

**Личины смерти на подмостках истории:  
художественно-философская концепция истории  
в «Борисе Годунове»**

Формы и способы философствования могут обретать в словесном творчестве самые разные обличья. Одно из них — художественная литература. Особенно произведения таких гениальных мыслителей, каким был А. С. Пушкин. Его художественно-философские концепции быта и человека, смысла существования, движущих сил истории, творящих способностей жизни и смерти, концепция гениальности возникают не просто как «окраинные конструкции» произведений, как некая непредвиденная для самого творца потенция обобщений того нагромождения смыслов, что порождает в большей степени художественная интуиция. Философская проблематика — почти всегда исходное зерно его художественных конструкций. Само ее движение инициируется философски поставленной проблемой. В результате все самые значительные творения А. С. Пушкина оказываются поразительным органическим единством глубочайшей мысли, буквально пронизанной гениальной художественной интуицией. Одно настолько проникает другое, что отделить их даже специальным «литературоведческим усилием» или «собственно философским» анализом никогда не удастся. Следствием такого поразительного «сплава» художественного и философского начал становятся уникальные по своей оригинальнейшей сути концепции, аналогов которых нет ни в философских, ни в исторических, ни в психологических штудиях.

Проникновение в них дарит не только глубочайшее интеллектуально-художественное наслаждение, не только вызывает изумленный восторг перед поразительным гением Пушкина. Его поистине глобальные философско-художественные обобщения, их «образные решения» могут стать толчком к развитию собственно научной мысли и заслуживают поэтому самого пристального внимания со стороны ученых.

Одна из таких концепций, которую смело можно отнести к разряду «философии истории», составляет основу знаменитой трагедии «Борис Годунов», которая не раз становилась предметом анализа историко-философских воззрений Пушкина. Попытаюсь дать свою интерпретацию пушкинских размышлений на эту тему.

\* \* \*

Прежде чем приступить непосредственно к такому анализу, сделаю несколько предваряющих замечаний. Первое касается неразрывной связи замысла «Бориса Годунова» и всего цикла маленьких трагедий с «Повестями Белкина» и «Евгением Онегиным».

«Повести Белкина» и цикл маленьких трагедий были созданы не просто почти одновременно. Они возникали буквально след в след друг другу. В знаменитую Болдинскую осень появились в сентябре и октябре «Повести Белкина», и уже в октябре же — две маленькие трагедии: «Скупой рыцарь» и «Моцарт и Сальери». В ноябре — «Каменный гость» и «Пир во время чумы»<sup>1</sup>. Такая близость двух циклов по времени создания — одно из косвенных свидетельств их вызревания в некоей возможной скрытой взаимосвязи. Оба цикла могли способствовать решению родственных и в то же время противоположных творческих проблем, решаемых великим гением русской литературы.

Правда, говорить о какой-либо преемственности в создании этих двух циклов как собственно следовании друг за другом не имеет никакого смысла. В голове Пушкина, очевидно, *замыслы существовали в том же состоянии динамического хаоса*, что представляют по своему строению и его произведения. Не случайно «Повести Белкина» возникли, когда «Евгений Онегин» близился к завершению. Но по своей «творческой программе» этот цикл повестей — во многом ответ на те вопросы, что зародились в процессе создания романа в стихах. В свою очередь, без «Повестей Белкина» Пушкин, возможно, не создал бы одного из важнейших кон-

<sup>1</sup> См.: *Лотман, Ю. М.* Александр Сергеевич Пушкин. Биография писателя. СПб., 1995. С. 144–145.

цептуальных стержней «Евгения Онегина» — размышлений о творящих способностях жизни, то противодействующей, то помогающей человеку в его намерениях.

Аналогичной представляется ситуация и с циклом маленьких трагедий. Их возникновение также могло способствовать появлению одной из глубинных философских идей романа, обнаруживающейся к финалу: скрытой поступи рока, отнимающей у творца друзей, возлюбленную, но, тем не менее, не страшщую его. Размышления о приятии смерти, устремлении к ней автора-повествователя, жаждущего насытить новыми впечатлениями свое творчество, — одна из поразительных и, пожалуй, самых странных и гениальных идей эпилога «Евгения Онегина». Возможно, своим появлением в романе в стихах эта мысль обязана параллельному созданию маленьких трагедий.

Но драматический цикл столь же опосредовано соотносен и с «Повестями Белкина». Возможно, что цикл повестей создавался в отталкивании от первоначальных замыслов маленьких трагедий, поскольку их возникновение можно отнести к 1825 году, когда появился «Борис Годунов». Но пока не были написаны «Повести Белкина», оказалось невозможным и осуществление драматического цикла...

О динамике подобных связей столь разных, на первый взгляд, произведений можно только догадываться, сопоставляя даты, черновики, письма. Но возможен и другой путь — обращение к самим произведениям Пушкина, попытка восстановить по ним его мысли, ход раздумий, осуществляющийся скрыто, как бы «параллельно тексту» и в то же время являющийся свои творческие открытия в «разрывах» текстовых связей, в зияниях его реализованных смыслов.

Прежде чем приступить к решению этой проблемы, уточню свое отношение к «Борису Годунову» как части драматического цикла. Этот вопрос спорен для литературоведов именно из-за временного разрыва, что отделяет «Бориса Годунова» от драматических опытов Болдинской осени. Кроме того, трагедия из времен царствования Бориса и Самозванца несколько отличается по жанровым признакам — у нее находят черты эпической драмы.

Но динамика потенциальных смыслов, выявленная в процессе нашего исследования, убеждает в органической связи

первой трагедии со всем остальным циклом. Они составляют довольно последовательное *художественное исследование Пушкиным проблемы творящих способностей смерти, ее попыток создать нечто великое и грандиозное*. Маленькие трагедии обнаруживают также те силы, что противодействуют таким творческим намерениям смерти.

\* \* \*

Скрытое, но властно заявляющее о себе присутствие смерти обнаруживается во всех пьесах, становясь *одним из важнейших циклообразующих начал*. Действие каждой из маленьких трагедий протекает, направляемое невидимой рукой иного мира. Его олицетворением становится, как правило, *некая зловещая или роковая фигура, которая не участвует в сценических событиях, но исподволь управляет всей его динамикой*.

Таков образ убиенного царевича Дмитрия, личину которого пытается примерить на себя Самозванец. Для Бориса Годунова, его семьи этот персонаж становится непреходящим кошмаром-проклятием. Знаменитое «мнение народное» о власти, царе, моральном праве, Божественном возмездии — все существует как развитие неколебимой веры, что Борис — детоубийца. В результате, отсутствующий на сцене *маленький царевич* становится чуть ли не самым главным участником событий.

Сходную роль выполняет *образ черного человека*, не только заказавшего реквием, но и незримо присутствовавшего при дружеском обеде композиторов, определившего весь финал жизни Моцарта, образы его музыки. Между черным человеком и Сальери устанавливаются потенциальные отношения двойничества...

*Каменный гость* — еще одна фигура в этом ряду скрыто присутствующих персонажей. Любопытно, что в ряду других внесценических персонажей, вершащих судьбы, только он открыто вмешивается в развитие событий, осуществляя развязку этой маленькой трагедии.

Наиболее явно смерть присутствует в «Пире во время чумы». Здесь ее страшный и в то же время великий лик представлен не только *в образе зачумленного города*, но и в случай-

ном персонаже — *негре, перевозящем трупы*, а также в видении Луизы, когда ей являются что-то шепчущие мертвецы.

Даже в «Скупом рыцаре» есть «представитель» смерти: готовящий поразительные яды *аптекарь*, с которым Альберу предлагает встретиться жид-ростовщик...

То обстоятельство, что это, как правило, незримые и в основной своей массе внесценические персонажи, является одним из указаний, что ***тема смерти развивается в этом цикле потенциально***, как бы за пределами происходящих событий. Но именно она несет основной поток философско-экзистенциальных смыслов, превращающих маленькие трагедии в цикл, где каждая пьеса — новый этап пушкинских размышлений о том, на что способна в своих созидательных возможностях смерть.

\* \* \*

О хаотическом переплетении, сложной динамике замыслов у Пушкина свидетельствует то обстоятельство, что «*Борис Годунов*» основан на *сходном мотиве игры с масками*, что определил один из важнейших сквозных мотивов всего цикла «*Повести Белкина*». Но это отнюдь не означает какой-либо «*преемственности*» или «*зеркальности*» циклов. Так заявляет о себе скрытая переключка мыслей художника о глубинном родстве творящих способностей жизни и смерти. То, к чему приходит жизнь, раскрывая свой творческий потенциал в единении с намерениями человека, игрой искусства, законами быта, с того смерть начинает, заявляя о своей способности творить. Но «*пространство*» ее творчества — не обыденная жизнь людей, не хитросплетение случайностей, а *подмостки истории*, которые она пытается превратить в место, где разыгрывается великая трагедия власти, зрителем и судьей которой становится весь народ...

Мотив личины, маски царского величия, присвоенного недостойным, довольно отчетливо задается в начале пьесы. Один из моментов его наиболее явного проявления — реплика Шуйского:

Какая честь для нас, для всей Руси!  
Вчерашний раб, татарин, зять Малюты,  
Зять палача и сам в душе палач,  
Возьмет венец и бармы Мономаха...

Упоминание о Мономахе, а не о царевиче Дмитрие, помимо других смысловых оттенков, должно подчеркнуть не только величие атрибутов власти, но и их способность переходить от одного обладателя к другому. Не случайно Воротынский тут же при поддержке Шуйского заводит речь о своих «природных правах» на престол. Так формируется смутное ощущение, что венец и бармы Мономаха обладают неким независимым от конкретного человека существованием в истории. Их может одеть любой, кто смел и умеет быть «хитрым». Об этих двух качествах Бориса и говорят «природные князя» Шуйский и Воротынский, упоминая, что только на основе таких человеческих качеств и может с особой силой проявиться притягательность личности власти. Она при таком сочетании условий обретает некую магическую силу «очарования»:

*Воротынский*

...А он умел и страхом, и любовью,  
И славою народ очаровать.

*Шуйский*

(глядит в окно)

Он смел, вот все — а мы...

В контексте предыдущих разговоров о Борисе, о его коварных замыслах «смел» обретает оттенок своеобразного актерского мужества, непомерной силы духа, способной лицедействовать планомерно, долго, искусно. Так, например, Шуйский говорит о том, как смутил его Борис «спокойствием, бесстыдностью неожиданной», своими расспросами, открытым взглядом, когда входил во все обстоятельства смерти Дмитрия. При этом Шуйский абсолютно уверен был в виновности Бориса, и тот подозревал об этом, но сумел подчинить Шуйского своей игре, выступив в своеобразной роли «суфлера»:

*Шуйский*

...И перед ним я повторил нелепость,  
Которую мне сам он нашептал.

А начинается пьеса с обсуждения той великолепной «паузы», что взял и держит Борис: он замкнулся в монастыре и вынудил тем самым и народ, и патриарха, и Великий Собор умолять его взойти на престол.

В таком контексте Борис предстает не только блестящим и смелым лицедеем, отважившимся взять на себя сложнейшую роль, но и умелым «режиссером», который продумал и осуществил все ходы придуманной им трагедии: уничтожил царевича-младенца, «нашептал нелепость» расследовавшему дело Шуйскому, подчинил себе Феодора, предупредив тем самым разоблачение, теперь заперся в монастыре, не позволяя даже своей сестре вмешаться в замысел и в исполнение взятой им роли, приковал тем самым к себе всеобщее внимание...

Все остальные предположения о причинах колебания Бориса в осуществлении последнего решительного шага на престол выглядят в свете этого мотива либо как приписывание этому холодному и циничному лицедею человеческих слабостей (раскаивается в детоубийстве, «его страшит сияние престола»), либо придают событиям оттенок непомерной сложности и трудности той «роли», на которую не может отважиться Борис. В последний момент, перед принятием окончательного решения, он вдруг осознал, какой смелости требует от него задуманная им «трагедия» на «сцене» русской истории...

Причем последнее слово в надевании этой личины царя на Бориса принадлежит народу. Сцены на Красной площади и Девичьем поле продолжают мотив притворства, почти комедианства, разыгранного как-то очень по-детски, наивно, грубо, как в простонародном фарсе. Сформировано такое ощущение благодаря нескольким приемам: баба бросает ребенка на землю, чтобы заставить его плакать, два участника событий, стремясь выдать слезы, осведомляются о луже и мажут глаза слюной... Так народ предстает частью той грандиозной «пьесы», что задумал и осуществляет пока сам Годунов. При этом так тщательно продуманному и подготовленному триумфальному выходу на «подмостки истории» придан обстоятельствами фарсовый, комический оттенок, смешанный с величественно-радостным (описание Новодевичьего монастыря, буквально облепленного народом).

В первом монологе Бориса мотив надетой чужой личности усилен воспоминанием о Феодоре — «отце державном», на которого *хочет походить* Годунов:

О праведник! о мой отец державный!  
 Возри с небес на слезы верных слуг  
 И ниспошли тому, кого любил ты,  
 Кого ты здесь столь дивно возвеличил,  
 Священное на власть благословенье:  
 Да правлю я во славе свой народ,  
 Да буду благ и праведен, как ты.

Вслед за этим Шуйский немедленно надевает маску притворства, не желая вспоминать прежних разговоров с Воротынским и выдавая свои речи за попытку узнать «тайный образ мыслей» собеседника...

В келье Чудова монастыря, где беседуют Пимен и Григорий, мотив личины, маски приобретает исторический масштаб. В монологе Пимена сама история выглядит такой «маской», надетой на бурлящий океан событий:

...Минувшее проходит предо мною —  
 Давно ль оно неслось, событий полно,  
 Волнуясь, как море-окиян?  
 Теперь оно безмолвно и спокойно.

Столь же спокойно лицо Пимена, описывающего бурные исторические события. Оно как лик бесстрастного судьи — приказного дьяка. Но под его внешним благообразием скрыта бурная и страстная натура, проявляющая себя в снах-воспоминаниях о пирах, схватках, «потехах юных лет»... В зависти Григория, мечтающего о такой же жизни, есть опять оттенок чужой судьбы-маски, которую он не прочь бы примерить. Тогда Пимен рассказывает о царях, ищущих спасения от власти и блеска славы в уподоблении монахам. Так поступал Иоанн, превращающий свой двор в подобие монастыря, а себя — в игумена. Так сделал и его сын Феодор, уподобившийся молчальнику, за что перед смертью «лик его как солнце просиял».

В контексте таких *преображений царей* (в том числе и Бориса) вся **история обретает оттенок лицедейства**: великие мира сего выглядят не теми, кем были на самом деле. Даже на ангела, явившегося Феодору, была надета «личина» патриарха (так называл его умирающий).

В этой череде исторических масок замысел Григория уподобиться Дмитрию выглядит вполне закономерно и почти

оправданно. История предоставляет множество возможностей стать кем-то; зависит от человека — что выбрать. Участь Пимена, его смиренная и бесстрастная личина Григорию не подходит. Он смел и выбирает судьбу царя. Два раза воспроизведена его фраза «буду царем на Москве». Она — знак свободного выбора, смелости и воли к почти невозможному свершению собственной судьбы под личиной чужого имени. Так *зарождается новый сюжет исторической драмы, задуманный другим «актером-режиссером», драмы, разыгранной как бы в пикну почти блестяще завершенной трагедии Бориса Годунова*. Одна маска готова столкнуться с другой, как в «Барышне-крестьянке». Но что «высечет» такое столкновение здесь, в масштабах исторической «пьесы»?

Уже в сцене с Пименом появляется *мотив угрозы срывания маски*, разоблачения личины. Пимен, по сути дела, пишет исторический «донос»-разоблачение на Бориса, рассказывает о смерти царевича как очевидец. В дальнейшем мотивы маски и ее приподнимания (срывания) развиваются во взаимосвязи, формируя один из сквозных конфликтов «Бориса Годунова».

Так происходит в корчме на Литовской границе, где не только пьяницы-монахи не стесняются явить свою подлинную сущность, но и зачитываются приметы Гришки Отрепьева. Эти приметы столь характерны (одна рука короче другой, волосы рыжие, бородавки на щеке и лбу), что изменить их нельзя. Поэтому спутать Гришку с царевичем, казалось бы, невозможно. И, тем не менее, ему удается не просто сохранить личину Дмитрия. На него этот образ буквально «напяливает» окружение. Так формируется еще один смысловой нюанс, связанный с мотивом присвоенной исторической маски, *маски, которая обретает власть над надевшим ее, сама повелевает «актером»*.

Эта мысль скрыто присутствует в двух эпизодах, связанных с Борисом и Гришкой, устанавливая едва намечающийся *мотив двойничества* этих столь разных персонажей.

Оказалось, что Борис, намереваясь носить личину добродетельного и смиренного Феодора, вынужден править как Грозный (рассказ Пушкина о зверствах и опалах). К тому его побудили обстоятельства (опасность «грозы великой»).

А Самозванец на свидании с Мариной, так жаждущий, чтобы любили его, Григория, а не мертвого Дмитрия, готов открыться любимой, сбросить вдруг ставшую ненавистной маску. Но Марина почти принуждает его уподобиться Дмитрию, потому что сама мечтает о личине московской царицы (кавалер упоминает о мраморности ее красоты, а Григорий уподобляет ее змее).

У Бориса тоже есть эпизод, в котором он предстает без власти своей маски. Это сцена с детьми, когда он любящий и нежный отец. Но ненадолго: тут же Борис вспоминает, что его сын наследует престол...

Так в движении глубинных смыслов *исподволь формируется мысль о некоем самостоятельном существовании исторической маски*, живущей своей тайной и невидимой жизнью. Именно это существование, подобное тени человека, и вершит историю. И такой угрожающей «тенью» становится имя Дмитрия. От него исходит опасность, осознанная накопец Годуновым:

Да, да — вот что! теперь я понимаю.  
Но кто же он, мой грозный супостат?  
Кто на меня? Пустое имя, тень —  
Ужели тень сорвет с меня порфиру,  
Иль звук лишит детей моих наследства?

Угроза, исходящая от «тени», «звука», кажется поначалу эфемерной. Но власть ее все сильнее и ярче обнаруживается в странных, невероятных триумфах Самозванца. При этом носимая маска царевича все более и более отделяется от него, приобретая некое почти самостоятельное мистическое бытие, управляющее Отрепьевым, историческими событиями, народом...

Так, Самозванец, пользуясь именем Дмитрия, надеется натянуть личину католицизма на русский народ («ему священ пример царя его»). Имена-маски начинают некую почти фантазмагорическую игру, когда выясняется, что «сын Курбского ведет / На трон, кого? да — сына Иоанна...». Марина в сцене у фонтана возвращает лик Дмитрия влюбленному Отрепьеву. А сам Григорий, следуя своей судьбе, вынужден (!) вести полки Литвы на Русь (еще одна «маска Сусанина-наоборот»?).

Власть Дмитрия невидима, распространяется исподволь: в виде слухов, писем, тревоги и сомнения, шепота, кипения умов... Справиться с этим невозможно, потому что за ним стоит некая чудотворная сила, о которой говорит сам царевич Дмитрий в видении старца-пастуха. Это единственный эпизод в пьесе, где образ убиенного младенца обретает определенные черты и обнаруживает свою чудесную власть над снами, исцелениями. Очевидно, именно этой чудесной силой боится Годунов, не отвечая на предложение патриарха привезти прах младенца в Москву и тем самым «раздрать ризу» имени царевича на самозванце.

В речи патриарха у мотива масок появляется оттенок бесовства, которому противостоит чудесная божья сила, которой наделяются избранные, вроде Дмитрия:

Вот мой совет: во Кремль святые мощи  
Перенеси, поставить их в соборе  
Архангельском; народ увидит ясно  
Тогда обман безбожного злодея,  
И мощь бесов исчезнет, яко прах.

*Молчание.*

*Мотив участия невидимых, но могучих потусторонних сил* в схватке царей за власть в дальнейшем усиливается. Во время битвы близ Новгорода-Северского Маржерет уподобляет Самозванца дьяволу. Борис освобождает отшельников от битвы, приказывая им молиться усерднее. В московском соборе провозглашают анафему Отрепьеву и поют вечную память младенцу-царевичу.

Но и *божественное вмешательство в события трагедии представлено в виде своеобразной маски*. Это образ юродивого Николки, который под личиной полубезумного лепета говорит о запрете Богородицы на молитвы за «царя-Ирода»...

Такая чудесная поддержка ощущается самим Самозванцем, который уже не боится никаких разоблачений и как бы играет со своей маской, позволяя ей почти соскальзывать. Так, например, происходит в беседе с пленником, который дерзко заявляет, что о Самозванце говорят в стане, что он «и вор, а молодец». И тот почти открыто соглашается: «Так это я на деле / Им докажу...» В лесу на бивуаке он собирается спать прямо на земле, чего не сделал бы настоящий царевич.

После временного поражения Лжедмитрий абсолютно спокоен и уверен в конечной победе... Он подчинился воле носимой им личины, пассивно следует туда, куда влечет его невидимая воля Дмитрия.

Вмешательством тайной силы во многом может быть объяснена неожиданная кончина Годунова. Его предсмертный монолог, обращенный к сыну, — торопливая попытка передать маску царского величия наследнику, маску, с которой ему справиться может помочь только Бог... А сам Борис спешит сменить свое величие на монашеский облик (святое пострижение), при боярах передавая маску-правление сыну...

Так маска, освободившись от своего носителя, получает, наконец, полную свободу. И начинает править историей через довольно случайных персонажей. Чудесная власть невидимой силы Дмитрия, уничтожившая величие Годунова, особенно отчетливо представлена в речи Пушкина, обращенной к Басманову. Склоняя полководца к измене, боярин откровенно говорит, что войско Самозванца «дрянь», «что поляки лишь хвастают, да пьют, / А русские...» Теперь *невидимая сила*, позволяющая Лжедмитрию одерживать одну победу за другой, *обрела еще одну личину — мнение народное*.

Это «мнение» столь же пассивно и управляемо, как и при восшествии Бориса на престол. Достаточно боярину Пушкину напомнить о личине доброго Дмитрия, и народ готов сменить своего царя... При этом сам Самозванец отсутствует. Его маска живет своей жизнью. Это она, по сути дела, всходит на престол усилиями Пушкина, Басманова, людей из народа, исполнителями убийства детей Бориса...

Финал трагедии представляет собой сложнейшее переплетение мотивов напаянных многочисленных личин и в то же время срывания масок.

Так, на триумф той чудесной силы, что возвела Самозванца на московский престол, надета личина возмездия Борису (вместо всепрощения, исцеления Руси, как старца-пастуха). Вместо явившегося наконец в Москву Дмитрия, перед народом предстает детоубийца — двойник Бориса. А с Самозванца вдруг срывается маска благодетеля и спасителя. Он теперь поменяет личину, уподобившись не только Борису, но и Иоанну, другим государям (бесовская игра масок).

В ту же бесовскую игру вовлекается имя Дмитрия, готового превратиться в коварного и безжалостного мстителя за свою кончину. И в то же время смерть детей Бориса — прилюдное изобличение его вины, лицедейства. Он наказан даже за гробом, это справедливое возмездие за грех детоубийства.

Но вся эта бесовская игра с масками и их приподниманием-срыванием с персонажей завершается выходом на авансцену *главного невидимого персонажа — смерти*. Не случайно развязка событий скрыта (еще одна переключка с «Барышней-крестьянкой!»): все, что происходит в доме, угадывается по визгу и женским голосам. Перед застонавшим в ужасе народом без личин предстает сама смерть, обнаруживая себя в странной оговорке Мосальского: «Мы видели их мертвые трупы». Эта странная реплика, где холод смерти как бы дважды усилен, продлена в молчании народа, который созерцает воочию как бы саму смерть, видит истинного виновника всех произошедших событий. Это она, а не люди, история, цари, святые, народ творили происходящие события. Она была движущей силой трагедии, скрываясь под бесчисленными масками персонажей, в том числе и под именем царевича Дмитрия...

Именно эту маску в последний раз пытается натянуть на нее Мосальский:

«Что ж вы молчите? кричите: да здравствует царь Дмитрий Иванович!

Народ безмолвствует.»

Одно из значений этой знаменитой ремарки, получившей множество интерпретаций в литературоведении, — народ подобен «мертвому трупу». Он переживает ужас, созерцая что-то неизмеримо страшное, парализующее. Ведь до этого он делал все, что ему приказывали. Теперь же *в его молчании слышится отголосок молчания смерти*. Это она велит безмолвствовать, напрямую вмешиваясь в развитие событий трагедии, ею исподволь выстраиваемое. Финальная пауза — последняя маска, которую смерть одновременно надевает и срывает перед всеми...

Творящие силы смерти, вдруг «проступившие» сквозь историю, кипение ее страстей, создали, как можно увидеть,

очень любопытную по жанру пьесу. Это *трагедия, которая выглядит своеобразной сценической маской древнегреческих трагедий рока*, где главными участниками были цари и боги. Скрытое присутствие памяти этого жанра превращает финал «Бориса Годунова» в подобие древнегреческих трагедий, где народ изображает не только подобие хора, но и соперничающих зрелищу зрителей с их катарсическими эмоциями... С наибольшей силой этот отголосок великих древнегреческих трагедий представлен в первой паузе: «Народ в ужасе молчит».

Но трагедия завершается другой ремаркой, которая и вторит первой, и в то же время видоизменяет ее: «Народ безмолвствует». *Вторая ремарка указывает на еще один жанр, сокрытый «маской трагедии», — на летопись*, на реальное течение исторических событий. В «безмолвствовании» есть отголосок той безэмоциональности, которая скрывает «море-окиян» страстей, о которых говорил Пимен.

Минувшее проходит предо мною —  
Давно ль оно неслось, событий полно,  
Волнуясь, как море-окиян?  
Теперь оно безмолвно и спокойно,  
Не много лиц мне память сохранила,  
Не много слов доходит до меня,  
А прочее погребло невозвратно...

Созерцая эти исторические бури, Пимен беспредельно спокоен:

Ни на челе высоком, ни во взорах  
Нельзя прочесть его сокрытых дум;  
Все тот же вид смиренный, величавый.

Такому «летописному подтексту» трагедии вторит посвящение Карамзину, автору «Истории Государства Российского», чья память вдохновила автора трагедии на ее создание. Из такой вдохновенности и родился, очевидно, глубокий «летописный тон» пьесы. Она, как Пимен, описывает лишь отдельные лица, образы, скрывая за «маской» случайно зафиксированных событий «море-окиян» страстей, эмоций.

Отсюда, очевидно, родились *композиционные особенности трагедии*: выбраны как бы фрагменты истории, свидетелем которых мог оказаться очевидец-летописец...

Таким образом, безэмоциональность скрытой «летописи» и страсти величественной древнегреческой трагедии выступают своеобразными «масками» друг друга. Они тоже втянуты в эту бесовскую игру — смену масок. Благодаря такой игре происходит стяжение двух творящих сил, участвовавших в создании «Бориса Годунова». Это течение *истории*, которую *смерть* пытается превратить в подмостки грандиозной трагедии. Сама *маленькая трагедия* — лишь «маска», возникшая в результате *единоборства-сотворчества этих двух великих сил*. Смерть рядилась в «ризы» исторических и мистических персонажей, а история осуществлялась как череда естественных и противоестественных смертей исторических личностей. В результате *смерть создала из истории некое подобие произведения искусства, похожее на древнегреческие трагедии; а история «вписала» эти смерти в некое подобие летописи*, срывающей всякие маски (как Пимен).

Образным воплощением этих двух полярных и в то же время соединяющих свои творческие возможности сил становятся два персонажа пьесы, находящиеся на самой «окраине» образной системы. Это Пимен и царевич Дмитрий. В конфликте и в сюжете их противосо-творчество осуществляется в противоборстве мотивов маски и ее срывания. В финале оба мотива соединяются в молчании народа, но сохраняют относительную обособленность в первой и второй финальных ремарках, одна из которых подчеркивает ужас, а вторая сродни летописному бесстрастию...

Одним из проявлений такого объединения трагического и летописного начал на речевом уровне становится та самая оговорка Мосальского, что предшествует молчанию народа: «мертвые трупы». Слово «мертвые» наполнено драматизмом, хранит отголосок только что произошедшей невидимой сцены убийства. «Трупы» — остывшие тела, подобные остывшим воспоминаниям летописи.

Еще одно проявление такого «слипания» смерти и исторического начала в финале — полное имя будущего самозванного царя: Мосальский призывает кричать здравие царя Дмитрия Ивановича. Так с чудотворным, святым именем Дмитрия, олицетворяющим могучее вмешательство смерти,



соединятся имя Иоанна Грозного. И сквозь личину благостного убиенного дитяти начинает проступать зверский, страшный образ царя-чудовища, оставившего в истории жуткий след своими жестокостями.

Возникает ассоциация с рассказом Пимена об этом самодержце, который после своих зверств любил «рядиться» игуменом и мечтал об уделе скромного отшельника... В свете этой ассоциации смерть и история вступают в еще одну фазу бесовской игры с обменом масками, поскольку облик Иоанна Грозного больше напоминает подлинный лик смерти, чем имя святого Дмитрия...

Но то же сочетание «Дмитрий Иванович» предвосхищает и будущее правление Самозванца, то есть будущую историю России. Отрепьев, как и Годунов, будет поначалу стремиться подражать царю-ангелу (Годунов — Феодору), но под давлением обстоятельств превратится в подобие Грозного...

Еще и об этом, не вошедшем пока в «летопись», догадывается народ, не желая быть соучастником **такой** истории, где несколько раз уже повторяются похожие циклы правления, где противник и мститель Годунову превратится в его подобие. Поэтому в безмолвии народа слышится отголосок еще одной невидимой силы, ее неодолимой власти над человеком — истории, ее неумолимой поступи, превращающей любые благие намерения человека, его смелость, актерскую отвагу в кровавую жестокость... Нечеловеческая мощь этой силы истории, ее отстраненность от народа, не участвующего в исторических свершениях, также звучит в финальной паузе пушкинской трагедии.

Взаимодействие сил смерти и истории, сил глубоко родственных, «надчеловеческих», сформировало весьма необычную по жанровым признакам пьесу. В ней, вроде бы, есть достаточно явная опора на исторические события, хронологию, и пьеса в этом плане чем-то напоминает «историю в лицах». Но эта «история» представлена не в отчетливой хронологии, как требует летопись, а в виде отдельных фрагментов-эскизов истории, по которым можно лишь угадать эту историческую хронологию. Как будто из всех возможных описаний «летописца» кто-то выбрал отдельные сцены по своему вкусу, соединив их без особой последовательности и отчетливых композиционных связей.

*Каждая сцена поэтому отдаленно напоминает театральную маску, где лик истории скрыт, как дымкой, образом смерти, связанной с Дмитрием, его именем. В результате подобие «летописи» превращается в драму о чудесной и таинственной мести невинно убиенного младенца, воскрешаемого в конкретных исторических лицах и обстоятельствах. И этот едва угадываемый «лик Дмитрия», как бы возложенный на исторические события, чем-то сродни то ли *могильной плите, которая обращает каждый эпизод в подобие могилы*, а читателя (зрителя) — в скитальца по «кладбищу истории» (как старик-слепец, пробирающийся в соборе к чудотворной могиле), то ли *уподобляет исторические фрагменты доскам, на которых едва проступает лик святого*... И тогда вся пьеса, в ее свободно компонованных фрагментах, как бы хранит смутное подобие иконостаса, «тематически подобранного» неким «житием» царевича Дмитрия...*

\* \* \*

Думается, что Пушкину удалось создать достаточно дифференцированную и весьма необычную концепцию истории, источников ее самодвижения, причин исторических катастроф, истоков самозванства, мистических сил, придающих случайным на первый взгляд историческим событиям глубинный смысл и цель. Любопытно, что вся эта достаточно разнообразная проблематика объединена образом театра, что придает исторической концепции оттенок грандиозного действия масок, подчиняющего себе личности людей, заставляющего их существовать по определенному рода «сценариям».

Сама по себе эта концепция «исторического театра» не нова. Истоки ее можно усмотреть и в древнегреческих трагедиях, и в лицедействе Нерона, и в исторических трагедиях Шекспира, возможно, Пушкин каким-то образом увидел ее отголоски в «Истории...» Карамзина... Но, как обычно, Пушкин, используя узнаваемые мотивы, придает им настолько необычные «штрихи», что его взгляд поражает своей свежестью и глубиной видения вроде бы хорошо известной проблемы.

Как мне представляется, *философский смысл истории, ее самодвижения Пушкин связал с нереализовавшимися потенциалами исторического развития, с их случайным «пресечением*». Их воплощением становится образ убиенного царевича Дмитрия...

рия, продолжающего влиять на весь ход исторических случайностей через свою «маску». Его неожиданная смерть, не позволившая осуществиться целой эпохе правления, дала самостоятельную жизнь «личине», исподволь управляющей всем ходом событий, породившей самозванство, время смуты, противостояние царя-Ирода и «мнения народного»...

С таким влиянием нереализованных возможностей на появление «драматических времен» истории связано образное представление Пушкина о закономерностях исторических событий. История — это «сцены», которым летописец (образ ученого-историка?) сообщает видимость бесстрастной констатации фактов, ассоциированный с «доносом» потомкам... Но «сцены» еще и подобие могил на «кладбище истории», которые хранят уже навсегда утраченное и непостижимое потомкам... Те же «сцены» видятся Пушкину как подобие когда-то сияющего, но со временем теряющего блеск красок «иконостаса», приоткрывающего «окна» божественного вмешательства в историю... Царствующая же в «сценах» смерть превращает историю в «подмости», где она может выступить и многоликим «актером», и творцом древнегреческих масок-личин, и гениальным (гениальным ли?) «драматургом»...