

Aleksiej Dmitrowskij

Русско-польская парадигма в трагедии "Борис Годунов"

Acta Polono-Ruthenica 7, 5-14

2002

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

I. ZWIĄZKI LITERACKIE

Aleksiej Dmitrowskij
Katedra Literatury Rosyjskiej
Kaliningradzki Państwowy Uniwersytet

Русско-польская парадигма в трагедии *Борис Годунов*

Исполнилось 170 лет со времени первой публикации трагедии Пушкина *Борис Годунов*.¹ Особый характер этого произведения как философско-исторического, которое столь же объективно воссоздает соответствующую эпоху, сколь и обнаруживает сущностные духовно-нравственные пружины русского национального и общеисторического процесса, теперь выяснен с высокой степенью убедительности. Исследователи все более сходятся на интерпретации пьесы как трагедии человеческой совести, где персонажи перед лицом собственной судьбы, истории и Бога осуществляют свой катастрофический выбор. При этом русско-польские мотивы трагедии воспринимаются открывшимся XXI веком в тройном функциях: как художественное моделирование русско-польского конфликта конца XVI–начала XVII вв., как косвенное свидетельство драматизма наших взаимоотношений в эпоху создания произведения (1824–25 гг.) и как пророчество для последующих поколений обоих народов.

Разработка польской темы в трагедии была заложена в XIX в. И. В. Киреевский еще в прижизненной критике поэта отметил, что „и Борис, и Самозванец, и Россия, и Польша, и народ, и царедворцы, и монастырская келья, и государственный совет – все лица и все сцены трагедии развиты только в одном отношении: в отношении к

¹ Трагедия *Борис Годунов* была издана в конце 1830 г. с датировкой 1831 г.

последствиям цареубийства”². Тем самым было обозначено исследование польской тематики в сюжетно-композиционной системе пьесы. Позднее П. В. Анненков, указав на „удивительно яркую картину двух противоположных цивилизаций, поставленных лицом друг к другу и на минуту смешавшихся в общем хаосе, порождённом обстоятельствами”³, открыл новый, культурологический аспект исследования.

В истекшем веке сюжетную линию исследования продолжили Д. Д. Благой и Б. П. Городецкий. Из них первый верно указал что, поместив польские сцены в центр трагедии, Пушкин подчеркнул их особо важную роль.⁴ Однако значение этих сцен ученый замкнул лишь на мотивации антинационального характера авантюры Самозванца, и Б. П. Городецкий, утверждая необходимость этих сцен лишь „для показа «обстоятельств», которые, воздействуя на Самозванца, раскрывают его характер”⁵, заметно ограничил их принципиальное значение в трагедии.

Культурологическая установка П. В. Анненкова получила развитие в трудах Г. А. Гуковского, который рассматривал общую проблематику трагедии в рамках двух сопредельных культур: позднего европейского Возрождения и русской традиционной патриархальности⁶, а новейшие исследования В. С. Непомнящего подводят теперь к раскрытию русско-польской проблематики пьесы в соотношении двух типов христианской культуры: западной „рождественской” и восточной „пасхальной”⁷, причем в начинающийся период их одинаково кризисного состояния, которое становится результатом отпадения обеих сторон от своих духовно-созидательных архетипов, и таким образом сама история становится функцией больной, искаженной совести людей.⁸

² И. В. Киреевский, *Обозрение русской литературы за 1831 год*, [в:] И. В. Киреевский, *Критика и эстетика*, Москва 1979, с. 106.

³ П. В. Анненков, *Материалы для биографии А. С. Пушкина*, Санкт-Петербург 1885, с. 149.

⁴ См.: Д. Д. Благой, *Мастерство Пушкина*, Москва 1955, с. 130–131.

⁵ Б. И. Городецкий, *Трагедия А. С. Пушкина „Борис Годунов”. Комментарий*, Ленинград 1969, с. 136.

⁶ См.: Г. А. Гуковский, *Пушкин и проблемы реалистического стиля*, Москва 1957.

⁷ См.: В. С. Непомнящий, *Феномен Пушкина и исторический жребий России*, [в:] *Пушкин и современная культура*, Москва 1996.

⁸ *Ibidem*.

Дальнейшая задача исследования состоит в соединении сюжетно-композиционного и культурологического подхода.

Здесь необходимо воздать должное Н. А. Бердяеву, который много позднее создания *Бориса Годунова* писал об особом значении русско-польских отношений в историческом прошлом и в общеславянских перспективах. „Русская душа, – писал он, – останется православной по своему основному душевному типу, как польская душа останется католической. Это глубже и шире православия и католичества как вероисповеданий, это – особое чувство жизни и особый склад души. Но эти разные народные души могут не только понять и полюбить друг друга, но и почувствовать свою принадлежность к единой расовой душе и сознать свою славянскую миссию в мире”.⁹ В трагедии *Борис Годунов* Пушкин как раз типизировал гибельное отпадение русских и польских фигурантов ответственного исторического рубежа XVI–XVII вв., от собственного „основного душевного типа”, что заведомо исключало возможность „понять и полюбить друг друга”, даже несмотря на явные симптомы того и другого. И все это влекло к трагическим последствиям для обеих сторон, которые для Руси разворачиваются в рамках сценического действия, а для Польши становятся предвестьем будущей катастрофы конца XVIII в.

Исходным сигналом русского самоотчуждения становится находящееся за пределами сюжета убийство царевича Димитрия. Как уже отмечалось в науке, это убийство наследника престола, которое посягает, по тем понятиям, на сакральную природу и функцию власти. Во-вторых, это убийство своего соотечественника. И в-третьих – убийство младенца, который в народно-религиозных представлениях отождествлялся с ангельским ликом. Будучи тройным преступлением совести, оно вызывает нарастающую цепную реакцию самоотчуждения, где становится возможным все, вплоть до клятвопреступнического двуличия и кощунственного объявления себя, расстриги, наследником московского престола, а затем и убийство очередного законного наследника престола Феодора. Причем драматизм ситуации многократно осложняется тем, что русское бедствие вступает во взаимодействие с процессом самоотчуждения в Польше, хотя русский кризис, в соответствии с реальной историей, изложенной Карамзиным, разворачивается в

⁹ Н. Бердяев, *Судьба России*, Москва 1918, с. 166.

предельно острых сценических коллизиях, а польский обнаруживает себя по преимуществу в скрытых формах персонажной рефлексии и медитации.

Три польских сцены – 11, 12, 13 – как бы обрамлены сценами 8-й и 14-й, которые фактически составляют пролог и эпилог относительно самостоятельного сюжета, развертывающегося в Польше. Сходны их названия с четко обозначенным концептом границы – с русской и польской (в исторической номинации литовской) стороны: „Корчма на литовской границе” и „Граница литовская”. И вот первая реплика Григория-Самозванца, свидетельствующая о том, что для него отпадение от своей „русской души” уже состоялось: „Пока не буду в Литве, до тех пор не буду спокоен” (203).¹⁰ Теперь Польша будет восприниматься им как место своего физического укрытия с возможностью дальнейшего демонстративного фигурирования в преступном свойстве нравственного оборотничества.

Последующая реплика Варлаама мало исследовалась, хотя она как раз важна для уяснения кризисных явлений кудьтуры в низовой и, следовательно, наиболее массовой духовной среде, а также для понимания народного взгляда на непреходящее историческое средостение Польши и Руси: „Что тебе Литва так слюбилась? Вот мы, отец Мисаил да я, грешным, как утекли из монастыря, так ни о чем уж и не думаем. Литва ли, Русь ли, что гудок, что гусли: всё нам равно, было бы вино... да вот и оно!” (203).

Здесь из отрицательного оборота речи Варлаама насчет Литвы и Руси явствует, что, будучи в монастыре, они тоже что-то там думали и, вероятно, именно на этот счёт. И также нельзя не принять во внимание их сюжетно не мотивированное (подсознательное, что ли?) тяготение к польской границе. К тому же Григорий и Варлаам с Мисаилом олицетворяли в монашестве собой две взаимосвязанные стороны русской национальной культуры: церковно-православную и массовую фольклорную. Григорий, как это становится известно еще раньше из 6-й сцены „Палаты патриарха”, сочинял каноны святым, а Варлаам своей речью, изобилующей парными рифмами, как в раешном стихе, а также пословицами и поговорками, оказывается причастным к искусству скоморохов, как бы олицетворяя

¹⁰ Текст цитируется по изд.: А. С. Пушкин, *Собр. соч.* В 10 т., Москва 1981, т. 4 – с указанием страниц в тексте.

собою народно-юмористический персонаж „балаганного деда”.¹¹

Так Григорий с его виртуально-воображаемой целью царской власти и Варлаам с Мисаилом, опустившиеся до церковной спекуляции и пьянства, представляют противоположно направленное, но по сути одинаковое отпадение от своего национального „душевного типа”, что свидетельствует собою симптомы кризиса русской патриархальной культуры. Вместе с тем, внешне недоуменная форма вопроса Варлаама насчёт польского тяготения Григория отражает скрытое признание на народно-фольклорном уровне родства Польши и Руси. Здесь их поэтическое сравнение с родственными струнными народными инструментами, гудком и гуслиями, поддерживаемое парными начальными фонетическими совпадениями в их названиях, говорит само за себя.

Польские персонажи трагедии обнаруживают кризис своей культуры также на разных социальных уровнях, в различных межгосударственных и личных отношениях и в разных сторонах духовных связей. В первой же и единственной реплике-монологе pater'a Черниковского, открывающего галерею польских персонажей, сказывается эпицентр этого кризиса, поскольку „притворство пред оглашенным светом”, то есть прямое двоедушие в целях политического проникновения и захвата лицемерно объявляется велением „духовного долга”. И сам Григорий-Самозванец, открываясь в дальнейшем Марине, верно оценивает в польской церковно-государственной иерархии связь политически корыстных целей с морально порочными средствами: „Но знай. Что ни король, ни папа, ни вельможи – не думают о правде слов моих. Димитрий я иль нет – что им за дело? Но я предлог раздоров и войны. Им это лишь и нужно” (236).

На уровне личных дружеских отношений этот кризис сказывается в разговоре старинных приятелей Мнишека и Вишневецкого, у которых склонность Самозванца к Марине вызывает лишь состязание в обоюдозавистливом тщеславии. Именно: „Ну – думал ты, признайся, Вишневецкий, Что дочь моя царицей будет? а?” На что следует ответ, как эхо, в такой же самой синтаксической конструкции, дополнительно высвечивающей их одинаково нравственно ущербный характер: „Да, чудеса... а думал

¹¹ См.: Д. С. Лихачёв, *Историческая поэтика русской литературы. Смех как мировоззрение*, Санкт-Петербург 1997, с. 356.

ли ты, Мнишек, Что мой слуга взойдет на трон московский?" (228). В целом же и русские, и польские фигуранты, отпавшие от своего общеславянского самосознания и совести, вольно или невольно оказываются во власти доктрины Макиавелли, открыто декларирующего такое положение, когда „княжество приобретает путями преступными и незаконными”, „когда человек, благодаря расположению к нему сограждан, становится князем своего государства”; и при том Макиавелли отказывался даже обсуждать, „насколько достойно так поступать”.¹²

„Ночь. Сад. Фонтан” – 13-я сцена трагедии – это кульминация русско-польского контакта, столь же великая в своих возможностях, сколь и неизбежно безрезультатная по причине взаимного отчуждения совести. Здесь будто бы случайный оборот речи Варлаама о „слюбившейся” Григорию Литве вдруг отзывается истинным и глубоким чувством Самозванца к Марине. Прав С. Б. Рассадин в оценке нравственно благодатной перипетии Самозванца: „Это взлет его души, самая большая нравственная высота, на которую он оказывается способен”.¹³ И более того, это виртуальный симптом глубинной русско-польской общности. Любовь русского Григория к полячке Марине на момент возвращает его к самому себе, неотчужденному, и подвигает к духовно-нравственной цельности. Возникает возможность полного отказа от преступной авантюры: „Что Годунов? Во власти ли Бориса Твоя любовь, одно мое блаженство? Нет, нет. Теперь гляжу я равнодушно На трон его, на царственную власть. Твоя любовь... что без нее мне жизнь, И славы блеск, и русская держава?” (232).

Возникает возможность благодатного преобразования души и очистительного покаяния. „Виновен я, – восклицает он. – гордыней обуянный, Обманывал я Бога и царей, Я миру лгал” (234). Так Самозванец, найдя в Польше поддержку своим преступным замыслам, там же, постигнув любовь к „польской деве”, возвышается до возможности своего духовно-нравственного воскресения и возвращения к своей русской православной сущности.

И вот образ Марины, в характеристике которой исследователи обычно сосредоточиваются лишь на ее тщеславии. Действительно,

¹² Н. Макиавелли, *Избр. произвед.*, Ростов-на-Дону 1998, с. 77.

¹³ С. Рассадин, *Драматург Пушкин*, Москва 1977, с. 27.

Пушкин сам писал об исторической Марине Мнишек: „В жизнь свою она имела одну страсть – честолюбие”.¹⁴ Но в Марине как художественном персонаже многое усложняется. Да, она сама сознается в своем „тщеславном сердце”. И главное – ее саркастически-пренебрежительное перечисление возможных объектов откровенности Самозванца, включая предмет сравнения его также предполагаемых клятв, в том числе своего отца, короля, друга семьи пана Вишневецкого и, что особенно показательно, „набожного приемша езуитов”, сигнализирует её внутреннее отчуждение от собственных национально-государственных и семейно-религиозных святынь.

Вместе с тем она, несмотря на призрачность своих видов на московский трон, высказывает здравые и даже мудрые суждения относительно роли женщины-царицы, где любовь и государственные обязанности мыслятся в единстве. Серьезность ее намерений проступает в ее обращении к Самозванцу: „Чтоб об руку с тобой могла я смело Пуститься в жизнь – не с детской слепотой. Не как раба желаний лёгких мужа, Наложница безмолвная твоя – Но как тебя достойная супруга, Помощница московского царя” (231). И нельзя пройти мимо двух её восклицаний, последовавших за саморазоблачением Самозванца. Они свидетельствуют о глубине и силе ее переживаний, о масштабности души: „О стыд! о горе мне!” (233). Да и в последнем ее решении предпочесть русского „беглого монаха” польским „рыцарям и графам благородным”, мольбы которых она „хладно отвергала”, можно увидеть не только очередной ход тщеславия, но и заветную тягу к высшей самореализации, даже вопреки сословно-родовым установлениям. Следовательно, встреча с русичем, у которого, по его собственному признанию, „доблести таятся, может быть, достойные московского престола”, актуализирует лучшие и подлинно польские свойства в характере Марины. Но в условиях взаимного отчуждения совести все оказывается тщетным.

Здесь хотелось бы возразить С. Б. Рассадину. Итоговую позицию Самозванца в его своеобразном свидании-поединке с Мариной он интерпретирует следующим образом: „Что ж, если его обещают любить лишь как царя, он станет царем на Москве. И будет довольствоваться той любовью, которая есть приложение к

¹⁴ А. С. Пушкин, *op. cit.*, т. 6, с. 382 (подлинник по-французски).

функции”¹⁵ В действительности же здравые суждения Марины как о его возможной „достойной супруге” вовсе не дошли до его сознания, и, видимо, не случайно он сам свою любовь именуется „слепой”. Более того, он тут же изъявляет намерение „заглушить” свою любовь, да и она сама характеризуется им уже всего лишь как „постыдной страсти жар”. И наконец, слова Самозванца: „О как тебя я стану ненавидеть” и, уже после ухода Марины, „Змея! змея” – не оставляют сомнений в крахе этого чувства. Герои трагически не узнали друг друга в своих неотчужденных и благодатных возможностях, и в результате решение Самозванца, ставшее итогом его объяснения с Мариной: „Но решено: завтра двину рать” – оказывается началом очередного и последнего в трагедии катастрофического русско-польского витка.

В последующей 14-й сцене „Граница литовская” Самозванец проявляет ещё один и последний „взлет души”, причём также в русско-польской мотивации. Это его рефлексия бывшего патриотического чувства и сопутствующее самосознание преступности затеянной авантюры. Перед ним вдруг открывается во всей неотвратимости, что сейчас потечет „кровь русская” к что именно он в „красную Москву” покажет „врагам заветную дорогу”. Но момент духовного просветления тут же завершается очередной лживо-изворотливой фигурой самоотчужденного рассудка: „Но пусть мой грех падёт не на меня, – А на тебя, Борис-цареубийца” (238).

Принципиальное значение в русско-польской проблематике пьесы приобретает двуединая судьба Курбских – отца и сына. Их сюжет, представленный в исторически объективном изложении Самозванца и Курбского-сына и, далее, в прямой сценической судьбе последнего, составляет подлинную трагедию в трагедии.

Наследственная судьба Курбских и индивидуальная авантюра Самозванца образуют глубоко значимую параллель. Они взаимоотражены, но так, что трагические события пародируются в фарсовых, а фарсовые тем более обнаруживают своё ничтожество перед лицом трагических. Самоотчуждение Курбского-отца и его бегство в Польшу дано в драматическом ключе и понимающем сочувствии. Он – „своих обид ожесточенный мститель” (225). Но показательно свидетельство о том, что после его прямого участия на

¹⁵ С. Рассадин, *op. cit.*, с. 28.

польской стороне в осаде „ветхого города Ольгина”, то есть Пскова, „молва о нём умолкла” (225). Это значит, что воевода Курбский, в прошлом „казанский герой”, в результате своего предательства был вычеркнут из живой памяти народа.

Показательно при этом, что для Курбского не становятся благоприятными ни поместья на Волыни, дарованные королем Баторием, о чем сообщает его сын, ни занятия науками. Страна, даже самая близкая, принявшая в своекорыстных целях чужого блудного сына, не может стать и не становится для него второй родиной. В то же время неотчуждаемый архетип родины предков оказывается действующим и разрастающимся до масштабов личной трагедии. И вот финальное и глубоко драматичное свидетельство о нём: „Он юности своей отчизну помнил И до конца по ней он тосковал” (215).

В образе Курбского-сына сюжет национально-родового отчуждения достигает своего трагического пика и становится его развязкой. Сам Курбский-сын в пушкинском замысле „воспитанный в изгнание”, несёт в себе идеал неотчуждённого русского национального характера, причём в особенно ярком, юношески максималистском проявлении. Л. М. Лотман пишет о судьбе молодого Курбского, что он „падает жертвой, оплачивая исторический грех своего отца”.¹⁶ В самом деле, он оказывается в роковых тенетах наследственного отчуждения, и в результате (сцена „Лес”) при всем своем личном геройстве становящимся гибельным как для соотечественников, так и для него самого, он, стремясь к посмертному оправданию отца перед родиной, трагически расплачивается своей жизнью и за грехи отца, и за собственную слепоту души, даже несмотря на субъективно самую возвышенную мотивировку.

И наконец, в 18-й сцене „Севск” показателен вставной сюжет, образуемый разговором трёх эпизодических персонажей: двух поляков и русского пленника. Это низовой и, следовательно, также наиболее массовый уровень тогдашних русско-польских взаимоотношений. Первая реплика Ляха свидетельствует о ясности польского ума и проницательности взгляда как на предстоящее сражение, так и на самого Самозванца: „Назавтра бой? их тысяч

¹⁶ А. С. Пушкин, *Борис Годунов*, комментарий Л. М. Лотман, Санкт-Петербург 1996, с. 315.

пятьдесят, А нас всего едва ль пятнадцать тысяч. С ума сошел” (251). Но реплика Другого (авторская номинация второго поляка весьма значима) выступает в порочном самоослепении: „Пустое, друг, поляк Один пятьсот москалей вызвать может” (251).

Последовавшая затем короткая перепалка между русским Пленником и Ляхом свидетельствует о том, что даже одно обидное слово в напряженной межнациональной обстановке может вызвать непредсказуемый обвал с опасностью и кулаков, и сабель. Но здесь разум побеждает, что подтверждается авторской двойной ремаркой. Первая: „Лях гордо смотрит на него и молча отходит”. Так все остаются при своих: и польская честь на месте, и русская справедливость налицо! Вторая фраза ремарки вынесена у Пушкина в отдельную строку, чем подчеркивается её принципиальная важность: „Все смеются” (251). Так вспыхнувший было конфликт разрешается смеховой разрядкой „всех”, это значит и русских, и поляков. К тому же правота первого умного Ляха полностью подтверждается в следующей 19-й сцене „Севск”, свидетельствующей полный разгром царским войском вторгшегося польско-русского набора...

И да будет услышан также нами ВСЕМИ урок Пушкина, данный в его трагедии *Борис Годунов*!