Greenblatt 2005: 182.), и, наверно, осложнение сценографии.

то становится очевидным, почему эпическое представление времени является столь важным (Gifford 1947: 159). Такое отношение ко времени в драме могло затруднять восприятие событий драмы, когда Пушкин написал *Бориса Годунова*, но в культуре пост-кино это на наш взгляд не представляет особых проблем. То же самое происходит с местом действия – хотя переход от одного места к другому затрудняет сохранение «приостановки неверия», он все-таки не отвлекает от событий в такой степени, чтобы дошло до полной дезинтеграции драмы. История, т.е. натуральное изменение обстановки и течение событий связывает происходящее в одно целое.

Решение Пушкина формально упростить пьесу и игнорировать классицистический императив «трех единств» приводит к изображению истории как цепочке событий. Отдельные сцены кажутся набросанными якобы случайно и без какого-либо плана, но контекст дает им значение и связывает их. Более того, такая структура заставляет нас задуматься над причиной и следствием: что такое причинно-следственная связь, и когда ее можно восстановить? Можно ли вообще утверждать, что она существует между двумя событиями? Когда речь идет об истории, причинно-следственная связь, кажется, часто восстанавливается ретроспективно и произвольно. В этом случае также можно затронуть вопрос отношения к истории в драме. Персонаж, который напрямую связывается с историей – это Пимен, летописец Чудова монастыря.

В конце своего первого солилоквия², он говорит: «Немного лиц мне память сохранила, / Немного слов доходит до меня, / А прочее погребло невозвратно...» (Пушкин 1949: 14). Имея в виду, что Пимен пишет летопись

Да ведают потомки православных
Земли родной минувшую судьбу,
Своих царей великих поминают
За их труды, за славу, за добро —
А за грехи, за темные деянья
Спасителя смиренно умоляют (там же)

² В данной дипломной работе мы решили отличить «монолог» и «солилоквию», учитывая не только влияние английской драмы на автора *Бориса Годунова*, но и попытку вернуть драму и театр народу. Хотя в русской театрологии оба понятия входят в толкование «монолог» (см. под «монолог» в Инджиев 2007: 86-7), нам показалось, что слово «солилоквию» подразумевает особую обстановку на сцене. «Монолог» обозначает длинную реплику, и предполагает собеседника, т.е. еще одно действующее лицо на сцене. В отличие от «монолог», «солилоквию» предполагает, что у действующего лица либо нет собеседника, либо лицо обращается к самому себе, или публике (ср. «soliloquy» в Baldrick 2008: 311). Конечно, невозможно утверждать, что автор *Бориса Годунова* задумал ломку четвертой стены, хотя это нам кажется вероятным, учитывая попытку вернуть театр на площадь. В этом случае, ломка четвертой стены сделала бы постановку более динамичной. Мы термином «солилоквию» решили пользоваться, чтобы обозначить реплику действующего лица, когда оно на сцене наедине с собой, не затрагивая его отношение к публике.

Другими словами, он составляет текст, который должен передать будущим поколениям, кто и как государством правил в прошлом, и какие были последствия этого правления. Вышеприведенная цитата указывает на ненадежность летописи как исторического источника. Речь идет не об объективных фактах, а о коллаже, составленном из того, что осталось в памяти, о перспективе лишь одного человека. Ненадежность Пимена подчеркивается еще раз, когда он пересказывает события, свидетелем которых был в Угличе. Григорий давно хотел об этом поговорить с ним. Следует ответ Пимена:

Привел меня бог видеть злое дело,
Кровавый грех.
[...]
Пришел я в ночь. Наутро в час обедни
Вдруг слышу звон, ударили в набат,
Крик, шум. Бегут на двор царицы. Я
Спешу туда ж — а там уже весь город.
Гляжу: лежит зарезанный царевич;
[...]
Вдруг между их, свиреп, от злости бледен,
Является Иуда Битяговский.
«Вот, вот злодей!» — раздался общий вопль,
И миг его не стало. Тут народ
Вслед бросился бежавшим трем убийцам;
Укрывшихся злодеев захватили
И привели пред теплый труп младенца,
И чудо — вдруг мертвец затрепетал.
«Покайтесь!» народ им завопил:
И в ужасе под топором злодеи
Покаялись — и назвали Бориса. (там же: 17-8)

Здесь придется обратить внимание на то, что Пимен говорит, что видел «злое дело», хотя оказывается, что он только пришел на место преступления, так сказать, когда все уже закончилось. Самого убийства не видел. Он слышал шум и побежал вместе с толпой, только чтобы увидеть труп царевича. Сложившаяся ситуация весьма хаотична. Народ сначала волочит мамку, потом появляется какой-то Иуда Битяговский, которого народ называет злодеем, и который так же мгновенно исчезает, как и появился, и наконец толпа бросается за «бежавшим трем убийцам», которые в страхе от казни обвинили Бориса. Этот отрывок свидетельствует не только о том, что собравшийся народ импульсивен, но и обращает внимание на жестокость народа. Толпа была готова сразу наказать «убийц», и дальше этим делом не занималась бы. Пимен в своей летописи останавливается на «признании» злодеев. Это является проблематичным потому, что этот вывод не является результатом расследования, а просто признанием, взятым силой. Но более

проблематично, что такой ненадежный результат сомнительных обстоятельств должен послужить дидактическим материалом для будущих поколений. «Сей повестью плачевной заключу / Я летопись мою; с тех пор я мало / Вникал в дела мирские» (там же: 18), говорит дальше Пимен. Этим еще раз ставится ударение на ненадежности летописи как исторического источника и неуловимость объективной истории. Более того, подчеркивается ненадежность авторитетного источника, т.е. в случае Пимена, ненадежность автора.

4.1.1. Бояре

Не раз замечено исследователями, что в *Борисе Годунове* единство действия едва сохранилось. Это можно объяснить тем, что наблюдаем за развитием разных героев, помещенных в разные социальные слои – за государем (правлящим и претендующим на престол), боярами, как высшим слоем общества, находящемся вокруг государя (как польские воеводы и паны), и народом. Из-за этого может казаться, что действие драмы рассыпается. Но, если учесть цель «верного» изложения русской истории, это действие (течение истории) на самом деле сохраняется. В данной части нашей дипломной работы, мы попытаемся доказать, что наблюдение за развитием действующих лиц способствует сохранению действия драмы. Мы начнем анализ с бояр.

В начале пьесы появляются бояре Шуйский и Воротынский. Это указывает на важность бояр в начинающихся событиях. На протяжении первой сцены становится ясным, что Шуйский и Воротынский не только не поддерживают Бориса Годунова, но даже планируют заговор, с целью прихода к власти одного из бояр. Судя по репликам, Шуйский кажется самым вероятным кандидатом. Он первый намекает на пороки Бориса, и, следовательно на то, что он недостоин престола:

Народ еще повоет да поплачет,
Борис еще поморщится немного,
Что пьяница пред чаркою вина,
И наконец по милости своей
Принять венец смиренно согласится;
А там — а там он будет нами править
Попрежнему. (там же: 5)

Шуйский говорит, что Годунов не только является пьяницей, но и обманывает народ. Шуйский рисует портрет бесчестного и коварного человека. Чтобы убедиться, что именно таким образом его Воротынский и станет воспринимать, Шуйский добавляет свое подозрение, что Борис виновен в убийстве царевича Димитрия. При этом Шуйский

говорит, что его послали исследовать злодеяние, причем приписывает себе авторитет. Но на самом деле никаких доказательств кроме молвы, у него нет. В течение разговора, бояре затрагивают родословную Годунова, и приходят к заключению, что роль царя лучше бы подошла одному из них, благодаря их «Рюриковой крови» (там же: 8). Заканчивают они разговор решением «народ искусно волновать» (там же). Этот эпизод важен, потому что уже в самом начале драмы дается знать, что бояре будут занимать первое место в последующих событиях. Но также становится ясным, что одну из главных ролей будет играть князь Шуйский. На протяжении всего разговора Шуйский демонстрирует свое ораторское мастерство, ибо именно он вводит новые темы и умело управляет разговором. У Воротынского достаточно пассивная роль – он только соглашается. Такая обстановка в первой сцене драмы также много говорит о дальнейших событиях. В самом начале вводятся темы непроверенной и ненадежной информации, т.е. слухов, манипуляции, и желания дестабилизировать власть. Последняя из этих тем снова появляется в четвертой сцене, «Кремлевские палаты», когда впервые появляется и Годунов. В конце сцены Воротынский затрагивает тему разговора из первой сцены драмы. Но Шуйский делает вид, что ничего не помнит:

Теперь не время помнить,
Советую порой и забывать.
А впрочем, я злословием притворным
Тогда желал тебя лишь испытать,
Верней узнать твой тайный образ мыслей;
Но вот — народ приветствует царя —
Отсутствие мое заметить могут —
Иду за ним. (там же: 13)

Ответ Воротынского, «Лукавый царедворец!» (там же), кажется подходящим резюме – Шуйский не только обманул его, но и публику³. Становится ясным, что Шуйский хорошо понимает важность обман и искривления фактов в удержании позиции в обществе и при дворе. Но также понятно, что боярам нельзя оказывать доверие, так как они готовы сплетничать и манипулировать, чтобы добиться цели. Появление бояр в таком контексте можно толковать как обращение внимания в самом начале пьесы на ненадежность источников, которая с появлением Пимена становится одной из важнейших проблем драмы. Более того, кажется, что именно у бояр на самом деле есть сила, что подчеркивается в сцене «Москва. Дом Шуйского». После тоста государю и ухода гостей,

³ Под «публикой» мы в основном имеем в виду читателей, но не исключаем полностью и зрителей, поскольку драматические тексты в большинстве случаев тяготеют к постановке (в идеальном случае, без каких-либо интервенций в текст драмы).

к Шуйскому подходит Пушкин с новостями о возникшем в Кракове царевиче Димитрие. В итоге получается, что и Шуйскому и Пушкину совершенно очевидно, что этот Димитрий на самом деле самозванец. Но также понятно, что такая новость приведет к «грозе великой» (там же: 33), и Шуйский решает, что «Об этом обо всем / Мы помолчим до времени» (там же: 34). Другими словами, информация в драме является самым важным ресурсом. Тот, кто обладает самым большим количеством информации, и умеет ей пользоваться, является самым влиятельным и сильным. Это видно и в отношении бояр с народом. Бояре, которые понимают силу информации являются управляющими. Народ, наоборот, который информацию и ее толкование получает от бояр, является управляемым. Так как бояре находятся между царем и народом, они должны хорошо понимать обоих, чтобы добиться цели и сохранить свое положение. Именно с этой целью они манипулируют фактами, и ведут себя в соответствии с тем, что принесет им самую большую пользу. Даже бояре, которым царь доверяет, оказываются ненадежными. Басманов, который показался на войне – единственный из бояр, который появляется наедине с царем. В двадцатой сцене, когда царь умирает, Басманов является первым из бояр, к которым царь обращается. Но тем же самым боярам, которые сплетничали против Годунова, удается заставить Басманова поколебаться. После того, как Пушкин ему сказал, что за заговорщиками народное сочувствие, Басманов начал сомневаться в правильности своего выбора. Данная сцена заканчивается солилоквием Басманова:

Он прав, он прав; везде измена зреет,
Что делать мне? Ужели буду ждать,
Чтоб и меня бунтовщики связали
И выдали Отрепьеву? Не лучше ль
Предупредить разрыв потока бурный,
И самому... Но изменить присяге!
Но заслужить бесчестье в род и род!
Доверенность молодого венценосца
Предательством ужасным заплатить...
Опальному изгнаннику легко
Обдумывать мятеж и заговор,
Но мне ли, мне ль, любимцу государя...
Но смерть... но власть... но бедствия народны... (там же: 76)

Судя по тому, что пьеса заканчивается убийством Годуновых, Басманов забывает присягу Годунову. Из солилоковия также видно, что аргументы Басманова в общем относятся к его личной безопасности и чести его рода. Можно сказать, что в линию сюжета бояр намечается градация – в начале пьесы появляются мотивы заговора и предательства с целью дестабилизации власти, а в конце пьесы на самом деле это осуществляется. Можно

выделить и тесную связь мотивов заговора и манипуляции фактами. Как уже сказано, в самом начале драмы появляются слухи, которые представляются Шуйским как факты. Автортетные источники, которые подтверждают эти «факты», оказываются ненадежными, но эта информация все-таки набирает популярность и становится правдой. Шуточно могли бы сказать, что механизм, представлен в *Борисе Годунове*, напоминает СМИ 21-го в. Народ в драме информацию получает из якобы авторитетных, надежных источников, благодаря которой меняет свое мнение и поведение. Развитие линии сюжета бояр внушает важность обладания информацией.

4.1.2 Годунов и Отрепьев

Сами представители власти в драме даже не появляются часто. Это особенно интересно в случае Бориса Годунова, который появляется только шесть раз, и у которого только два солилоквиия. Впервые он появляется в четвертой сцене, причем у него только две реплики, хотя и не короткие, в которых он обращает внимание всех на принятие власти «со страхом и смиреньем» (там же: 12). Он ищет благословения от «от[ца] державн[ого]» (там же), и помощи бояр. Другими словами, он понимает, что его задача будет непроста, но также дает боярам знать, что намерен править справедливо. В этой сцене, он появляется как «Борис», но интересно заметить, что только говорит о государственных делах. Может, это намек на него, до того момента, достаточно наивное отношение к роли правителя. Но уже в следующей сцене, в которой он появляется («Царские палаты»), он больше не «Борис», а «Царь». В течение пяти лет своего правления, он увидел достаточно, чтобы совсем по-другому относиться к правлению. Здесь он выступает без маски, без выполнения какой бы то ни было роли. Он говорит, что ничто больше не может сделать его счастливым, и что «[п]редчувству[ет] небесный гром и горе» (там же: 21). Возвращаясь к мотиву власти, он говорит, что хотел народ успокоить, но что «отложил пустое попеченье» (там же). Ему стало очевидным, что «[ж]ивая власть для черни ненавистна» (там же). Он приводит примеры, которые заставили его это понять, и заканчивает солилоквиий говоря о нечистой совести:

Ах! чувствую: ничто не может нас
Среди мирских печалей успокоить;
Ничто, ничто... едина разве совесть.
Так, здравая, она восторжествует
Над злобою, над темной клеветою...
Но если в ней единое пятно,
Единое, случайно завелось,
Тогда — беда! как язвой моровой
Душа сгорит, нальется сердце ядом,

Как молотком стучит в ушах упрек,
И все тошнит, и голова кружится,
И мальчики кровавые в глазах...
И рад бежать, да некуда... ужасно!
Да, жалок тот, в ком совесть нечиста. (там же: 21-2; курсив наш – Б. Б.)

Судя по количеству прочитанных работ на тему *Бориса Годунова*, нам кажется, что большинство исследователей в этой вышеприведенной части текста видят признание Бориса в убийстве царевича. Но, нам кажется, что возможна иная трактовка. До этого эпизода в драме, публика (т.е. читатели и зрители) уже два раза слышала о событиях в Угличе – сначала от Шуйского, а потом от Пимена. В лучшем случае можно сомневаться в их словах, но все-таки невозможно полностью отвергнуть вину Годунова, потому что нет никаких конкретных доказательств в его защиту. Более того, это только второе его появление в драме, причем первое было мимолетным. Учитывая вышеприведенную часть солилоковия Годунова, можно прийти к заключению, что совесть может быть спокойна, только если она чиста, а у Годунова она не является такой. Что касается кровавых мальчиков – это никак нельзя воспринимать как доказательство его нечистой совести. После того, как Царь узнал, что в Польше появился Димитрий, он снова возвращается убитому мальчику. Годунов сам свой сон трактует ретроспективно – самозванец появился, вот почему мне «снилось убитое дитя» (там же: 40). Царь дальше говорит о том, что «[п]устое имя, тень» (там же) не сможет отнять у него престола, и наследия его детей. И именно в этой его трактовке, нам кажется, кроется значение этого призрака во сне. Учитывая факт, что речь идет именно о сновидении, сразу становится ясным, что кровавого мальчика нельзя воспринимать буквально. Именно в этом мотиве заметно еще одно сходство с творчеством Шекспира, т.е. с одной из самых известных его драм – *Макбетом*. В обоих случаях речь идет о монархиях, и тем самым одним из центральных вопросов является проблема наследства. И Макбет и Годунов оказались на престоле не по крови, и по этой причине оказываются в уязвимом положении. Проблема наследника в таком случае является еще более важной. В *Макбете* дети упоминаются достаточно часто, как будто внушая, что наследство является лейтмотивом пьесы. Годунов, т.е. «Царь», дважды возвращается к кровавым мальчикам, т.е. убитом ребенке, что можно воспринять как озабоченность правителя наследством. Кровавый мальчик, таким образом, является символом трудности его положения – он должен закрепить свою династию, но понимает, что вполне возможно, что все его усилия сохранить династию на престоле могут ни к чему не привести. Более того, речь идет просто о каком-то неопределенном мальчике, который мог бы восприниматься не только как символ

ненадежности и опасности позиции правителя, и ее зависимости от существования наследника, но и как символ переживания за безопасность собственных детей. Годунов понимает, что в случае захвата престола Самозванцем, семья Годуновых будет уничтожена. Он пытается защитить государство, и тем самым свое право на престол. Но смерть Царя в двадцатой сцене изображена странным образом. После ухода Годунова со сцены, начинается тревога. На протяжении того эпизода, на сцене остается только Басманов. Царя потом вносят, а вместе с ним входят и царская семья и бояре. По словам одного служителя, царь «[н]а троне [...] сидел и вдруг упал; / Кровь хлынула из уст и из ушей» (там же: 71). В последнем его монологе, Годунов пытается дать как можно больше советов престолонаследнику, чтобы власть от отца к сыну перешла удачно, без тревог. Но хотя даже и бояре присягают и клянутся, Феодора Борисовича в конце драмы убивают. Поворотным моментом для этого действующего лица является предпоследняя сцена, «Лобное место». В этой сцене Пушкин обращается к народу, и напоминая пророка, возвещает о приходе Лжедмитрия. Интересно сказать, что Лобное место появляется во время правления Ивана Грозного, как «символическое изображение Голгофы» (Успенский 1996а: 98). Кроме того, Лобное место является одним из центральных мест в процессии шествия на ослати, которая символизировала вход Христа в Иерусалим, т.е. признание его Мессией. Другими словами, в связи с этим местом сразу возникают две идеи – жертва и признание (в религиозном контексте), т.е. смерть и легитимация (в контексте *Бориса Годунова*). Первый элемент каждой из этих двух пар можно связать с Годуновыми, в то время как второй элемент можно связать с Григорием Отрепьевым.

Отрепьев впервые появляется в пятой сцене, в Чудовом монастыре, где от отца Пимена узнает о событиях в Угличе. Уже в следующей сцене публика узнает, что он «[с]молоду постригся, неведомо где» и «шатался по разным обителям» (Пушкин 1949: 19). Другими словами, он бродяга, и ищет свое место в мире. Он также завидует Пимену в его жизненном опыте и ищет приключений:

Как весело провел свою ты младость!
Ты воевал под башнями Казани,
Ты рать Литвы при Шуйском отражал,
Ты видел двор и роскошь Иоанна!
Счастлив! а я от отроческих лет
По келиям скитаюсь, бедный инок!
*Зачем и мне не тешиться в боях,
Не пировать за царскою трапезой?*
Успел бы я, как ты, на старость лет
От суеты, от мира отложиться,

Произнести монашества обет
И в тихую обитель затвориться. (там же: 15-6; курсив наш – Б. Б.)

Недолго после этого, он исчезает из монастыря. Появляется он потом в корчме на литовской границе. Интересно, что автор пьесы называет его Григорием Отрепьевым, и что корчма находится недалеко границы. Можно предположить, что эти два факта вместе намекают на то, что Григорий скоро перейдет какую-то личную границу. В этой сцене он пытается притворяться. Он играет роль простого человека, чтобы обмануть приставов, но как только становится очевидным, что попытка неудачна, он бежит. В этом случае также речь идет о манипуляции фактами. Но если сравнить поступки Отрепьева с тем, что делают бояре, разница покажется значительной. Бояре манипулируют «объективными» фактами, имея в виду последствия. Отрепьев, наоборот, манипулирует перцепцией своей личности. Его игра с роли царевича Лимитрия также символизирует нарастание его политического опыта. Конечно, это также подразумевает и манипуляцию «объективными» фактами. Когда он появляется в Польше, автор пьесы называет его Самозванцем. В этой сцене он показывает, что успешно притворяется и играет разные роли – общается со священником, русскими изгнанниками, поляками, казаками, и даже с поэтом. Сцена «Ночь. Сад. Фонтан» важна потому что доказывает, что Самозванец понимает, что самое важное – понимать сложившуюся ситуацию и пользоваться общественным мнением, т.е. манипулировать им. Именно поэтому он в Польше – враги России в сложившейся ситуации по всему судя ему не откажут в поддержке. Автор раз называет его Димитрием. Гордый и пренебрежительный ответ Самозванца Марине проявляет, кажется, царственные черты (Betha 2001: 86). Сцена «Равнина близ Новгорода-Северского» должна его показать таким же царственным, потому что он снова появляется как Димитрий. В этой сцене Самозванец ведет себя как настоящий царь. Но вскоре после этого, он снова становится просто Самозванцем. В сцене «Севск» он пытается добиться информации, которая ему нужна, без тонкости и тактичности. Но есть еще один намек на то, что Григорий не сможет стать настоящим правителем. В самом начале следующей сцены, «Лес», автор называет его «Лжедимитирем»:

Лжедимитрий
Мой бедный конь! как бодро поскакал
Сегодня он в последнее сраженье
И, раненый, как быстро нес меня.
Мой бедный конь! (Пушкин 1949: 67)

Так его автор называет только в этом эпизоде. Можно предположить, что именно вышеприведенная реплика чем-то отличается. На наш взгляд, его забота о коне после сражения представляет собой проявление слабости перед теми, которыми Самозванцу хочется править. Другими словами, вместо того, чтобы отличить себя от будущих подданных, и сделать из себя неприкосновенную фигуру, Самозванец показывает, что он ничем не отличается от окружающих его людей. Более того, он показывает, что даже не в состоянии управлять собой. Но вспомним, что Пушкин на Лобном месте закладывает фундамент царствования Самозванца. В этом эпизоде также можно видеть намеки на его скорый провал. По словам Гаврильченко, «история Отрепьева—Лжедмитрия включает все основные компоненты легенды о "возвращающемся царе-избавителе"» (Гаврильченко 2017: 401). Если вспомним, что Лобное место можно воспринимать символом легитимации, можно сказать, что как только маска спасителя падет, и народ это поймет, Самозванец окажется в очень уязвимом положении. Интересно также, что Курбский, персонаж самый честный, и самый близкий фигуре героя в драме, является неисторической фигурой (Brody 1977: 870). Более того, он умирает, не перешагнув русскую границу. Другими словами, можно сказать, что никаких спасителей не существует, и народу придется спастись самому. В сцене на Лобном месте участвует и народ.

4.1.3 Народ

Народ является действующим лицом, и появляется в пяти сценах. Это становится более важным если добавим, что Борис Годунов появляется лишь в шести. Более того, с самого начала пьесы дается понять, что народ важен в предстоящих событиях – в первых трех сценах появляются только бояре, люди из народа, и сам народ. Очевидно, что интерес к происходящему у людей есть, но народ в целом пассивен. Единственная реплика народа в этой сцене: «Молчать! молчать! дьяк думный говорит; / Ш-ш – слушайте!» (Пушкин 1949: 9). Другими словами, в самом начале пьесы, народ зависит от информации, полученной опосредованно, т.е. информация просто пассивно воспринимается. Нет никакого обсуждения, не говоря ничего о (ре)акции. Следующая сцена более динамична. Люди⁴ обсуждают политические события, происходящие в это время. Народ плачет, хотя люди не понимают зачем, но знают, что надо вести себя в соответствии с массой, т.е. народом. Сцена не только обращает внимание на то, что народ

⁴ Под «людям» мы имеем в виду отдельных персонажей, как «Первый», «Второй», «Один», «Другой», и т.п., которые представляют людей из народа. «Народ», наоборот, в нашей работе относится к отдельному действующему лицу, которое так называет автор пьесы.

просто является массой, но и на особенно агрессивные лица. Одним из таких лиц является бросающая о землю ребенка баба. Народ в следующий раз появляется в вышеупомянутой сцене на Лобном месте, которое находится на Красной площади. Если вспомнить, что площади являлись одним из мест, где устраивались разные театральные игры, вроде тех, которые исполняли скоморохи, или те, упомянутые нами выше обряды и процессии, можно сказать, что общественные места до определенной степени театрализованы. Народ должен понять, что слова Пушкина на самом деле игра и манипуляция. Но потому что народ этого не смог понять, слова Пушкина заставили их агрессивно реагировать: «[в]язать! топить! [...] род Бориса Годунова!» (там же: 77). Т.е. в этом случае, жестокость показывает не только один отдельный человек, а весь, собранный на площади народ. Даже не подумав, народ решается на убийство Феодора Борисовича. Сцена на Лобном месте также подчеркивает революционный потенциал площади. Таким образом, площадь в *Борисе Годунове* можно толковать как платформу (т.е. нужность существования платформы), на которой народ может продемонстрировать свое мнение. Последняя сцена рисует картину разделенного народа, если судить по репликам – есть те люди, которым жалко детей Годунова и считают их невинными, но есть и те, которые эти чувства не разделяют. Но после начавшейся тревоги в доме Годуновых, последняя реплика народа указывает на его прогресс: «Слышишь? визг! — это женский голос — / взойдем! — Двери заперты — крики замолкли.» (там же: 79). Если сравнить эту реплику с первой, то понятно, что народ коренным образом изменился. Раньше был пассивным, а потом стал активным. Сам народ передает публике, что происходит в доме Годуновых. Сам народ и толкует события. Народ больше не является инструментом истории – с этого момента он становится ее активным участником.

Так как отдельные персонажи и группы персонажей развиваются на протяжении пьесы (за чем надо наблюдать), легко сказать, что единство действия не сохранилось. Но, все эти сюжетные линии переплетаются, и, по нашему мнению, создают одну всеобъемлющую сюжетную линию. Целью Пушкина было верно изображение исторического периода как сам выразился в одном из писем (Пушкин, эл. публ.). Чтобы это сделать, надо было показать всех участников процесса истории. Вместо того, чтобы искать какой бы то ни было общий знаменатель к которому можно было бы привести действия драмы, более удачным было бы экстраполировать. Если определить действие *Бориса Годунова* как процесс, т.е. течение истории, учитывая важность истории и исследования истории в периоде написания драмы, то это единство сохраняется.

Нельзя не упомянуть еще один элемент, который способствует созданию ощущения «объективности» – это смешивание трагического и комического. Сцена «Равнина близ Новгорода-Северского» часто сравнивается со сценами из *Генриха V* Шекспира, в которых появляются офицеры армии Генриха, Флуэллен, Мак-Моррис и Джеми, как и с комическим эффектом, несмотря на то, что вокруг их бушует война. Еще одним примером комического в *Борисе Годунове* является сцена «Корчма на Литовской границе». После солилоковья Бориса и перед сценой, которая практически обозначает начало заговора против Бориса, помещается легкая, развлекающая сцена. Пассивности этих двух сцен противопоставляется акция и энергия Григория, который бежит от приставов прыгая через окно, а также и Варлаама и Мисаила, которые до определенной степени даже напоминают Фальстафа с его компанией.

Подводя итоги этой части дипломной работы, можно сказать, что шекспиризм Пушкина в *Борисе Годунове* привел к гораздо более комплексной драме, чем это была, например, драма Сумарокова. Отказ от стальной формы классицистической драмы приводит к тому, что все представленные в драме сцены являются одинаково важными. Хотя место и время *Бориса Годунова* охватывают огромное пространство, целостность драмы все-таки не нарушается. Хронология событий сохраняется, таким образом, что течение драмы можно сравнить с течением истории. Другими словами, драма как будто имитирует историю. Чтобы как можно более «объективно» изобразить исторический период Смутного времени, автору пришлось расширить рамки сюжета. Речь идет не только о царе и претенденте на престол. В драме также наблюдается за развитием фигур бояр и народа. Все эти сюжетные линии разных героев в течение драмы переплетаются, борясь свет на положительные и отрицательные характеристики героев. Влияние творчества Шекспира заставило Пушкина отказаться от ограничивающего формализма драмы классицизма, и привело к освобождению не только формы, но и содержания первой русской исторической драмы.

4.2 Шекспиризация – *Борис Годунов* и *Юлий Цезарь*

Вопрос, который нам также кажется интересным, касается подборки исторического периода. Почему именно период Смутного времени?

Как уже было упомянуто, Пушкин читал исторические хроники Шекспира. Исследователи пушкинского *Бориса Годунова* драму, чаще всего сравнивают с шекспировскими хрониками. Но, есть еще одна драма, которая могла бы оказаться интересной параллелью – *Юлий Цезарь*. Попутно мы могли бы добавить, что Карамзин

сам по подлиннику перевел *Юлия Цезаря* Шекспира в 1787-м году (Луков, Захаров 2008: 137), и этот перевод является одним из первых переводов Шекспира на русский язык (Jones 2001: 33). Карамзин пишет и предисловие к этому переводу, в котором восхищается «[з]амечательн[ым] проникновение[м] Шекспира в "человеческое естество", превосходн[ым] знание[м] "тайнейших человека прижин" [...] [и] сил[ой] его "живописания"», под влиянием немецких романтиков (Алексеев 1965б: 73). Вполне возможно, что Пушкин, будучи поклонником труда Карамзина, и не владея на этот момент английским достаточно хорошо, чтобы полностью читать Шекспира в подлиннике (Bethea 2001: 78), по всей видимости читал перевод Карамзина, хотя он позже был запрещен цензурой (Захаров, Луков 2009: 102). Есть даже намеки на то, что «начальная сцена *Юлия Цезаря* спровоцировала Пушкина на стремлени[е] преодолеть влияние Карамзина и романтического изображения "воли народа"» в своей драме (Захаров 2008: 92).

Период, который охватывают события *Юлия Цезаря* Шекспира является решающим моментом в истории Рима. Речь идет о событиях непосредственно предшествующих гражданской войне, т.е. затрагивающих переход от тирании к (ожидаемой) республике. Англичане елизаветинского периода часто воспринимали Древний Рим архетипом гражданской войны, и именно этот период трактовался как хаос перед победой Августа, которая представляла собой восстановление стабильности (Leeds Barroll 1958: 328). Может быть, Пушкин это и сам задумал изобразить, судя по его планам написать цикл драм о Смуте, но после негативных рецензий критиков он передумал и остановился на одной пьесе. Если этот (ненаписанный) цикл сравнить с историческими хрониками Шекспира, интересно напомнит, что хроники могут восприниматься как тюдоровская пропаганда, стремясь к укреплению этой династии через изображение последствий свержения Ричарда II и разрушения династии Плантагенетов. Самым важным аспектом этой пропаганды было восстановление связей с более древним периодом британской истории – временами короля Артура. Чтобы укрепить свою новую династию, Генрих VII сделал сильное ударение на свою валлийскую родословную, которая восходит к этому древнему правителю. Он даже своего перворожденного сына назвал Артуром, который должен был ввести королевство в новый период благополучия (Tillyard 1944: 29-30). Учитывая важность декабристских идей и представлений о театре у самого Пушкина, интересно было бы увидеть, каким образом Пушкин бы продолжил развивать исторические действия.

Захаров обращает внимание на то, что работая над *Борисом Годуновым* Пушкин «много раздумыва[л] над проблемами истории, исторической причинностью, ролью случайности и закономерности в историческом процессе; при этом он обращался к изучению римской истории» (Захаров 2008: 111). Более того, кажется, что русские теоретики часто обращались именно к этому периоду, особенно во время больших перемен в обществе (Успенский 1996б: 124). То же самое случалось и в петровскую эпоху, когда античность воспринималась идеальным архетипом (там же).

4.2.1 Тематические сходства

Есть несколько сходств между драмами Шекспира и Пушкина. Отказ от престола и в той, и в этой драме передается косвенно, и о нем говорят заговорщики, а народ оказывается легкомысленным, импульсивным, и жестоким. Сначала мы обратим внимание на заговорщиков.

Как уже упомянуто выше, Шуйский в течение разговора с Воротынским в начале драмы представляет Годунова бесчестным. В драму вводится мотив убийства царевича и тем самым обращается внимание на роль, которую играют слухи в формировании исторического нарратива.

Шуйский

Скажу, что понапрасну
Лилась кровь царевича-младенца;
Что если так, Димитрий мог бы жить.

Воротынский

Ужасное злодейство! Полно, точно ль
Царевича сгубил Борис?

Шуйский

А кто же?

Кто подкупал напрасно Чепчугова?
Кто подослал обоих Битяговских
С Качаловым? Я в Углич послан был
Исследовать на месте это дело:
Наехал я на свежие следы;
Весь город был свидетель злодеянья;
Все граждане согласно показали;
И, возвратясь, я мог единым словом
Изобличить сокрытого злодея. (Пушкин 1949: 6)

Другими словами, Шуйский, хотя послан, чтобы выяснить, что случилось и как, полагается на молву (т.е., рассказывая о событиях, делает ударение на слухи), вместо того, чтобы объективно изложить результаты расследования. Бояре о Годунове говорят как о своего рода выскочке, который делает что угодно, чтобы добиться статуса. Он

порочный пьяница по словам Шуйского, и «Державным делам наскучил» (там же: 6) по словам Воротынского. Другими словами, Гоуднов по их представлению не только недостоин престола, но и «хитрит», т.е. делает вид, что ему не хочется власти. Надо иметь в виду, конечно, что речь идет о косвенно полученной информации и в контексте смерти царевича, и в контексте характера Годунова. Хотя по словам бояр можно сделать вывод, что «убийство» в Угличе напрямую связано с характером Годунова, также надо учесть характер бояр. Они говорят, что у них на самом деле право наследовать умершему царю. Это заставляет нас задуматься над тем, что мы только что узнали о Годунове:

Шуйский

[...]

Когда Борис хитрить не перестанет,
Давай народ искусно волновать,
Пускай они оставят Годунова,
Своих князей у них довольно, пусть
Себе в цари любого изберут. (там же: 8)

Здесь видно, что целью Шуйского является дестабилизация царствования Годунова. Интересно, что именно таким образом публика ознакомляется с Годуновым. Только что услышанное осознается потенциальной ложью, но невыяснимые обстоятельства событий в Угличе все-таки привлекают внимание. Эта лакуна появляется в негативном контексте, и тем самым обращает внимание на процесс формирования мнения о ком- или чем-либо, и создания (видимой) «объективности». В отличие от того, в *Цезаре* Шекспира сначала народные трибуны сравнивают Цезаря с Помпеем, решают разгонять толпу и снимать все украшения со скульптур Цезаря, потом появляется сам Цезарь. Он быстро уходит, и только после этого на сцену приходят заговорщики и разговаривают о нем. Становится очевидным, что Кассий намерен свергнуть Цезаря, и что ему для этого нужен Брут. Ясно также, что Кассий старается воздействовать на Брута, манипулируя его чувством патриотизма. До времени, когда на сцене появляется Каска, вполне ясно, что речь идет о зарождавшемся заговоре, и что мотивация Кассия исходит из его побитого эго. Недолго после разговора Кассия с Брутом, на сцене опять появляется Цезарь, и его реплики свидетельствуют о том, что он очень хорошо понимает, какие люди его окружают: «А этот Кассий кажется голодным: / Он слишком много думает. Такие / Опасны люди.»⁵ (Шекспир 1950, эл. публ.) и потом:

И редко улыбается, при этом

⁵ Yon Cassius has a lean and hungry look; / He thinks too much. Such men are dangerous. (Shakespeare 2008: 113)

Как будто над собой труня, в себе
Способность улыбаться презирая.
Таких людей бежит покой, коль скоро
Есть в мире кто-нибудь повыше их, -
И потому они весьма опасны.⁶ (там же)

Другими словами, Цезарь понимает, что окружающие его люди не только умеют притворяться, но в одно и то же время являются амбициозными, и в результате очень опасными. Вполне возможно, что именно поэтому появляется его характерная театральность – он просто пытается как можно сильнее и ярче отличиться от всех, которые ему угрожают, т.е. сделать из себя неприкосновенную фигуру. Во всяком случае, вокруг Бориса и Цезаря формируется аура непознаваемого – Цезарь держится на расстоянии, а Борис даже в солилоквиях неуловим. Это именно потому что первое впечатление произвел не он сам, а диалог Шуйского и Воротынского. Этот диалог заставляет публику задать себе вопросы, оставшиеся без ответов, потому что все тянут к центральной лакуне – смерти царевича в Угличе. Более того, сам Борис в начале пьесы представлен только в роли царя – в первом монологе он выполняет должности правителя и просто говорит о важности своей функции. Его солилоквий («Достиг я высшей власти») появляется только в седьмой сцене, «Царские палаты», а в целом Борис появляется лишь шесть раз за двадцать три сцены. Интересно, что в последней сцене, в которой он появляется, он прежде всего старается дать как можно больше советов своему наследнику. Но события в Угличе все-таки бросают тень на его заботу о государстве. Это можно объяснить тем, что публику натурально тянет к эпизоду в Угличе, потому что Шуйский на самом деле ничего не объяснил – остались только намеки ненадежного источника. Учитывая факт, что речь идет об исторических событиях, лакуну просто хочется заполнить или по крайней мере объяснить, почему она появилась. Другими словами, исторический контекст событий в Угличе требует четкого толкования, требует фактов и «объективного» изложения. Но в драме это не случается. Может, именно поэтому пристрастная версия событий Шуйского оказывает большое влияние на перцепцию Бориса – это единственная версия, которая заполняет это пустое место в истории. Постоянное возвращение к прошлому и ретроспективность, которые

⁶ Seldom he smiles, and smiles in such a sort
As if he mocked himself, and scorned his spirit
That could be moved to smile at anything.
Such men as he be never at heart's ease
Whiles they behold a greater than themselves,
And therefore are they very dangerous. (Shakespeare 2008: 113)

связываются с Борисом (Макаренко 2011а: 100), а также и статус-кво, который они подразумевают, указывают на важность исторического нарратива, и его влияние на настоящее и будущее. Если в прошлом осталось кое-что невыясненное, то внимание постоянно будет возвращаться к этой лакуне. Другими словами, прошлое будет толковаться ретроспективно, путем происходящих событий будет заполняться лакуна в прошлом. В драме это заметно в толковании народомпроисходящих бед. Все стихии, обрушившиеся на Русь, воспринимаются божьим наказанием за избрание Годунова. Они себе «Владыкою [...] царевубийцу / [...] нарекли» (Пушкин 1949: 17) и поэтому им теперь надо терпеть (об этом речь также пойдет ниже).

Второе сходство между пьесами Пушкина и Шекспира – заметное присутствие народа. *Цезарь* начинается со сцены, которая изображает массу, из которой выделяются народные трибуны и ремесленники. Народ в этой драме играет решающую роль, и демонстрирует свою силу, после речи на похоронах Цезаря. Но, в этом же эпизоде видна и его непостоянность. Брута они поддерживают следующими словами: «Домой его с триумфом отведем», «Ему меж предков статую поставим», «И пусть он будет цезарем» и «Чем Цезарь / Хорош был, то мы увенчаем в Бруте»⁷ (Шекспир 1950, эл. публ.), т.е. не только восхваляют Брута за убийство Цезаря, но хотят, чтобы он занял его место. Из этого очевидно, что плебс не понял причины и цели убийства Цезаря. Но это не мешает народу не подумав принять мнение Брута, и даже пойти против тех, которые с этим мнением не соглашались. Это видно в следующих репликах: «Посмей сказать дурное он о Бруте!» (говоря об Антонии), «Тираном этот Цезарь был», «Конечно, / Рим счастлив, что избавлен от него»⁸ (там же). Но достаточна лишь одна речь Антония, и все меняется – народ поддерживает Антония: «Мне кажется, он дело говорит», «Да, если поразмыслить, то убили / Несправедливо Цезаря», «Ну да; / Боюсь - ему придет на смену худший», «Вы слышали, что он сказал? Венца / Не принял Цезарь. Вот так властолюбец!» и «Нет в Риме благородней человека»⁹ (там же). Эта готовность не только подтверждает, что Антоний является превосходным оратором, но в одно и то же время доказывает, что народ на самом деле не разбирается в политике и не понимает своей политической роли.

⁷ «Bring him with triumph home unto his house», «Give him a statue with his ancestors», «Let him be Caesar» и «Caesar's better parts / Shall be crowned in Brutus» (Shakespeare 2008: 176-7)

⁸ «'Twere best he speak no harm of Brutus here», «This Caesar is a tyrant» и «Nay, that's certain. / We are blest that Rome is rid of him» (Shakespeare 2008: 177)

⁹ «Methinks there is much reason in his sayings», «If thou consider rightly of the matter, / Caesar has had great wrong», «Has he, masters? / I fear there will a worse come in his place», «Marked ye his words? He would not take the crown; / Therefore 'tis certain he was not ambitious» и «There's not a nobler man in Rome than Antony» (Shakespeare 2008: 179-80)

Тем самым обращается внимание на то, что народ не до конца готов к роли, которую ему хотел доверить Брут. Эта политическая неграмотность еще больше подчеркивается в сцене растерзаний поэта Цинны:

3-й Горожанин

Как звать тебя? Честно.

Цинна-поэт

Честно: зовут меня Цинна.

1-й Горожанин

Разорвать его на части! Он заговорщик.

Цинна-поэт

Я - поэт Цинна, я - поэт Цинна.

4-й Горожанин

Разорвать его за плохие стихи, разорвать его!

Цинна-поэт

Я не заговорщик Цинна.

4-й Горожанин

Все равно, его зовут Цинна. Вырвем у него из сердца это имя, и пусть убирается.¹⁰

(Шекспир 1950, эл. публ.)

Народ превращается в почти дикую толпу, которая находит даже самые незначительные причины продолжать насилие, и в определенном виде превращается в инструмент сенаторов. Этим инструментом умеет пользоваться Антоний, и именно это он и делает, чтобы добиться своей цели – он понимает, что народ не владеет достаточными ресурсами (либо информацией, либо просто способностью) чтобы представит себе ситуацию такой, какой она на самом деле есть, и он говорит народу то, что несомненно приведет к желанной реакции. Другими словами, народ в пьесе Шекспира и его поступки оказываются на втором плане, т.е. ударение ставится в основном на крупных политических событиях, в которых народ является только винтиком.

С другой стороны, в пьесе Пушкина народ, как ни странно, играет более важную роль, хотя представлен похожим образом – в течение драмы раскрываются и политическая неграмотность и жестокость народа. Уже во второй сцене, «Красная площадь», впервые появляются не только люди из народа, но и народ как отдельное действующее лицо, причем важно напомнить, что речь идет не о «всех», а о «народе».

¹⁰ THIRD PLEBEIAN Your name, sir, truly.

CINNA Truly, my name is Cinna.

FIRST PLEBEIAN Tear him to pieces, he's a conspirator!

CINNA I am Cinna the poet! I am Cinna the poet!

FOURTH PLEBEIAN Tear him for his bad verses, tear him for his bad verses!

CINNA I am not Cinna the conspirator.

FOURTH PLEBEIAN It is no matter, his name's Cinna! Pluck but his name out of his heart, and turn him going.
(Shakespeare 2008: 188)

По крайней мере, на политическую сцену входит еще один деятель, у которого, как оказывается, свое собственное развитие на протяжении драмы. С самого начала можно заметить, что народ в драме Пушкина не является просто частью фона, перед которым происходят события, а более активным участником действий, т.е. процесса истории. Впервые появляющиеся люди из народа обсуждают сложившуюся политическую ситуацию:

Один
Неумолим! Он от себя прогнал
Святителей, бояр и патриарха.
Они пред ним напрасно пали ниц;
Его страшит сияние престола.
Другой
О боже мой, кто будет нами править?
О горе нам! (Пушкин 1949: 9)

Но уже во следующей сцене, «Девичье поле. Новодевичий монастырь», становится ясным, что много времени пройдет, чтобы народ осознал свое место в политике государства. Люди по-прежнему разговаривают о происходящем, только разница в том, что на самом деле не понимают, что происходит:

Один
(*тихо*)
О чем там плачут?
Другой
А как нам знать? то ведают бояре,
Не нам чета.
[...]
Один
Все плачут.
Заплачем, брат, и мы.
[...]
Второй
Нет, я слюней помажу.
Что там еще?
Первый
Да кто их разберет?
Народ
Венец за ним! он царь! он согласился!
Борис наш царь! да здравствует Борис! (там же: 11)

Очевидно, что интерес к политическим обстоятельствам и событиям существует, но люди не понимают, что на самом деле происходит как бы ни пытались по одной простой причине – они отдалены от (исторических) событий. В этой сцене речь идет о

физическом расстоянии (обсуждаемое им событие происходит вне их поля зрения), но эту дистанцию конечно можно толковать и более метафорически, особенно если учесть крепостную систему. Представление о политической жизни государства и до определенной степени собственной роли в этом процессе, у них только начинает меняться, когда они (и публика вместе с ними) подходят к самому центру событий – убийству детей Бориса Годунова. Этому предшествует быстрое изменение настроения после речи Пушкина, в которой он пытается народу внушить (и в итоге это ему, кажется, удается) страх, не только от «законного владыки» но и от Бога:

Вы ль станете упрямитесь безумно
И милостей кичливо убегать?
Но он идет на царственный престол
Своих отцов — в сопровожденье грозном.
Не гневайте ж царя и бойтесь бога,
Целуйте крест законному владыке (там же: 77).

Это приводит к реакции, похожей на реакцию плебса Шекспира:

Народ
Что толковать? Боярин правду молвил.
Да здравствует Димитрий, наш отец!
Мужик на амвоне
Народ, народ! в Кремль, в царские палаты!
Ступай! вязать Борисова щенка!
Народ
(*несется толпою*)
Вязать! Топить! Да здравствует Димитрий!
Да гибнет род Бориса Годунова! (там же: 77)

Разница между *Юлием Цезарем* и *Борисом Годуновым* в том, что у Шекспира мятеж начинают поднимать отдельные люди, а потом возникает бунт народа, т.е. «всех плебеев», в то время как у Пушкина можно видеть нечто иное. В выше упомянутой сцене «Девичье поле» намек на эту жестокость появляется в эпизоде, в котором баба бросает ребенка о землю. Сначала она пытается его успокоить: «Агу! не плачь, не плачь; вот бука, бука / Тебя возьмет! агу, агу!.. не плачь!» (там же: 11), но как только становится ясным, какая реакция требуется от народа, чтобы все бросались на колени, выли и плакали, она проявляет жестокость:

Ну, что ж? как надо плакать,
Так и затих! вот я тебя! вот бука!
Плачь, баловень!
(*Бросает его об землю. Ребенок пищит.*)
Ну, то-то же. (там же)

Подчеркнем еще раз, что до самого конца драмы, народ изображается как пассивная масса. Он всю информацию получает от бояр. Люди, которые обсуждают происходящее, ведут себя в соответствии с этой массой.

Продолжается идея жестокости народа в вышеприведенном эпизоде, в котором мужик предлагает «взять Борисова щенка». Хотя сама идея появляется у одного конкретного человека, ударение в этой сцене ставится на том, как быстро идею принял собранный народ. Все без колебания толпой движутся к Кремлю. В следующей и последней сцене, снова рисуется более сложная картина. У людей из народа противоположные мнения, которые точно можно толковать как намек на более глубокое, т.е. масштабное разделение в рамках народа:

Один из народа
Брат да сестра! бедные дети, что пташки в клетке.
Другой
Есть о ком жалеть! Проклятое племя!
Первый
Отец был злодей, а детки невинны.
Другой
Яблоко от яблони недалеко падает. (там же: 78)

Другими словами, здесь речь идет не о непонимании того, что происходит. Здесь можно видеть не одно, а два четко выраженных мнений. Сам народ как отдельное действующее лицо в этой сцене также проходит очень важный этап развития. У него только две реплики, и обе они помогают при понимании происходящего. Самой важной точкой оказывается, как ни странно, сам конец трагедии:

Народ
Слышишь? визг! — это женский голос — взойдем! — Двери заперты — крики замолкли.
Отворяются двери. Мосальский является на крыльце.
Мосальский
Народ! Мария Годунова и сын ее Феодор отравили себя ядом. Мы видели их мертвые трупы.
Народ в ужасе молчит.
Что ж вы молчите? кричите: да здравствует царь Димитрий Иванович!
Народ безмолвствует. (там же: 79)

Хотя народ (и публика вместе с ним) сам не был свидетелем убийства, есть намеки сомневаться в правде слов Мосальского. Более того, такого конца событий народ даже не ожидал, что видно из реплики одного лица, которое пытается угадать, зачем бояре пришли: «верно, приводить к присяге Феодора Годунова» (там же). Оказывается, они

надеются на то, что боярин расскажет им, что и как произошло. Но когда этого не случается, народ остается в состоянии полного отсутствия какой-либо реакции. В первый раз народ не ведет себя так, как бояре ожидают, как ему (откровенно!) приказывают вести себя. Это отсутствие предсказуемой и ожидаемой реакции и есть намек на то, что народ достиг определенного уровня во своем развитии.

Не разбираясь в политике, они зависят от чужих толкований происходящего, в данном случае от толкования бояр. Так как люди не разбираются в государственных делах, ведут себя в соответствии с массой, т.е. народом. Бояре, как уже показано, хорошо понимают народ и умеют манипулировать его поведением. Примером того можно взять часть солилоквия Бориса Годунова:

Бог насылал на землю нашу глад,
Народ завыл, в мученьях погибая;
Я отворил им житницы, я злато
Рассыпал им, я им сыскал работы —
Они ж меня, беснуясь, проклинали!
Пожарный огонь их дома истребил,
Я выстроил им новые жилища:
Они ж меня пожаром упрекали!
Вот черни суд: ищи ж ее любви.
В семье моей я мнил найти отраду,
Я дочь мою мнил осчастливить браком —
Как буря, смерть уносит жениха...
И тут *молва лукаво нарекает*
Виновником дочернего вдовства
Меня, меня, несчастного отца!..
Кто ни умрет, я всех убийца тайный [...] (там же: 21; курсив наш – Б. Б.)

Лет пять после того, как Годунов вступил на престол, на государство обрушились разные стихии и бедствия, и как очевидно народ во всем этом обвинял Годунова. Наверно, бояре внесли в это свой вклад, так как еще в самом начале драмы они были намерены «народ искусно волновать» (там же: 8). В этом случае, то, что Бориса Годунова избрали было бы самым мощным оружием – в представлении народа он стал бы неправильным царем. Важным оказывается концепция истинного и законного правителя, которая возникает в репликах Пимена (Гаврильченко 2017: 399), и которая связывается прежде всего с сакральностью фигуры царя (Успенский 1996в: 143). Ситуация осложняется тем, что царь мог восприниматься либо «праведным», т.е. «подлинным», либо «неправедным», т.е. царем «по внешнему подобию» (там же: 146). Разница в том, что первые – это цари по божьему промыслу, а вторые – по собственной воле (там же). В соответствии с этим важно напомнить, что праведных царей, какими бы тиранами они ни были, надо терпеть

и против них нельзя бунтовать. С другой стороны, нет такого, что «неправедные» цари могли бы сделать, чтобы стать царями «праведными». По словам Успенского, общее убеждение было, что «[е]сли истинные цари получают власть от Бога, то ложные цари получают ее от дьявола. [...] Даже церковный обряд священного венчания на царство и миропомазания не сообщает ложному царю благодати», потому что «его венчают и мажут бесы по приказанию дьявола» (там же: 148), несмотря на то, пришел ли царь на престол законным путем или узурпацией (там же: 146). И именно такой перцепцией царя пользуются бояре, чтобы добиться своей цели. Изучая понятие закона и законности в пушкинской драме *Борис Годунов*, Гаврильченко полагает, что «[к]онфликт в [...] во многом основывается на представлении о законности притязаний того или иного участника исторического действия на престол» (Гаврильченко 2017: 398). Мы бы сказали, что представление о законности притязания на престол здесь не настолько значительно, потому что и Годунов и Отрепьев никаких прав на престол не имеют, так как они кровью никак не связаны с династией Рюриковичей. Более значительным становится понять важность представлений народа о законности такого притязания, чтобы ими (и народом и идеей) можно было манипулировать. При этом, вера не играет никакой роли, ни для бояр, ни для народа. Уже в первой сцене видно, что боярам мешает то, что Годунов «Возьмет венец и бармы Мономаха». Причем это не потому, что его воцарение навлечет на государство божью кару, а потому, что «родом он незнатен; мы знатнее» (Пушкин 1949: 7). Боярам Годунов на престоле мешает потому, что им самим хочется занять власть. Кроме того, в сцене «Царские палаты» царь от Шуйского узнает, что Лжедмитрий появился в Польше, и хочет узнать, умер ли царевич на самом деле в Угличе или нет. Шуйский подтверждает, что Дмитрий является мертвым.

Шуйский

Клянусь тебе...

Царь

Нет, Шуйский, не клянись,

Но отвечай: то был царевич? (там же: 39)

Из цитаты очевидно, что царь Шуйскому не верит. Хотя просил его поклясться «крестом и богом» (там же), царь его клятвам не верит, наверно потому, что понимает насколько Шуйскому вера в Бога малозначительна. Годунов понимает, что в случае Шуйского и его клятв речь идет просто о соблюдении Шуйским правил еще одного аспекта общественной жизни. Можно сказать, что в этом эпизоде автор пьесы показывает

зародыш секуляризации. Религия и вера четко отделяются, и осознаются отдельными явлениями. При этом, доминантной является религия, представляющая собой только формальный аспект веры. Если воспользоваться лингвистическими терминами, можно сказать, что связь между означаемым, т.е. содержанием (верой) и означающим, т.е. формой (религией) слабеет. И именно в этом кроется секрет успеха бояр – они понимают важность формы. Более того, они умеют ей манипулировать. Даже народу законность притязания Бориса не представляла никаких препятствий – самым главным было, чтобы кто-то стал царем. Вопрос «праведного» и «неправедного» царя даже не затрагивался, и судьба государства никогда не обсуждалась. Разница между боярами и народом в том, что бояре осознали разницу между верой и религией, и воспринимают их как отдельные явления, но народ на это еще не способен. Судя по всему этому, легко сделать вывод, что религия и религиозные представления, вроде сакрализации образа царя, в пьесе являются и воспринимаются аспектами культурной идентификации народа. Т.е., как в итоге получается, идеями, которыми можно манипулировать, чтобы управлять народом. Учитывая это, безмолвие народа в самом конце драмы можно трактовать как вершину развития идеи манипуляции информацией. Из дома Годуновых слышны шумы, тревога, драка, и женские крики. Версия Мосальского, по которой Годуновы отравили себя ядом, точно не совпадает с тем, что можно было услышать. Приход нового царя к власти начинается, в представлении народа, в тесной связи с тем же самым преступлением, в котором они обвиняли Годунова – убийством престолонаследника. В связи с этим можно сделать вывод, что безмолвие народа также может означать момент, в котором цикличность истории кажется самым очевидным заключением, и, следовательно, что возникает вопрос о причине той самой цикличности. Народ осознает важность непосредственной информации. Параллелизм между смертью Феодора Борисовича и царевича Димитрия бросается народу в глаза. Можно предположить, что сомнительные обстоятельства смерти Годуновых, и версия событий Мосальского (авторитетного источника), заставляют народ задуматься над событиями в Угличе. Становится очевидным, что эта лакуна в (историческом) нарративе была заполнена информацией от ненадежного источника. Этот самый источник впоследствии теряет свой авторитет. Более того, сам конец драмы также можно толковать как вершину развития идеи секуляризации. Поскольку секуляризация предполагает, что власть не исходит от Бога, возникает вопрос об источнике власти. До конца драмы народ полагается на бояр, которые оказываются самыми сильными, поскольку от них зависит судьба царской семьи. Бояре до того времени в драме были несомненным авторитетом. но как только

народ осознает, что вся сила бояр в их обладании фактами, ситуация меняется. В этом моменте становится ясным, что сила состоится в умении пользоваться информацией. В определенном смысле доходит до дезинтеграции и фрагментации власти. Власть больше не легитимирует Бог, а те люди, в руках которых сила. До самого конца пьесы, это были бояре. Как только народ понимает, что сила в обладании информацией, открывается возможность каждому человеку легитимировать власть, самому быть источником власти. Безмолвие народа можно трактовать как момент, в котором народ начинает осознавать свою роль в политическом процессе, и, следовательно, надеяться можно только на себя и свое толкование событий.

4.2.2 Переосмысление концепции «Москва – третий Рим»

Связывание действия *Бориса Годунова* с *Юлием Цезарем* Шекспира напоминает концепцию «Москва – третий Рим». Эта идея появилась в 1492 г., когда митрополит Зосима провозгласил Москву новым Константинополем, а «[п]оскольку Константинополь понимался как новый или второй Рим, провозглашение Москвы новым Константинополем открывало возможность ее восприятия в качестве третьего Рима» (Успенский 1996а: 87). В 16-ом в. русские государи делали большое ударение на кровную связь русских князей и римских императоров, утверждая, что Рюрик был потомком брата Октавиана Августа (там же: 124-5). Но, Константинополь также был новым Иерусалимом, так что воспринимался не только как столица империи, но и как святой город (там же). Сначала доминантной являлась модель Москвы как нового Иерусалима, а только потом она понимается как новый Рим (там же). Это становится более важным, если развернуть эту концепцию на «Петербург – третий Рим», поскольку он стал на место Москвы. Разница только в том, что Москва мыслилась духовным и государственным т.е. политическим центром мира, в то время как Петербург должен был стать государственным центром (там же: 128). Контакт петровской России с Западом представлял собой культурную новизну, но это все-таки не исключает активное воздействие на сознание реформаторов стереотипов предшествующей культуры (там же). Итак, одна из идей, на которой строились отношения Петра к Западу была концепция «Москва – третий Рим», при чем самым важным казалось, как уже отмечено, что предпочиталась идея Петербурга как «столицы, осененной тенью императорского Рима» (там же). Россия в начале 18-го в. в современной идеологии воспринималась как своего рода «исходный пункт, точка отсчета» (там же: 124). Также важно отметить, что концепция «Москва – третий Рим» представляет собой пример сосуществования

исторической и космологической моделей восприятия истории, т.е. перцепции истории как одновременно линейной и циклической (там же: 85), когда «актуальные [...] события настоящего воспринимаются и как *следствие* каких-то других событий, непосредственно предшествующих по времени, и как *отражение* предшествующих событий» (там же: 86). Следовательно, «[и]сторическая оценка происходящих событий накладывается на космологическое восприятие – и в результате история воспринимается на фоне космологии» (там же: 103). Такое восприятие процесса истории характерно для периода написания пьесы, если вспомнить, что история должна поучать, и, если имеем в виду кризис перцепции прямолинейной истории. Этот кризис возник из-за исследования причин «расцвета и падения как древних цивилизаций, так и общественно-государственных организмов нового времени» (Фридлендер 1981: 75). Интересно напомнить, что элементы похожей перцепции истории также заметны в исторических хрониках Шекспира, особенно в сочетании с *Юлием Цезарем*. Если посмотреть хроники, то можно увидеть, что существует параллель между двумя тетралогиями – в *Ричарде II* устанавливается сцена не только для близкой гражданской войны, которая приводит Генриха IV к власти, но и закладывается основа для прихода к власти Генриха VII, т.е. Тюдоров. В *Генрихе V* восстанавливается благополучие и стабильность, но уже в самом начале второй тетралогии начинается новый цикл. Более разорительная гражданская война, которая разворачивается на протяжении трех частях *Генриха VI* кульминирует битвой при Босворте в *Ричарде III*, уничтожением французской династии Плантагенетов, и восстановлением стабильности под правлением Тюдоров. Вспомним, что Тюдоры делали большое ударение на веллийскую ветвь родословной, которая связывала их с древним королем Артуром, и таким образом обращала внимание на то, что Тюдоры являются настоящей старинной британской династией. Примерно в то же самое время, когда Шекспир заканчивал цикл и писал *Генриха V*, он читал Плутарха и начал писать *Юлия Цезаря*. Хотя эти два нарратива (античный и британский) не связываются напрямую, можно предположить, что чередование периодов (гражданских) войн и стабильности показалось достаточно интересным, чтобы рассмотреть эту тему из иной перспективы.

Скорее всего, целью Пушкина не является восстановление концепции «Москва – третий Рим», но, во всяком случае, можно предположить, что делается ударение на важности не только Москвы или Петербурга, но и России, как в истории, так и в будущем. Сам выбор темы может намекать на старинную перцепцию Москвы, и следовательно

России, и таким образом внушать необходимость осознания не только истории страны, но и процессов, которые доводят до перемен в самом течении истории, и возможности на эти процессы повлиять. С точки зрения своего периода, и под влиянием столицы, в которой государственное стало святым (Успенский 1996б: 132), но все-таки ощущалась цензурная¹¹ сила монархизма (Алексеев 1965в: 174), нам кажется, Пушкин пытался именно это и сделать. Целью Пушкина было не показать какую-то определенную версию истории, которая осуждала бы власть или вызывала бы на бунт против императора, а просто представить историю как можно более «объективно», и таким образом заставить публику задуматься над историей и своей ролью в историческом процессе.

Гаврильченко в статье «Понятие закона и законности в трагедии А. С. Пушкина *Борис Годунов*» подчеркивает, что «в пьесе сталкиваются два взгляда на сущность и происхождение царской власти — национально-православный (ее религиозно-символическое восприятие) и западный (стремление к формальной законности)», и что народ является представителем первого, а Годунов второго взгляда (Гаврильченко 2017: 398). На наш взгляд, эти две точки зрения встречаются, но они появляются в немножко иных ролях. Представителями первой могло бы быть духовенство, но скорее всего национально-православная идея власти просто является инструментом. Эта концепция представляет собой одну из важнейших в русской традиции, и тем самым одну из самых влиятельных. Как уже показано, бояре это хорошо понимают, и пользуются этим, чтобы манипулировать народом. Изначально не было никаких сопротивлений воцарению Годунова. Так как благополучие и стабильность страны, допустим, были бы приоритетом, и тем самым никогда не были бы даже поставлены под сомнение, т.е. вероятно избрали бы кого-то из бояр. Что касается Годунова как выразителя второго, западного взгляда, можно развернуть эту идею, и предложить не только Годунова, но и Отрепьева и бояр как выразителей этой концепции. То, что появляется идея занятия власти, хотя у Отрепьева нет никакого права, и что бояре и польские воеводы и паны поддерживают такую нелегитимную попытку, кажется, подтверждает это предположение. Другими словами, национально-православный и западный взгляды на царскую власть находятся в самом центре конфликта, но их отношение кажется более сложным, чем простая бинарная оппозиция – в пьесе изображается решительный период в перцепции власти. Если учесть факт, что сама пьеса появляется в периоде, в котором нередко появляются антифеодальные и освободительные волнения (зачастую неудачные,

¹¹ Цензурный запрет не позволял постановки *Бориса Годунова* до 1866-го года (Денисенко 2010: 234).

как например Испанская революция с 1820-го – 1823-й г. и Греческая война за независимость с 1821-го – 1832-й г.), именно природа власти и изменение ее восприятия являются центром внимания. Кто на самом деле виноват в убийстве царевича Димитрия, и кто должен занять престол становится совершенно второстепенным вопросом. Самое важное – обратить внимание на зародыш секуляризации и значимость появлению этой идеи. Исторический контекст заставляет публику думать о более широком историческом контексте, и о течении истории. Параллелизм изображаемого периода, и времени написания пьесы заставляет задуматься над причинами изменения и потенциалом, который они подразумевают. В таком случае, можно сказать, что *Борис Годунов* представляет собой народную драму не только потому что народ является одним из персонажей, но и потому что драма заставляет народ (и публику) осознать свою роль в (интерпретации) истории.

Шекспиризация темы Смутного времени видна в изображении этого исторического периода. Смутное время больше не связывается только с фигурой царя в определенный момент его правления. Рамки места и времени расширяются, а события показываются из разных перспектив, как тех, кто находится в центре событий, так и тех, кто старается понять не только события, но также позволяет и более свободное отношение к действию драмы, поскольку открываются разные возможности толковать представленную драму.

5. Заключение

Под влиянием декабристского движения Пушкин принимает некоторые из главных идей просвещения – интерес к истории с ее дидактической целью и задачей пробуждения и укрепления патриотизма. Но декабристы и немецкие романтики познакомили его и с творчеством Шекспира. Изучая историю драматургии и будучи под влиянием антиклассицистических течений, Александр Сергеевич решает написать пьесу, первую в ряду драм нового, реформированного русского народного театра. Сначала ему надо было реформировать русскую драму. Следуя примеру Шекспира, он отказывается от трех драматических единств, смешивает трагический и комический стили, по-иному характеризует действующие лица, и пользуется принципом историзма, чтобы нарисовать верную картину одного из решающих периодов русской истории, и таким образом внушить своей публике (т.е. читателям и зрителям) необходимость принимать участие в исторических событиях.

Публике (либо читателям, либо зрителям) придется наблюдать за развитием четырех сюжетных линий, т.е. за развитием четырех героев – Бориса Годунова, Григория Отрепьева, бояр (представителем которых является Шуйский), и народа. Именно переплетание этих линий обеспечивает не только прочность драматического действия, но и возможность более широко и «объективно» изобразить исторический период Смуты. В центре внимания драмы *Борис Годунов* находится народ, который проходит самую резкую перемену – от пассивного наблюдателя к активному участнику в трактовке событий.

Выбор такого решающего периода русской истории заставляет задуматься над происходящим. Намечается параллелизм между временем действия драмы (вторая половина 16-го века) и временем написания драмы (первая половина 19-го века). Можно сказать, что в поиске «объективного» изложения истории, автор заставляет своих персонажей и свою публику активизировать знание истории, и осознать свою роль в историческом процессе. Одним примером можно привести активизацию концепции «Москва – третий Рим», т.е. в развернутой форме «Петербург – третий Рим», с помощью которой публика должна вспомнить не только величие родины, но и осознать принадлежность к одному народу.

Формальное следование шекспировской форме, т.е. отказ от «трех единств» и от деления драмы на действия, приводит к более яркому проявлению историзма, так как сама драма подражает истории – проходят сцена за сценой, т.е. событие за событием, в которых в одной и той же степени принимают участие все лица. Таким образом, история и изображение истории больше не представляют собой инструмент в идеологической борьбе, как это было раньше, но становятся более близким и органическим. Шекспиризм приемов, которыми Пушкин пользуется, приводит к шекспиризации, т.е. иному восприятию периода Смутного времени, и в конечном итоге к выполнению первоначальной задачи – созданию новой драмы, которая принадлежала бы народу и площади.

Литература

- Алексеев, М. П., 1965а. «Глава I: Первое знакомство с Шекспиром в России», в: *Шекспир и русская культура*. Ленинград: Издательство Москва, с 9-69.
- Алексеев, М. П., 1965б. «Глава II: От классицизма к романтизму», в: *Шекспир и русская культура*. Ленинград: Издательство Москва, с 70-128.
- Алексеев, М. П., 1965в. «Глава III: Пушкинская пора», в: *Шекспир и русская культура*. Ленинград: Издательство Москва, с 129-200.
- Алексеев, М. П., 1984. «Пушкин и Шекспир», в: *Пушкин. Сравнительно-историческое исследования*. ред. Г. В. Степанов, В. Н. Баскаков. Ленинград: Издательство «Наука», с 253-292.
- Бахтина, О. Н., Заславский, Г. А., 2008. «Проблема историзма в русской исторической трагедии XVIII в. (Дмитрий Самозванец А. П. Сумарокова и Рослав Я. Б. Княжнина)», в: *Вестник Томского государственного университета*. №312, с 7-12. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/problema-istorizma-v-russkoy-istoricheskoy-tragedii-xviii-v-dmitriy-samozvanets-a-p-sumarokova-i-rosslav-ya-b-knyazhnina> (дата обращения: 25.05.2018).
- Гаврильченко, О.В., 2017. «Понятие закона и законности в трагедии А. С. Пушкина *Борис Годунов*», в: *Вестник РУДН. Серия: Литературоведение, журналистика*. №3, с 398-406. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/ponyatie-zakona-i-zakonnosti-v-tragedii-a-s-pushkina-boris-godunov> (дата обращения: 25.05.2018).
- Данилов, С. С., 1957. «Часть первая (1790-е – 1825 гг.)», в: *Русский драматический театр XIX века. Том I. Первая половина XIX века*. Ленинград: Государственное издательство «Искусство», с 7-132.
- Денисенко, С. В., 2010. «Глава третья. Пушкинские сверхтексты», в: *Пушкинские тексты на театральной сцене в XIX веке*. Санкт-Петербург: Нестор-История, с 211-273.
- Джорджвилл, Л., 2005. «Художественное пространство трагедии А. С. Пушкина *Борис Годунов*», в: *Новый филологический вестник*. №1. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/hudozhestvennoe-prostranstvo-tragedii-a-s-pushkina-boris-godunov> (дата обращения: 30.09.2018).

- Завражин, А. В., 2007. «Движение декабристов и его влияние на политическое переустройство России», в: *Армия и общество*. №3, с 81-89. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/dvizhenie-dekabristov-i-ego-vliyanie-na-politicheskoe-pereustroystvo-rossii> (дата обращения: 03.11.2018).
- Захаров, Н. В., 2010. «Начало культурной ассимиляции Шекспира в России», в: *Знание. Понимание. Умение*. №3, с 144-147. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/nachalo-kulturnoy-assimilyatsii-shekspira-v-rossii> (дата обращения: 25.05.2018).
- Захаров, Н. В., 2011. «Концепция шекспиризма в русской классической литературе», в: *Знание. Понимание. Умение*. №2, с 145-150. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/kontseptsiya-shekspirizma-v-russkoy-klassicheskoy-literature> (дата обращения: 25.05.2018).
- Захаров, Н. В., 2014. «Шекспиризм в творчестве А. С. Пушкина», в: *Знание. Понимание. Умение*. №2, с 235-249. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/shekspirizm-v-tvorchestve-a-s-pushkina> (дата обращения: 25.05.2018).
- Захаров, Н. В., Луков, В. А., 2009. «Шекспир и шекспиризм в России», в: *Знание. Понимание. Умение*. №1, с 98-106. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/shekspir-i-shekspirizm-v-rossii> (дата обращения: 25.05.2018).
- Захаров, Н., 2008. *Шекспир в творческой эволюции Пушкина*. Juväskylä: Juväskylä University Printing House.
- Инджиев, А. А., 2007. *Словарь литературоведческих терминов для выпускников и абитуриентов*. Ростов-на-Дону: Феникс.
- Луков, В. А., Захаров, Н. В., 2008. «Культ Шекспира», в: *Знание. Понимание. Умение*. №1, с 132-141. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/kult-shekspira> (дата обращения: 30.09.2018).
- Макаренко, Е. К., 2011а. «Карамзинские мотивы в трагедии А. С. Пушкина *Борис Годунов*», в: *Вестник ТГПУ*. №11, с 98-101. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/karamzinskie-motivy-v-tragedii-a-s-pushkina-boris-godunov> (дата обращения: 25.05.2018).

- Макаренко, Е. К., 2011б. «Проблема соотношения художественной и историографической форм осмысления исторического сюжета "Эпохи смутного времени" в литературе конца XVIII в. (трагедия А. П. Сумарокова *Димитрий Самозванец*)», в: *Культура и текст*. №12, с 195-203. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/problema-sootnosheniya-hudozhestvennoy-i-istoriograficheskoy-form-osmysleniya-istoricheskogo-syuzheta-epohi-smutnogo-vremeni-v> (дата обращения: 30.09.2018).
- Макаренко, Е. К., 2014. «Роль шекспировского театра в формировании русской исторической трагедии», в: *Вестник ТГПУ*. №7 (148), с 171-177. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/rol-shekspirovskogo-teatra-v-formirovanii-russkoj-istoricheskoy-tragedii> (дата обращения: 25.05.2018).
- Макогоненко, Г. П., 1981. «Из истории формирования историзма в русской литературе», в: *Проблемы историзма в русской литературе. Конец XVIII – начало XIX в.* ред. Г. П. Макогоненко, А. М. Панченко. Ленинград: Издательство «Наука», с 3-65.
- Пушкин, А. С. «Письмо к издателю *Московского вестника*», в: *Собрание сочинений в 10 томах. Том 6. Критика и публицистика*. Москва: ГИХЛ, 1959—1962. Режим доступа: <https://rvb.ru/pushkin/01text/07criticism/02misc/1004.htm> (дата обращения: 01.09.2019.)
- Пушкин, А. С., 1949. *Борис Годунов*. Москва: Государственное издательство художественной литературы.
- Ремнев, П. А., 2010. «Трансформация образа Александра I в восприятии декабристов», в: *Вестник ОмГУ*. №2, с 180-188. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/transformatsiya-obraza-aleksandra-i-v-voSPIriyatii-dekabristov> (дата обращения: 03.11.2018).
- Ростова, Н.В., 2016. «Элементы маскарада как составляющие литературных и сценических образов трагедии А. С. Пушкина *Борис Годунов*», в: *Вестник ННГУ*. №5, с 272-277. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/elementy-maskarada-kak-sostavlyayushchie-literaturnyh-i-stsenicheskikh-obrazov-tragedii-a-s-pushkina-boris-godunov> (дата обращения: 25.05.2018).

- Успенский, Б. А., 1996а. «Восприятие истории в Древней Руси и доктрина "Москва – третий Рим"», в: *Семиотрка истории. Семиотика культуры. Избранные труды, том I*. Москва: Школа «Языки русской культуры», с 83-123.
- Успенский, Б. А., 1996б. «Отзвуки концепции "Москва – третий Рим" в идеологии Петра Первого (к проблеме средневековой традиции в культуре барокко)», в: *Семиотрка истории. Семиотика культуры. Избранные труды, том I*. Москва: Школа «Языки русской культуры», с 124-141.
- Успенский, Б. А., 1996в. «Царь и самозванец: самозванчество в России как культурно-исторический феномен», в: *Семиотрка истории. Семиотика культуры. Избранные труды, том I*. Москва: Школа «Языки русской культуры», с 142-183.
- Фридлиндер, Г. М., 1981. «История и историзм в век просвещения», в: *Проблемы историзма в русской литературе. Конец XVIII – начало XIX в.* ред. Г. П. Макогоненко, А. М. Панченко. Ленинград: Издательство «Наука», с 66-81.
- Шекспир, В., 1950. *Юлий Цезарь*. Перевод И. Б. Мандельштама, в: *Избранные произведения*. Москва-Ленинград: ГИХЛ. Режим доступа: http://lib.ru/SHAKESPEARE/shks_ceasar3.txt_with-big-pictures.html#21. (дата обращения: 13.09.2019.)
- Шишхова, Н. М., 2017. «Принципы исторического повествования в русских трагедиях XVIII века», в: *Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение. №2 (197)*, с 183-190. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/printsiipy-istoricheskogo-povestvovaniya-v-russkih-tragediyah-xviii-veka> (дата обращения: 25.05.2018).
- Baldrick, C., 2008. *The Oxford Dictionary of Literary Terms*. Oxford: Oxford University Press.
- Bethea, D. M., 2001. 'Pushkin: from Byron to Shakespeare,' in: *The Routledge Companion to Russian Literature*. ed. Neil Cornwell. London & New York: Routledge, pp. 74-88.
- Brody, E. C., 1977. 'Pushkin's *Boris Godunov*: The First Modern Russian Historical Drama,' in: *The Modern Language Review*, vol. 72, no. 4, pp. 857-875. <https://www.jstor.org/stable/3724680> (16 Oct 2018).

Gareth Jones, W., 2001. 'Russian Literature in the Eighteenth Century,' in: *The Routledge Companion to Russian Literature*. ed. Neil Cornwell. London & New York: Routledge, pp. 25-35.

Gifford, H., 1947. 'Shakespearean Elements in *Boris Godunov*,' in: *The Slavonic and East European Review*, vol. 26, no. 66, pp. 152-160. <https://www.jstor.org/stable/4203920> (16 Oct 2018).

Greenblatt, S., 2005. *Will in the World*. New York, London: W. W. Norton & Company.

Shakespeare, W., 2008. *Julius Caesar*. ed. Arthur Humphreys. Oxford: Oxford University Press.

Tillyard, E. M. W., 1944. *Shakespeare's History Plays*. Harmondsworth: Penguin Books.

Batušić, N., Švacov, V., 1998. „Drama, dramaturgija, kazalište” u *Uvod u književnost*. ur. Zdenko Škreb, Ante Stamać. Zagreb: Nakladni zavod Globus, str. 441-487.

Sažetak

Boris Godunov je Puškinov pokušaj da reformira rusku dramu i vrati teatar narodu. Pod utjecajem dekabrista i prosvjetiteljstva ruski se autor A. S. Puškin okreće ruskoj povijesti, a kroz tekstove njemačkog romantizma upoznaje stvaralaštvo Shakespearea koje ga potiče na promišljanje forme drame i njene uloge u društvu.

U ovome se radu promatra utjecaj stvaralaštva Shakespearea na formu i tematiku *Borisa Godunova*. Analizira se odstupanje od podjele drame na činove i scene, te klasicističkog pravila o „tri jedinstva“. Rezultat toga je istovremeno šire i bliže, odnosno „objektivnije“ prikazivanje povijesnog perioda i njegovo smještanje u širi povijesni kontekst. Također, kroz paralele s Shakespeareovim *Julijem Cezarom*, u ovom se radu analizira uloga naroda u Puškinovoj drami i aktivacija u narodnoj svijesti koncepta „Moskva – treći Rim“. Narod se u *Borisu Godunovu* ne pojavljuje u ključnom položaju tumača događaja samo u svijetu drame, već se u isti položaj stavlja i publika izvan drame, tako što se od nje traži da dramsku radnju dovodi u vezu s drugim razdobljima ruske povijesti.

Na primjerima dvaju antiklasicističkih postupka oblikovanja drame pokazuje se šekspirizam, koji dovodi do šekspirizacije povijesne teme, odnosno njenog smještanja u ruski (kulturno-)povijesni kontekst.

Ključne riječi: Puškin, dekabristi, Shakespeare, šekspirizam, šekspirizacija, historizam, narod, nacionalna svijest

Ключевые слова: Пушкин, декабристы, Шекспир, шекспиризм, шекспиризация, историзм, народ, народное самосознание

Životopis

Barbara Bočkaj rođena je 19. srpnja 1994. godine u Zagrebu. Osnovnu školu završila je u Varaždinu, gdje je 2009. upisala Drugu gimnaziju. Godine 2013. je upisala preddiplomski studij Anglistike i Ruskog jezika i književnosti na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu. Nakon završenog preddiplomskog studija, 2017. je upisala književno-kulturološki smjer na diplomskom studiju Anglistike, te prevoditeljski smjer na diplomskom studiju Ruskog jezika i književnosti.