

Дж. Д. Клейтон

«БОРИС ГОДУНОВ» А. С. ПУШКИНА: СЕМАНТИКА ГОВОРЕНИЯ И МОЛЧАНИЯ¹

«Борис Годунов» является единственным полномасштабным произведением, предназначенным Пушкиным для театра. Об увлечении Пушкина проблематикой театра во время написания трагедии свидетельствуют неопубликованное автором предисловие и комментарии к пьесе, в которых рассматриваются проблемы драматического искусства: вопрос о триединстве, о том, что более подходит русскому театру и что должно служить образцом для романтической трагедии — театр Шекспира или театр французского классицизма, и т. д.² В связи с этим неудивительно, что большинство исследований, посвященных произведению, сосредоточиваются на вопросах его театральности и возможности полноценного сценического воплощения. Однако такие исследования игнорируют тот факт, что постановка пьесы практически не была осуществлена (за исключением одноименной оперы Мусоргского): перед нами типичная для романтизма пьеса для чтения, которая является частью скорее поэтического, чем театрального наследия писателя. Поэтому в данной работе предпринимается попытка анализа пушкинской драмы именно с точки зрения вопросов поэтики, причем трагедия рассматривается как поэтический текст, чья семантика обусловлена особенностями поэтического языка писателя.

Рассмотрение лексического материала «Бориса Годунова» обнаруживает комплексную семантическую систему с пересекающимися единицами. В своей основе эти пересечения имеют

¹ Автор выражает свою признательность Совету Канады по исследованиям в области общественных и гуманитарных наук (SSHRC) за финансирование данного научного проекта.

² См.: Пушкин А. С. *Наброски предисловия к «Борису Годунову»* // Пушкин А. С. *Полн. собр. соч.:* В 16 т. Л., 1937—1959. Т. 11. С. 140—142. — Далее цитаты по этому изданию даются в тексте с указанием тома и страницы.

общий лексический корень. Некоторые из таких корней, к примеру, *прав-* и *слав-*, так же как их слияние (и общность концепции) в слове *православие*, проанализированы мной в других работах.³ Зачастую эти корни усиливаются супплетивизмами или перекодировками типа латинского *gloria* — «слава», получая при этом возможность служить объектом паронимасического манипулирования или поэтической этимологии, например, *лукавый* и *лук* (сцена «Девичье поле. Новодевичий монастырь»).⁴

Предметом данного исследования является вопрос о формировании семантической системы лексическими корнями, выражающими в тексте «Бориса Годунова» понятийные ряды «говорения», «молчания» и «слушания». Пристальное изучение текста обнаруживает, что подобные коды в совокупности с кодами «видения» и «слепоты» занимают в общей семантике произведения особое место, учитывая то, что Пушкин воскрешает допетровскую эпоху и культуру, т. е. эпоху и культуру православной Руси, где вышеназванным кодам придавалось большое символическое значение и где взаимозаменяемость слова и образа сформировала основополагающую культурную оппозицию. Пушкин не раз повторял, что воссоздание в трагедии культурных кодов эпохи, которые он изучал в летописях, сопровождавших «Историю Государства Российского» Карамзина, а также по другим источникам, представляло для него исключительную важность. Как уже было отмечено, например, Кэрил Эмерсон, «летописные коды» сосуществуют в тексте с «сентиментальными» кодами, унаследованными Пушкиным из «Истории» Карамзина. Отсюда появление в трагедии важных межжанровых контрастов.⁵ Следовательно, мы имеем дело не с реальными кодами, существовавшими в Московском государстве, а с *пушкинским восприятием* этих кодов; поэто-

³ Об этом говорилось в моем докладе «*Прав- и слав-*: опыт семантического анализа „Бориса Годунова“», сделанном на конференции «Проблемы русского романтизма», проходившей в Копенгагене в апреле 1993 г.

⁴ Ассоциация *лук—лукавость—народ* не случайна для поэтического языка Пушкина. В статье «О предисловии г-на Лемонте к переводу басен И. А. Крылова» Пушкин пишет следующее: «Некто справедливо заметил, что простодушие (*naïveté, bonhomie*) есть врожденное свойство французского народа; напротив того, отличительная черта в наших нравах есть какое-то веселое лукавство ума, насмешливость и живописный способ выражаться: Лафонтен и Крылов представители духа обоих народов» (XI, 34).

⁵ См.: Emerson C. Boris Godunov: Transpositions of a Russian Theme. Bloomington, 1986. — Особенности интерес представляют С. 88—91.

му данное исследование говорит нам столько же о Пушкине и его идеологической интерпретации истории, сколько о природе Московского государства.

Остается открытым вопрос о полной невосприимчивости Пушкиным названных кодов, вопрос, который сводится к следующему: находится ли Пушкин за пределами системы, или текст трагедии является лишь иной формой воплощения кодов и тех аксиологических принципов, которые ими подразумеваются. Лотман и Успенский, например, анализируя двойственность природы русской культуры вплоть до конца XVIII века, настаивают на том, что в ней присутствуют неизменные глубинные культурные пласты, несмотря на очевидные радикальные преобразования: «Анализ убедительно показывает, что новые исторические структуры русской культуры этого периода неизменно включают в себя процессы, способствовавшие возрождению культуры прошлого. Чем динамичнее идет развитие культуры, тем более активны процессы памяти, обеспечивающие единообразный характер целого».⁶

Встает вопрос, который может быть сформулирован следующим образом: какой путь должно проделать *изменяющееся*, чтобы стать *измененным*, прежде чем мы будем иметь право говорить о совершенно новой системе? Без всякого сомнения, важно то, что пушкинский текст явился результатом сознательного воспроизведения кодов прошлого, и, как представляется, поэт верил в свою от них удаленность во времени, а значит, находился вне их системы. Другими словами, здесь встает проблема, типичная для романтизма и постромантизма, а именно: отношение писателя к национальной культуре, исторической или фольклорной. Тем не менее, можно с убежденностью сказать, что Пушкину во многом удалось верно передать характер культуры Московского государства XVI века.⁷

Заметим, что важность разговорного кода в тексте трагедии и в изображении исторических реалий усилена тем, что Русь

⁶ См.: Лотман Ю. М., Успенский Б. А. The Role of Dual Models in the Dynamics of Russian Culture (up to the end of the Eighteenth Century) // The Semiotics of Russian Culture, ed. Ann. Shukman. Michigan Slavic Contribution. 1984. No 11. P. 4. — Работа Лотмана и Успенского о дуализме, присутствующем в русской культуре, во многом созвучна доводам, представленным в данной статье.

⁷ Конечно, он был далеко не безгрешен в показе событий, во многом полагаясь на «Историю» Карамзина и летописи. Об ошибочном понимании судьбы Гаврилы Пушкина см.: Веселовский С. Б. Род и предки А. С. Пушкина в истории. М., 1990. С. 137—146.

была государством, где грамотность не имела большого распространения, поэтому оппозиция между устным и письменным словом носила достаточно символический характер, что проявлялось в разрыве между светской и духовной культурой, между культурой дворцовой и монастырской. Подобными оппозициями и насыщен текст «Бориса Годунова». В пределах разговорного кода присутствуют, по меньшей мере, и две другие оппозиции. Первая из них обусловлена тем, что процесс говорения подразумевает процесс слушания; вторая — тем, что говорение подразумевает также отказ от ответного слова, т. е. умышленное воздержание от такового.

Еще одна оппозиция, которая содержится в тексте, — это оппозиция между языком повседневного общения и языком сакральным, *благословенным*, что является овеществлением границы между духовным и светским, формирующими в тексте идеологические и пространственные измерения. Подобный ряд оппозиций может быть представлен следующим образом:

письмо : говорение

говорение : молчание

язык повседневного общения : сакральный язык/отказ от говорения

Письмо также распадается на две категории: сакральное письмо летописания (Пимен) и обиходное письмо поэзии (Григорий).⁸

Семантика «говорения» и «молчания» несет в себе намек на политико-идеологическое содержание текста, где «говорение» указывает на власть, а молчание — на безвластие. Существовавшее на Руси светское общество изображено Пушкиным как состоящее из трех основных групп: царя, бояр и народа (духовенство и монашество находятся вне контекста по другую сторону границы между светским и духовным). Фундаментальной особенностью пьесы является то, что царь сидит верхом и *правит* народом, как наездник конем — образ, навеянный иконой Георгия Победоносца и запечатленный на копейке. В силу исторической диалектики отношений царя и народа, народ дарует власть и, в результате этого, становится безвластным. Бояре при этом являются дестабилизирующим фактором, ис-

⁸ Мы встречаемся с ситуацией, осложненной двойственностью иного характера, а именно: между искренним поэтическим творчеством и стихосложением ради извлечения личной прибыли, как, например, «молитвы» Варлаама и Мисаила или латинские стихи, поднесенные поэтом Самозванцу в сцене 11. На это обратил мое внимание Илья Померанцев.

точником раскола и потенциальной вражды между народом и Борисом, и готовы «сбросить с седла» царя.⁹

Следующий анализ текста основан на детальном изучении лексем *говор-*, *слуш-*, *молч-*, а также лексем, с ними связанных, как например, *сказ-*, *молв-*, *язык* и др. В контексте данного анализа важно будет отметить, что лексема *слуш-* имеет потенциал, который не имеет английское «listen», так как при префиксации в *послуш-* она приобретает значение повиновения, которое присутствует даже в непрефиксированном *слушаться*. Понятие «молчаливого слушания», как и «повиновения», выражено также в слове *послушник* (кем и является в бытность свою в монастыре Григорий Отрепьев). Такая дополнительная семантическая окраска поясняет довод о том, что молчание и слушание относятся к типу взаимоотношений, характеризующих элементы власти, причем это верно не только по отношению к тексту «Бориса Годунова», но и по отношению к менталитету носителя русского языка. Пристальный анализ текста обнаруживает паронимасическую акцентуацию лексем, реализующих скрытую семантику и являющих собой пример «этической этимологии».

В первых трех сценах «Бориса Годунова» диалектика развития процессов «говорения» и «молчания» сразу же попадает в наше поле зрения.¹⁰ Мы становимся свидетелями основополагающего ритуала Московской Руси: народ дарует царю неограниченную власть над собой. Это чрезвычайно важный момент пьесы, т. к. народ является источником законности всего периода царствования Бориса.¹¹ Это момент, когда будущий

⁹ Образ всадника на коне присутствует в словах Басманова в сцене 20: «Всегда народ к смятеенью тайно склонен: / Так борзый конь грызет свои бразды / <...> / Но что ж? конем спокойно всадник правит...» (VII, 87).

¹⁰ Несмотря на то, что сцены в «Борисе Годунове» не пронумерованы, здесь и далее для удобства обсуждения использована следующая нумерация: 1. Кремлевские палаты; 2. Красная площадь; 3. Девичье поле; 4. Кремлевские палаты; 5. Ночь. Келья в Чудовом монастыре; 6. Палаты патриарха; 7. Царские палаты; 8. Корчма на литовской границе; 9. Москва. Дом Шуйского; 10. Царские палаты; 11. Краков. Дом Вишневецкого; 12. Замок воеводы Мнишка в Самборе; 13. Ночь. Сад. Фонтан; 14. Граница литовская. 15. Царская дума; 16. Равнина близ Новгорода-Северского; 17. Площадь перед собором в Москве; 18. Севск; 19. Лес; 20. Москва. Царские палаты; 21. Ставка; 22. Лобное место; 23. Кремль. Дом Борисов. Стража у крыльца.

¹¹ Вопреки тому, что ритуал надления властью кажется естественным для контекста Руси, читателя поражает сходство между изображением этого момента у Пушкина и у Шекспира, где Юлию Цезарю также дарована власть. Здесь, как и в других произведениях (например, «Руслан и Людми-

самодержец хранит молчание, а народ говорит или, скорее, «вост» и «плачет». Обе супплетивные формы для процесса говорения мы встречаем в речи Шуйского (его первая реплика в пьесе). Они являются основными для понимания того факта, что народ «склоняет» Бориса принять власть. Приемы поведения бояр и патриарха более изощренны и выражены такими словами, как *склонить*, *мольбам*, *увещаньям*. Когда Борис нарушает молчание (*соглашается*), происходит передача власти, что отмечено вмешательством духовенства в лице патриарха, благословляющего Годунова («И на венец благословит Бориса») символическим заклинанием. Повторное использование в указанных сценах приказаний *слушайте* и *молчать* наводит на мысль о готовности народа к молчанию, к тому, чтобы внимать слову правителя. К этому же Пушкин привлекает наше внимание комической сценой, где баба увещевает своего ребенка, чтобы он замолчал и не плакал. Когда же ребенок затихает, мать требует слез. Сюда же можно отнести также комический момент с луком и «слюней», показывающий стремление отдельных представителей народа вызвать искусственно или имитировать слезоотделение. О поэтической этимологии, характерной для этого эпизода (*лук — лукавство*), уже было упомянуто выше.

Народ у Пушкина не идеализирован и не демонизирован; поведение народа скорее несет на себе отпечаток махинаций политиков: страх и ужас, вызванные их действиями, дополняются хитростью из чувства самосохранения и содержат в себе потенциал ниспровержения власти.

Доверительная беседа между Шуйским и Воротынским, где Шуйский рассказывает о причинах, заставивших его умолчать об убийстве Димитрия, оказывается включенной в более широкий контекст говорения и молчания. Существенно то, что беседа начинается лексемами говорения, когда Воротынский спрашивает: «Что скажешь ты?», а Шуйский отвечает: «Скажу...». Именно здесь мы ощущаем силу слова, его значимость в период существования Московского государства: «...я мог единым словом / Изобличить сокрытого злодея». Беседа также показывает, насколько глубоко Борис понимает важность контроля над своей речью (в данном случае Шуйский рассказывает о своем неосуществленном намерении доложить царю Феодору

ла» или Ариосто), подлинно русское и «фольклорное» имеет подозрительно иностранный подтекст.

об истинном виновнике смерти Дмитрия). Борис даже наставляет Шуйского на путь «правды»: «И перед ним я повторил нелепость, / Которую он сам мне нашептал». Устное слово, в таком случае, может быть правдивым (стыкаясь в тексте с лексемой *прав-*) или лживым, представленным в тексте несколькими лексемами, включая *лукавость*.

Таким образом, первые три сцены дают установку на диалектическое развитие в пьесе процессов говорения и молчания, что включает в себя утверждение Бориса в роли носителя власти: процесс, определенно являвшийся частью политической культуры Руси. Говорение и молчание получают связь с основной темой текста, а именно: с вопросом о законности правления Годунова, основанной на народном одобрении, а не на наследовании власти, не на роде, о чем Шуйский и говорит Воротынскому в первой сцене. Как только Борис, одобряемый народом, восходит на престол, он сразу получает возможность говорить. В четвертой сцене, где Воротынский пытается вовлечь Шуйского в прерванный ранее разговор, носивший анти-годуновский характер, Шуйский поспешно отвечает, что ничего не помнит: «Ты говорил... Теперь не время помнить». Отсюда не случайна характеристика, данная Шуйскому Воротынским: «Лукавый царедворец!» В своем *лукавстве* Шуйский олицетворяет собой народ. Отныне только царь имеет право говорить, остальным же остается слушать: «Сзывать весь народ на пир».

В пятой сцене летописец Пимен выступает скорее в роли *писателя*, чем собеседника, что и отражает его первая реплика, содержащая оксюморонное сопоставление: «Правдивые сказанья перепишет». Подобно потомкам, которые когда-нибудь стяхнут «пыль веков» с его писаний, роль Пимена заключена в молчаливой записи «сказаний». Говоря аксиологически, летописание стоит на более высокой ступени в сравнении с устным словом и, фактически, связано с семантикой памяти, занимающей, в свою очередь, аналогичную позицию в мыслях Пушкина о воображении («Я помню»). В этом смысле память для историка значит то же, что воображение для поэта. Следует отметить, что имя Пимен могло бы быть анаграмматическим вариантом следующего корня: ПиМеН — ПоМНи. В своей основе речь Пимен сакральна и лишена открытого политического наполнения: «Благослови меня, / Честный отец. — Благослови господь / Тебя и днесь, и присно, и веки».

Пимен продолжает вести отшельнический образ жизни (отзывающийся в сцене в словах типа *послушанье* и *послушны-*

ми) и, тем самым, остается на сакральной стороне границы. Важно то, что так же, как и Шуйский, Пимен скрывает тайну виновности Бориса в убийстве младенца Димитрия. Как Шуйский, Пимен предпочитает хранить молчание, воздерживаясь от устного слова, в то время как летописи его донесут до потомков «донос ужасный» на Годунова:

Борис, Борис! все пред тобой трепещет,
Никто тебе не смеет и напомнить
О жребию несчастного младенца, —
А между тем отшельник в темной келье
Здесь на тебя донос ужасный пишет... (23).

Со светской точки зрения молчание Пимена, как представляется, так же достойно порицания, как и молчание Шуйского. Оправдывает это молчание более высокий, сакральный уровень, имя которому — божественное правосудие. В этом смысле молчание Пимена, впрочем, как и Шуйского, воспринимается как *лукавое*. Молчание и *послушанье* Пимена — формы внешнего повиновения — являются окольными путями, обеспечивающими жизнеспособность правды. Мысль о том, что письменное слово выживет, чтобы затем предъявить обвинение Борису, созвучна ситуации как периода существования Московского государства, так и периода жизни Пушкина: письменное слово имело свою сакральность, обеспечивавшую влияние на светское, устное слово правителей. Равнозначность Пимена и Шуйского выражена текстуально: слова Шуйского «Не помню» контрастируют с пименовским «Помню» (анаграмматически Шуйский — не ПоМНит, и поэтому он — не ПиМеН). И для Пимена, и для Шуйского время открытых разоблачений еще не наступило. Пимен адресует свою память — «правдивые сказанья» — неподвластному ему далекому будущему, и потому она выполняет роль памяти божественной, несущей в себе божье возмездие. Шуйский же бережет свою память «до времени», до политически благоприятного момента, т. е. действует целиком в плане светском. Метапоэтически образ Пимена (первые и последние буквы имени которого совпадают с соответствующими им буквами имени автора), как кажется, содержит очень веский пушкинский довод о первичности роли писателя для русской культуры вообще и для периода жизни самого Пушкина в частности. От нас не должно ускользнуть то, что образ Пимена — это две стороны одной медали, обратная из которых — оправдание Пушкиным политического молчания.

В сценах 6 и 7 проясняются последствия вынужденного молчания бояр и народа. Так, в сцене 6 патриарх решает не докладывать царю о заявлении Григория, что тот будет «царем на Москве». В следующей сцене два стольника обсуждают гадание царя с ясновидящими, но избегают спросить его о том, что он пытается узнать. Объявившаяся страсть царя к колдунам симптоматична — никто из его окружения не говорит ему правды: «Вот его любимая беседа».

Слова правила «Когда говорит правитель, слуги молчат» имеют воздействие на бояр и придворных, однако не распространяются на народ. В своем монологе (сцена 7), где использованы такие глаголы говорения, как *проклинали*, *упрекали*, *нарекает*, Борис жалуется на неблагодарность народа. Становится ясно, что врагом Годунова является слово, неконтролируемое, стихийное слово, которое он называет *молва* и *клевета*. Религиозный эквивалент этого слова — *ересь* — был упомянут патриархом в предшествующей сцене. Где из-под контроля выходит слово, там заканчивается царская власть, т. к. только царю принадлежит монополия на слово, и только он устанавливает границы правды. Значимо то, что Борис определяет *молву* посредством наречия *лукаво* («И тут молва лукаво нарекает...»). До этого прилагательное *лукавый* было использовано Воротынским для характеристики хитрости Шуйского, а Пименом — для определения женской любви.¹² Лукавство могло бы быть понято как отказ подчиниться неограниченной власти монарха, как молчание или слух, распространяемый за царской спиной. Согласно такому пониманию, даже Пимена можно рассматривать как *лукавого*, т. к. он хранит молчание и заносит увиденное в летопись, неведомую Борису. Отсюда *молва*, слух — это пассивное сопротивление народа, оказываемое монарху, подмывающее и, в конечном итоге, уничтожающее его власть. Исходя из изображения Пушкиным силы слова в Московском государстве, было бы любопытно получить ответы на следующие вопросы: насколько такое изображение

¹² Ср. нынешнее ругательство *блядь*, в древнерусском языке — «та, кто не покорится моей воле». Пушкин и русская культура, традиционно определяющие себя мужскими репликами, находят в идее бунта женскую характеристику. Интересно то, что в своем монологе (сцена 7) Борис говорит о стремлении щедротами снискать любовь народа, словно народ — женщина, чьей любви Годунов добивается. Ранее, в той же сцене, первый стольник сравнивает Бориса с красной невестой, что и наводит на мысль о неясности того, кому принадлежит власть — народу или царю, т.е. кто из них имеет мужское обличье.

соотносится с ситуацией, имевшей место в период жизни автора, и характеризует ли Пушкин тем самым Русь независимо от времени действия?

В сцене 8 «Корчма на Литовской границе», где Григорий сначала говорит неправду о собственных планах, а затем читает на свой лад царский указ, вопрос о лукавстве, т. е. об истинности и ложности, становится центральным. В равной степени лживы и речь Отрепьева, и его чтение, хотя, что любопытно отметить, указ тоже содержит ложь: умалчивается реальная причина того, почему Отрепьев должен быть пойман и повешен, т. е. то, что он выдает себя за Димитрия.

В той же самой сцене показана изворотливость двух монахов, пробирающихся к Литовской границе вдоль селений и собирающих «милостыню христианскую на монастырь». Они говорят о спасении души, а думают о деньгах: «Ходишь, ходишь; молишь, молишь; иногда в три дни трех полупек не вымолишь». В этой сцене граница между словесной и письменной культурой особенно ощутима, т. к. это граница, которую Григорий переступает с легкостью (как и границу между Русью и Литвой), переходя от прозы к стихам («Складно говорить»). Здесь сходство между Григорием и Варлаамом приобретает новую силу, хотя хозяином положения является последний. Центральной для прочтения «Бориса Годунова» эта сцена является потому, что различные границы, разделяющие текст на части, сливаются в ней в одно целое и выступают на передний план, что и наводит на мысль о границе как о центральном мотиве текста. Основываясь на этом, лукавость обладает свойством перескакивать при случае через границы, отделяющие говорение от молчания. Вот почему Григорий, пересекающий так много границ, — между сакральным и мирским, Русью и Литвой, поэзией и прозой, русским и латинским языками — и являет собой наиболее яркий пример *лукавства*.

Смелость Отрепьева определяется впервые в сцене 9, в которой Пушкин употребляет по отношению к нему слово *самозванец*. Если молчание лукавое, то речевой жест, подразумеваемый в слове *звать*, является бесстыдным («бесстыдный самозванец»). В то время как народ (под давлением) *называет* царем Бориса, Григорий именуется царем *себя*. Законность претензий Отрепьева на престол проистекает из его собственного речевого акта, и только. Он нарушает обет молчания, данный в бытность свою послушником, и объявляет себя царем. Акт этот имеет любопытную метапоэтическую подоплеку: за обра-

зом беглеца-послушника таится призрачная фигура поэта. Здесь следует вспомнить соперничество Григория и Варлаама в умении «складно говорить». Во время встречи с Патером (сцена 11) Самозванец демонстрирует свое умение оценивать и, пожалуй, слагать латинские стихи. В каком-то смысле его ложь и изворотливость наряду с бесстыдным актом самоназвания являются работой сочинителя, а в поступках и судьбе Отрепьева чувствуются отклики мыслей Пушкина о роли писателя в России, роли, по смелости не уступающей самозванству. Здесь также важно отметить отзвуки судеб Пимена и Григория. И Пимену знакомы «безумные потехи юных лет» — шумные пиры и схватки боевые и, предположительно, «женская лукавая любовь».

Сцена 9 является примером материализации слов. В ней Шуйский умело использует вино, чтобы развязать язык Пушкина:

Всегда с тобой *беседовать* я рад,
И если что меня подчас тревожит,
Не вытерплю, чтоб не *сказать* тебе.
К тому ж твой мед и бархатное пиво
Сегодня так язык мне развязали... (41) —

(курсив мой. — Д. К.). Речевое недержание Пушкина оттеняет характерную для Шуйского нарочитость молчания: «Об этом обо всем / Мы помолчим до времени».

В сцене 10 положение, в котором оказывается Борис, становится нестерпимым. Центральная роль здесь вновь принадлежит Шуйскому, в котором дважды подчеркнута «лукавство». Сначала такая характеристика исходит от царя, а затем — с отрицанием — ее повторяет и сам Шуйский: «Перед тобой дерзну ли я лукавить?» Борис определенно чувствует опасность, представляемую словом: «Иль звук лишит детей моих наследства?» Пьеса во многом является словесной битвой, битвой «звуков», причем звук может стать человеком. Именно таким образом нематериальное переносится в материальный мир, когда Григорий вдруг вынимает кинжал в финале восьмой сцены, тем самым переступая другую границу.

Учитывая то, что слово *язык* в русском называет как физический орган речи, так и систему различных средств, объективирующих работу мышления и являющихся орудием общения людей, в сцене 9 Пушкин вводит еще одну важную тему: вопрос о языке как средстве взаимопонимания. Вопрос этот остро встает в сцене 11 («Краков. Дом Вишневецкого»), из кото-

рой мы узнаем, что Самозванец знает латинский и может оценить написанные на этом языке стихи.¹³ Упоминанием латинского слова *pater* (сан католического священника) дается понять, что в католической Польше литургическим языком, языком литературным, служил не старославянский, а латинский.¹⁴ Отсутствие лингвистического единства создает поразительный контраст с ситуацией языкового единообразия на Руси, будь то язык прозы или поэзии, язык богослужения или богохульства. Позднее, в сцене 16, мы становимся свидетелями комичного «диалога глухих» между капитаном Маржеретом и Розеном. Русский язык являет собой средство самовыражения русского народа и является отражением национального единения. Вся кампания Самозванца имеет в своей основе лингвистическое и, отсюда, национальное и религиозное разъединение, в чем и заключены причины ее провала.¹⁵

Возвращаясь к сцене 11, нужно отметить еще один момент, относящийся к категории «молчания», — момент, когда *pater* Черниковский советует Григорию не афишировать плана приведения Руси в лоно католической церкви:

А между тем небесной благодати
Тай в душе, царевич, семена.
Притворствовать пред оглашенным светом
Нам иногда духовный долг велит;
Твои слова, деянья судят люди,
Намеренья единый видит Бог (50).

Хитрость Самозванца, не обнаруживающего своих религиозных намерений в отношении Руси, символизирует, конечно, более важный момент молчания: сокрытие того, что он не сын Ивана Грозного.

Любовный дуэт Самозванца и Марины Мнишек (сцена 13) являет собой словесную битву, битву двух дискурсов — лирико-поэтического и государственно-официального. В первом Само-

¹³ Внимательный читатель не может не провести параллели между Пушкиным, которого в лице прозвали «французом» за его владение этим языком, и Самозванцем.

¹⁴ Любопытно поразмыслить над паронимасической игрой слов *pater* и *Петр*. К имени *Петр* Пушкин привлекает наше внимание в последней строке реплики Самозванца в сцене 11: «Весь мой народ, вся северная церковь / Признает власть наместника Петра» (причем последняя словоформа является полной анаграммой слова *pater*). Вспомним о важности образа Петра Велико-го для всего последующего творчества Пушкина.

¹⁵ Данное разъединение очевидно с самого начала даже в самом составе отряда сторонников Самозванца: «входит толпа русских и поляков» (сцена 11).

званец выдает свой секрет, о котором умалчивает в другом. Отрепьев начинает в лирико-поэтическом дискурсе, воспевая Маринин голос: «Волшебный, сладкий голос». Марина переводит разговор в другой, сначала выразительно отказываясь внимать сладкозвучным речам Самозванца, а затем приказывая ему слушать:

Я здесь тебе назначила свиданье
Не для того, чтоб слушать нежны речи
Любовника. Слова не нужны. Верю,
Что любишь ты; но слушай... (59).

Памятуя о том, что сила власти закодирована в отношениях между говорением и молчанием, мы видим, что Пушкин иронически и очень точно сигнализирует, кто будет править в России Лжедмитрия. Более того, Маринин бесцеремонный отказ говорить о любви, несомненно, может быть воспринят как показатель истинного местонахождения ее интересов: не в любви, но в неудержимой жажде власти. Далее, в той же самой реплике, Марина пользуется слепой любовью Самозванца, чтобы тот открыл ей свои тайные «надежды, / Намеренья и даже опасенья». Когда же, унесенный силой страсти, Григорий обнаруживает свое «не царское рожденье» и Марина узнает более, чем того желала, на нее обрушивается молчание. «Что ж ты молчишь?» — в сердцах говорит Самозванец. Как и в сцене беседы между Шуйским и Пушкиным, властью обладает тот, кто молчит, в то время как словоохотливый герой уступает свою власть. Непритворно заявление Самозванца о том, что только ревнивая, слепая любовь принудила его все высказать Марине:

Клянусь тебе, что никогда, нигде,
Ни в пиршестве за чашею безумства,
Ни в дружеском, заветном разговоре,
Ни под ножом, ни в муках истязанья
Сих тяжких тайн не выдаст мой язык (63).¹⁶

Тем самым Самозванец передает свою судьбу в руки Марины: «Так вымолви ж мне роковое слово...». В каком-то смысле данный момент является пародией на передачу власти Борису народом, за исключением разве того, что народ здесь заменяет женщина. И народ, и Марина должны произнести слово и наградить властью, а затем хранить молчание. Когда Марина грозит обнаружить перед всеми «дерзостный обман» Самозван-

¹⁶ Упоминание ножа и языка в одном предложении не случайно и отзовется жутким эхом позднее.

ца, последний дает понять, что польский король, папа и вельможи заставят ее замолчать ради соблюдения интересов государства. В этот момент Марина выступает в роли слушателя: «Я слышу речь не мальчика, но мужа...», — хотя и здесь она сохраняет за собой право слова, отдавая Самозванцу команды («проснись, не медли боле» и т. п.) и обещая слушать его любовные излияния только после того, как он взойдет «на трон московский». Удивительным образом Марине удается превратить слушание как проявление безвластия в слушание как знак беспредельной власти. Именно она одерживает верх над Самозванцем, и за ней остается последнее слово, что вынужден признать и сам Самозванец, оставшись в одиночестве после свидания с Мариной. Дуэт Марины и Самозванца — отнюдь не любовный дуэт, а скорее дуэль, состязание в силе власти, где власть, определяемая правом говорить или молчать, поочередно переходит от одного партнера к другому, причем пассивность молчания трансформируется Мариной в источник высшего проявления власти. Отсюда правомерно сравнить ее с Шуйским, с которым ее объединяет общее свойство — лукавство.¹⁷

В сцене 15 ситуация, впервые возникшая в сцене 10, продвигается на шаг вперед. Здесь мы видим Бориса, стремящегося контролировать речь, т. е. распространившиеся в народе слухи о том, что Лжедмитрий является ожившим царевичем. Слухи оживляют мертвеца, в них царевич обретает свою плоть. На это указывают синонимы, которыми изобилует сцена и которые уточняют и оценивают распространение в народе мятежных и губительных для Бориса мыслей: «коварные слухи», «шепот», «слух», «молва», «тревога» и «сомненье». Ситуация такова, что Борис вынужден пойти на крайнюю меру — издать указ о лишении распространителей слухов языков. В буквальном смысле этот шаг направлен на лишение народа средства самовыражения: вновь, как и в момент, когда Димитрий вынимает кинжал, на переднем плане оказывается граница между нематериальным и материальным.

Здесь же, в сцене 15, речь одновременно является и объектом, и метаобъектом. Иначе говоря, мы наблюдаем развитие темы говорения и молчания на примере отношений между Бо-

¹⁷ Несмотря на то, что *лукавство* не упомянуто в этой реплике Самозванца, мы находим здесь синоним *хитрить*. Вся сцена становится наглядным примером того, что Пимен подразумевает под «женской лукавой любовью».

рисом и его придворным окружением. В финале сцены Борис изъявляет желание побеседовать с Патриархом («Сегодня мне нужна твоя беседа»), т. к. только последний наделен правом разговаривать с царем на равных,¹⁸ в то время как остальные либо находят в себе смелость, либо не осмеливаются вымолвить слово, что и отражает ремарка «Молчание», следующая за репликой Патриарха. Интересно то, что у Шуйского, к которому право говорить переходит в момент всеобщего молчания и который осмеливается это молчание нарушить, есть собственный план уничтожения слухов, распространяемых Самозванцем.

Реплика Патриарха представляет собой как бы текст в тексте, где рассказанная им притча, в которой главная тема отдана голосу, заключена в рамку реплики. В притче слепой пастух вновь обретает зрение, становясь как бы двойником тех, чьи языки отрезаны Борисом.¹⁹ Лишенный зрения, он вынужден был полагаться на дар речи, что и оттенено в тексте:

...И к тьме своей привык, и даже сны
Мне виданных вещей уж не являли,
А снилися мне только звуки (70).

В одном из своих глубоких снов пастух услышал детский голос, поведавший ему, что он должен пойти в Углич к месту захоронения Димитрия. В святом соборе он сначала слушает обедню, а затем сотворяет молитву перед гробом царевича и прозревает. Именно посредством слушания и совершается чудо. Помня о важности образа невинно убиенного для русской православной традиции и, в особенности, о Борисе и Глебе, первых русских святых, с судьбой которых «рифмуется» убийство Димитрия, мы могли бы привести довод в пользу того, что чудо прозрения является моральным центром текста «Бориса Го-

¹⁸ Следует отметить, что существительное *беседа* появляется ранее в сцене 7 в связи с ворожкой Бориса. Только с кудесниками, гадалками, колдунами и патриархом Борис беседует и может беседовать наедине, тогда как бояре следуют правилу: «Царь говорит, остальные — слушают».

¹⁹ Вопрос о насильственном лишении различных физических органов интересен в связи с рассмотрением литературы пушкинского времени, где увечным приписывались фантастические и даже демонические качества. К лишенным языка и зрения нужно прибавить тех, кому отрубили руки, тем самым лишив возможности воевать. По поводу последних и шутит Маржерет: «...У них нет рук, чтобы драться, а только ноги, чтобы удирать» (сцена 16). В то же самое время в сцене 18 русский пленник называет ляха «безмозглым». Подробнее о насильственном лишении органов см.: Турбин В. Н. Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М., 1978. С. 54—55, 74.

дунова». В чудотворном воздействии убитого младенца можно прозреть образ некоей религиозной утопии, неделимого, целостного мира, где сосуществуют в одном плане божественное и мирское, материальное и нематериальное. Обретение слепым своей полноценности становится образом, метафорой возможности целостного, неискаленного мира. В то же время необходимо помнить, что в рамках литературного произведения рассказ о слепце остается именно образом, текстом в тексте, опосредованным патриархом и включенным Пушкиным в диалогическое произведение, что значительно уменьшает его авторитетность для читателя. Молчание, встречающее рассказ патриарха, выдает понимание присутствующими того, что невозможно высказать, а именно: то, что Борис — убийца Димитрия и что воззвание к чудотворным способностям убиенного младенца в качестве доказательства собственной власти было бы слишком дерзновенно.

Будучи центральными для раскрытия наиболее глубинных тем текста, говорение и молчание в то же самое время служат источником комического, как, например, в батальных сценах (сцены 16 и 18), где комическое является производным, с одной стороны, от «многоязыкости» войск Годунова, а с другой стороны, от реакции русских как на звучание иностранной речи, так и на то, что они воюют рука об руку с иностранцами. Комично, например, что Маржерет и Розен понимают друг друга, несмотря на то, что каждый из них говорит на своем языке. Реакция русских, бегущих с поля боя, довольно проста: они передразнивают сильный акцент Маржерета, когда тот пытается говорить по-русски, и сравнивают французское «quoi» с кваканьем лягушки. Разыгравшаяся комедия имеет свое реальное наполнение именно по причине «многоязыкости» войска Бориса, знака разъединения и обречения на провал. В то же время русский язык является главной причиной осознания русскими войсками своих подлинных целей, не уступающих по твердости религиозным убеждениям: «Ква! ква! тебе люблю, лягушка заморская, квакать на русского царевича; а мы ведь православные». Поразительно то, что оба элемента, обеспечивающие единство русского народа, — язык и религия — проявляют себя в один и тот же момент.

Схожий по своему комизму эпизод мы также встречаем в сцене 18, в которой стычка между русским пленником и ляхом принимает форму словесной дуэли (ввиду того, что у русского нет сабли). Здесь молчаливая ретировка ляха — знак по-

ражения: «Лях гордо смотрит на него (пленника. — Д. К.) и молча отходит».

Одна из центральных тем пьесы, как уже было отмечено выше, — типично русская тема невинно убиенных. И если пример Димитрия в пьесе очевиден, то в неявно выраженном культурном подтексте мотив святых Бориса и Глеба скрывает иронию — царь-узурпатор носит имя одного из них. К пантеону невинно убиенных следует прибавить Феодора, сына Годунова, кому Борис категорично заявляет: «Ты невинен». Совсем не случаен упор Годунова на невинности собственного сына, т. к. именно невинность последнего обеспечивает ему право на царствование, основанное не только на народном одобрении, но и на роде, а именно этого последнего гаранта власти как раз и не было у Бориса. В заключительной сцене находящиеся под стражей дети Годунова оказываются на виду у людей из народа, чьи мнения разделяются:

Брат да сестра! бедные дети, что пташки в клетке.
Есть о ком жалеть! Проклятое племя!
Отец был злодей, а детки невинны.
Яблоко от яблони недалеко падает (97).

Отсутствие единства мнений обеспечивает направление движения действия: народ способен как на великое злодейство, так и на глубокое религиозное сострадание. В дом входят бояре, и один из народа думает, что те пришли приводить к присяге Феодора. Тем не менее шум и визги, доносящиеся из дома, предваряют совсем иное, ужасное развитие событий. Существительное *шум* уже использовалось при описании смятения и беспорядка, сопровождавшего известие о близкой кончине Бориса. Крики замолкают. Воцаряющееся молчание — это молчание смерти.

Когда отворяются двери Борисова дома и на крыльце появляется Мосальский, объявляя народу, что Мария Годунова и Феодор отравили себя ядом, народ осознает лживость этого заявления, скрывающего только что совершившееся злодейство. На молчании народа Пушкин делает упор дважды: сначала это ремарка «Народ в ужасе молчит», следующая за заявлением Мосальского, а затем, после брошенного им упрека народу за молчание и требования кричать здравлицы Димитрию, — «Народ безмолвствует» (несомненно, что выбор глагола служит средством смыслового усиления). Молчание народа — это молчание перед недавним убийством невинных, сопутствующее канонизации новых святых (во имя уже существующего — Ди-

митрия). Пьеса начинается, и это значимо, не со сценического действия, а с отошедшего в ее предысторию убийства Димитрия в Угличе. Значимо и то, что она заканчивается убийством юного Феодора.²⁰ «Борис Годунов» — это отклик на состояние дел в государстве, где устное слово, как зачастую и молчание, не является искренним. Молчание народа — это, наконец, честный отклик, обусловленный ужасом происшедшего. Здесь молчание правдиво.

В предложенном мной прочтении текста «Бориса Годунова» коды говорения и молчания имеют ритуальный аспект, соответствующий существовавшей на Руси природе власти. Более того, в изображенном Пушкиным обществе (вероятно, что до некоторой степени параллели могли бы быть проведены между изображенной эпохой и временем жизни поэта) говорение и молчание приобретали ритуальную значимость: многочисленные ссылки на молитву, будь то благословение патриарха или корыстная молитва Варлаама и Мисаила, или, наконец, приотворно-невинная молитва юродивого, пародирующая все существующие формы молитв. Народ сыграл свою роль, одобрив восхождение на престол нового царя, — шаг, являющийся далеко не формальностью, а скорее официально подтверждавший царское правление. Молчание народа в финале, тем самым, глубоко значимо, т. к. оно подразумевает отказ в одобрении и, соответственно, в узаконении власти Самозванца. Таким образом, говорение и молчание могут рассматриваться как части одного целого. Они получают свое предельное выражение в обществе, живущем по законам устного слова.

Для пушкинского текста (что я отношу к пронизательности ума автора или проявлению его подобного Протею гения) характерно изображение на примере общества Московской Руси взаимодействия слова и сути. Димитрий — это слово, этот слух — обретает свою плоть. Как известно из, скажем, «Жития протопопа Аввакума», в Московском государстве было распространено поверье об овеществлении злых духов и святых. Граница между познаваемым миром и миром поверий легко нарушалась, но все же среди этих примитивных верований имелось место для лукавства как более глубинного сознания материальности мира. В конце концов, люди верили и одновременно не верили в реальность перевоплощения Димитрия. Здесь, в

²⁰ Здесь, несомненно, причина появления множественного числа в реплике Бориса из сцены 7: «кровавые мальчики».

интуитивном понимании истинного состояния дел, и заключено глубинное значение молчания народа в финале текста. Это момент коллективного узнавания, во время которого людям становится ясно, что Димитрий не мог бы вернуться ради убийства других невинных душ, и поэтому правда заключена в неприкрытых манипуляциях власти. Таким образом, текст становится обвинительным актом злоупотреблению власти, лжи и молчанию в интересах государства. Хотя на первый взгляд пьеса является изображением Московской Руси, удаленной от пушкинской эпохи на два столетия, все же необходимо отметить, что автор «Бориса Годунова» прекрасно понимал значение такого обвинительного акта для своего времени и именно поэтому рассматривал свое произведение как одно из наиболее важных творческих достижений.

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

КОНЦЕПЦИЯ И СМЫСЛ

**Сборник статей в честь 60-летия
профессора В. М. Марковича**

*Под редакцией
А. В. Муратова и П. Е. Бухаркина*



Издательство Санкт-Петербургского университета
Санкт-Петербург
1996